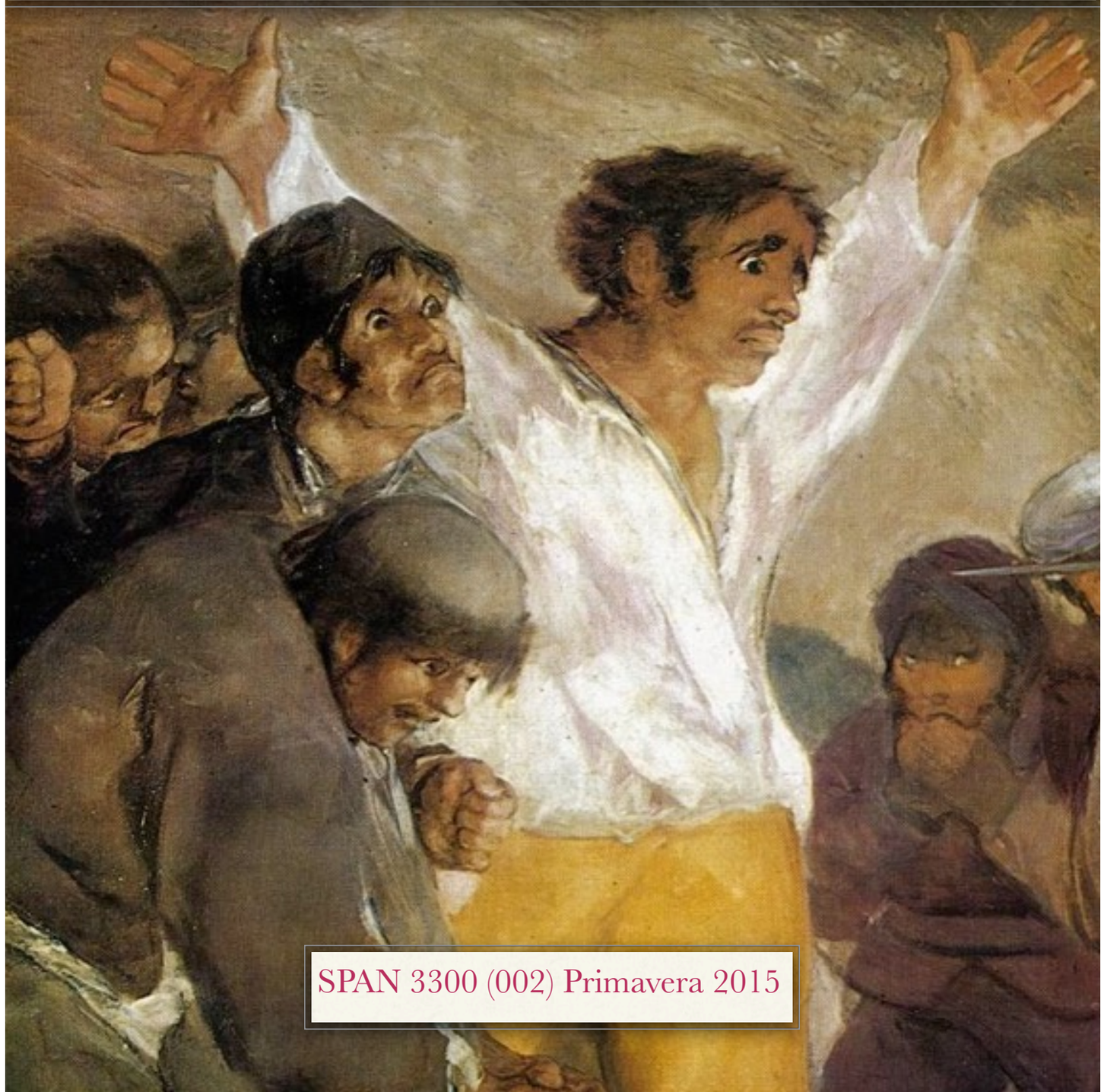
Columbia University
Department of Latin American and Iberian Cultures
Dr. Angelina Craig-Flórez

ESPAÑA A TRAVÉS DE SU ARTE

A student-generated iBook



SPAN 3300 (002) Primavera 2015

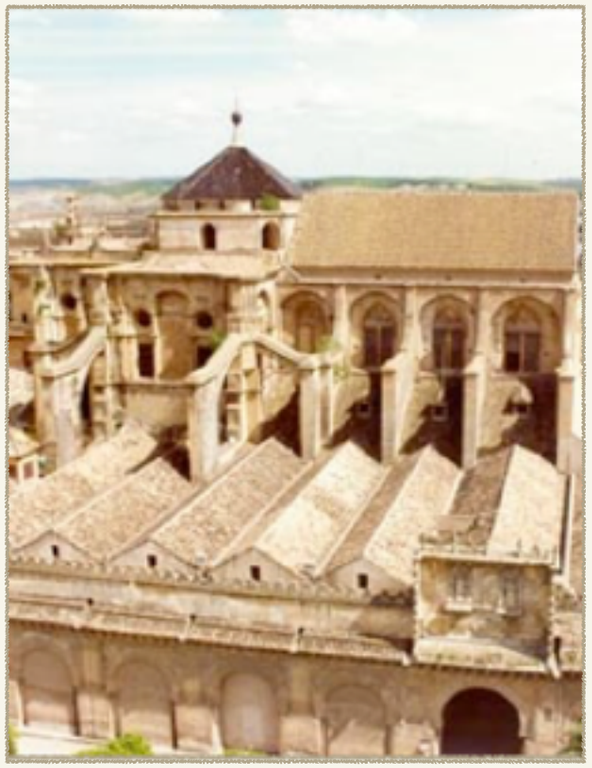
Capítulo 1

INFLUENCIAS DEL ARTE ESPAÑOL

El tema general del capítulo es sobre influencias geográficas y culturales. Cada sección explora influencias de arte en España y esas influencias vienen de muchos lugares y culturas, no solo de la Península Ibérica. Las tres secciones del capítulo se enfocan en las influencias del arte musulmán en el sur de España, en la arquitectura románica, gótica, y neogótica y sus influencias en el norte de España, y finalmente en el intercambio de influencias entre España y los continentes de las Américas, Asia, y África. La sección del arte musulmán en España se enfoca en cinco periodos de tiempo y cómo influyó cada época y reinado musulmán en el arte musulmán en España. Casi toda la arquitectura musulmana en España tiene lugar en el sur de la Península y viene de las culturas musulmanas del medio oriente. La sección que se enfoca en el norte de España también tiene una organización cronológica y se enfoca en los estilos románicos originalmente de los Romanos, y después se enfoca en el gótico -- influido por el resto del oeste de Europa que también influyó posteriormente en el estilo neogótico, las influencias y el intercambio de ideas Europeas están destacadas. La tercera sección es un poco miscelánea ya que explora las influencias de los otros lugares del mundo que interactuaban con España artísticamente. En conclusión

Las Señoritas de Avignon, Pablo Picasso, MoMA

La Catedral de León



El exterior de la Mezquita de Córdoba

LA TORRE DE ESPANTAPERROS

❖ *Situada en Badajoz, la torre es un ejemplo de la etapa de arte Almohade (1153-1238)*

SECCIÓN 1

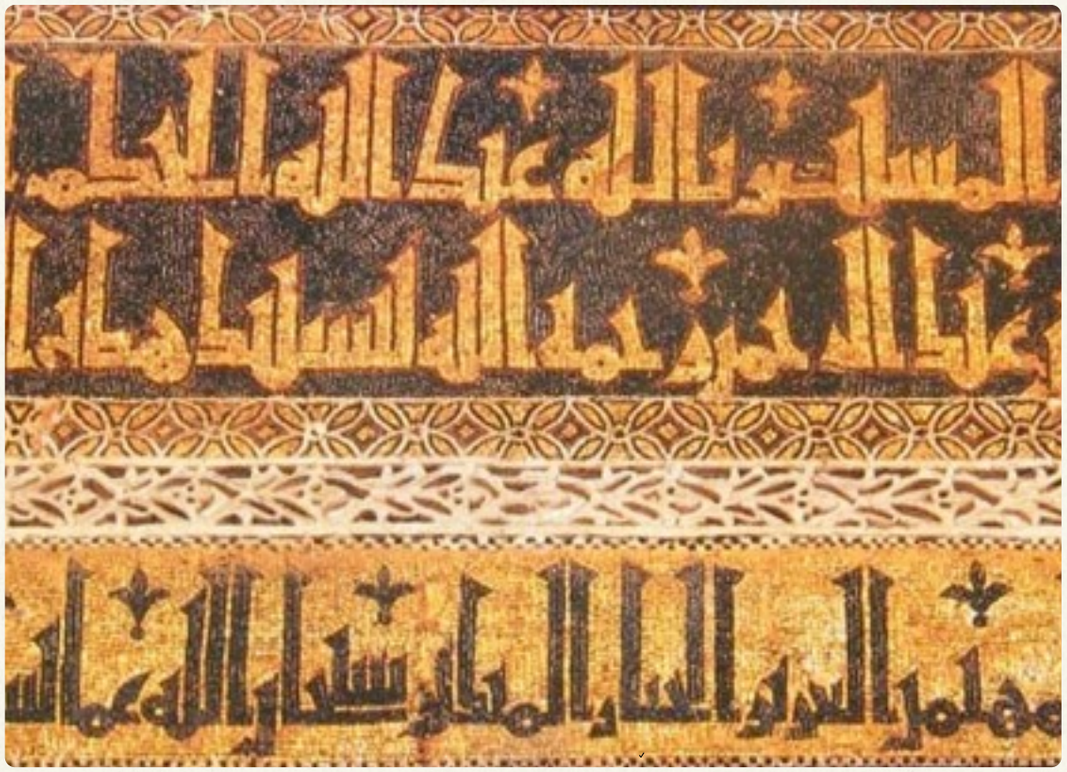
El arte hispano-musulmán

Rosalie Froom

Con la llegada de la religión de Islam a la Península Ibérica en el siglo VIII, nuevas influencias de Oriente Medio empezaron a penetrar en el arte Hispánico. Los musulmanes, que vinieron a España en el año 711 por la primera vez, inicialmente se instalaron en la Península debido a un movimiento religioso que incluyó expansión territorial y entraron como un aliado de un líder del reino anterior, los visigodos. Islam, una religión monoteísta que reconoce el libro sagrado del Corán, se originó en Arabia alrededor del año 622 con las palabras del Profeta Mahoma. Después de su llegada a España, la influencia de Islam se extendió tan rápidamente que cristianos hispánicos empezaron a convertirse y estos cristianos convertidos al Islam eran llamados "muladíes." Los cristianos que vivían en áreas islámicas eran llamados "mozárabes." El arte hispano-musulmán que resultó de la presencia de Islam en la Península posee unos aspectos muy distintos y creó una nueva clasificación separada, significativa, y fascinante.

El arte hispano-musulmán que fue producido durante este tiempo no es un tipo de arte religioso, pero solo un estilo que se ori-

Galería 1: Tipos de los motivos



La caligrafía en los muros del Mihrab de la Mezquita de Córdoba

ginó a partir de las influencias de Islam sobre el arte hispánico. Por esta razón, las imágenes de iconos de la religión no aparecen porque el Corán los prohíbe, y por lo tanto, debido a la disuasión de pintar o representar figuras humanas, la arquitectura llegó a ser el tipo más prominente de arte hispano-musulmán.

Los edificios del estilo hispano-musulmán son generalmente de yeso, madera, mampostería, o ladrillo con pilares de ladrillo como soportes. La presencia de arcos lobulados, en múltiplos de tres o cinco, es muy común también. Por lo general, las techumbres de los obras arquitectónicos son muy simples y de madera, y a medida que el arte hispano-musulmán avanzó, las bóvedas empezaron a aparecer con más frecuencia. En general, los exteriores de los edificios son sencillos mientras que los interiores tienen decoración intrincada y maravillosa, creados con atención meticulosa y precisión. Entre las decoraciones comunes, la caligrafía, figuras de geometría, y motivos florales o vegetales son los más destacados, todos como partes de motivos repetitivos. También, a causa de los constantes cambios de poder y las invasiones ininterrumpidas, este estilo de arquitectura incluye muchas estructuras militares, como torres o fortalezas.

Hay cinco etapas de arte hispano-musulmán que muestran los cambios de poder cronológicos: califal, taifa, almorávide, almohade, y nazarí. El arte califal (o cordobés) fue creado durante el periodo desde la llegada musulmana a la Península hasta el fin del reino del califa en el año 1030. Este tipo de arte es caracterizado por los muros de piedra, columnas abundantes, arcos de herradura originados en el arte visigodo o arcos lobulados. En cuestión de materiales era común, el uso del hormigón, **mampostería**, **yeso**, y **ladrillo**. El edificio principal y más notable del arte califal es la Mezquita de Córdoba, que fue construido entre el siglo VIII y el siglo XI, ocupando todo del periodo todo del reino del califa. La construcción original era la iglesia de San Vicente, construi-

da por los cristianos visigodos. Bajo Abderramán I, fue reconstruida y convertida en Mezquita, por los musulmanes que trajeron las influencias de Arabia para reestructurarla. Ocupando 22,250 metros cuadrados, sirvió inicialmente como un espacio destinado a la oración y para operaciones militares. El interior fue construido bajo cuatro gobernantes diferentes: Abderramán I, Abderramán II, Al-Haquem II, y Almanzor. Entre las ampliaciones de Abderramán II y Al-Haquem II, Abderramán III tenía su propio influencia en la Mezquita, desarrollando el patio interior conocido como el patio de los naranjos. A causa de su construcción durante cuatros etapas distintas, la Mezquita en total sirve para mostrar la progresión del arte Califal durante este periodo. En el interior, un sinfín de columnas – muchas de ellas desde los días cuando fue una iglesia Católica – llenan el espacio, creando un "bosque de columnas;" estas columnas, que en total son 856 en número, son de jaspe, ónix, mármol, y granito. Las dovelas, con rayas alternadas de rojo y blanco, encima de las columnas son en la forma de una herradura y crean techos altos. En cada mezquita en existencia, hay una Quibla, un muro sagrado que mira hacia La Meca, la tierra sagrada para los musulmanes. En la mitad de este muro, hay un hueco o un Mihrab, que marca la dirección a La Meca. Es típico que el Mihrab es la parte más espléndida de la mezquita, y el Mihrab en La Mezquita de Córdoba no es una excepción: el Mihrab está cubierto en detalles de oro como pasajes del Corán, diseños de plantas y flores, formas geométricas. Esta área contrasta bellamente con la simplicidad del resto del espacio. La Mezquita de Córdoba es una de las obras más prominentes del todo el arte hispano-musulmán, marcando un nuevo estilo distinto y singular de arquitectura.

Galería 2: La Mezquita de Córdoba

El "bosque de columnas," las dovelas de rayas alternadas de rojo y blanco, y arcos de herradura

El periodo de arte taifa empezó con la fragmentación del imperio califal en el año 1030 y continuó hasta la llegada de los almorávides en el 1090 y la fundación subsiguiente de su dinastía. Durante esta época, el uso de mampostería y ladrillo en la construcción de edificios arquitectónicos era común, y la pobreza de estos materiales refleja el poder relativamente débil de los reinos taifas a causa de las tensiones y riva-

Galería 3: El Palacio de la Aljafería

El exterior del palacio que parece como una fortaleza o un castillo

lidades entre los reinos. Los arcos de herradura empezaron a desaparecer, a medida que los arcos lobulados llegaban a ser prominentes. Uno de los edificios más característicos del arte taifa es el Palacio de la Aljafería, construido en la ciudad de Zaragoza durante la segunda mitad del siglo XI bajo el rey Abuchafar Ahmed Almoctadirbiba. Parece casi como un castillo o una fortaleza, con seis torres semicirculares y grandes guardando la entrada. En el exterior del palacio, en la dirección norte, que es la parte más vieja se encuentra la "Torre del Trovador." En el interior, el patio central, se llama "Patio de Santa Isabel," un pórtico de arcos lobulados con motivos florales intricados recorre un lado del patio, guiando a los visitantes hacia el área residencial. En el patio, hay un jardín de naranjos. Al este del pórtico, hay un cuarto minúsculo, mencionado como "El Salón Dorado," que contiene un mezquita pequeña, quizás fue usado por el rey su servicio. Hoy en día, las Cortes de Aragón, es decir el parlamento regional, utiliza la sala de audiencias para funciones legislativas. Gracias a la meticulosa preservación y a la restauración precisa del palacio, es el único ejemplo de un edificio conservado del periodo taifa y muestra la seriedad de las amenazas de los invasores durante esa etapa.

Los almorávides, líderes norafricanos que mantuvieron una capital en Marrakech, se establecieron durante la última década del siglo XI y reinaron por un tiempo breve, porque los almohades obtuvieron el poder en el año 1170, escasamente sesenta años después de su fundación. En algunas maneras, el reino de los almorávides fue una prórroga del reino de los taifas, porque los almorávides dedicaron mucho tiempo a la preservación de los edificios militares que los taifas fundaron. Aunque los almorávides tuvieron un efecto notable en el arte de España, los ejemplos más distintivos y característicos no fueron fundados en la Península Ibérica sino en el norte de África en ciudades como Marrakech. Muchos de los detalles ornamentales desaparecieron durante esta época y fueron reemplazados por líneas puras y unos aspectos más austeros, similares a los estilos anteriores de arte hispánico pero extremadamente distintos de los estilos del futuro. Los ma-

Galería 4: El Qubbat Barudiyin de Marrakech

El exterior del Qubbat y los arcos polilobulados y mixilíneos

teriales más comunes fueron la mampostería y el ladrillo, y soportes como columnas aparecieron con frecuencia, como en otros estilos de arte hispánico. Los arcos de herradura y arcos lobulados fueron abandonados, a favor de arcos polilobulados, con una serie de lóbulos, y arcos mixtilíneos, construidos con ambos líneas y curvas. El ejemplo más revelador de este nuevo estilo es el Qubbat Barudiyin de Marrakech (especialmente la cúpula), situado en el país de Marruecos. Inicialmente se fundó como una fuente para planta depuradora de agua para la mezquita de Marrakech en el año 1120, su ampliación ocurrió entre los años 1120 y 1133 como parte del palacio de los almorávides. Aunque, después de la llegada de los almohades alrededor del año 1147, el palacio fue cerrado, y hoy en día, el Qubbat es el único remanente. Alrededor de los muros exteriores del edificio rectangular que es el Qubbat, los arcos alternan entre arcos de herradura, arcos lóbulados, y arcos mixtilíneos. El interior, que es en la forma de cuadrado y no de un rectángulo como el exterior, se queda generalmente sin decoraciones. La cúpula, con ocho arcos polilobulados, se forma una estrella de ocho puntas, como la cúpula central en la Mezquita de Córdoba. Mientras algunos motivos florales existen como decoraciones en los arcos, mucha de la superficie se queda sin ornamentación. La decoración de esta cúpula ilumina los cambios en estilo desde la etapa del arte califal y arte taifa. El Qubbat Barudiyin de Marrakech fundamentalmente muestra las influencias decorativas de los norafricanos, como arte almorávide presenta un estilo de arquitectura muy distinto del resto de los estilos de arte hispano-musulmán.

El periodo breve almohade duró desde alrededor del año 1170, cuando los almohades conquistaron Fez, hasta el año 1238, y la expansión del reino coincidió con la expansión de los reinos cristianos. El reino no fue excesivamente fructífero en relación con el arte porque no rigieron por mucho tiempo, y muchas de las tendencias anteriores se quedaron: los materiales pobres como ladrillo, tapial, y mampostería fueron comunes y la existencia de tipos de bóvedas y arcos, continuó. También, mucha de la arquitectura tuvo usos militares,

y la estructura de los edificios todavía permaneció esquemática y geométrica. Aunque, durante esta época, el pilar fue introducido como el soporte más utilizado. Además, la mezquita experimentó una transformación notable: las mezquitas del arte almohade tienen muchas naves largas paralelas a una a otra y perpendiculares al muro de la quibla. El edificio más característico de este tipo de arte es la Mezquita de Sevilla, que fue construida entre los años 1172 y 1176, y solamente el cuerpo interior del alminar de la mezquita (La Giralda) y el Patio de los Naranjos existen ahora, porque la sala de oración llegó a ser una parte de la catedral de Sevilla. Hoy día, la estructura es una catedral católica, mostrando el debilitamiento del reino musulmán de España. El alminar, construido de ladrillo, tiene un motivos de diamantes decorados en la forma de un rectángulo sobre cada lado. Este tipo de decoración ilustra la progresión desde construcción austera del arte almorávide hacia la introducción de más detalles intricados. La mayor parte de la Mezquita no sobrevivió, pero cuando existía, la estructura militar y la torre mostraban la preocupación hacia invasores. Esta preocupación parece apropiada especialmente porque hoy en día, los remanentes de la Mezquita son unas partes de una catedral católica.

Los años entre aproximadamente 1147 y 1170 marcaron el segundo reino de los taifas. De este modo, el arte almorávide consiste de un primer periodo cuando los almorávides estuvieron en poder y un segundo periodo cuando los taifas tenían poder. El arte del primer periodo tiene la austeridad externa como el Qubbat Barudiyin en Marruecos. Aunque, el arte del segundo periodo tiene más ornamentación y detalles intrincadas como fue el estilo en el periodo del arte taifa.

Galería 5: La Mezquita de Sevilla

Los detalles del lado del alminar de la Mezquita (La Giralda)

Un gobernador de uno de los reinos taifas más pequeños conquistó Granada en el año 1238 y fundó un nuevo reino, y de este modo el periodo de arte nazarita empezó entonces. El reino nazarí, que permaneció hasta el final del siglo

XV como el final del arte gran hispano-musulmán, fue caracterizado por el uso de los mismos materiales pobres como tapial y mampostería para la construcción de los edificios, excepto que el uso de mármol empezó a aparecer en los fustes y los capiteles de las columnas. La tendencia anterior del uso de pilares como soportes fue abandonado por las columnas de fuste cilíndrico. Como en el pasado, los interiores de los edificios fueron decorados suntuosamente con decoraciones de yeso y cerámica y aparecieron en las bóvedas de mocárabes. La obra mas caracterizada de este estilo de arte es La Alhambra, un palacio y una fortaleza que está situado en la ciudad de Granada. Inicialmente fue construido alrededor del año 889, pero fue ignorado en gran medida hasta el siglo XII cuando Muhammad ibn Nasr, el primer monarca del reino nazarí en Granada decidió proceder con construcciones para amplificarlo. La Alhambra consiste de unos edificios distintos como el Generalife (una villa de jardines), los Palacios Nazaríes, el Palacio de Carlos V, y la Alcazaba (una fortaleza militar). Porque no fue un plan para la construcción, la organización de los edificios no es tan organizada como otros monumentos. El exterior de los edificios es de ladrillo, y todos los interiores contienen columnas de ladrillo también con una multitud de decoraciones y detalles ricos, intricados, y precisos que llenan los muros, especialmente en los Palacios Nazaríes. Un tipo de decoración que aparece en muchos de los Palacios es el mocárabe, una colección de estalactitas en las bóvedas construido con motivos geométricos que cubre todo el espacio; el efecto es muy imponente para mirar. Otras decoraciones comunes son unas fachadas y paños decorados con pinturas o motivos a veces en colores brillantes que contrastan con el color neutral del ladrillo. Los arcos polilobulados aparecen con frecuencia como parte de los muros con detalles de motivos florales que se repiten por toda la superficie. También, miles de inscripciones existen en los interiores de los edificios, quizás más de 10,000 que consisten de poemas y pasajes del Corán, escritos en unas caligrafías maravillosas. Esta decoración completa de los interiores de los edificios, más que todos los tiempos anteriores, muestra la gloria del perio-

Galería 6: La Alhambra

La vista exterior de La Alhambra

do final de arte hispano-musulmán. La falta de organización sugiere que la estructura fue construido apuradamente, y es probable que el ímpetu para esta construcción rápida fuera invasiones inminentes, especialmente porque el arte nazarita fue la etapa final de arte hispano-musulmán.

Cuando los musulmanes llegaron a la Península Ibérica por la primera vez, pocos podrían predecir el gran legado que dejarían. Los remanentes de todas las etapas de arte hispano-musulmán colectivamente ilustran un periodo largo y distinto de creatividad, innovación, y prosperidad. Los nuevos estilos de arquitectura y decoraciones guiarían el arte Hispánico venidero y servirá como inspiración para generaciones de artistas.

Fuentes:

Abrantes, Ricardo, Araceli Fernández, y Santiago Manzarbeitia. "Arte Hispano-musulmán." Arte español para extranjeros. Nerea, 2012.

Almagro, Antonio. "La Mezquita De Sevilla Y Su Adaptación Postrera a Catedral." Andalucía En La Historia 17 (2007): 98-103. Web. <http://digital.csic.es/bitstream/10261/19807/1/Mezquita_CatedralAH.pdf>.

"Arte Andalusí." España Es Cultura. Web. 2 Mar. 2015.

"Arte Hispano-musulmán." Departamento De Geografía, Historia y Historia Del Arte. Web. 2 Mar. 2015. <http://iesjorgejuan.es/sites/default/files/apuntes/sociales/historiadelarte2/tema6artehispanomusulman/artehispanomusulman.pdf>.

Calvo, Susana. "El Arte De Los Reinos Taifas: Tradición Y Ruptura." Anales De Historia Del Arte 2 (2011): 69-92. Web. <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/viewFile/37482/36280>.

"El Arte Musulmán De Los Reinos De Taifas." ArteGuías.

Web. 2 Mar. 2015. <http://www.arteguias.com/taifas.htm>.

Llorente, Margarita Sánchez. “Aljafería Palace (Islamic part).” Discover Islamic Art. Museum with No Frontiers, 2015. <www.discoverislamicart.org/database_item.php?id=monument;ISL;es;Mon01,4;en>

Más Arronado, Carlos. "Tema 4: Arte Islámico." Web. 2 Mar. 2015. <http://www.xavierre.com/dptos/arte/manual/Islamico.pdf>.

"Qubba Al-Barudiyyin." Archnet.org. Web. 2 Mar. 2015. <http://archnet.org/sites/1739/media_contents/5766>.

Pérez Vélez, Osvaldo. "El Arte Musulmán En España: Córdova, Sevilla Y Granada." Arabe Español. Web. 2 Mar. 2015. <http://www.arabespanol.org/andalus/arte.htm>.

"TEMA 14: Orígenes Y Características Del Arte Islámico. La Mezquita Y El Palacio En El Arte Hispano - Musulmán." IES Maestro Juan De Ávila. Web. 2 Mar. 2015. <http://www.maestrojuandeavila.es/Departamentos/Geografia e Historia/arte/Tema14.pdf>.

Fuentes para las imágenes:

La introducción

http://www.centroelba.es/source/Documentos/Mezquita-Cordoba.jpg

http://www.viajarporextremadura.com/cubic/datos/docs/doc_330/imag_1539_badajoz_alcazaba_torre_atalaya.jpg

http://www.redextremadura.com/img/upload/2228_g.JPG

Galería 1

http://www.artifexbalear.org/img/islam2bg.jpg

http://www.españaescultura.es/export/sites/cultura/multimedia/galerias/obras_excelencia/obras_excelencia_sf/panel_alicatado_nazari_museo_alhambra_mgt001612.jpg_1306973099.jpg

http://www.paisajistasmarbella.com/wp-content/uploads/72-arcos-lobulados-de-la-ampliación-que-hizo-Al-Hakam-II.jpg

http://static.panoramio.com/photos/large/76330839.jpg

Galería 2

http://www.unionarabecuba.org/images2014/Mezquita-de-Cordoba.jpg

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9d/Cordoba,_la_Mezquita_-_Mihrab.jpg

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/Cordoba,_la_Mezquita_-_Cúpula_de_la_Maqsura_02.jpg

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2d/Patio_de_los_Naranjos,_Mezquita_de_Córdoba.jpg

Galería 3

http://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/01/4e/e6/39/palacio-de-la-aljaferia.jpg

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/Estancias_testero_norte_aljaferia.jpg

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/Palacio_de_la_Aljafer%C3%ADa_(s._XI).jpg

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/89/Decoración_geométrica_mudérar-siglo_XIV-palacios_cristianos_de_la_aljaferia.jpg

http://commondatastorage.googleapis.com/static.panoramio.com/photos/original/43747035.jpg

Galería 4

http://dome.mit.edu/bitstream/handle/1721.3/41873/127809_cp.jpg?sequence=1

http://archnet.org/system/media_contents/contents/87066/original/Qubba_al-Barudiyyin.jpeg?1386887329

http://archnet.org/system/media_contents/contents/5768/original/IHM0281.jpg?1384688441

https://andalusiart.files.wordpress.com/2013/04/wpid-interior-qubba1.jpg

http://dome.mit.edu/bitstream/handle/1721.3/42109/127815_cp.jpg?sequence=1

Galería 5

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/76/Giralda_de_Sevilla_5.jpg/450px-Giralda_de_Sevilla_5.jpg

http://www.turismito.com/wp-content/uploads/2011/12/tn_nintendo.jpg

http://www.viajarasevilla.com/imagenes/Catedral-de-Sevilla.jpg

Galería 6

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Vista_de_la_Alhambra.jpg

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/80/Vista_de_la_Alhambra_y_su_bosque.jpg

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5b/Alhambra_Generalife1.jpg

http://www.pequepolis.com/wp-content/uploads/2014/04/alhambra-palacios-nazaries1.jpg

http://lostintentions.com/wp-content/uploads/2013/03/La-Alhambra-2.jpg

http://portal.educ.ar/debates/eid/cultura/alhambra1.jpg

http://blog.shiito.es/wp-content/uploads/2011/08/4570796320_2efac0f6071.jpg

http://3.bp.blogspot.com/-tbpbqXTHhVw/USNLhgRMjrI/AAAAAAAAFrI/QrR89i1dq8M/s1600/9.+Zóclaos+alicatados.JPG

Fuentes para la introducción del capítulo:

http://www.absolutespana.com/wp-content/uploads/2008/08/mezquita-de-cordoba.jpg

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/96/Leon_cathedral_facade_inverted_perspective.jpg

http://www.tuitearte.es/wp-content/uploads/2013/02/20130220-Las-señoritas-de-Aviñon.jpg

SECCIÓN 2

Arquitectura de los Católicos

Sarah Gurbach

Arquitectura románica

Durante los siglos XI y XII, un nuevo tipo de arquitectura dominó Europa y España: la arquitectura románica. En España, la cultura estaba dominada por la religión Católica debido a La Reconquista, un movimiento que protegía el Catolicismo contra amenazas. Los musulmanes controlaban el sur y los Católicos necesitaron mantener su poder en el norte a través de su religión (Marco). Como consecuencia, los arquitectos usaron este estilo románico para construir catedrales, lugares para expresar su religión y exaltar la grandeza de Dios. El estilo románico usó nuevos materiales, diseños, y formas de construcción para desarrollar la visión de la arquitectura románica (Abrantes). Estilos antiguos como los germánicos, orientales, y la tradición artística romana influían en el progreso del románico (Marco). El movimiento románico era internacional, y España adoptaba estas tra-

Audio 1.1 Canto gregoriano del siglo XI

diciones de Francia y de Italia fácilmente porque estos países están cerca geográficamente (Abrantes).

Sobre todo, la popularidad de las peregrinaciones y el camino de Santiago contribuyeron al desarrollo de la arquitectura románica. El camino de Santiago fue un sistema de caminos, algunos empezaron en el sur de Francia, y todos terminaron en la catedral de Santiago de Compostela en Galicia, España (Abrantes). Culturalmente, las peregrinaciones eran populares, entre 250,000-500,000 peregrinos caminaron la vereda entre los Siglos XI-XIII para visitar los reliquias de santos y expresar su devoción al Catolicismo (Marco). Otras catedrales al lado del camino eran: La Catedral de Jaca en Aragón, La Iglesia de Frómista en Castilla, y la Colegiata de san Isidoro en León (Ibáñez). La importancia de las peregrinaciones era reflejada en la arquitectura de La Catedral de Santiago de Compostela. Por ejemplo, los ábsides semicirculares, espacios semicirculares detrás del altar que custodian

Gallery 1.1
Separación entre los Católicos y los Musulmanes

Las tierras del norte eran Católicas mientras los musulmanes controlaron la península Ibérica en el sur

Gallery 1.2 El Camino de Santiago

El mapa

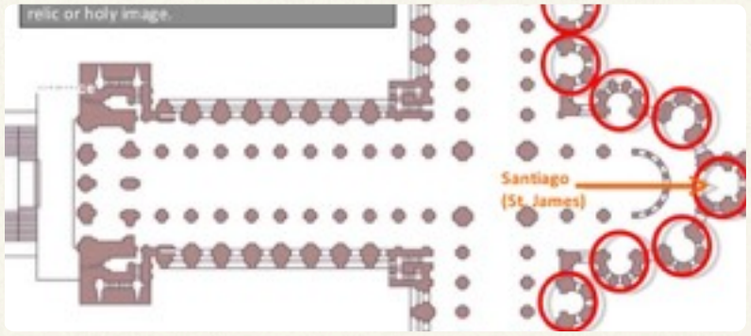
las reliquias de los santos, les daban espacio a los miles de peregrinos para ver las reliquias y dormir durante sus peregrinaciones. (Williams).

Debido a la nueva visión y el singular influencia de las peregrinaciones, la arquitectura románica era diferente de cualquier otro estilo. La catedral de Santiago de Compostela solo usó arcos de medio punto. Este elemento fue situado en la nave, las ventanas, y el famoso Pórtico de Gloria en el exterior (Santiago de Compostela). También, esta forma existió en el techo semicircular de la Catedral, que se llamó la bóveda de medio cañón. La bóveda tenía una textura lisa y sencilla con un color blanco límpio. Estaba soportado con contrafuertes gruesos que eran parte del muro y soportaban el peso de la bóveda y la estructura alta (Abrantes).

Figura 1: Reliquia de Santiago

El muro de Santiago de Compostela tenía un balcón en el segundo piso que se llamó el triforio. El triforio distribuyó el peso de la bóveda de medio cañón y también era un espacio para las multitudes de peregrinos (Santiago de Compostela). La forma del triforio era un arco de medio punto separado en dos arcos más pequeños (Abrantes). En la Catedral de

Gallery 1.3 Ábsides Semi-circulares



El plan de la Catedral

Santiago de Compostela, el triforio era distinto porque existe alrededor de la nave (Santiago de Compostela). Los muros eran tremendamente pesados y por eso, las ventanas del muro eran pequeñas y no permitían mucha luz en el interior de la catedral (Abrantes).

La característica específica de la arquitectura románica era la forma redondeada, que existió en los ábsides semicirculares, los arcos de medio punto, y la bóveda de cañón. La arquitectura también soportó el peso de todos los peregrinos del Camino de Santiago durante esta edad. En total, la arquitectura románica que se ha visto en la Catedral de Santiago de Compostela fue influída culturalmente por la importancia del Catolicismo y servía como la fundación para el Gótico en siglos siguientes.

Gallery 1.4 Estructuras de la arquitectura románica

La Catedral Santiago de Compostela

La Arquitectura Gótica

La arquitectura románica era la versión previa de la gótica. Los avances técnicos de la edad gótica hicieron posible una expansión visionaria de la arquitectura. Con el gótico, los arquitectos continuaban la expresión de su devoción al Catolicismo en una manera con más altura, iluminada, y ostentosa.

El gótico estaba desarrollado por siglos, durante el siglo XII hasta el siglo XVI. Esta edad larga resultó en cambios arquitectónicos que reflejaban modificaciones sociales que ocurrían gradualmente. Generalizando, se desarrolló un nueva sistema social con la clase burguesa que contribuyó al proceso de urbanización (Abrantes). La catedral se volvió "su edificio emblemático" en las ciudades más grandes que continuó la importancia del Catolicismo (109 Abrantes). Después de 1492, los reyes Católicos controlaron las tierras del sur, donde continuaron la Reconquista y el énfasis en el Catolicismo en la arquitectura (Marco). La misma influencia Europea era esencial en el desarrollo del Gótico en España, debido a su cercanísimo a los centros del gótico en Francia e Inglaterra. Sin embargo, los arquitectos Españoles usaron el gótico Europeo, pero también crearon elementos originales para formar estilos únicos (Abrantes). El ejemplo clásico del gótico era La Catedral deLeón que fue completada en el siglo XVI.

Figura 2: Tierra de los reyes Católicos

Figura 3: Catedral de León

En la Catedral de León, el elemento más reconocible era el arco apuntado, una salida de la forma redondeada de la arquitectura románica. El nuevo arco ocurría en todas partes de la catedral: en la planta baja, el triforio, las ventanas, y el exterior. El arco apuntado soportó más peso que los arcos de medio punto, y por consiguiente, las catedrales pudieron ser más altas. Por otra parte, el arco apuntado creaba un eje vertical que enfatizaba el cielo y la proximidad de Dios. Culturalmente, el arco apuntado era influido de los musulmanes de la Península Ibérica quienes los reyes Católicos vencieron durante la edad gótica. Otro nuevo elemento de soporte era la bóveda de crucería, que enfatizaba la forma apuntada. En León, las bóvedas tenían cuatro partes que se conectaban en un punto. Esas bóvedas eran mas detalladas de las austeras bóvedas de cañón y eran hechas de los mismas materiales del edifico (Abrantes).

En León, los arbotantes no eran parte de los muros, en lugar formaron una estructura externa. Un sistema de arbotantes empezó en los muros en el exterior y terminó en el suelo para mover el empuje del peso al suelo. Los arbotantes parecían más ligeros que los sistemas gruesos de soporte de Santiago de Compostela, como un milagro divino. Además, los arbotantes, hicieron posible más ventanas decorativas (Abrantes). Las vidrieras, ventanas coloridas, de León eran famosas porque permitían luz en todas las partes del interior, y creaba un espacio sagrado para rezar (Marco). La luz brillante en León contrastaba con el interior oscuro de Santiago de Compostela. Además, la luz representaba la presencia divina, y León, con todas sus vidrieras, tenía presencia divina en todas partes (Abrantes).

Figura 4: Vidriera de León

Gallery 1.5 Estructuras de la arquitectura gótica

Arcos apuntados a la derecha

El muro de León era decorativo y original porque tenía tres partes, en lugar de dos como en Santiago de Compostela. En la planta baja había una arcada: una línea de arcos apuntados. Encima de la arcada había un segundo piso de un triforio, donde existía una repetición más pequeña de los arcos apuntados de la planta baja. El triforio no funcionaba sobre un balcón para peregrinos, mejor para decorar el muro y dejaba la entrada de luz. Sobre el triforio existía una hilera de ventanas, donde una vidriera permitía la entrada de mucha luz iluminada (Abrantes) . Las nuevas técnicas del tiempo resultaban en altas catedrales intrincadas, con mucha ilumina-

Gallery 1.6 La Vidriera de la Catedral de León

ción y decoración que continuaba la importancia del Catolicismo.

En España, la arquitectura Gótica se desarrollaba en tres estilos singulares del país. Primero, el gótico mediterráneo desarrolló en el siglo XIV, tenía menos decoración para enfocarse en "la naturaleza" y estaba ejemplificado en la iglesia de Santa María del Mar (Zaragoza). En el siglo XV, apareció la forma flamígera con un exceso de decoraciones que existían en la lonja de Palma de Mallorca. Finalmente, los arquitectos del siglo XV combinaron formas diferentes de países extranjeros para crear el estilo hispano-flamenco (Abrantes). La formación de estos estilos fue el resultado de los intercambios entre países y artistas en ciudades de rápido crecimiento.

Gallery 1.7 Estilos Góticos Únicos de España

El Gótico Mediterráneo: Santa María del Mar

La arquitectura gótica despegaba de la románica en elementos apuntados y nuevos sistemas de soporte que elevaban la altura y creaban más elementos decorativos. Sin embargo, el gótico tenía las mismas influencias: el Catolicismo, la Reconquista, y la arquitectura Europea en el norte de España, que se combinaron con nuevos movimientos culturales para el desarrollo de una nueva visión. La arquitectura gótica es

un estilo muy reconocido que tiene muchas formas originales en España y que influyeron en Arquitecturas y artistas durante la historia.

Gaudí

Uno de los arquitectos más influyentes es Antoni Gaudí. Él era un visionario que construyó edificios originales que respondían al gótico. Su nacimiento en el norte de España y sus visitas a Francia contribuyeron a su conocimiento sofisticado del gótico y a su reacción que causó cambios de este estilo. No le gustaba "el perfeccionamiento del gótico" que no era controversial ni original (González). La nueva arquitectura era inspirada por la naturaleza y reflejó este tema en su trabajo. Quería una superación del gótico que perseguía con un visión original que expresaba en su obra maestra, *La Sagrada Familia* en Barcelona, cuya construcción empezó en 1882, y que aún no está completa ("La Superación"). La altura y grandiosidad eran elementos similares de las catedrales góticas, y continuaba la importancia del Catolicismo de las catedrales, pero con un estilo completamente único.

Audio 1.2 Ruberto Chapí. La Fantasía Morisca. 1879

La Sagrada Familia no tiene una arcada, como las catedrales de Santiago de Compostela o León, ejemplos de arcos están en el exterior en la Fachada del Pasión. Estos arcos no son de medio punto, pero no son apuntados completamente. El apuntamiento era blando, para crear un arco como un triángulo, pero menos apuntado (González). En lugar de arcos en el interior, Gaudí construyó algo nuevo para soportar la catedral. Columnas elevadas que se expanden como ramas de un árbol en el techo y mueven el empuje del techo al suelo. Se llamaban columnas de doble hélice y la apariencia como arboles reflejaba la visión de naturaleza de Gaudí (Sagrada Familia). A Gaudí no le gustaban los arbotantes porque parecían como "mueltas," algo débil (González).Usó las columnas de doble hélice para dar soporte al edifico en una manera más orgánica. Además, estas columnas creaban un interior más ligero, sin decoraciones pesadas o decadentes.

Figura 5: Sagrada Familia

Las bóvedas de *La Sagrada Familia* eran completamente diferentes de las del gótico. Las "ramas" de las columnas eran parte del techo para imitar un bosque. La bóveda capó los ladrillos que terminaban con formas piramidales, es un estilo que se llamó la bóveda Catalana, una influencia del lugar de su nacimiento en Cataluña. Esta bóveda permitía la entrada de mucha luz natural del techo. Aunque las bóvedas Catalanas eran decorativas como las bóvedas en León, era en una manera diferente que enfocaba en la naturaleza.

Los muros en *La Sagrada Familia* también eran únicos porque casi todo del muro era de cristal. Ausente eran los triforios, aunque hubo un balcón en el segundo piso. Las ventanas y ventanales llegaban del suelo al techo, lo que resultaban en la iluminación del interior con luz natural. Toda la luz representaba la presencia divina y enfatizaba los elementos de la naturaleza (Sagrada Familia). Los elementos de la Sagrada Familia creaban un espacio que se enfocaba totalmente en la oración y intimidad con Dios.

Gallery 1.8 La Sagrada Familia

la Fachada de la Pasión

Los detalles del interior y exterior continuaban el énfasis en la naturaleza y el Catolicismo. La inspiración del bosque era obvio en el interior, y en el exterior, usó animales y otras decoraciones para lograr "la máxima amplitud del espacio visible" (González). Construyó tres puertas para simbolizar la fe, la esperanza y la caridad, y las tres fachadas para de la vida de Jesús. Hubieron doce torres para los doce apóstoles, un torre debajo del altar para simbolizar María y cinco torres en el medio para Jesús y cuatros Evangelistas, un simbolismo emotivo (Abrantes).

La Sagrada Familia era similar de las catedrales góticos en la altura y espiritualidad, pero su visión demandó nuevas estructuras. No usó arcos ni arbotantes, y creó nuevas columnas, bóvedas, y muros para reflejar la naturaleza. Esta catedral es diferente de algo en el mundo, hay belleza, pero es diferente, no es como la ideal que las catedrales góticos.

Conclusión

Culturalmente, la arquitectura románica era el resultado del énfasis en el Catolicismo y la Reconquista en el norte de España contra el movimiento musulmán en la península Ibérica. Influencias Europeas y de estilos antiguos contribuían al desarrollo de la arquitectura románica también. El crecimiento de las peregrinaciones resultaban en El Camino de Santiago, una travesía para Católicos que afectó las estructuras románicas y culminaba en *La Catedral de Santiago de Compostela.*

La arquitectura gótica se basaba en elementos de la románica pero expandió la visión de la arquitectura y la usó para expresar su devoción al Catolicismo con estructuras nuevas.

Los arcos cambiaban de arcos de medio punto a arcos apuntados, y las bóvedas de cañón se volvían bóvedas apuntadas para enfatizar la verticalidad de los templos góticos. Otras nuevas técnicas de soporte eran los arbotantes, que soportaban el peso de la catedral con estructuras exteriores más ligeras de los gruesos muros románicos. La nueva tecnología de la edad gótica resultaba en la oportunidad para más elementos decorativos, como las ventanas. *La catedral de León* era famosa para su vidriera brillante que llenaba el interior de la catedral con luz y representaba la presencia de Dios. Además de las ventanas, los muros de León tenían un triforio que decoraba el interior más que los templos románicos.

Gaudí respondió al gótico con una visión nueva que enfatizaba la naturaleza en su obra de maestra: *La Sagrada Familia*. Creaba columnas que parecían como árboles en un bosque y reducían la necesidad de arcos o arbotantes de soporte. Su bóveda nueva permitía la entrada de luz que multiplicaba el efecto de toda la luz radiante de las ventanas que dominaba el muro. Demasiada luz reforzaba la influencia de la naturaleza en *La Sagrada Familia*. Algunas decoraciones continuaban el enfoca orgánico y personificaba la nueva visión de Gaudí.

En total, estilos de arquitectura eran influidos por la geografía y cultura del tiempo. La historia de estos estilos eran significativa porque movimientos de arte influenciaban a los próximos desarrollos. Nuevos estilos continuaban tradiciones del pasado o reaccionaban contra formas viejas para creer algo nuevo. Ni la catedral de León ni La Sagrada Familia fueron posibles sin la arquitectura románica, y las circunstancias de su creación. La historia de la arquitectura en España, y alrededor del mundo, era inter-conectada, una red de influencias, reacciones, y creaciones que podemos disfrutar hoy en la forma de estructuras increíbles .

Bibliografia

Abrantes, Ricardo, Araceli Fernández, and Santiago Manzarbetia. Arte Español Para Extranjeros. A ed. Vol. 5. San Sebastián: Editorial Nerea, 1999. Print.

Catedral De Santiago. MUSMon.com. Ministerio De Educación, Deporte, Y Cultura, 2012. Web.

González, J.L., and Albert Casals. "Gaudí, Bmm_58,." Gaudí, Bmm_58,. N.p., June 2002. Web. 06 Mar. 2015.

Ibañez, Alejandro. "Arquitectura Románica En El Camino Del Santiago." Arquitectura Románica En El Camino Del Santiago. El Rincón Del Vago, 1998. Web. 10 Mar. 2015.

"La Superación Del Gótico." L (n.d.): n. pag. Básilica De La Sagrada Familia. Web. 10 Mar. 2015.

Marco, Sebastián Quesada. Historia Del Arte En España E Hispanoamérica. Madrid: Edelsa Groupo Didascalia, 2005. Print.

Sagrada Familia. Computer software. MUSMon.com. Ministerio De Educación, Deporte, Y Cultura, 2012. Web.

Williams, John. "¿Arquitectura Del Camino De Santiago?" Quintana 7 (2008): n. pag. Https://dspace.usc.es/bitstream/10347/6457/1/pg_158-179_quintana7.pdf. Universidad De Pittsburg. Web.

Zaragoza, Arturo. "Arquitecturas Del Gótico Mediterráneo." Arquitecturas Del Gótico Mediterráneo. N.p., 2003. Web. 06 Mar. 2015

Imágenes

Portada: Figura 1. http://www.vialiberamc.it/wp-content/uploads/2012/03/pano-cc-javier-pais.jpg Figura 2. http://www.spainisculture.com/export/sites/cultura/multimedia/galerias/monumentos/catedral_leon_s11911681.jpg_1306973099.jpg Figura 3 http://www.travellersadventures.com/sagrada-familia/

Galería 1.1: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/63/506-Castile_1210.png

Galería 1.2: Figura 1. http://www.caminoguides.com/route.html Figura 2: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/Jac

a,_Catedral_de_San_Pedro-PM_32162_adj.JPG Figura 3. http://www.spainisculture.com/export/sites/cultura/multimedia/galerias/estilos/iglesia_san_martin_fromista.jpg_1306973099.jpg Figura 4. http://www.leon.es/extfrontleon/img/cm/45/58/7/45/58/8/45/58/9/basilica.jpg

Pop-up 1:
http://pilgrimages.com/ourladyqueenofpeace/combined-countries/Relics-of-St-James-santiago1b.jpg

Galería 1.3. Figura 1. http://image.slidesharecdn.com/pilgrimageandcrusades-111117164715-phpapp02/95/pilgrimage-and-crusades-15-728.jpg?cb=1321548654 Figura 2. http://www.paradoxplace.com/Photo%20Pages/France/West/Poitiers_Poitou_Charentes/Poitiers/Notre_Dame_la_Grande/Images/800/Apse-Sept07-D7913sAR800.jpg

Galería 1.4. Figura 1. http://www.earthalacarte.com/images/destination/1370532197_0!!-!!99.jpg Figura 2. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/18/SantiagoCompostela-PortaPlaterias-bis.jpg Figura 3. http://static.panoramio.com/photos/large/26167787.jpg

Figura 4. https://classconnection.s3.amazonaws.com/763/flashcards/718863/png/11.5.png Figura 5. http://musmon.com/en/guide_image/CatedralDeSantiagoDeCompostela/img48.jpg Figura 6. https://classconnection.s3.amazonaws.com/315/flashcards/1792315/png/transept__st_james_cathedral-142A675A2C32FA6AD5B.png

Pop-up 2:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f7/Mapa_reconquista_almohades-en.svg/2000px-Mapa_reconquista_almohades-en.svg.png

Figura 2:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6c/Leon_cathedral_facade_night.jpg

Galería 1.5. Figura 1. http://www.visual-arts-cork.com/images-artistic/leon-cathedral.jpg. Figura 2. http://www.mclibre.org/clase/0708amaya/0708_7m/monica_martin/personajes/patio%20de%20los%20leones2.jpg Figura 3. http://agrega.educacion.es/galeriaimg/da/es_20071227_1_5044025/es_20071227_1_5044025_captured.jpg Figura 4. http://farm1.staticflickr.com/104/308857676_e8481b9dba_z.jpg Figura 5. Gothic Church Flying Buttress. Figura 6. http://www.boston.com/travel/blog/00Leon-cathedral.jpg

Pop-up 3:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/Cathedral_of_León_-_Rosette_(interior_view).JPG

Galería 1.6. Figura 1. https://travelpast50.com/wp-content/uploads/2013/01/cathedralleon.jpg Figura 2. http://thumbs.dreamstime.com/z/nativity-scene-stained-glass-window-depicting-cathedral-leon-castille-leon-spain-44373

169.jpg Figura 3. http://thumbs.dreamstime.com/x/inside-gothic-leon-cathedral-19873147.jpg Figura 4. http://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/06/c8/87/f0/cathedral-de-leon-santa.jpg

Galería 1.7. Figura 1. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6c/Church_of_Santa_Maria_del_Mar.jpg . Figura 2. http://www.northsouthguides.com/images/mallorca_cathedral_main_facade.jpg Figura 3. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/36/Arcos_en_Fachada_principal_de_la_Catedral_Nueva_de_Salamanca.JPG

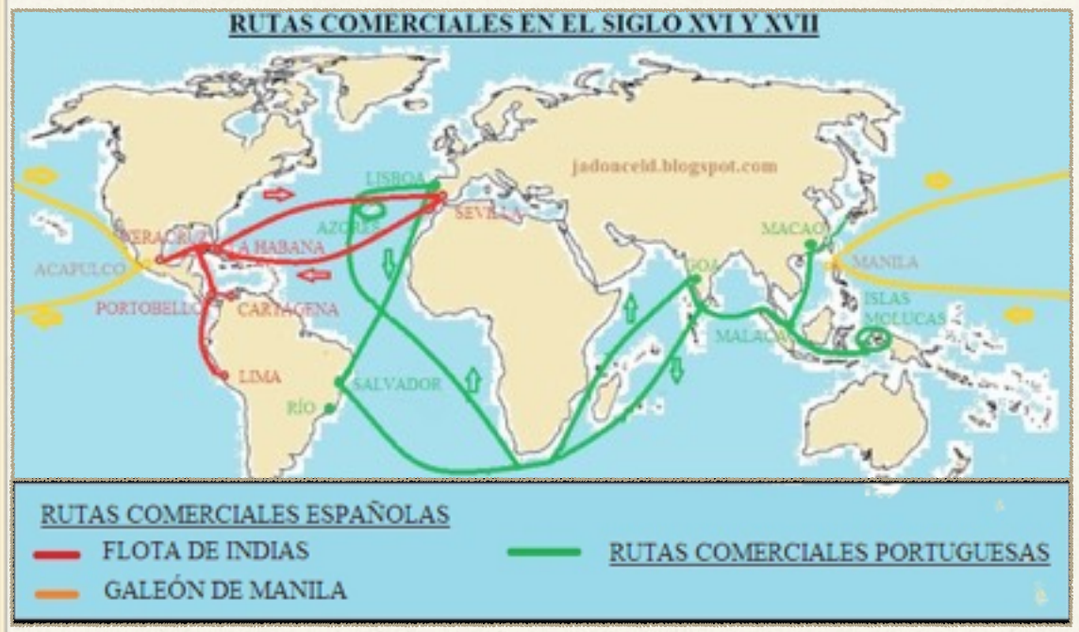
Figura 3. https://mocochocodotcom.files.wordpress.com/2012/09/sagradafamilia_barcelona.jpg

Galería 1.8. Figura 1. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Fachada_de_la_Pasión._Templo_Expiatorio_de_la_Sagrada_Familia.jpg . Figura 2. http://www.bugbitten.com/images/bb03e43ffe34eeb242a2ee4a4f125e56/Spain_and_France-9358/Spain_and_France-267230.jpg . Figura 3. http://www.gaudiallgaudi.com/Gaudi%20Detall%20volta%20S%20F.JPG . Figura 4. http://ad009cdnb.archdaily.net/wp-content/uploads/2013/10/52544128e8e44ecb17000666_ad-classics-la-sagrada-familia-antoni-gaudi_platemple-530x352.jpg Figura 5. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ae/Sagrada_Familia,_Turtle.jpg . Figura 6. http://jeremyng.smugmug.com/Travel/Sagrada-Familia-Barcelona-jan/i-G5S9nZB/0/L/DSC4964-2-L.jpg Figura 7. http://www.destination360.com/europe/spain/barcelona/la-sagrada-familia

Las Américas, Asia, y África en el arte español

Isabel Rivero

Rutas Comerciales
Siglos XVI y XVII



Las Américas

En 1492 el Papa Alejandro VI (Rodrigo Borgia) proclamó que los reinados de España y de Portugal podrían explorar el nuevo mundo al oeste y dividirse lo que encontraran. El tratado de Tordesillas autenticó en 1494 la división oficial de las tierras descubiertas. Portugal recibió lo que es Brasil hoy en día, y Castilla recibió el resto de las tierras. Es decir que las rutas de intercambio y la posesión de las Américas se han hecho desde el siglo XV. Las Américas habían sido parte de la economía de Castilla y León por muchos años. En el siglo XV y en los siglos después, Castilla había tenido viajes grandes a cualquier rincón del mundo.

Durante los siglos XV y XVI el comercio con el oro y la plata de las Américas fue una parte fundamental de la economía de España. (*España ayer y hoy*)Las tropas españolas para defenderse y mantener su poder y prestigio mundial eran pagadas en oro y plata de las Américas. También en la península Ibérica la gente deseaba cada vez más esos metales para decoraciones o como posesiones.

En el museo Metropolitano de Nueva York hay obras de los siglos X hasta XVIII. De esas obras de Sudamérica hay muchas obras de arte hechas con metales preciosos desde tapices hasta piezas de cerámica. Un ejemplo de arte hecho de un metal precioso es *Tunjo* *Figura 1*, una escultura de una mujer agarrando a otra persona más pequeña. El Tunjo es una pieza de escultura religiosa que fue hecha en oro en Colombia entre los siglos X y XVI. Otro ejemplo de arte hecho de metal es *Fragmento de friso* *Figura 2*, hecho de plata en el siglo XVIII. Una vez era parte de una decoración dentro de una iglesia en Bolivia. La artesanía como esa escultura y parte de la decoración cambió con la influencia religiosa de los misioneros. (metmuseum.org)

El Arte con elementos de metales preciosos, como el oro y la plata se hizo cada vez más común sobre todo durante la época de decadencia y de suntuosidad en España en los siglos XVI y XVII (España ayer y hoy). Un ejemplo del uso de metales preciosos de las Américas en el arte de España se encuentra en el Palacio Real de Madrid. En casi cada sala hay decoraciones de oro o de plata u otros metales preciosos. La antecámara de Carlos III *Figura 3* tiene decoraciones en oro en cada rincón. (patrimonionacional.es) Los marcos de los espejos, las patas de las mesas, los candelabros, y las arañas que cuelgan del techo son hechos de un metal precioso con la meta de tener suntuosidad que trae oro y otros metales preciosos. Especialmente en la sala del trono hay leones y espejos dorados que le dan una gran suntuosidad a la decoración. *Los leones de Medici* *Figura 8* no están hechos de oro, sino de bronce como muchos de los objetos en el palacio ya que el oro es carísimo. (patrimonionacional.es) Aunque no todo está hecho de oro y plata de las Américas, el sentimiento de riqueza está presente en la decoración y el estilo Rococó del interior del palacio. Los materiales vinieron de las Américas a la Península Ibérica, pero el estilo artístico llegó de Europa y si los materiales no fueron el oro y la plata americana, la meta fue imitar los metales. Por eso, aunque no todo fue oro en el Palacio el tratamiento de mostrar riqueza por materiales está basada en el deseo de los metales de las Américas.

Palacio Real de Madrid

Figura 3; La antecámara de Carlos III

En las Américas, los estilos de las artes pre-Colombinos variaban según las regiones. (Historia del arte) En muchos lugares las figuras esculpidas en rocas y encima de textiles por lo menos eran deidades o religiosas. Durante la conquista de

Sudamérica, en particular, por los españoles, el imperio Inca tenía el más poder en Sudamérica en la región de los Andes. Sus artes, como muchos de los años anteriores en la región, fueron más de las artes plásticas. Ahora no existen mucho del arte con metales preciosos porque los españoles derritieron casi todo. Mucho del arte escultórico era religioso; por ejemplo conopas de llamas *Figura 9* eran muy populares. La gente ponía ofrendas en los huecos y entonces el arte no era solo para mirar, sino que la gente usaba el arte en la vida cotidiana, especialmente la cerámica (en particular los aryballos *Figura 10*) y los textiles. (metmuseum.org)

Después de la llegada de los españoles, la artes en Sudamérica cambiaron a no solo ser artes plásticas. Los misioneros trajeron pinturas religiosas de Europa a las Américas para influir en la gente indígena y convertirlos al catolicismo. Fundaron la escuela Cuzqueña de pintura en Cuzco, la que fue capital del imperio Inca hasta que Pizarro y sus tropas oprimieron el pueblo Inca y conquistaron el área andina.(museuhistoriconacional.br) La escuela Cuzqueña de pintura fue donde los europeos enseñaron a la gente nativa a pintar en un estilo europeo. En la escuela Cuzqueña se pintaron muchas obras, por ejemplo, la obra *Nuestra señora de Belén, Figura 11,* del siglo XVII. Es una obra anónima de la Virgen con querubines rodeándola. Tiene rastros de la deidad de la Pachamama peruana en su forma triangular. Por eso, es una mezcla de influencia española y católica con rasgos de la región y de la cultura autóctona de la región.

Figura 11 ; Nuestra señora de Belén, anónimo

Otro ejemplo de pintura de la escuela Cuzqueña es la obra influida por la religión católica es *La adoración de los reyes magos*, *Figura 12*, otra pintura anónima de entre 1740 y 1760. La influencia aquí no solo es de España, pero también de Pedro Pablo Rubens *Figura 13* quien pintó una pintura del mismo tema un siglo antes. En la versión de Rubens todas las figuras excepto los reyes magos tienen piel blanca, pero en la versión Cuzqueña hay mestizos en el fondo, algo que muestra la cultura andina de la colonización de los españoles. Esas obras contienen una influencia española y también influencias de su región de origen. Las obras son una mezcla de culturas Europeas y Sudamericanas a través del intercambio geográfico de gente.

Asia

Los españoles han tenido colonias en las islas filipinas desde el siglo XVI durante su época de expansión y de exploración. Los españoles arribaron en las filipinas en 1521. La mayoría de los españoles que viajaban al océano pacífico eran misioneros. (philippinecountry.com) Jerónima de la Asunción fue una monja que quería fundar un monasterio en las Filipinas. El célebre pintor Diego Velázquez pintó un retrato de ella con su cruz en la mano y con una cara severa y arrugada. La obra *La venerable madre Jerónima de la Fuente, Figura 14,* fue hecha en 1620 en los años de exploración y pleno periodo del barroco español. No hay ninguna referencia a Las Filipinas en esta obra aunque ella estaba por viajar a las islas cuando la pintó Velázquez. (*Escritos Completos sobre Velázquez*)

El arte filipino del siglo XVII se centraba en las artes plásticas como la cerámica y el tejido aunque también estaban interesados en artes de interpretación como la poesía y el baile. El arte filipino no se destacó en pintura hasta que llegaron los europeos a esa región. Cuando los españoles llegaron a las filipinas, ellos usaron la pintura religiosa como propaganda en su misión de conversión de la gente indígena. El retrato de La venerable madre Jerónima de la Fuente muestra una figura de la iglesia ejerciendo su poder con la religión en su mano.

Figura 14; La venerable madre Jerónima de la Fuente, Diego Velázquez, Museo del Prado, Madrid

Muchos años después de la introducción de la pintura en las filipinas y después de la llegada de la multitud de misioneros, hubo un cambio en el tipo de pintura en las filipinas. Hubo un movimiento de cambio de pintores, por ejemplo Juan Luna, que nació en las filipinas y después fue a España para pintar más. Juan Luna (1857-1899) fue uno de los pintores más reconocidos de las filipinas en la edad contemporánea. El empezó su carrera en Manila, la capital de las filipinas, bajo la tutela de un pintor con raíces españoles, Lorenzo Guerrero que vivía allí. Él viajó con su hermano a España en 1877 después de la independencia filipina y asistió la Escuela de Bellas Artes de San Fernando que dirigía Goya y donde años después estudiara Picasso y Dalí. Mientras estudiaba en Madrid, él exhibía mucho en las galerías de Europa, y comenzó a ser conocido. Pintaba en los estilos del romanticismo, del luminismo, del realismo y también del impresionismo. (kulay-diwa.com)

La obra *La vida parisiana, Figura 15* pintada en 1892 por Juan Luna es un ejemplo perfecto del estilo impresionista de esa época. Sus pinceladas anchas y desarregladas ampliaron la sensación de solo tener un impresión de la escena. También su obra *Picnic en Normandía, Figura 16* de unos pocos años antes es un ejemplo del mismo estilo. Las obras de Juan Luna, un filipino, tuvieron una gran influencia de España porque fue un parte integral del movimiento contemporáneo artístico en Europa occidental en general. Por la facilidad en que gente podía viajar con avanzas de tecnología el intercambio de ideas fue más fluido como resulto como puede ver en el estilo de pintar de Juan Luna. (kulay-diwa.com)

España tenía las filipinas como una de sus colonias por muchos años e interactuaban mucho por el intercambio económico, pero también interactuaban artísticamente. Aunque en el principio de las interacciones los españoles dominaron el escenario artístico por su meta de convertir el país, después de la independencia hay intercambio de artistas filipinos con los españoles como Juan Luna.

África

El arte africano ha tenido una gran influencia en el arte español, especialmente en el sur de España. Como se mencionó en la primera sección de este capítulo, los musulmanes, cuando entraron en la península, cambiaron la arquitectura y el arte de la península ibérica a uno mucho mas de los estilos del medio oriente y del norte de África. Los musulmanes tenían una influencia grande durante muchos siglos. Durante la época moderna, la parte del continente Africano que influía más en el arte español fue el arte de África subsahariana, del oeste y el este de África y no tanto del norte de África como antes. (*Arte de España para extranjeros)*

Muchos siglos después de los años del arte musulmán, Pablo Picasso *Figura 16* entró el mundo de arte. Él fue uno de los artistas que se fascinó con la escultura del oeste de África. Como artista, Picasso quería sacar de las obras que él miraba un concepción del cuerpo diferente. Entonces, su idea de las formas del cuerpo fue lo más importante. Él visitaba museos en Paris que tenían esculturas africanas traídas de África subsahariana. Una de las primeras obras que muestra una in-

fluencia de las máscaras africanas es *el retrato de Gertrude Stein Figura 17*; de 1906, Picasso demuestra una simplicidad en las formas de las partes del cuerpo de ella. Su nariz tiene un sentido muy fuerte de triángulos y sus ojos son casi almendras perfectas en su forma. El ojo a la derecha es mucho más pequeño que el ojo a la izquierda y eso puede mostrar los primeros pensamientos del cubismo. La cara de la Sra. Stein es muy escultural, pero, al mismo tiempo, ella parece muy duo-dimensional. También en la obra *Autorretrato con la Paleta* es mucho más claro que Picasso está llegando al estilo del cubismo. Otra vez, los ojos son de la misma forma como una almendra, pero uno es mucho más grande que el otro y además el ojo a la izquierda está inclinado de una manera que no pasaría en una cara real. (metmuseum.org)

Una obra que casi puede ser una pintura de una máscara africana es *Busto de un hombre, Figura 18*. Hecha en 1908, la obra de óleo sobre lienzo contiene colores anaranjados y terrenos. El hombre parece que está hecho de madera o quizás de arcilla con mucho hierro adentro. Sus ojos no son ojos, pero parecen como huecos en los que no hay ojos reales. No es cierto si hay pupilas dentro de los huecos que deben ser ojos. La ambigüedad entre la presencia de ojos y la falta de ojos asegura que esta obra no es ciertamente una obra de una máscara africana. Se puede ver claramente que hay influencias africanas en cada obra mencionada. (metmuseum.org)

La obra que tiene la influencia directamente a la máscaras es *Las señoritas de Avignon, Figura 19*. de 1907, esta obra cuelga en el MoMA y está conocida como el principio del arte moderno por las formas austeras de las meretrices y por el tratamiento de espacio. Las caras de las prostitutas son muy angulares y parecen muy esculturales como la escultura africana. Además, las dos figuras a la derecha llevan máscaras que parecen máscaras africanas por sus formas y colores, y por eso la influencia de África es prevalente en esta obra. Durante esa época de intercambio de ideas y de la facilidad de los artistas de viajar, a Paris, por ejemplo, para ver arte de todo el mundo en los museos, las influencias de otras partes del mundo influyeron en el arte español en lugar de lo que pasaba en el pasado: la completa presión de estilos y temas culturales españoles en el arte de los lugares donde impusieron su poder. (khanacademy.org)

Figura 18; Busto de un hombre, Pablo Picasso,

Figura 19; Las señoritas de Avignon, Pablo Picasso, MoMA

En conclusión, no parece que los tres continentes de las Américas, Asia, y África tiene nada en común, pero eso es completamente incorrecto. Hemos visto que desde hace muchos siglos había intercambio entre España y otros lugares del mundo. Aunque el tipo de arte ha cambiado de continente a continente, el principio de intercambio entre los lugares ha sido constante. Había intercambio de ideas artísticas - algunos de España a otros lugares y otros del extranjero a España. Podemos ver las influencias geográficas y culturales de todo el mundo en en arte español.

Referencias

Abrantes, R., & Ndez, A. (2012). Arte español para extranjeros (5th ed., Vol. 1, p. 278). San Sebastián: Editorial Nerea.

Brown, J., & Hugas, B. (2008). Escritos completos sobre Velázquez. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.

Castelar, E. (1874). Miscelánea de historia, de religion, de arte y de política (1st ed., Vol. 1, p. 320). Madrid: A. de San Martin.

El arte español fuera de España / Miguel Cabañas Bravo, coordinador, J. (2003). El arte español fuera de España / Miguel Cabañas Bravo, coordinador (p. 684 p.). Madrid: Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas.

Famous Spanish Artist - Miquel Barceló. (n.d.). Retrieved April 6, 2015.

Juan Luna Biography | Freeway. (n.d.). Retrieved April 30, 2015.

Klein, J. (1920). The Mesta: A study in Spanish economic history, 1273-1836. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Kulay-Diwa Gallery of Philippine Contemporary Art - Juan Luna. (2015). Retrieved April 30, 2015.

LA ESCUELA CUSQUEÑA - PERÚ. (2015). Retrieved April 30, 2015, from http://peruroutes.com/peru_pintura.htm

Les Demoiselles d'Avignon. (n.d.). Retrieved April 30, 2015, from http://fastly.kastatic.org/KA-youtube-converted/fy2TlYnYIzA.mp4/fy2TlYnYIzA.mp4

León | Patrimonio Nacional. (n.d.). Retrieved April 30, 2015.

Manifesta 8: La Bienal Europea de Arte Contemporáneo, región de Murica, España en diálogo con el norte de Africa : The European Biennial for Contemporary Art, region of Murcia, Spain in dialogue with northern Africa. (8th ed., Vol. 1, p. 381). (2010). Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale Spa.

Muñoz, P., & Marcos, M. (2005). España: Ayer y hoy. Upper Saddle River, N.J.: Pearson Education.

National Commission for Culture and the Arts. (n.d.). Retrieved April 30, 2015.

National Historical Museum. (n.d.). Retrieved April 30, 2015, from http://www.museuhistoriconacional.com.br/ingles/mh-e-104.htm

Philippine History - Spanish Colonization. (2006). Retrieved April 30, 2015.

Serraller, C. (2013). La invención del arte español : De El Greco a Picasso (1st ed., Vol. 1, p. 178). Barcelona: Galaxia Gutenbergs : Círculo de Lectores.

Recursos para imágenes

Introducción

http://1.bp.blogspot.com/-QdpU4oWf9dE/UDY5YOf4tTI/AAAAAAAADoI/qnOPbxeLrm8/s1600/mundof+-+copia.jpg

Figura 1
http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1979.206.1050

Figura 2
http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1978.303.7

Figura 3
https://c4.staticflickr.com/8/7159/6602429011_d050c9ae70_b.jpg

Figura 4
https://mendicantme.files.wordpress.com/2011/05/gasparini-room-palacio-real.jpg

Figura 5
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/df/Salón_del_Trono.jpg

Figura 6
http://footage.framepool.com/shotimg/qf/517285992-throne-royal-palace-of-madrid-el-pardo-figure-object.jpg

Figura 7
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Palacio_Real_de_Madrid_-_Interior_02.jpg

Figura 8
http://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/categorias/detalles/8428/León/343

Figura 9
http://p1.la-img.com/626/34754/14254400_2_l.jpg

Figura 10
http://www.artsconnected.org/media/cf/f4/9e3ecd523d3ad6d5679eaafd5a9c/1024/768/1562.jpg

Figura 11
http://en.wikipedia.org/wiki/Cuzco_School#/media/File:Cuzqueña2.jpg

Figura 12
http://en.wikipedia.org/wiki/Cuzco_School#/media/File:Cuzqueña4.jpg

Figura 13
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/Peter_Paul_Rubens_-_Adoration_of_the_Magi_-_WGA20248.jpg

Figura 14
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e7/Velázquez_-_Sor_Jerónima_de_la_Fuente_(Museo_del_Prado,_1620).jpg/300px-Velázquez_-_Sor_Jerónima_de_la_Fuente_(Museo_del_Prado,_1620).jpg

Figura 15
http://en.wikipedia.org/wiki/Juan_Luna#/media/File:Picnic_in_Normandy_by_Juan_Luna.jpg

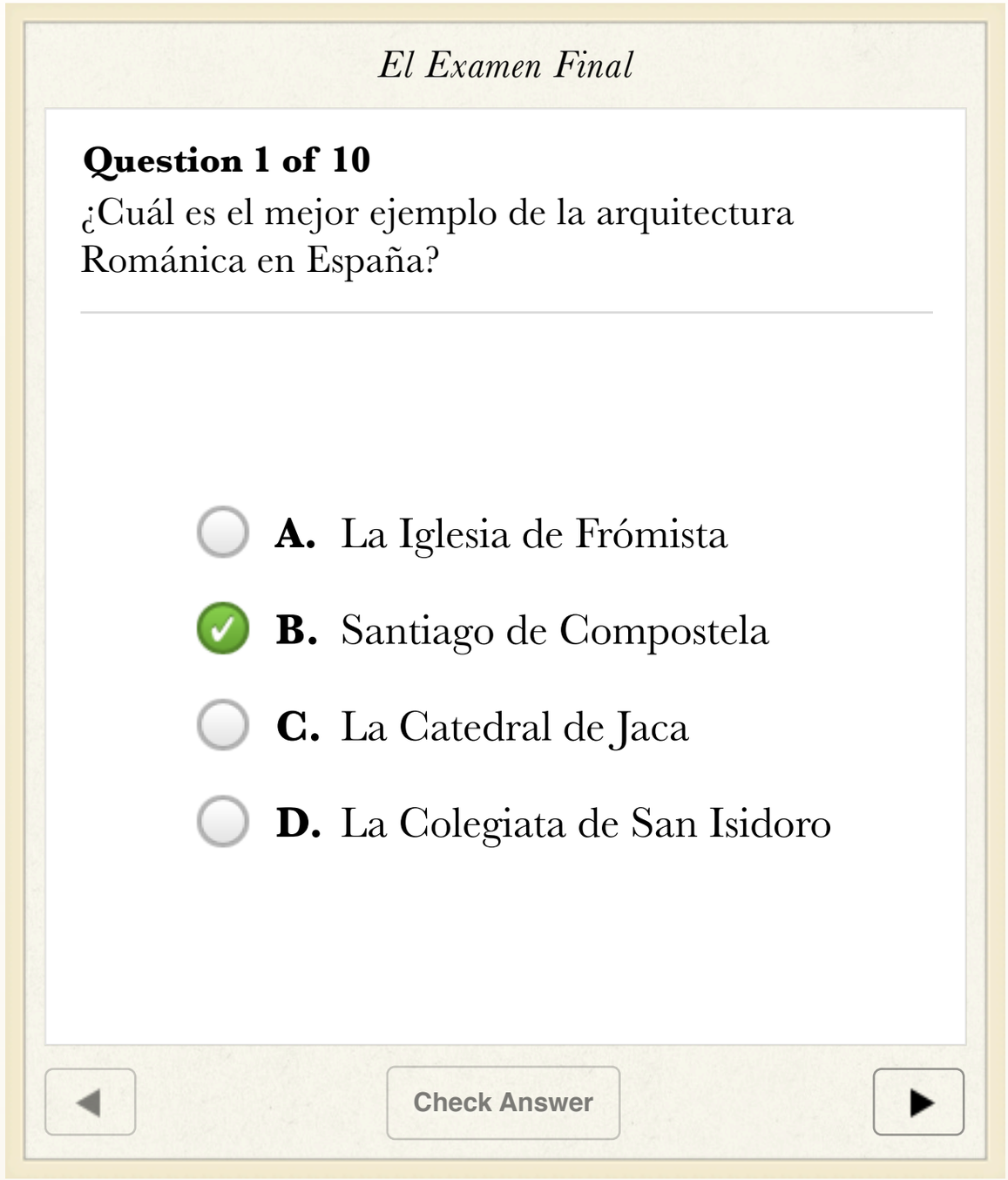
Figura 16 "File:Portrait of Pablo Picasso, 1908-1909, Anonymous Photographer, Musée Picasso, Paris...jpg." Wikipedia. Wikimedia Foundation. Web. 30 Apr. 2015.

Figura 17
http://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_47.106.jpg

Figura 18
http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1996.403.5

Figura 19

http://www.moma.org/collection_images/resized/271/w500h420/CRI_151271.jpg



Capítulo 2

VIDA Y MUERTE EN EL SIGLO DE ORO

Figura 1. Agnus Dei. Francisco de Zurbarán. 1635-40. Museo del Prado, Madrid.

La Historia del Siglo de Oro: la Política, la Economía, y la Sociedad

La historia del Siglo de Oro, o siglo XVII, nos puede decir mucho sobre las influencias en el arte del periodo. En este siglo, había un enorme diferencia entre las clases sociales altas y bajas, que tenía gran influencia en la vida del siglo y también en el arte, que en este siglo especialmente era una reflexión de la vida real y común.

Felipe II, rey de España entre 1556 y 1598, heredó de su padre Carlos V la Corona de España, los reinos italianos de Nápoles, Sicilia y Cerdeña, las colonias de América, varias ciudades del norte de África, los Países Bajos, la Borgoña y Milán. Su reinado, según algunos historiadores, tuvo dos objetivos, uno de ellos "el control de la mayor cantidad posible de territorios unificados bajo la religión católica" y el otro "el mantenimiento del prestigio internacional de España" (Muñoz y Marcos, 69). Es posible decir que falló en ambos objetivos.

De las dos etapas de la política exterior de Felipe II, la primera (1556-1579) comenzó con un periodo de relativa paz con Francia. Durante este tiempo, Felipe II también se casó con María Tudor de Inglaterra y "fue rey consorte de este país entre 1554 y 1558" (ibid., 70). La segunda etapa, vio al rey casado con la princesa heredera de Portugal, lo que produjo la incorporación de Portugal al reino. También la subida al trono de Inglaterra de Isabel I a la muerte de María Tudor, marcó el comienzo del deterioro progresivo de la amistad que había desarrollando España con este país. El crecimiento de tensiones entre los países provocó unas guerras. En 1588, sin embargo, Felipe II decidió enviar una poderosa Armada contra Inglaterra. Este esfuerzo resultó en una espectacu-

CONTENIDOS

- *Introducción y definición*
- *Influencias en el Bodegón Español*
- *Los bodegones españoles del Siglo XVII*

SECCIÓN 1

De buen gusto: comida como arte en los bodegones del siglo XVII

Sarah Gardner

El Bodegón: introducción y definición

Los bodegones, también conocidos como naturalezas muertas son pinturas que representan objetos sin vida, preservados en un espacio determinado para siempre—casi como una fotografía. Sin duda, muchos de estos bodegones, pintados por maestros como Francisco de Zurbarán, Diego Velázquez, y Juan Sánchez Cotán, para nombrar algunos, de verdad reflejaban este exacto sentimiento: para capturar en detalle, y perfectamente, la vida diaria no sólo de las clases altas, sino también del pueblo. Escribe Miguel Rodríguez Fernández, "Esta pintura encontraba la belleza en los gestos ordinarios y humildes del día a día de los hombres, mujeres, niños y ancianos anónimos" (4).

Este estilo ha sido común desde el antiguo Egipto, Grecia y Roma, de la Edad Media y el Renacimiento; incluso hoy el bodegón sigue siendo popular. Sin embargo, fue en el siglo XVII que surgió como fenómeno. Según López y Gallego,

> En España durante el Barroco, surge un tipo de naturaleza muerta muy singular bajo la asignación de bodegón y que presenta notables diferencias con respecto a los principios de opulencia característicos de las naturalezas muertas Holandesas. En ese sentido es justo mencionar la poética sencillez que se respira en los bodegones de Sánchez Cotán o Francisco de Zurbarán, en los que cada objeto, fruta o verdura representada, tiene una proporción y un tratamiento de singularidad; donde cualquier objeto o alimento por modesto que éste sea, está tratado con el protagonismo que se merece desde una filosofía cristiana donde todo lo que nos rodea es obra de dios (López y Gallego).

Claramente, el bodegón español fue único. En él, no descubrimos nada que no sea definitivamente necesario; en otras palabras, el bodegón del Siglo de Oro representaba lo exactamente opuesto a la vida diaria de las clases altas. En lugar de este sentimiento de riqueza y opulencia, reflejaba una existencia de sobriedad, caracterizado por una casi extrema fe en Dios y una devoción a la Iglesia Católica. Dicen Paláez y Torres,

> Los bodegones españoles de principios del siglo XVII parecen caracterizarse por su austeridad, sobriedad y formalidad, especialmente si se comparan con ejemplos italianos o flamencos de este mismo periodo. Sus composiciones están organizados con frecuencia de manera simétrica, algo que puede ser un reflejo de la manera en que exhibían los alimentos sobre la mesa en ciertos acontecimientos formales como los banquetes (117).

Los bodegones del Siglo de Oro tuvieron una historia rica, compuesta de ideas de orígenes diferentes representando la cultura y la sociedad de España del Barroco a través de la comida del periodo.

Influencias en el Bodegón Español

Como hemos dicho, los bodegones del Siglo de Oro (siglo XVII) español tenían características que lo diferenciaron de la naturaleza muerta de otros países. Esto, en parte, fue debido a los orígenes del estilo Barroco español. En España, este estilo no era simplemente una reacción contra la elegancia y simplicidad del estilo renacentista, sino una estilización y complicación de las formas artísticas y literarias. Según Muñoz y Marcos, "El Barroco ha sido visto como un estilo artístico que constituye un espejo de la crisis social de la época. La decadencia del siglo XVII contribuyó a crear entre los…pintores y escultores un gusto decadente favorecido por los suntuosos gastos y las demostraciones de grandeza de la nobleza y de la Corona" (74). Sin embargo, en lugar de pinturas mostrando un sentimiento de opulencia y riqueza, encontramos obras simples y casi severas. Escribe Muñoz y Marcos, "La pintura española del Barroco se caracterizó por el marcado realismo de su estilo, por su uso del color y la perspectiva y por sus temas…producía una impresión de realidad" (85). La vuelta a la realidad era en gran parte debido al gran sentimiento del racionalismo humanista que se desarrolló en el Renacimiento, pero también era una reacción al idealismo.

Las extremas ideas religiosas del periodo también influyeron en el bodegón español. Algunos factores contribuyeron al desarrollado de este estilo: primero, había una gran separación de los espacios de vida. Por un lado, estaba la casa, un espacio de vida doméstica, tranquilidad, y vinculación a la familia. Por otro lado, estaba el mundo exterior, un espacio de sufrimiento y tumulto social, financiero, y económico: "He aquí los dos espacios donde convive el ser humano: la casa y el mundo. La primera será símbolo de la paz, purificación, la virtud doméstica, el recogimiento y el ideal solidario…el mundo está representando el tumulto, los conflictos y los pecados" (Fernández, 5-6). Estos dos espacios también representaban el interior y exterior de la persona, y el contraste entre ellos contribuyó al malestar en la vida diaria.

En el siglo XVII había un énfasis muy fuerte de la Iglesia en las manifestaciones externas de la devoción. Por eso, muchos de los bodegones de este periodo se han considerado ejemplos fuertes de la fe en Dios. "Mientras que en España, la austeridad se hace presente y silenciosa mediante las piadosas espiritualidades y la profunda fe que inunda el país. Un estudio realizado por Martín Soria sobre la obra de Sánchez Cotán lo considera 'un ejemplo no solo de una intensa religiosidad, sino también de una racionalidad extrema'" (Jiménez, 11).

Durante este tiempo en España, varias cosas estaban sucediendo que provocaron este extremo contraste entre la fe y el racionalismo. El reinado de Felipe II (1556-1598) propició un clima social de sospecha que, en el espíritu de la contrarreforma, consideraba antiespañolas las ideas como el protestantismo, el Erasmismo, y el iluminismo. Esta actitud reforzó el poder de la Inquisición, que "comenzó a ejercer las funciones de una verdadera policía política y a ocuparse de la depuración de disidentes" (Muñoz y Marcos, 71).

Esta obsesión por la pureza religiosa, ejemplificado por el destierro de las minorías judía y morisca, tuvieron efectos muy negativos para la economía española. Estos factores impactaron seriamente la industria nacional y condujo a una profunda crisis interior y exterior que se entretenía bajo Los Austrias menores, los reyes del siglo XVII: Felipe III, Felipe IV y Carlos II (Muñoz y Marcos, 76).

Es fácil ver cómo el ambiente de sospecha y sufrimiento financiero, económico, y social producía una vuelta a la fe y también a la realidad. Sin embargo, había otros factores sociales que tenía una gran influencia en el estilo Barroco, particularmente en los bodegones.

Los artistas del Barroco estaban particularmente interesados en la comida de la época. Podían usarla para representar muchas ideas variadas, de expresiones de la fe a comentarios en la gran disparidad entre las clases altas y las bajas. Escriben Peláez y Torres:

> Los bodegones reflejaban la jerarquía en la que los alimentos eran clasificados en la época. Poder comer carne roja fresca era una señal de distinción social en aquella época, ya que era la comida habitual en las mesas más pudientes, por lo que su prominencia en

los bodegones y las pinturas de género resulta especialmente significativa. La carne de oveja era más cara que la de cabra, ternera o cerdo en la España del XVII. El cerdo era la carne de las clases bajas, aunque muchos españoles la consumían ostentosamente como prueba de su limpieza de sangre y para demostrar que eran cristianos viejos, no conversos "manchados" por una ascendencia judía o árabe. La dieta rural solía consistir de pan, carne salada o curada, bacalao, salchichas, queso, huevos, cebollas y ajos. Las verduras ocupaban un lugar bastante bajo en la jerarquía alimenticia siendo, por ejemplo, completamente ignorada por la aristocracia y la familia real, que tampoco consumía mucha fruta…mientras que las familias más pobres, en especial en el entorno rural, tomaban fruta, queso y aceitunas (116).

Las fronteras sociales estaban claramente bien establecidas en la España del siglo XVII. No había ninguna movilidad social o financiera: las clases bajas nunca comían la comida de la familia real o las clases altas. De una manera, la comida de una familia era una de las maneras de determinar su destino y su lugar en la sociedad. Entonces, en las pinturas podemos encontrar una apariencia de comida que se comía sólo por las clases bajas. Aunque mencionaba Peláez y Torres que había una presencia de carne en unos bodegones del siglo XVII, resulta también muy significativo que, por ejemplo, Velázquez incluye huevos en su obra *Vieja friendo huevos*, pintada en 1618. Como escribía Peláez y Torres, los huevos son un alimento que usualmente se consume sólo por las clases bajas. Su inclusión, entonces, en una obra resultaba en un comentario social muy fuerte: Velázquez no pintaba una escena de riqueza y opulencia, sino una de la vida simple y común.

Los Bodegones Españoles del Siglo XVII

Encontramos otros ejemplos de este sentimiento en las obras de Zurbarán y Sánchez Cotán. Escribe Peláez y Torres, "Estas pinturas muestran un número limitado de alimentos, presentados escuetamente sobre sencillos plintos y bajo una fuerte luz dirigida que contrasta con el fondo oscuro. Cada elemento tiene importancia dentro de la impresión visual que produce la obra y la compostura de la composición moderna y refina su atractivo para los apetitos de los espectadores" (117). Como ejemplo, hemos una vuelta breve a las obras. *Sánchez Cotán*, particularmente, elegía los alimentos como sujeto de unas de sus más famosas obras: *Bodegón del cardo; Membrillo, repollo, melón y pepino; Frutas, repollo y aves;* y *Bodegón con flores, hortalizas y un cesto de cerezas.* Todas fueron pintadas por Cotán en el siglo XVII, y representan alimentos definitivamente fuera del paladar de las clases altas de este periodo. Es interesante que vimos, una y otra vez, los artistas representando no la comida de los banquetes ni los gastos de los ricos poderosos, sino los alimentos que sólo tomaban las mayorías clases bajas. Vemos aquí, en la obra de Sánchez Cotán, el rechazo de las preferencias para opulencia y exceso. Presenta cada alimento como individual: cada una tiene su propia personalidad y su propia lugar en cada obra. Contribuyendo a este sen-

timiento está la disposición de cada elemento en las obras. Claramente, Sánchez Cotán pintaba con un idea en mente de la obra como un todo, pero al mismo tiempo pintaba cada elemento como parte individual.

Galería 2.1 Bodegones de Juan Sánchez Cotán

Figura 1. Bodegón del Cardo. Sánchez Cotán. Museo de Bellas Artes de Granada.

Es un sentimiento que vemos repetido en las obras de Francisco de Zurbarán. Uno de los ejemplos más fuertes de esto es la obra *Plato con limones, cesta con naranjas y taza con una rosa*, pintada por Zurbarán en 1633. Incluso en el título, la obra nos da la sensación de separación de los elementos. También en *Bodegón con cacharros* (1633), vemos una totalidad pero con partes distintas. En esta obra particularmente, es fácil ver las diferencias entre cada sujeto. Otra vez, cada una tiene una personalidad única, casi como una persona.

Galería 2.2 Los Bodegones de Francisco de Zurbarán

Figura 1. *Plato con limones, cesto con naranjas y taza con una rosa*. Zurbarán. 1633. Museo Norton Simon, Los Ángeles.

Este tema, de los bodegones de las dos más famosas pinturas del genero de naturaleza muerta española, funcionaba como comentario social muy fuerte. Sin embargo, los motivos de los pintores son ingeniosamente oscuros detrás de temas simples y comunes. Por eso, a pesar de sus fuertes mensajes sociales y culturales, los bodegones se convertían en un estilo o genero menor muy popular del siglo XVII. Los bodegones muestran no toda la gama de alimentaciones de la España del Barroco, sino una muestra de la comida de cada clase social, presentado en una forma fácil para comprender y lo que le gusta a muchos de nuestros sentidos: vista, olfato, y quizás gusto también. Según Peláz y Torres, “Resulta innegable que, a pesar de la austeridad de formato de muchos bodegones españoles, los motivos que representan son muchas veces apetitosos alimentos y ricos caldos de alto nivel en la jerarquía de comestibles, que indudablemente resultarían tentadores para el apetito de los espectadores de la época” (117).

Referencias

Textuales

Fernández, Miguel R. Arte y Sociedad: Representaciones en el Siglo de Oro español. Diss. Universidad de Cantabria, 2014. Santander Web.

Jiménez, Raúl G. "De Altamira a Instagram. Arte y gastronomía en imágenes o la necesitad de contar lo que comemos. Evolución de una tendencia." San Cristóbal de La Laguna N.p., 2014. 1-22. Web.

López, Antonio G., and Gloria L. Gallego. "Arte y Cocina: Nuevas Formas de Expresión Artística a Través de los Alimentos." ASRI: Arte y Sociedad. Revista Investigación. 5 (2013): n. pag. Web.

Muñoz, Pedro M., and Marcelino C. Marcos. "Expansión y Decadencia del Imperio Español: El Siglo de Oro." España: Ayer Y Hoy. Upper Saddle River: Pearson Education, 2005. 68-89. Print.

Peláez, Agustín M., and Justo R. Torres. "La Representación del Vino en los Bodegones Españoles del Siglo XVII y su repercusión en el mercado del arte." DOURO--Estudos & Documentos 6.11 (2001): 113-130. Web.

Imágenes

"Francisco de Zurbarán 006" de Francisco de Zurbarán - http://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/obra/agnus-dei-the-lamb-of-god/.

CONTENIDOS

- *El Origen Social del Genero de Vanitas*
- *Francisco de Zurbarán – La muerte y la religión*
- *Juan de Valdés Leal – La transitoriedad de la vida terrenal*
- *Sumario - La influencia de la vida y la muerte en el Arte Barroco*
- *Prueba de Revisión*
- *Referencias*

SECCIÓN 3

Vanitas: Representaciones de la Muerte en el Siglo XVII

Paris Parker-Loan

El origen social del género de Vanitas

El Siglo de Oro describe una edad irónicamente caracterizada por la decadencia total de la sociedad Española. El estado de la política, la economía y la población caía gradualmente bajo un rey incapaz de gobernar: Carlos II, quien murió sin heredero terminando así la dinastía Habsburgo e iniciando un periodo de turbulencia durante la Guerra de Sucesión que terminaría con la implantación de una nueva dinastía en el trono español: Las Austrias. El término "Siglo de Oro" es pues una referencia al auge artístico del momento y no a una prosperidad económica de la sociedad. Los artistas más prominentes tuvieron éxito explorando temas de la emoción, la belleza de la vida religiosa, y la nobleza. Pero también existía un grupo de pintores Barrocos que usaban el arte como medio para plasmar y expresar el mismo sentimiento sombrío que sentían en la vida diaria. Su genero era las **vanitas** - bodegones que tratan de la mortalidad. y el temperamento transitorio de la vida.

Las obras de Francisco de Zurbarán, Diego Velázquez, José de Ribera y Juan de Valdés Leal ejemplifican la dimensión oscura del Siglo de Oro. Cada artista tiene su propio estilo y técnica,

pero al mismo tiempo podemos rastrear un hilo común entre todos que es la representación de la muerte.

Francisco de Zurbarán – La Muerte y la Religión

Autorretrato de Zurburán (1635-1640).

En su vanitas maestra *San Francisco de Asís en su tumba* (1635), Francisco de Zurbarán representa a San Francisco solo en un cuarto oscuro, con sus vestiduras religiosas y agarrando en sus manos un cráneo. La obra está en el Museo del Arte de Milwaukee, es un óleo sobre lienzo, y es de tamaño comparable a un hombre real. Es un cuadro oscuro en color y en tema, porque es un ejemplo del estilo Barroco "Vanitas" que incluyen símbolos de la muerte al lado de gente viva. La semejanza entre el color marrón-amarillo del cráneo y el de la túnica aumenta el sentido de conexión entre los dos. La mirada entre San Francisco – cuya cara no vemos – y el cráneo en sus manos es como una reflexión. Es casi como si el cráneo es el de San Francisco, y se originado directamente desde el orificio en su túnica. El hombre vivo está conectado con su versión muerta, íntimamente. Como espectador me siento como si hubiera interrumpido un momento muy privado porque San Francisco se ha retirado a su tumba privada, quizás en secreto en la noche porque hay oscuridad total y está llevando una capucha que oculta su identidad. Aunque esas caracte-

Galería 2.3 Representaciones de San Francisco por Zurbarán

Figura 1. San Francisco de Asís en su tumba. Zurbarán. 1635. Milwaukee Art Museum, EEUU.

rísticas de oscuridad y anonimato usualmente representan el peligro, es interesante que la figura de San Francisco no aparece espantosa. Pienso que es porque hay un elemento de vulnerabilidad que podemos ver en la flojedad de su ropa, su piel expuesta y la ternura con que toca el cráneo fino.

Como en muchas obras Barrocas, la luz origina en la izquierda y sigue una línea diagonal que ilumina un lado del cuerpo de San Francisco. Se puede ver esa luz direccional muy bien en los pliegues en la parte inferior de su túnica, adonde hay una alternación entre luz y sombra. En términos de la obra total, la luz dirigida crea un contraste entre la figura blanca de San Francisco – suave y poderosa – y el fondo oscuro. Su figura está posicionada en el centro del cuadro, y lo divide en dos mitades. En el contexto de una obra que explora la relación entre la vida y la muerte, esta división y la colocación central de San Francisco sugieren que el Santo está en un periodo de transición entre las dos esferas. La luz ambiental está detrás de San Francisco y a su frente, la oscuridad completa. Parece haber un sentido de movimiento hacia adelante creado con el pie visible debajo de la túnica, lo cual parece simbolizar que San Francisco está caminando gradualmente hacia su muerte. Está guiado por la imagen de su cráneo, pero va voluntariamente, y su postura parece en calma. Explica Revilla:

> San Francisco de Asís no está muerto, pero sí "como muerto", absorto en oración profunda, probablemente en contemplación, durante uno de aquellos trances que Teresa de Jesús había descrito como de "sus pensión de los sentidos", de modo que el cuerpo adquiría para quienes lo viesen una paralización muy semejante a la causada por la muerte. (Revilla 490)

Diferente al caso de otras obras sobre Santos viejos mas cercas a su muerte, San Francisco aparece aquí vestido y en la ropa de su trabajo religioso. A pesar del tema mórbido, la presentación de Francisco de Asís refleja el respeto que se le tenía durante su vida como miembro crucial de la Iglesia Católica. Revilla explica que la pertinencia de San Francisco de Asís durante la contrarreforma originado porque El fundo grupos como el Orden de los Frailes y el Orden de Santa Clara que representaban a los pobres y los mujeres en el cristianismo.

> En el caso de Francisco de Asís, uno de los más simpáticos a las gentes, se incurrió en el exceso de aproximarle de modo temerario —más bien irreverente— al mismo Jesús, de quien se le quiso presentar como una especie de "doble"...Aquel hecho sorprendente del pontífice en presencia del cuerpo de San Francisco pasó a ser un motivo iconográfico que incorporar precisamente al término de los diversos ciclos narrativos de la vida y milagros del santo. (Revilla 485)

Su legado como Santo es bien representada en su imagen por Zurbarán, quien uso una versión menos gráfico de su tenebrismo típico. No podemos ver el cuerpo nervudo de San Francisco, ni sus arrugas, ni sus ojos cansados; solamente ve-

mos las líneas verticales de su cuerpo que indican una postura superior y su ropa simple, elegante y religiosa. Suyo es una decadencia dignificada, y en esa manera preserva completamente Zurbarán la imagen pura de su sujeto piadoso.

Juan de Valdés Leal – La Transitoriedad de la Vida Terrenal

Juan de Valdés Leal era un sevillano mejor conocido por sus vanitas caracterizadas por su forma arqueada, el dominio del color negro en el fondo, y la abundancia de artículos desordenados en las escenas. Sus vanitas más conocidas son un par de obras pintadas por la comisión del Hospital de la Caridad en Sevilla.

La primera en la serie, *In ictu oculi* es un retrato de un esqueleto que lleva una guadaña y un ataúd, y extingue una vela que simboliza la vida. Él está rodeado por un montón de artículos terrenales como el botín de la riqueza, un globo, y muchos libros. Leal crea un sentido de movimiento y acción suspendida por la línea diagonal del candelabro, los papeles arrugados y la postura doblada del esqueleto. El arreglo es aparentemente al azar pero intencionalmente da la impresión que la muerte interrumpe la vida en una manera imprevisible. El mensaje simple es que podemos acumular posesiones infinitas, pero al final no hay una diferencia y los artículos que nos llevamos con nosotros son los mismos para todos.

La segunda en la serie, *Finis gloria mundi* representa un cuadro en ruinas, con cadáveres apilados en cada rincón. El esqueleto primario todavía está vestido en robos, una corona, una lanza y un cetro; si miramos más detalladamente, sin embargo,

Galería 2.4 Dos Alegorías de la Muerte por Leal

Figura 4. In ictu oculi. Leal. 1670-1672.

vemos que hay bichos infestando su cuerpo. En la parte superior del fondo, aparentemente del cielo, aparece una mano radiante que pende delicadamente una escama. Un platillo dice "Ni más" y contiene una cabra, una fruta y una planta; el otro dice "Ni menos" y contiene una Biblia y una cruz. Este símbolo es muy potente – la interpretación más conocida es que los posesiones terrenales no le importa a Dios, asi podemos acumular posesiones infinitas, pero al final no hay una diferencia y los artículos que nos llevamos con nosotros son los mismos para

todos. En el otro lado, el fe es suficiente para ser salvado en su muerte. Eso es un sentimiento muy común en las vanitas porque, como los bodegones que representan la vida, comentan en la sociedad del España Barroco. Las actitudes religiosas del Siglo de Oro dicen que la gente debe seguir reglas durante su vida para asegurar que están salvados en su muerte. En un edad en que la gente era sufriendo de la pobreza extrema, la mensaje que solo necesita el fe y no un montón de posesiones para ser digno en los ojos de Dios probablemente era muy aliviador.

Obras sobre los dos temas de la vida y la muerte tienen mucha influencia religiosa; por ejemplo, esa serie de Leal está situada en la capilla de un hospital barroco en Sevilla. En el gran contexto de la arquitectura del Hospital, es interesante observar que esas dos obras de Leal se encuentran inmediatamente al entrar. Esa primera impresión mórbida está seguida por una serie de pinturas de Murillo, que representan los siete actos de la misericordia que conducen a la salvación. Pues, hay una conexión intima entre la muerte y la religión en varias tipos del arte Barroco.

Conclusión: la Influencia de la Vida y la Muerte en el Arte Barroco

Los pintores del Siglo XVII representaban por sus obras una afirmación de la validez de la vida cotidiana. Mientras la sociedad decaía, los bodegones y las vanitas recuerden a la gente que en la existencia difícil y incluso en la muerte, hay ele-

Galería 2.5 El Hospital de la Caridad, Sevilla

Figura 6. *La fachada del Hospital de la Caridad en 2008.*

mentos de la prosperidad. Si por la representación de la vida mas básica de la naturaleza o por la religion, la gente puede encontrar su propio paz por el arte del turbulento Siglo de Oro.

Referencias

Textuales

Revilla, Francisco. "¿Pintó Zurbarán a San Francisco muerto?" Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte en la Universidad de Sevilla: 485-92. Web. http://institucional.us.es/revistas/arte/11/27%20revilla.pdf

Unamuno, Miguel de. "El Cristo de Velázquez Poema." 1920. Univ. of Toronto - Robarts Lib. Open Library. Web. <https://archive.org/details/elcristodevelazq00unam>.

Imágenes

Francisco de Zurbarán. Detalle del autorretrato San Lucas como un Pintor ante Cristo en la Cruz. The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei. DVD-ROM, 2002. ISBN 3936122202. Distribuido por DIRECTMEDIA Publishing GmbH. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_de_Zurbar%C3%A1n_autoportrait.jpg

Francisco de Zurbarán. San Francisco de Asis en extasis. Copyright The National Gallery, London 2015. Web. May 10, 2015. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_de_Zurbaran_-_San_francisco_de_As%C3%ADs_en_%C3%A9xtasis.jpg

Francisco de Zurbarán. San Francisco de Asis en su tumba. El Pais: Con arte y sonante.

http://blogs.elpais.com/.a/6a00d8341bfb1653ef01a511587b23970c-pi

Francisco de Zurbaran. San Francisco en Meditacion. http://mnba.gob.ar/coleccion/obra/8617

Francisco de Zurbaran. San Francisco en oración. Wiki del Devocionario Católico. Web. http://es.devocionario.wikia.com/wiki/Archivo:Francisco_de_Zurbar%C3%A1n_057.jpg

Juan de Valdes Leal. In ictu oculi. PD-Art. Hosted on Wikipedia Commons. Web. http://en.wikipedia.org/wiki/File:In_ictu_oculi.jpg

Juan de Valdes Leal. Finis Gloriae Mundi. Wikipedia Commons. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Finis_gloriae_mundi_from_Juan_Valdez_Leal.png

Hospital de la Caridad. Wikipedia Commons user "Anual". 2 Nov. 2008. http://en.wikipedia.org/wiki/Hospital_de_la_Caridad_(Seville)

Preguntas

Question 1 of 6

¿En qué año subió Felipe II al trono?

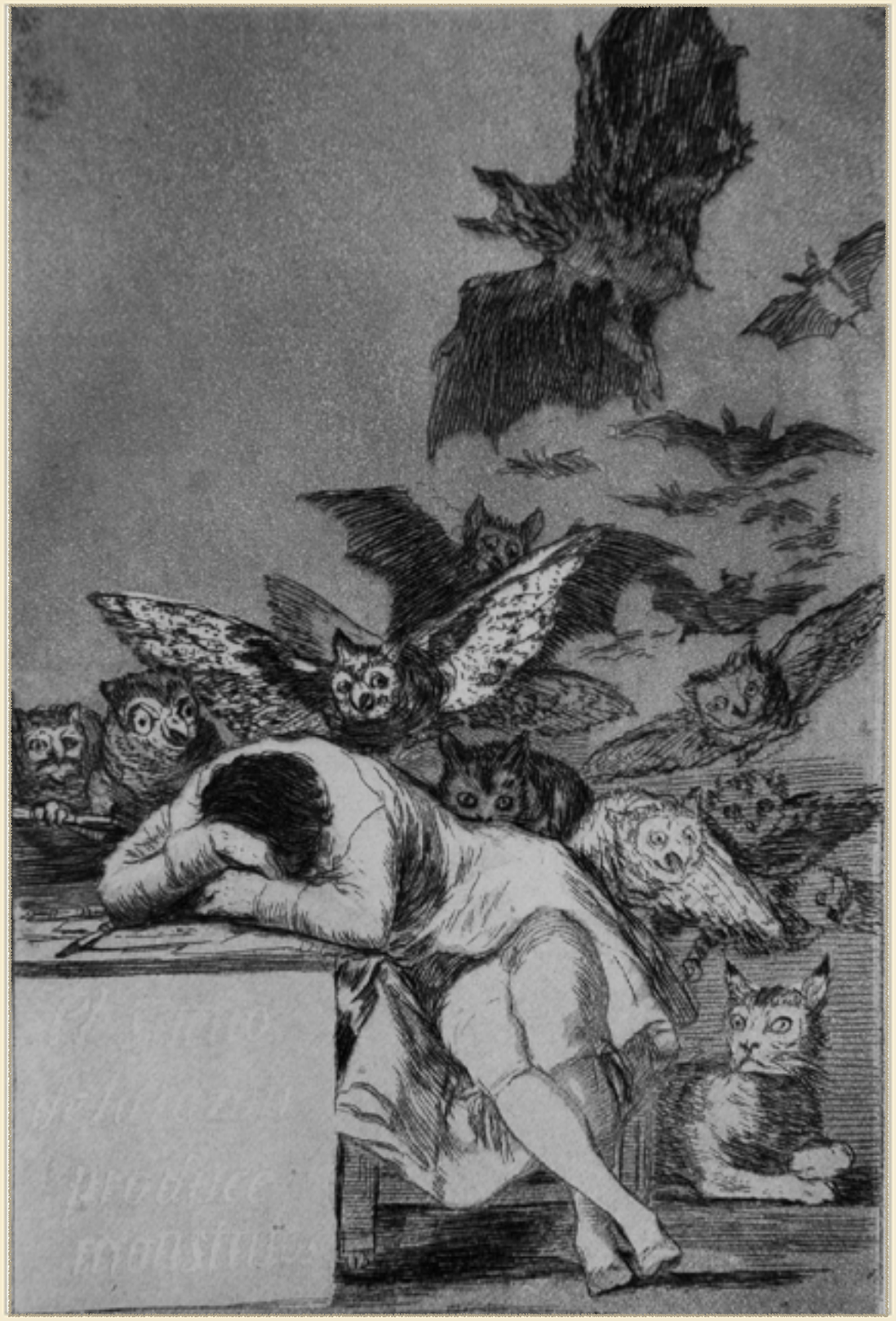
- **A.** 1563
- **B.** 1598
- ✓ **C.** 1556

◀ Check Answer ▶

Capítulo 3

GOYA Y SU MUNDO

En este capítulo, nos enfocamos en la vida de Francisco Goya, un hombre profundamente visionario quien algunos críticos han llamado el primer pintor moderno. En sus obras, no solo destacan las técnicas del arte, sino también sus posibilidades emocionales, psicológicas, y políticas. Sección 1 se trata de los Caprichos, una serie de grabados con temas variados--entre ellos, la sexualidad, la muerte, y la educación. En estas obras, vemos la misma conciencia social de sus obras sobre la guerra. Porque Goya vivió en un tiempo de inestabilidad política, para muchos de sus obras, incluyendo el famoso *El tres de mayo*, es necesario contextualizarlas en la época de los horrores de la Guerra Peninsular. Sección 2 explica estas detalles históricos que influirían en las actitudes de Goya expresado en su arte por el resto de su vida. En secciones 3 y 4, llegamos al fin de la vida de Goya, cuando tragedias personales y una actitud más cínico sobre las políticas y las limitaciones de la sociedad contribuyeron al tema de la locura en sus obras y las famosas y espantosas Pinturas Negras. Sección 3 explora las diferentes formas de locura en las obras de Goya, no solo en los manicomios, sino también



SECCIÓN 1

Los Caprichos de Goya

Willa Green

Los años cuando Goya estaba desarrollando los *Caprichos* fueron años de mucho trabajo y problemas de salud en la vida de Goya. Como un artista especialmente reconocida por la aristocracia del momento, Goya fue bien apreciado por la clase alta y la realeza. En 1785, Goya fue nombrado pintor del rey, cargo que desempeñó durante el final del reinado de Carlos III, el reinado de Carlos IV e interrumpidamente bajo Fernando VII ("Francisco De Goya"). Cuando estaba trabajando como el pintor del rey, se enfermó. Hacia 1790, Goya sufrió una enfermedad que le dejó sordo (Ibid). Como consecuencia de su sordera, Goya llevó una vida de "aislamiento y a la introspección" (Ibid.). También, Goya contempló la sociedad como "un conjunto de costumbres amables y [empezó] a considerar el lado negativo, como [plasmó] en Los Caprichos" (Ibid). En su opinión, la humanidad del mundo estuvo "corrompido" y tuvo muchos "defectos sociales y las supersticiones de la época" (Ibid). Las circunstancias de su vida le dio una energía para producir los *Caprichos*.

Los *Caprichos* de Goya fueron creados en un lapso de muchos años. Durante estos años, Goya viajó a muchos lugares, in-

cluso a Sanlúcar donde comenzó a dibujar sus experiencias y que observó (Wilson-Bareau XXI). Como consecuencia, creó obras "con pincel y tinta china en un pequeño cuaderno de notas" (Ibid). Estos dibujos presentaron "escenas íntimas y familiares" (Ibid). Con las experienciss de estos primeros dibujos, Goya creó varios álbumes de dibujos antes de formar los *Caprichos* que tienen muchas ideas mismas y incluso algunos dibujos de los *Caprichos* (Wilson-Bareau, XXI-XXII). Como el tiempo pasó, las imágenes en los dibujos de Goya cambiaron. "Empezado en Cádiz, con las escenas de prostitutas y jóvenes en el paseo, y continuado, sin duda, al volver a Madrid a principios de 1797 … este segundo álbum, llamado *Album de Madrid*…" (Wilson-Bareau XXI).Goya no produjo los Caprichos en un día. Puede usar muchos años para desarrollar las imágenes y las ideas detrás de los *Caprichos*.

Similar al hecho que Goya necesitó algunos años para construir las imágenes y los conceptos de los *Caprichos*, también los procesos de producción de los *Caprichos* requirió tiempo. Goya usó una técnica para producir las obras de una colección, *Sueños*, que fue un gran paso para Goya para formar los *Caprichos* (Wilson-Bareau XXII). La técnica de estas obras parecido método para preparar estampas (Ibid). Cuando Goya decidió hacer los *Caprichos*, su objetivo era replicar sus dibujos y crear grabados (Ibid). Quiso hacer una estampa que mantuvo la misma composición cuando transportó a la plancha (Ibid). Este proceso fue muy complicado. "Para transportar el dibujo a la plancha de cobre, se vio obligado a usar una técnica que resistiera el humedecido del papel y dejara una imagen visible sobre la superficie preparada del cobre al pasar ambos, dibujo y plancha, por el tórculo" (Ibid). Finalmente, después de estas primeras etapas, Goya pudo usar la tinta porque la tinta de bugallas permitió producir una representación con mucho detalle para la plancha de cobre (Ibid). Después de mucho tiempo, "añadía una agua de tinta china para ver el efecto que deseaba obtener con el aguatinta" (Ibid). Este método necesitó el tiempo, la paciencia y la determinación de Goya.

Película 1: Grabado al Aguafuerte, Fantasmas de Goya

Detrás de los aspectos visuales de los *Caprichos*, hay muchos conceptos, teorías y creencias. Durante el principio de su vida como artista, Goya se centró principalmente en:

> Las ideas de sus amigos ilustrados, las alusiones e influencias literarias, la tradición de la imaginería simbólica de los emblemas, las formas de representación de la imaginería simbólica de los emblemas, las formas de representación teatrales y expresión de las pasiones en el rostro, el ejemplo de las estampas populares y las caricaturas francesas e inglesas. (Wilson-Bareau XXIV)

Pero los principales campos de estudio cambiaron durante su carrera, particularmente evidente en los *Caprichos* (Ibid). Después darse cuenta los defectos y los errores de la sociedad, Goya decidió que los temas de los *Caprichos* fueran de la falsa educación, del amor y la muerte, de los tipos humanos, de la censura y la cárcel, de las pasiones de monjes y frailes, de animales como protagonistas, de los monstruos y brujas que salen a escena y también del mundo de prostitutas, celestinas y matrimonios por conveniencia (Goya 24-8). Con la enorme cantidad de temas, muchas personas piensan que hay un orden de los *Caprichos* de significado importante. Desafortunadamente, parece haber un misterio sobre el orden de las obras, pero hay dos teorías de la orden. La primera teoría involucra "una disposición orgánica" en que las obras están ordenadas por temas que "avanzan desde el ámbito racional al dominio de lo fantástico" ("Los Caprichos De Goya"). Pero teóricos no pueden saber con certeza el razonamiento real detrás de la orden o si se ordenaron en la forma de Goya quiso (Ibid). Otra teoría acerca del orden es "proponer la reordenación de la serie atendiendo a la ejecución técnica de las planchas" (Ibid). Los conceptos y la organización de los *Caprichos* crearon una colección extraordinaria e intelectualmente estimulante.

Figura 1. Si Sabrá mas el discípulo. Francisco de Goya y Lucientes. 1799. Museo del Prado, Madrid.

Si Sabrá mas el discípulo es una obra de Goya que exhibe un resurgimiento de ideas de la juventud y una critica de la sociedad del tiempo. Goya representa cinco burros en esta obra, dos están en el primer plano y los otros tres se oscurecen un poco. Los dos burros en el primer plano están de colorante negro y llevan ropa como si fueran humanos. También sus posiciones y gesticulaciones adoptan características y personalidades humanas. Hay mucha luz en la obra, creando una escena muy clara, sin embargo parece ser una visión negativa de la escena. A través de un lente ingenuo o inocente, *Si Sabrá mas el discípulo* hace resurgir algunos cuentos de hadas donde una persona escucha y aprende durante la infancia. En el cuento, *Pinocho*, los niños quien se portan mal se transforman en burros. Los

escritores de *Pinocho* esperan que los niños no quieran dar guerra cuando lean *Pinocho*.

Película 2: Pinocho

De la misma manera que los escritores de *Pinocho* querían que sus lectores aprendieran una lección con el libro, Goya tuvo la intención de enseñar una lección con su Capricho: *Si Sabrá mas el discípulo*, ya que Goya desea revelar sus ideas de los fallos de la sociedad, en particular de la educación (Ibid). Este grabado muestra un burro enseñando a otro burro a leer. Por medio de esta obra, Goya critica el sistema de educación (Goya 27). Goya demuestra cómo los propios maestros, encargados de la educación de la próxima generación, son también burros ellos mismos y estos maestros están enseñando las personas de la próxima generación ser burros o más simplemente tontos (Ibid). La crítica de Goya plasmada en esta obra fue una declaración muy fuerte y controversial.

En el grabado, *Qué viene el Coco*, Goya se conecta con cuentos infantiles, critica a las madres y a sus amantes y expresa las decepciones entre hombres y mujeres en general. Esta obra revela una mujer con dos niños que parecen estar aterrorizados de una figura encapuchada. El Coco es un personaje de los cuentos que los adultos usan para asustar a los niños ("La Leyenda De El Coco"). En esta obra, es obvio que el Coco es una figura aterradora para los niños. La figura lleva capucha, creando un sentimiento misterioso y de miedo. También, es posible que Goya quiera revelar las relaciones entre mujeres y sus amantes. La mujer no tiene miedo del hombre. Algunos críticos sugieren que ella por el contrario parece estar "mirando fijamente con adoración a la figura escondida en la sábana, lo que implica que es su amante quien deliberadamente espanta a los niños" (Wilson-Bareau 74). Igualmente, pienso que la figura podría ser un amante que está asustando los niños. Debido a la luz que brilla en la espalda y las sombras de la parte delantera de la figura, me parece la persona es un poco buena y un poco mal. Buena porque es posible que está un amante de la mujer pero al mismo tiempo la figura es mal como consecuencia la relación no está permitido. La madre en la obra está sonrien-

Figura 2: Que viene el Coco. Francisco de Goya y Lucientes. 1799. Museo del Prado, Madrid.

do, pero en las sombras de la pintura, surge una relación secreta o mala basada en la deslealtad o la maldad general, es interesante notar que este capricho "va a continuación de la imagen de una boda desgraciada…" (Ibid). Esta idea de las relaciones entre mujeres y hombres continúa con otros grabados en los *Caprichos*. *En Nadie se Conoce*, Goya representa a una mujer y a un hombre enmascarados en una conversación. Las máscaras proveen a la mujer y al hombre con el poder para esconder sus identidades (Wilson-Bareau 18). Así la mujer y el hombre pueden ocultarse el uno del otro. Sus reputaciones e identidades permanecen intactas incluso cuando ellos comparten una relación. En otra obra de los *Caprichos*, *Ni así la Distingue*, Goya revela a una mujer quien es probablemente una prostituta porque su posición de pie y sus pies están girados externos y están transmitiendo el mensaje que la mujer está abierta para negocio (Wilson-Bareau 21). Ella está con un hombre quien parece estar interesado en la mujer (Ibid). Esta relación entre la mujer y el hombre, similar a las otras relaciones en las otras obras de los *Caprichos*, muestra la complicación entre mujeres y hombres.

Figura 3: Sopla. Francisco de Goya y Lucientes. 1799. Museo del Prado, Madrid.

En uno de los últimos grabados, *Sopla*, Goya revela algunos de los horrores con niños como protagonistas y una mirada de la vida personal de Goya. La pieza es una obra de mucho horror, grosera y terrorífica. En el primer plano, un demonio agarra firmemente los tobillos de un niño pequeño y usa el gas del niño pequeño para soplar una llama. Este demonio tortura al niño. Otros demonios, que están en un nivel inferior de la pieza, miran el centro demonio con bocas abiertas. Todos los demonios parecen esqueletos y emiten un sentimiento aterrador y espeluznante. Esta escena refleja el pensamiento de la existencia de demonios en el mundo durante esta época (Llorente). Muchas personas, durante el tiempo que Goya creían que los demonios causaban la muerte de los niños (Ibid). Habían enfermedades, similar a otros períodos en el tiempo, pero durante el tiempo de Goya, la medicina no era buena ni tan eficaz como hoy. Probablemente debido a la deficiencia de buena medicina, la existencia de demonios se pensaba que la causa de algunos muertes del tiempo. Así, esta obra revela una escena imaginaria que algunas personas pudieron haber pensado. También *Sopla* expone una parte de la vida personal de Goya. Goya y su esposa, Josefa dieron a luz a siete niños, pero seis murieron durante la infancia ("Goya - Timeline of the Life of Goya"). Por lo tanto este sujeto de la tortura o la muerte de niños fue muy personal para Goya. Goya muestra sus emociones profundas de este tema por medio de lo espantoso de los demonios. Además, en el fondo del grabado, hay una figura con alas, volando hacia

arriba y otra figura quien agarra y sonríe a dos bebés en sus abrazos. Parece que los dos bebés están flotando en el cielo. En esta parte, Goya ilustra cómo los demonios torturan y matan niños. El grabado, *Sopla*, muestra una idea de la superstición del tiempo sobre la existencia de demonios pero a la misma vez presenta una conexión de la vida personal de Goya.

Los *Caprichos* de Goya son grabados fantásticos y maravillosos. Estas obras son buenas reflexiones de la actitud y sentimientos de Goya durante esta época. También revelan una etapa de la evolución del arte de Goya. A pesar de que los *Caprichos* fueron creados durante un período de tiempo específico, estos grabados tienen la habilidad de seguir atrayendo la atención y la admiración de personas en todo el mundo. En general, me encantan los *Caprichos* porque tienen mucha complejidad con la simplicidad de un grabado.

Bibliografía

Goya, Francisco. Mirar Y Leer: Los Caprichos De Goya. Madrid: Diputación Provincial De Zaragoza, 1999. Print.

Goya, Francisco. Los Caprichos Y Los Proverbios Goya : 250 Aniversario, Aguafuertes. Havana: Museo Nacional De Cuba, 1996. Print.

Goya, Francisco. *Que viene el Coco.* 1799. 306 x 201 mm. Museo del Prado, Madrid. <https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/que-viene-el-coco-1/>

Goya, Francisco. *Si sabrá mas el discípulo?* 1799. 306 x 201 mm. Museo del Prado, Madrid. <https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/si-sabra-mas-el-discipulo/>

Goya, Francisco. *Sopla.* 1799. 306 x 201 mm. Museo del Prado, Madrid. <https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/sopla/>

Llorente, Juan A. The History of the Inquisition of Spain, from the Time of Its Establishment to the Reign of Ferdinand VII. London: n.p., 1826. Print.

Wilson-Bareau, Juliet. Goya, La Década De Los Caprichos: Dibujos Y Aguafuertes. Madrid: Real Academia De Bellas Artes, 1992. Print.

"Francisco De Goya." Francisco De Goya. N.p., June 2006. Web. 31 Mar. 2015.

"Goya - Timeline of the Life of Goya." Goya - Timeline of the Life of Goya. N.p., Apr. 2011. Web. 31 Mar. 2015.

"La Leyenda De El Coco." Marcianos. N.p., 12 Sept. 2013. Web. 01 Apr. 2015.

"Los Caprichos De Goya." Real Academia De Bellas Artes De San Fernando. N.p., n.d. Web. 01 Mar. 2015.

Museo Nacional Del Prado. "Goya En El Prado." Goya En El Prado: Inicio. N.p., 2015. Web. 01 Apr. 2015.

Películas:

“Grabado al Aguafuerte, Fantasmas de Goya.” YouTube. YouTube, n.d. Web. 31 Dec. 2012.

"Pinochio: Jackass Transformation." YouTube. YouTube, n.d. Web. 31 Mar. 2015.

SECCIÓN 2

Goya y el efecto de la Política

Shivani Pandiri

Francisco de Goya (1746-1828) era un pintor de España tan influyente como impresionante. Él es considerado uno de los pioneros de la pintura moderna. Goya era un pintor muy innovador por muchas razones, pero también, sus obras eran controversiales, especialmente durante su tiempo. Goya expresaba los sentimientos y temas reales y serios en sus obras aunque no fueran agradables todo el tiempo. Más tarde en su vida, Goya había influido mucho de los eventos ocurriendo en la sociedad. Específicamente, los políticos eran el sujeto de muchas de sus obras. Para entender profundamente a Goya es muy crucial entender los eventos y la historia del momento para ver el efecto en el trabajo de él.

Los siglos XVIII y XIX eran tiempos de mucha conmoción. Antes de este tiempo, España era un país con muchos problemas. La economía estaba sufriendo, el gobierno no estaba organizado, y había una brecha entre las clases sociales. Por ejemplo, España no tenía un banco central para organizar y sostener la economía. El poder no estaba centralizado en el país y había

una clase pequeña de la aristocracia que tenía mucho del dinero y una clase muy significativa de los campesinos que no tenían mucho dinero ni poder. A principios del siglo XVIII, *La Guerra de Sucesión Española* ocurrió entre los grandes poderes en Europa para luchar para el control de España. Al final, la Casa de Borbón ganó la guerra y tomó control. El primer rey Borbón era Felipe V, pero las reformas y cambios no sucedieron hasta el reinado de Carlos III en 1759. Una fuerza muy importante detrás de las reformas era la ideología del llamado Despotismo ilustrado. El objeto de la ilustración era la reestructuración y la modernización del país incluyendo la unificación de las leyes, el restablecimiento de la monarquía, la mejora la educación, y la centralización del poder en España. Un problema grande era que la ilustración entraba en conflicto con la idea del tradicionalismo y el Antiguo Régimen. El tradicionalismo era más conservador que la ilustración. Una oposición grande de la ilustración era la Iglesia que quería la mayoría del control en España. Obviamente, los liberales querían el control suyo y no de la Iglesia. Por mucho tiempo, la ilustración prevalecía y muchas reformas ocurrían. Las reformas liberales incluyeron la unificación de los reinos en el país, el regalismo, la creación de un banco central, y el aumento de la educación y la formación de instituciones académicas. Durante su vida, Goya apoyaba totalmente el movimiento de la ilustración. Era muy liberal y se identificaba con los ilustrados. Le importaba mucho la educación y los pensamientos progresivos. No se relacionaba con las ideas del Antiguo Régimen porque eran tan estrictas y conservadoras y Goya quería ver una modificación en el sistema político (Tramullas).

Pero, todo cambió cuando hubo una modificación en las alianzas entre España y Francia. Como resultado, La Guerra de la Independencia Española o La Guerra Peninsular ocurrió durante los años de 1808 a 1814. Al principio, España y Francia eran aliadas después del Tratado de Basilea en 1795. España era un estado satélite de Francia porque Francia tenía mucho poder en Europa después de la Revolución Francesa (Muñoz y Marcos, 101). También, España firmó el Tratado de Fontainebleau con Francia que dijo que los dos países atacarían a Portugal y dividirían el país. Creó un problema por-

Figura 1. Con razón o sin ella. Francisco de Goya y Lucientes.1810. Museo del Prado, Madrid.

que los soldados franceses estaban cerca de la tierra de los españoles. Tenían acceso fácil para Francia a la tierra de España (Tramullas). Cuando España perdió la batalla en Trafalgar en 1805, el rey de España cortó su alianza con Napoleón, quien era el líder de Francia. Esto enfadó Napoleón y él comenzó La Guerra de la Independencia Española. También él quería la tierra de la península Ibérica (Muñoz y Marcos, 101). Había muchas batallas entre los franceses y los españoles, pero al final, la armada de Napoleón no era tan fuerte como la de España. España ganó la guerra y Fernando VII era el rey de España. La Guerra Peninsular fue muy horrible y larga. Duró seis años y hubo muchas batallas intensas. La guerra afectó a Goya mucho y se convirtió en el tema de muchas de sus obras durante este tiempo. Como explica Canellas, "la invasión napoleónica le arrojará, como a tantos compatriotas, a un abismo de amargura y descreimiento en las posiciones políticas que había defendido" (Canellas). Goya era muy pesimista y mostraba estos sentimientos en sus obras.

Goya creó una serie de dibujos entre 1810 y 1820 que se llama "Desastres de la guerra" y era muy poderosa y significativa contra la idea de la guerra. La serie contiene ochenta y dos dibujos en total y todos captan el horror de la guerra, específicamente La Guerra Peninsular. El objetivo era mostrar, "La crueldad, el fanatismo, el terror, la injusticia, la miseria, la muerte... son las 'fatales consecuencias' de la guerra y de la represión política" ("Desastres De La Guerra"). Uno de los dibujos se llama *Con razón o sin ella* (Figura 1). Este dibujo representa dos hombres contra unos soldados con rifles. Hay personas muertas en el piso alrededor de los hombres. El dibujo es muy simple y solamente hay un plano y al no haber colores en el grabado da la impresión que el grabado es muy afligido. El tono es de abatimiento. Los hombres españoles parecen muy débiles como es evidente en su ropa rota y en las expresiones de cansancio en sus caras. Por otro lado, no podemos ver las caras de los soldados. Su ropa está impecable y tienen armas reales. El hecho que no podemos ver sus caras muestra la idea que los soldados franceses no tienen emociones. Ellos son "máquinas" y solamente matan ("Con razón o sin ella"). El título es muy importante para entender el dibujo. Goya esta cuestionando la razón detrás de toda la muerte de la guerra. Los hombres están matando a otras personas y Goya cuestiona el objeto de eso, sugiriendo que no hay un propósito en la guerra.

Otra pintura que muestra la crueldad de la guerra desde la perspectiva de Goya es *El dos de mayo o La carga de los mamelucos* (Figura 2). Goya la pintó en 1808. La obra es una escena extravagante. Representa el motín entre las personas de Madrid y los mamelucos, que eran los soldados de Turquía. La escena representa un momento de caos total en medio del levantamiento y mucho está pasando en la obra. Hay personas muertas en el suelo, soldados peleando a pie y a caballo, y un edificio en el fondo. En términos de los colores, Goya lo pintó usando colores terrosos. También, hay muchos detalles en las personas. Podemos ver los dobleces en la ropa de los soldados, los músculos definidos en los hombres, y la sangre de los hombres en el suelo y en los cuerpos. El foco está en el centro de la obra pero mucho esta pasando en la batalla alrededor del mameluco en colores oscuros y el caballo blanco. Hay mu-

cho movimiento en la obra. Goya capta una instantánea del motín y representa toda la acción. Es interesante que los ciudadanos de Madrid están usando navajas como sus armas y los mamelucos tienen espadas grandes. Muestra que los ciudadanos están débiles y no tan fuertes como los soldados. No tienen armas reales para defenderse. Esto esta relacionado al tema que la guerra no es justa. En la Guerra Peninsular, los franceses no eran justos cuando atacaron a las personas de

Figura 2. El dos de mayo. Francisco de Goya y Lucientes. 1814. Museo del Prado, Madrid.

Madrid. También, Goya muestra que la guerra es caos. Todas las luchas son intensas y severas, como en la obra.

Una de las obras más famosas de Goya es *El tres de mayo o Los fusilamientos de Príncipe Pío* (1808, Figura 3). Representa el siguiente día, después de la batalla del dos de mayo. Goya muestra temas importantes sobre la guerra y la humanidad en general en esta obra. Muestra otra vez la crueldad y el horror de la guerra. En la obra, podemos ver una línea de soldados franceses que van a fusilar a las personas españolas. Estos hombres son los prisioneros de guerra de la batalla del día anterior, el dos de mayo. En una manera, es la continuación de su obra previa. Obviamente, los españoles tienen miedo. Es evidente porque están cubriendo sus caras y las expresiones en sus caras son tristes y asustadas. Al contrario, como en Con razón o sin ella, no podemos ver las caras de los soldados, solamente los rifles y sus cuerpos. Esto deshumaniza a los franceses porque no podemos ver sus emociones y solamente que quieren matar personas. Son despiadados y crueles. También, su ropa es de colores oscuros y esto añade al tema de la crueldad. Para sumir, "Los soldados encargados de la ejecución aparecen como una máquina despersonalizada, inexorable, de espaldas, sin rostros, en perfecta formación, mientras que las víctimas constituyen un agitado y desgarrador grupo, con rostros dislocados, con ojos de espanto o cuerpos yertos en retorcido escorzo sobre la arena encharcada de sangre" ("Francisco de Goya"). El foco de la obra es el hombre español en la camisa blanca. Sabemos esto porque la luz brilla mucho en su figura. Tiene la mayoría de la luz en su cuerpo. Goya representa a este hombre como un símbolo de Cristo. Primero, está en una similar posición de la crucifixión

Figura 3. El tres de mayo. Francisco de Goya y Lucientes. 1814. Museo del Prado, Madrid.

con sus brazos extendidos y en el aire. Segundo, en su mano (es más evidente en su mano derecha), tiene estigmas como el Cristo durante el crucifixión. El hombre es una alusión a Cristo. Por eso, podemos decir que el hombre es un sacrificio para las otras personas, como Cristo. Va a morir para una causa mayor. También, lleva ropa limpia. Su camisa es muy blanca y simboliza que es muy puro y inocente. En general, el hombre es un símbolo para la inocencia de las personas españolas y la injusticia de la guerra. Hay oscuridad en el fondo de la obra y Goya usa los colores oscuros. Hay personas muertas en el suelo y sangre en todas partes. Todo esto se combina para representar el horror de la guerra.

Los temas de las obras políticas de Goya eran simples pero muy efectivos: la guerra es horrible e injusta. Goya se había influido mucho por la política del tiempo, específicamente La Guerra Peninsular. Con sus grabados y pinturas, Goya podía dar una interpretación de la guerra. Su obra es un comentario social del tiempo.

Bibliografía

"Desastres de la Guerra." *Real Academia De Bellas Artes De San Fernando*. Web. 4 Mar. 2015.

"Francisco De Goya." *Biografías Y Vidas*. Web. 5 Mar. 2015.

Goya, Francisco. *Con razón o sin ella.* 1810. 248 x 341 mm. Museo del Prado, Madrid. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c0/Goya-Guerra_%2802%29.jpg>

Goya, Francisco. *El dos de mayo.* 1814. 266 × 345 cm. Museo del Prado, Madrid. <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/76/El_dos_de_mayo_de_1808_en_Madrid.jpg>

Goya, Francisco. *El tres de mayo.* 1814. 266 x 345 cm. Museo del Prado, Madrid. <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Tres_de_Mayo,_by_Francisco_de_Goya,_from_Prado_thin_black_margin.jpg>

Goya, Francisco. *Lo mismo.* 1810. 248 x 341 mm. Museo del Prado, Madrid. <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/Prado_-_Los_Desastres_de_la_Guerra_-_No._03_-_Lo_mismo.jpg>

Muñoz, Pedro, and Marcelino Marcos. *España: Ayer Y Hoy*. Upper Saddle River: Pearson Education, 2005. 101. Print.

Ranc, Jean. *Retrato del rey Felipe V de España*. 1723. 144 x 115 cm. Museo del Prado, Madrid. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/Felipe_V_de_Espa%C3%B1a.jpg>

Tramullas, Jesus. "Goya y la España de su época." *Info Goya*. 1996. Web. 5 Mar. 2015.

SECCIÓN 3

Goya y la locura

Caroline Yang

En la trayectoria de la vida de Goya, como diseñador de cartones para tapices, pintor real, y grabador de escenas fantásticas y penetrantes, tomamos un giro hacia un retiro casi total a la privacidad de sus pensamientos y demonios personales. Después de la muerte de su esposa, Josefa Bayeu, en 1812, profundamente perturbado por los horrores de la guerra peninsular, Goya se mudó a la Quinta del Sordo, una casa en la periferia de Madrid donde el artista intentaba aislarse del caos del mundo afuera (Schmidt). Recluido en La Quinta del Sordo y sumido periódicamente en momentos de depresión, Goya pudo sin embargo desarrollar y plasmar su reacción personal hacia la tensión existente entre la locura y la condición humana (Jiménez). Esta tensión es multifacética— ya que, aunque Goya no evita representar la locura que provoca pesadillas y miedo, al mismo tiempo trata a sus sujetos locos con compasión y un profundo reconocimiento de su humanidad.

En sus obras se representan las vidas de estas personas rechazadas por la sociedad establecida—la gente demacrada, vieja, loca, desnuda, a veces espantosa— Goya revela que la cara común de la locura está disfrazada a nuestro alrededor, en la

alienación, en las instituciones de poder, y en la injusticia social. Por eso, no es ninguna sorpresa que en 1814 y 1815, Goya fuera sometido a un "proceso de purificación" después de que algunas de sus pinturas, entre ellas "La Maja Desnuda," "El Dos de Mayo," y "El Tres de Mayo," " fueran "denunciadas ante el Santo Oficio por obscenas," subrayando las razones de su auto-exilio ("Francisco de Goya", Schmidt 444). En este caso, solo es sorprendente que el Antiguo Régimen, con su Santo Oficio, tardara tanto tiempo en descubrir el contenido subversivo y crítico en la obra de Goya, detrás de sus retratos reales. En realidad, lo que temían los oficiales de la Inquisición en la obra de Goya fue la revelación de la sinrazón, la locura, de sus propias hipocresías contra los derechos humanos.

Esta crítica en la obra de Goya se consigue a través del poder emocional de símbolos fuertes. En "Casa de Locos" (Figura 1), los locos se presentan como un drama, una sátira de las instituciones de poder. En su descripción de "Casa de Locos," la profesora de literatura española Rachel Schmidt escribe, "la figura de pie, con gorra de plumas, extiende la mano en una travestía de la ceremonia real de besamanos; la que lleva el tricornio puede que sea un soldado francés; y las otras, sentadas a la derecha, se visten también de atributos del poder: coronas, un sepulcro, una medalla" (Schmidt 442). La dicotomía entre los símbolos de poder y de la locura limitada por las paredes del manicomio expresa la desilusión del artista hacia las instituciones como el gobierno, el ejército, y la aristocracia. Pero Goya no solo implica al gobierno, ni solo a los oficiales del manicomio, en esta obra. En la sombra a la

Figura 1. Casa de Locos. Francisco de Goya y Lucientes. 1812-1819. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

izquierda del cuadro, hay una congregación de observadores que tratan a los locos como si fueran animales en un zoológico. Según la Asociación Psicológica Americana, este tipo de exhibición (de verdad, deshumanización) fue una diversión común entre la aristocracia en Europa y la clase alta en los Estados Unidos durante este tiempo. Por eso, en la representación de la locura en "Casa de Locos," el tratamiento inhumano de los locos muestra no solo la crueldad y la sinrazón de instituciones como los manicomios, sino también de la misma en la sociedad que lo aprueba.

La pintura "Corral (Patio) de Locos" de 1794 (Figura 2) es similar a esta obra ya que las dos muestran las figuras desnudas de los locos atrapados en un manicomio, en condicio-

nes oscuras y claustrofóbicas. Además, como en "Casa de Locos," también hay una oscuridad que sugiere la falta de razón, con una luz blanca y fuerte, que evoca la razón pérdida. No obstante, en "Corral (Patio) de Locos," no hay sátira ni drama, sino una visión más cerebral de la relación entre la libertad y la humanidad. En este cuadro pequeño, las figuras desnudas se deleitan en la libertad de acción que la locura les provee: luchando, gateando por el piso, meciéndose en posición fetal, gritando a personas invisibles—es una libertad bastante espantosa. Rodeadas por paredes altas, las personas en la pintura no ven la luz de la parte superior, y la luz débil que se filtra de afuera es polvorienta y gris, ofreciendo una mirada desolada al maltratamiento de los enfermos. Sin embargo, esta escena evoca un mundo en el que los residentes viven libres de las leyes establecidas por la sociedad, lo cual parecía ser uno de los sueños de Goya al fin de su vida durante su auto-exilio (Vea la nota *Goya y la Ilustración* en la siguiente página) (Jimenez). De hecho, estos locos encarcelados poseen una libertad de acción que se falta en el mundo afuera, donde la gente está encarcelada por las reglas de etiqueta y comportamiento. Así, para Goya, en la pesadilla de la locura también hay el sueno de la libertad. Describiendo "Corral (Patio) de Locos" en su libro <<Una Historia de la Locura en La Época Clásica>>, Foucault ofrece otra interpretación de esta escena: "en la virtud sin lenguaje de su cuerpo musculoso, de su juventud salvaje, maravillosamente delineada," hay "una presencia ya manumitida y libre desde el comienzo de los tiempos, por un derecho de nacimiento" (Foucault 144). Para este autor, en la desnudez de estas figuras, hay una sugerencia de la sexualidad en un estado de naturaleza. En este "derecho de nacimiento" y "juventud salvaje," el espectador reconoce impulsos animales en formas humanas, y empieza a cuestionar las formas diferentes de libertad adentro y afuera del manicomio (Foucault 144).

Figura 2. Corral de Locos. Francisco de Goya y Lucientes. 1812-1819. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Nota: GOYA Y LA ILUSTRACIÓN

Es importante mencionar que aunque Goya estaba de acuerdo con las ideas de la Ilustración, entre ellas la libertad de expresión y el progreso social, las realidades de una sociedad plagada por divisiones, injusticias, despotismo, y guerra contribuyeron a una actitud más pesimista

Figura 3. Dos viejos comiendo sopa. Francisco de Goya y Lucientes. 1820-1823. Museo del Prado, Madrid.

Estas dos pinturas, "Casa de Locos" y "Corral (Patio) de Locos," se pueden caracterizar por su brutal realismo. En el drama entre los locos y los observadores, o en la libertad de las figuras luchando, hay ejemplos de escenas que uno pudiera encontrar en el mundo real, el mundo no idealizado por el arte. (De hecho, Goya pintó estas obras después de visitar el famoso manicomio de Zaragoza (Schmidt 439).) Pero en la obra "Dos Viejos Comiendo Sopa" de 1823 (Figura 3), que es una de las Pinturas Negras, Goya elimina la realidad para mostrar la locura de las pesadillas, y de la noche de sinrazón. En esta obra, dos figuras de género indeterminado, encorvadas y marchitadas por la vejez, se sientan contra un fondo completamente negro y miran, con muecas sin dientes, a alguien (o algo) afuera de la escena. Usando colores terrosos, con marrones desteñidos y amarillos sucios, los viejos parecen como si apenas hubieran emergido de la oscuridad detrás de ellos, y aunque parezcan encorvados por la edad, parecen son animados con un interés intenso y una energía casi bestial. Paradójicamente cerca de la oscuridad de la muerte, pero con toda la energía de la vida, el viejo a la derecha parece más calavera que cabeza.

Sin referencia a un manicomio, ni a las acciones erráticas de los locos, Goya usa la oscuridad del fondo para sugerir la locura de la alienación, que es paradójicamente una experiencia más aplicable a la vida moderna que a la experiencia encontrada en los manicomios de los siglos XVIII y XIX. Describiendo este tipo de oscuridad en las obras de Goya, Foucault escribe, "Las formas de Goya nacen de nada: no tienen fondo, en el doble sentido en que no se destacan sino sobre la más monótona de las noches, y en que nada permite adivinar su origen, su término y su naturaleza" (Foucault 145). La ambigüedad de la oscuridad tiene el efecto de aislar las figuras de la "luz" de la razón. En "Dos Viejos Comiendo Sopa," se desarrolla una locura que fermenta en la soledad de la oscuridad, una noche que es paralela a su propia experiencia de alienación cuando Goya vivía en la Quinta del Sordo. No obstante, incluso en esta pintura de dos calaveras, ajadas y resecas, Goya muestra la humanidad y psicología interior de los "locos." Con pinceladas violentas y ásperas, a veces usando un cuchillo para pegar las gotas de pintura, Goya crea a los dos viejos con un carácter vívido— en su mundo de oscuridad, una personalidad brilla como una pesadilla extraña.

Con “Dos Viejos Comiendo Sopa,” y con “Casa de Locos” y “Corral (Patio) de Locos,” Goya muestra los aspectos más perturbadores, oscuros, e incómodos del ser humano, y lo que resulta es una nueva compasión profunda hacia las personas, como los locos, rechazadas por la sociedad pero firmes en su expresión de humanidad. Incluso en las pesadillas de la locura, en la noche más oscura, Goya revela personalidades llenas de energía y vitalidad. Como escribe el psicólogo Fernando Jiménez, Goya “nos traslada al mundo inconsciente, tanto en la esfera afectiva como instintiva. Es un pintor social y critico de la comunidad en la que vive, dando a su pintura un valor de periodismo histórico” (Jiménez 1).

Quizás este tratamiento íntimo, complicado, y a la vez contextualizado en la época- de la locura, es lo que invita a la comparación entre las obras Goyescas y la famosa figura loca de Don Quixote de la Mancha (Vea la *Galería: Dos Quixotes* en la siguiente página). Según Schmidt, “la obra maestra de Cervantes sirve […] como un trasfondo narrativo e iconográfico ante el que [Goya] delinea su propia visión de la locura creativa” (Schmidt 439). Don Quixote, quien se considera loco porque vive en su propia fantasía de costumbres desaparecidas, es similar a los locos en la obra de Goya, quienes habitan sus mundos interiores, libres de las reglas de la sociedad, por lo menos espiritualmente si no físicamente. Los dos personajes, mas o menos rechazados por la sociedad, sufren profundamente porque parecen tan inocentes al enfrentarse a las crueldades y sinrazones del mundo exterior. La tensión entre el mundo exterior, que pertenece a “la razón,” y el interior, que pertenece a la locura, es evidente en el grabado “Don Quixote en la Biblioteca,” que Goya realizó en 1780. En este grabado, Don Quixote, ya rodeado por los caballeros de su imaginación, mira fijamente al espectador con “una mirada insólita” que “establece una relación directa e íntima entre el loco y el lector” (Schmidt 441). Mientras en “Casa de Lo-

Galería: Dos Quixotes

Figura 4. Don Quixote en su Biblioteca. Gustave Doré. 1880. La Historia de Don Quixote.

Dibujo por Gustave Doré, mostrando a Don Quixote en su biblioteca, imaginando un mundo de aventura y romance. Este Quixote no está mirando al espectador; toda su atención está en su delirio.

cos," Goya muestra la división entre los espectadores a la exhibición de la locura y los locos confinados, en este grabado, no hay una línea fija entre el espectador, como una parte del mundo exterior, y el "loco," Don Quixote, quien vive en su propio mundo interior de imaginación. En ambos casos, Goya complica la distinción entre la razón y la sinrazón, el espectador y el sujeto, con la implicación que no hay mucha diferencia, aunque hay mucha división, entre los dos lados. Especialmente en la relación entre el espectador y el sujeto loco, existe una influencia decididamente cervantina.

Entre estas crueldades que hemos visto en "Casa de Locos," "Corral (Patio) de Locos," y "Dos Viejos Comiendo Sopa," están la exhibición y deshumanización, los dolores del cuerpo, la violencia, y el encarcelamiento. Sin embargo, y a pesar de toda esta injusticia extrema, es sorprendente que en el tratamiento de la locura, Goya descubra experiencias universales de la condición humana: no solo la alienación y el miedo, sino también la libertad, la supervivencia, y, a veces, el deleite irracional. Si nos desconciertan las imágenes de la locura en las obras de Goya, es porque en la mirada intensa del viejo comiendo sopa, o de Don Quixote, o por otro lado en los gritos angustiados del loco en el patio oscuro, vemos la humanización de la locura.

Bibliografía

Dore, Gustave. "Don Quixote in his library." The History of Don Quixote. Ed J. W. Clark. London: Cassell & Company, 1880. MCMVI <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/40/Gustave_Dor%C3%A9_-_Miguel_de_Cervantes_-_Don_Quixote_-_Part_1_-_Chapter_1_-_Plate_1_%22A_world_of_disorderly_notions%2C_picked_out_of_his_books%2C_crowded_into_his_imagination%22.jpg/463px-thumbnail.jpg>

Foucault, Michel. Historia de la locura en la época clásica. Vol. 1. México: Fondo de cultura económica, 1967. Web.

"Francisco de Goya." Escuelapedia. Escuelapedia, 2015. Web. Web. 15 Abril 2015. Web.

Goya, Francisco. Casa de Locos, 1812-19. 45 x 72cm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casa_de_locos.jpg#/media/File:Casa_de_locos.jpg>

Goya, Francisco. Corral de Locos, 1794. 43.8 × 32.7 cm. Meadows Museum, Dallas. <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Courtyard_with_Lunatics_by_Goya_1794.jpg#/media/File:Courtyard_with_Lunatics_by_Goya_1794.jpg>

Goya, Francisco. Dos Viejos Comiendo Sopa, 1819-23. 49.3cm x 83.4cm. Museo del Prado, Madrid.

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/cf/Viejos_comiendo_sopa.jpg/1920px-Viejos_comiendo_sopa.jpg>

Goya, Francisco. Don Quijote Beset by Monsters, 1812 – 1820. 207 x 144 mm. The British Museum, London. <http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00735/AN00735171_001_l.jpg>

Jiménez, Fernando. "Goya: Correlaciones en su patiobiografía. La comunicación a través del arte." Avances en Salud Mental Relacional 11.1 (2012). Web.

Schmidt, Rachel. "Nuevas aportaciones al estudio de la iconografía cervantina en la obra de Goya." Actas IV-CINDAC. Volver a Cervantes (2001): 439-446. Web.

SECCIÓN 4

Las Pinturas Negras de Goya

Seth Benjamin

Las Pinturas Negras consisten de catorce obras pintadas por Francisco de Goya entre los años 1820 y 1823. Casi al final de su vida, Goya pintó las Pinturas Negras durante el momento culmen de su desesperación mental y física. Ya sordo por más de quince años, viudo, y desilusionado por la paralización política de su país, el pintor había alcanzado un nivel insufrible de aislamiento y pesimismo cuando pintó las Pinturas Negras. Todas estas condiciones difíciles influyeron en la creación de las Pinturas Negras, las cuales reflejan las emociones brutales de su creador.

Las catorce obras de las Pinturas Negras incluyen: *Una manola: Leocadia Zorrilla*, *Peregrinación a la fuente de San Isidro* (o *El Santo Oficio*), *Asmodea* (o *Visión fantástica*), *Las Parcas* (o *Átropos*), *Duelo a garrotazos*, *Dos frailes*, *La Romería de San Isidro*, *El Aquelarre* (o *El Gran Cabrón*), *Dos viejos comiendo sopa*, *Saturno devorando a su hijo*, *Judith y Holofernes*, *Dos mujeres y un hombre*, *La lectura* (o *Hombres leyendo*, *Los políticos*), y *Perro Semihundido*. Fueron pintadas con óleo directamente sobre las paredes de la Quinta del Sordo, en la cual vivió el pintor hasta el año 1824.

Galería 1.1: La Quinta del Sordo

La Quinta del Sordo

El contexto original de las Pinturas Negras no está bien entendido. No existe ningún comentario del pintor sobre ellas, y por eso es desconocido por qué las pintó: no se sabe si las consideraba terminadas cuando salió para Francia, ni si quería que el público las mirara o no – es posible que las pintara sólo para su vista personal, o aún como un ejercicio técnico (Bozal). De hecho, aún no se sabe cómo él las llamaba – los varios títulos que utilizamos hoy para nombrar las pinturas tienen sus orígenes en los historiadores de arte quienes han analizado las obras.

Además, es difícil interpretar las Pinturas Negras no solamente por la falta de información histórica sobre ellas, sino también por su esencia; como una colección, las obras eluden el análisis. Las pinturas comparten unos aspectos específicos del estilo, como los tonos muy oscuros, las pinceladas rápidas y borrosas, y las características distorsionadas de los personajes. Sin embargo, a parte de los sentimientos oscuros que evocan, no parece haber ningún otro tema que pueda unir todas las pinturas, y cada una analizada individualmente también muestra temas que son a lo mejor ambiguos o, en algunos casos, indescifrables. La opinión popular entre los historiadores de arte se enfoca en, como ya hemos mencionado, el estrés psicológico del pintor, debido a su enfermedad y a su desilusión sobre la guerra y el contexto histórico de su tiempo. Así, las catorce obras están definidas como «Las Pinturas Negras» por estos sentimientos inquietantes, y además por los aspectos estilísticos que mencionamos. Estos elementos estilísticos, y además la dificultad de interpretar las Pinturas Negras, son evidentes en *La lectura*.

La lectura retrata a seis hombres, situados enfrente de un fondo neutro y oscuro, casi totalmente negro. Hay tres figuras en un primer plano y otras tres en un segundo plano, con sólo sus caras visibles. Los hombres están posicionados alrededor de un hombre barbudo central quien agarra un papel, al cual

Figura 1. La lectura. Francisco de Goya y Lucientes. 1820-1823. Museo del Prado, Madrid.

los hombres dirigen sus miradas. Uno de los hombres mira arriba. Apenas hay definición en las pinceladas de la obra: las caras de los hombres son borrones de negro y una mezcla sucia de gris, marrón y verde, y sus cuerpos están aún menos definidos, desapareciendo dentro del fondo neutro.

Así *La lectura* demuestra las características estilísticas de las Pinturas Negras: las pinceladas manchadas, los colores oscuros, y las figuras distorsionadas. Pero el significado de *La lectura* es una enigma – es absolutamente ambiguo quiénes son los hombres, o qué leen. Una teoría popular es que son políticos leyendo un periódico en secreto (por eso, la obra también tiene el nombre Los políticos), pero esto no se puede confirmar ("La lectura"). De hecho, las únicas interpretaciones inequívocas de la pintura son la clandestinidad de sus sujetos, y el ambiente claustrofóbico y desolado que retrata. Este ambiente desolado y pesimista puede ser el aspecto clave de las Pinturas Negras: los temas y significados de las pinturas individuales chocan, pero todas las obras comparten este ambiente. Mejor dicho, las Pinturas Negras son las exploraciones del pintor de sus sentimientos de pesimismo, aislamiento, desesperación y falta de esperanza durante los últimos años de su vida.

Por lo tanto, analizar las Pinturas Negras con respeto a sus temas requiere que no las consideremos un grupo homogéneo. Por el contrario, hay que analizar los posibles temas que salen de algunas de las obras (y no de otras), y como estos temas contribuyen al ambiente general de la colección – y cómo ilustran la mentalidad de Goya. Para demostrar esta manera de analizar las Pinturas Negras, el resto de este ensayo se enfocará en el tema específico de las figuras mitológicas y ocultas en algunas de las Pinturas Negras, y en cómo, a través de este tema, podemos interpretar los sentimientos de Goya.

El tema de las figuras del ocultismo y de la mitología griega y romana está planteado por algunas de las Pinturas Negras, específicamente *Saturno devorando a su hijo*, *Las Parcas* y *El Aquelarre*. En estas pinturas, Goya utiliza los elementos más terribles del ocultismo y de la mitología para explorar sus propios sentimientos sobre la vida y la muerte.

Figura 2. Saturno devorando a su hijo. Francisco de Goya y Lucientes 1820-1823. Museo del Prado, Madrid.

Influido por una pintura de Rubens, la cual representa una escena semejante, *Saturno devorando a su hijo* muestra la imagen terrible del dios griego, Saturno, agarrando a un hijo y comiendo su brazo izquierdo – el derecho ya ha sido devorado, y su cabeza por añadidura. Saturno sale de un fondo completamente oscuro, y sus extremidades alargadas están pintadas con pinceladas violentas de gris, verde, marrón y amarillo, compartiendo el estilo de otras Pinturas Negras. Con respeto a su contenido, la pintura difiere de la de Rubens en el tratamiento de la escena. La obra de Rubens muestra a Saturno celoso y enojado, matando a su hijo para asegurar su propio poder. Por otro lado, Goya borra alguna motivación del dios: en el rostro monstruoso del Saturno de Goya no se puede ver ninguna razón por sus acciones (Weems). De sus enormes ojos solamente salen el horror vacío y el dolor indescriptible; devora a su hijo sin más razón que por devorarlo, aunque sufra enormemente el hacerlo. Cuando se considera que, en la mitología, Saturno se relacionaba con el tiempo, se puede analizar esta espontaneidad dolorosa como la crueldad y la inevitabilidad sin razón de la muerte ("Saturno"). Está claro al mirar a Saturno que Goya estaba obsesionado con esta idea en su aislamiento. Además, el contexto personal de la vida de Goya, la mayoría de cuyos hijos fallecieron durante la infancia, aumenta esta interpretación: en *Saturno*, Goya pinta la crueldad de la muerte que es inevitable aún para los niños inocentes.

Figura 3. Saturno. Peter Paul Rubens. 1636. Museo del Prado, Madrid.

Esta interpretación nos dirige a *Las Parcas*, otra Pintura Negra con figuras mitológicas.

Retratados en *Las Parcas* están las tres Parcas, Átropos, Cloto, y Láquesis, deidades hermanas del destino en la mitología

Figura 4. Las Parcas. Francisco de Goya y Lucientes 1820-1823. Museo del Prado, Madrid.

griega y romana. Las Parcas aparecen suspendidas en el aire: Átropos está a la derecha, con tijeras en la mano, y Cloto y Láquesis están a la izquierda, agarrando objetos ambiguos. Con las tres Parcas aparece una cuarta figura, con las manos detrás de su espalda; la pintura es muy ambigua, pero una interpretación común es que sus manos están atadas, porque la cuarta figura es un humano a quien las Parcas llevan a su muerte ("Pinturas Negras, Parcas"). El ambiente de la pintura es sombrío: el paisaje que aparece en el fondo es una pesadilla desierta, pintada con tonos sucios de gris y marrón claro, y la apariencia de las Parcas es distorsionada y fea. Sin embargo, este ambiente es menos brutal que el de *Saturno* ya que en *Las Parcas* aparece en el fondo un paisaje, en vez de un espacio completamente negro, y aunque las pinceladas de la pintura son borrosas, como en todas las Pinturas Negras, no son tan violentas como las de Saturno. Además, la suspensión de las cuatro figuras en el aire le da una sensación estática a la obra, y el hombre muestra en su rostro una expresión no de dolor ni miedo, sino más bien cansancio. Según este análisis, la función del tema de la mitología se repite en *Las Parcas*: nos muestra un enfrentamiento con la muerte. No obstante, el sentimiento explorado en esta obra es diferente del sufrimiento infinito de Saturno. En *Las Parcas*, aunque la muerte todavía da miedo, le da también un poco de alivio al que muere. Quizás Goya, sordo y enfermo, la pintó mientras estaba cansado de vivir sufriendo.

El Aquelarre muestra una reunión concurrida y densa de

Figura 5. El Aquelarre. Francisco de Goya y Lucientes 1820-1823. Museo del Prado. Madrid.

brujas que mira a un macho cabrío, del cual nos aparece sólo una silueta completamente negra y de una identidad ambigua; la interpretación popular es que simboliza al diablo ("El

Aquelarre"). Las brujas aparecen casi indistinguibles; parecen una masa grande e indistinguible de rostros muy distorsionados y horrorosos, frente a un fondo neutro de verde y gris. Las pinceladas son violentas y borrosas, especialmente en las caras de las brujas. La pintura tiene uno de los ambientes más claustrofóbicos de las Pinturas Negras: la gran figura del cabrío inspira terror, y la masa enorme de brujas inspira asco y confusión. El uso por Goya de la mitología en *Saturno* y *Las Parcas* enfrenta directamente la muerte, pero en *El Aquelarre*, el uso del ocultismo es más ambiguo, y como resultado, las interpretaciones del significado de la obra han variado mucho. Algunos han analizado *El Aquelarre* como una satírica política de la corrupción política y religiosa, con el macho cabrío diabólico representando los líderes corruptos e ineficaces de España; otros la han interpretado como una representación metafórica de los pensamientos y sentimientos que atormentaban a Goya. Por lo menos, el hecho que el pintor sintió la necesidad – o aún la capacidad – de crear una escena tan claustrofóbica muestra el estrés psicológico que sufría durante su aislamiento, y además muestra su pesimismo – para él, el mundo y su país ya se había llenado de figuras tan despreciables como las de *El Aquelarre*.

Goya había utilizado los elementos ocultos en su obra antes, y también podemos ver estas emociones desesperadas cuando comparamos *El Aquelarre* con las pinturas anteriores del pintor. Goya ya había pintado otra obra llamada *El Aquelarre* en 1798, en la cual retrata una escena semejante.

Figura 6. El Aquelarre. 1798. Francisco de Goya y Lucientes. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

Una comparación entre este Aquelarre anterior y la Pintura Negra nos confirma que Goya estaba al culmen de su pesimismo al pintar las Pinturas Negras. *El Aquelarre* de 1798 muestra una escena siniestra, otra vez con brujas terribles y un macho cabrío dominante, pero el ambiente de esta pintura, aunque da miedo, es infinitamente más agradable que la Pintura Negra. Sus colores son más variados y menos oscuros; en su fondo hay un paisaje abierto, con un cielo estrellado y limpio; y sus brujas, aunque son terribles, por lo menos son reconocibles como humanos. Comparado con esto, *El Aquelarre* de las Pinturas Negras parece una pesadilla de la cual no se puede escapar, con su ambiente cerrado y su masa fea de brujas, quienes tienen manchas en vez de caras. Esta transición tan fuerte entre las dos *Aquelarres* muestra claramente cuánto el pesi-

mismo de Goya había aumentado durante este capítulo final de su vida.

Este análisis se ha enfocado en el ocultismo y la mitología en solo *Saturno devorando a su hijo*, *Las Parcas* y *El Aquelarre*. A través de los escenas más terribles de estas fuentes, Goya explora sus propias emociones fuertes, causadas por una vida desesperada y por un país impedido por corrupción y estancamiento político. Las Pinturas Negras exploran estas emociones del sufrimiento, humor negro, y miedo de la muerte, y las invocan en sus espectadores con sus ambientes claustrofóbicos de pesadillas; reflejan la existencia brutal de un maestro pintor quien fue atormentaba en su vejez por su aislamiento y pesimismo.

Bibliografía

Ansejo, Manuel. c.1905. *Fotografía de la Quinta del Sordo*. <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fb/Quinta_del_Sordo_1900.jpg>

Bozal, Valeriano. "Pinturas negras." *Museo Nacional Del Prado: Enciclopedia Online*. Museo Nacional Del Prado, n.d. Web. 10 Mar. 2015.

"El Aquelarre." *Fundación Goya en Aragón*. Fundación Goya en Aragón, 27 Oct. 2010. Web. 2 Apr. 2015.

Fernández, Gabriel. "Goya: Las Pinturas Negras." *Theartwolf.com*. N.p., n.d. Web. 10 Mar. 2015.

Goya, Francisco. *El aquelarre*. 1798. 43 x 30 cm. Museo del Prado, Madrid. <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/74/GOYA_-_El_aquelarre_%28Museo_L%C3%A1zaro_Galdiano%2C_Madrid%2C_1797-98%29.jpg>

Goya, Francisco. *El aquelarre*. 1820-1823. 141 x 436 cm. Museo del Prado, Madrid. <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a8/El_Aquelarre.jpg>

Goya, Francisco. *La lectura*. 1820-1823. 125 x 65 cm. Museo del Prado, Madrid. <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/34/Hombres_leyendo.jpg>

Goya, Francisco. *Las Parcas*. 1820-1823. 123 x 266 cm. Museo del Prado, Madrid.

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c8/Atropos_o_Las_Parcas.jpg>

Goya, Francisco. *Saturno devorando a su hijo*. 1820-1823. 143 x 81 cm. Museo del Prado, Madrid. <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/82/Francisco_de_Goya%2C_Saturno_devorando_a_su_hijo_%281819-1823%29.jpg>

Icke, Ignacio. *Disposición de las Pinturas negras en la Quinta del Sordo, de Francisco de Goya*. 2007. <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/76/Quintasordo.svg/1124px-Quintasordo.svg.png>

"La lectura." *Fundación Goya en Aragón*. Fundación Goya en Aragón, 28 Oct. 2010. Web. 2 Apr. 2015.

"Las Parcas." *Fundación Goya en Aragón*. Fundación Goya en Aragón, 27 Oct. 2010. Web. 2 Apr. 2015.

"Pinturas Negras, La Lectura." *ArteHistoria*. N.p., n.d. Web. 10 Mar. 2015.

"Pinturas Negras, Parcas." *ArteHistoria*. N.p., n.d. Web. 10 Mar. 2015.

"Saturno." *ArteHistoria*. N.p., n.d. Web. 10 Mar. 2015.

"Saturno devorando a un hijo." *Fundación Goya en Aragón*. Fundación Goya en Aragón, 27 Oct. 2010. Web. 2 Apr. 2015.

Weems, Erik E. "The Black Paintings: Saturn." *Francisco De Goya Y Lucientes*. N.p., n.d. Web. 31 Mar. 2015.

Repaso del Capítulo: Goya y Su Mundo

Question 1 of 10

Elige la respuesta que pertenece al desarrollo del tema de la locura en las obras de Goya:

- **A.** su aislamiento en la Quinta del Sordo
- **B.** su enfermedad que resultó en la ceguera
- **C.** su visita al manicomio de Zaragoza
- ✓ **D.** A y C

◀ Check Answer ▶

Capítulo 4:

DALÍ Y EL SURREALISMO

Muy pronto leeréis sobre el comienzo del movimiento surrealista - la formación de sus raíces en París. Hablaremos sobre la relación que todos los artistas del mundo tenían dentro del movimiento y cómo podemos ver estas influencias en muchas de sus obras. Sin duda, uno de los surrealistas más notables de la época era el español **Salvador Dalí** quién tuvo un enorme impacto dentro del movimiento. Vosotros leeréis algo sobre su vida personal y las cosas revolucionarias dentro de su mente. Entonces completaremos proceso de psicoanálisis, y evaluaremos sus obras dentro de esta lente, específicamente.

Vídeo de Salvador Dalí. Pincha en la foto para ver una breve introducción sobre su vida.

Figura 1. Ubu Imperator. Marx Ernst, 1923. George Pompidou Center, Paris, France.

SECTION 1

El Movimiento Surrealista

Meghin Sadsad

Orígenes del movimiento

El movimiento surrealista surgió tras la resistencia de escritores y artistas en París en contra la administración nacional inefectiva durante la Primera Guerra Mundial. Este movimiento artístico comenzó en 1917 cuando Guillaume Apollinaire usó el término "surrealista" -que no había sido usado hasta entonces- para describir una obra, Parade. El término rápidamente se diseminó para definir a un grupo de jóvenes artistas innovadores que incluía a Pablo Picasso, Leonide Massine, y André Breton, quien publicó "Manifiesto Surrealista" en 1924. Estos artistas empezaron como aliados del movimiento Dada, y después emergieron al campo surrealista con la caída del grupo en París (theartstory.org). Se inspiraron en la ideología del marxismo (theartstory.org). A través de sus representantes, el movimiento surrealista creó un circulo nuevo para la expresión, una tendencia que se manifiesta con claridad en la obra surrealista de Salvador Dalí.

Este movimiento vanguardista inspiró un arte nuevo que investigará la imaginación y la subconsciencia; los surrealistas des-

deñaban el racionalismo y el realismo literario. Creían que la mente consciente obstruía el poder de la imaginación. Además, pensaban que la mente consciente limitaba las capacidades creativas de la gente. Asociaban el racionalismo con la sociedad conservadora y nacionalista que había provocado la primera guerra mundial. Con este contexto ideológico, tiene sentido que el líder surrealista, André Breton, buscara una manera de protestar la filosofía racionalista y nacionalista que había instigado esta guerra desastrosa. Para escapar de las actividades asociadas con la guerra, organizaba actividades intelectuales donde se discutían temas que enfatizaban la creatividad y la libertad del individuo (Jones, 2012). Los puntos de interés para sus discusiones eran temas de la violencia, el deseo, y la sexualidad reprimida. Además, los surrealistas intentaron usar el proceso del psicoanálisis para liberar sus sentimientos y pensamientos reprimidos.

El mejor ejemplo de la mentalidad desafiante del movimiento se manifiesta en la figura de Max Ernst (un ejemplo de su arte, *Ubu Imperator* en Figura 1). Él fue un pintor, escultor, y poeta alemán, que también empezó como un artista Dada. Él era el hijo de un cristiano estricto y su interés en el arte fue inspirado por la pintura amateur de su padre. Su estilo estaba influido por su anhelo de desafiar la autoridad, por sus propias observaciones y por los vanguardistas como Vincent van Gogh, Pablo Picasso y Paul Gauguin (theartstory.org). Una de sus obras maestras, "Dos niños amenazados por un ruiseñor," manifiesta su interés tanto en la yuxtaposición de la pintura y los elementos de la vida cotidiana, como en la expresión de memorias reprimidas de la niñez – en este caso la

Figura 2. Violon d'Ingres. Man Ray, 1924. Museum of Modern Art, Paris, France.

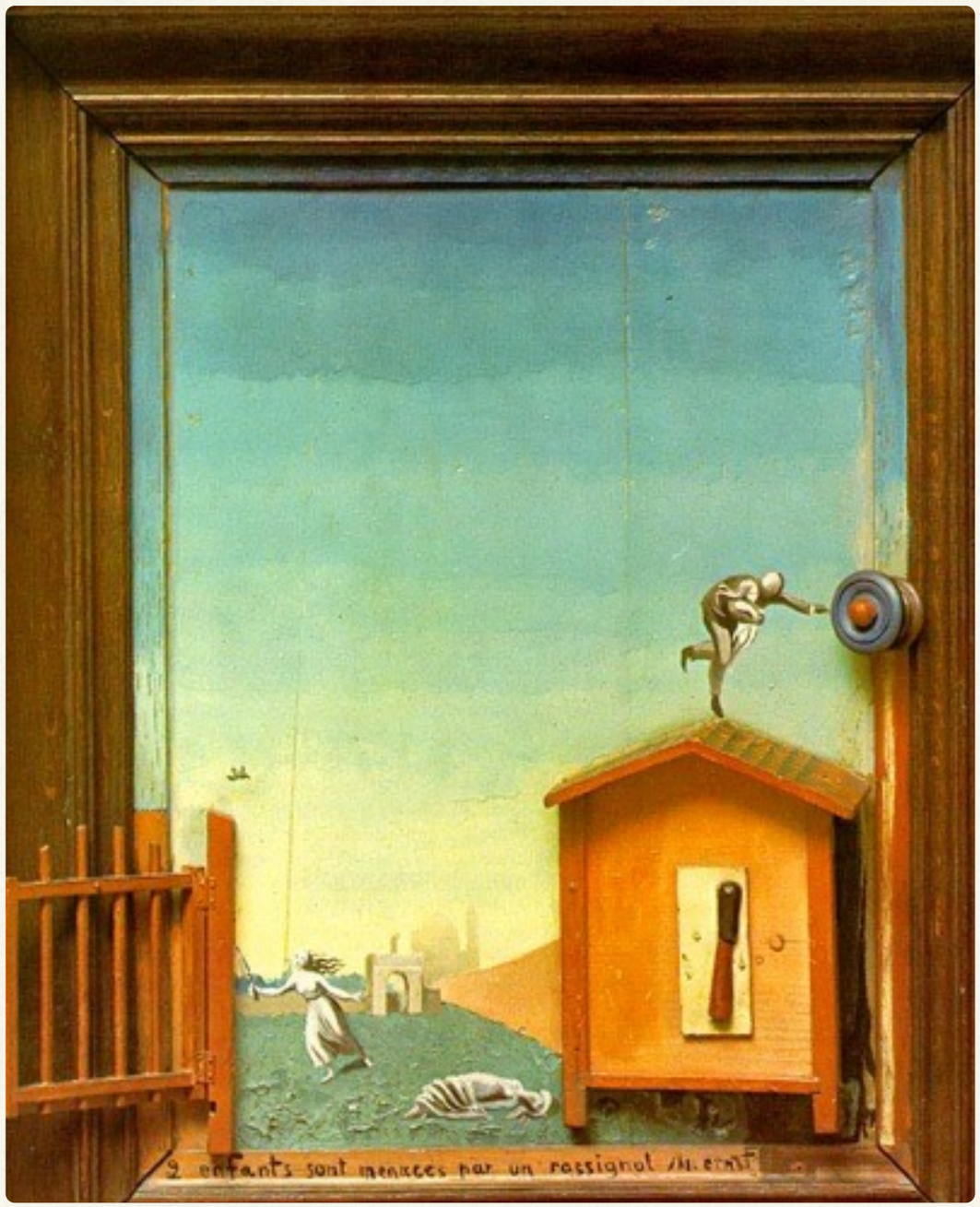


Figura 3. Dos niños amenazados por un ruiseñor. Max Ernst, 1924. MoMA, Nueva York

muerte de la hermana de Ernst (Figura 3.).

Las ideas surrealistas migraron de su centro francés y el movimiento se hizo internacional. Específicamente, Man Ray llevó el surrealismo a los Estados Unidos, aunque este artista gozó de fama europea también. Comenzó su trabajo en el estilo modernista en los EE.UU. Viajó a París durante los años 1920 hasta 1930, donde se afilió con el movimiento surrealista y regresó a Nueva York y Hollywood en los años 40. Su arte incluía pinturas, esculturas, películas, y poemas que aún se aprecian hoy. Por ejemplo su obra "Violon d'Ingres," (Figura 2) como muchas otras de sus pinturas emplea el cuerpo femenino para crear otros objetos. En esta obra, pinta los agujeros de un violín sobre la espalda de la mujer; transforma las curvas de sus costados en un instrumento. De esta manera modifica y reexamina la pintura de Ingres.

Las formas rudimentales del surrealismo

En las obras creativas, los surrealistas representaron pensamientos con métodos estrafalarios y simbólicos. Emplearon la estrategia del automatismo para poder acceder a las imágenes oníricas y a símbolos del inconsciente arquetípicos (oxfordartonline.com). Unos artistas usaron la técnica de collage (Figura 2). Otros artistas emplearon otra técnica, el de incorporar los juegos, el trabajo colectivo e incluso el azar en su proceso artístico. Por ejemplo, jugaban un juego llamado el Cadáver Exquisito en que los jugadores escribían o dibujaban en un hoja de papel, doblaban el papel para ocultar los contenidos y después lo pasaban a otro jugador (Jones, 2012). Los surrealistas implementaron incluso otra estrategia de ins-

piración – el recuerdo de los sueños y las memorias de la niñez.

Orígenes del surrealismo en España

Mientras el surrealismo fue muy popular en París, su popularidad también surgió en un nuevo núcleo español. Cuatro ciudades españolas se convirtieron en centros surrealistas: Madrid, Barcelona, Tenerife, y Zaragoza. Debido a la previa aceptación en España de las influencias de Freud, Bretón y Dalí los principios surrealistas circularon rápidamente en España. Además, la popularidad de este movimiento aumentó con la diseminación de revistas surrealistas y no surrealistas parisinas. Así, a través de la presencia de personas como Paul Éluard, Benjamín Péret, y André Masson, el arte español experimentó grandes cambios (www.museoreinasofia.es).

Dalí y su propia experiencia con el surrealismo

En 1994, El Museo Nacional Centro de Reina Sofia estrenó dos exposiciones del Surrealismo. La primera exposición fue más general y se llamaba *El Surrealismo en España*. La otra se concentró en la figura de Dalí y se llamaba *Dalí Joven* (Cabañas Bravo, 1995). Estas exposiciones demuestran como la influencia surrealista todavía impacta el arte contemporáneo español. "Yo soy el surrealismo", dijo Dalí, demostrando su aporte esencial a este movimiento, especialmente en la mentalidad española. De hecho, se puede decir que Dalí era el máximo representante del surrealismo en el pensamiento popular. Por eso, su pintura ejemplifica muchos de los principios del movimiento surrealista.

La extravagancia y notabilidad de Dalí como un dibujante y pintor contribuyeron a su actitud vanidosa y a su meta de ganar la atención del público. En sus obras Dalí mostraba que las características de su arte venían de todas partes; sus influencias provenían de estilos artísticos tan diferentes como los clásicos renacentistas y las vanguardias del día. "Sus influencias renacentistas y barrocas incluyen a Rafael, Bronzino, Zurbarán, Vermeer y, por supuesto, Velázquez. Alternaba técnicas tradicionales con rasgos vanguardistas, muchas veces en la misma obra" (http://noticias.universia.es). La mezcla de estos orígenes tan diferentes de inspiración provocó tanto crítica como elogio. Dalí tuvo muchos contemporáneos que admiraron su obra, pero muchos contemporáneos también criticaron su pintura e ideología artística.

Video 1. "The Death of Salvador Dalí"

Pincha en el video para ver una escena de una película de fantasía sobre Dalí y Freud.

El estilo de Dalí fue controversial por muchas razones, principalmente por su yuxtaposición del inconsciente con "el mundo real" (www.cossio.net). Él fue reconocido por sus dibu-

jos y su atención a los detalles naturalistas en todas sus obras (Galería 1). La mezcla de la imaginación con un estilo marcadamente figurativo define los trabajos de Dalí. Este interés de Dalí en varios aspectos del pensamiento humano se puede ver claramente en su colaboración con cineastas como Hitchcock y Buñuel. A causa de esta publicidad cineasta, tuvo

Gallery 4.1 Trayectoria artística de Dalí

Figura 4. El enigma del deseo, mi madre, mi madre, 1929.

éxito en las esferas cineastas, especialmente con su obra "El perro andaluz."

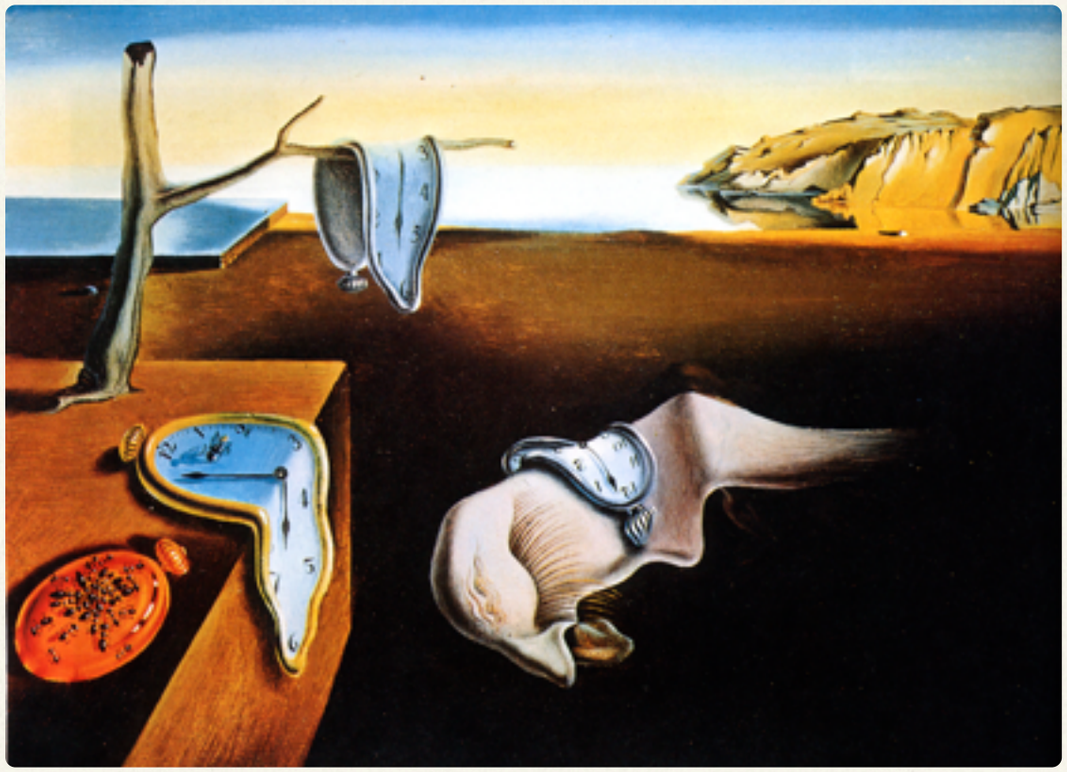
Dalí promocionaba su propia fama no solamente a través de sus obras en varios géneros pero también a través su imagen pública estrafalaria y a través de su estilo de vida; por ejemplo, simulaba ser un loco (Video 1). Sin embargo, también usó sus grandes dotes analíticas para publicar artículos. En realidad, la vida de Dalí probablemente era tan creativa e interesante como sus ambiciones artísticas (www.cossio.net).

En la cultura popular contemporánea Dalí está reconocido por sus pinturas como "La persistencia de la memoria" (Figura 7) que explora "un tema onírico muy conocido" (www.cossio.net). En esta obra se ve la unión de las cosas de la vida cotidiana con el inconsciente. Por ejemplo, los tres relojes, aspectos cotidianos, parecen como si estuvieran derritiéndose en un panorama desolado que alude a la costa de Cataluña donde Dalí pasó su niñez. Los detalles de las hormigas también aluden a los terrores infantiles del artista, reforzando la importancia del subconsciente. Los detalles, las montañas y la reflexión de luz son ejemplos de las intenciones de Dalí de ser meticuloso y preciso en su pintura figurativa. Los relojes derritiéndose se puede interpretar como una crítica del mundo mecánico y racionalista que pretende dominar y controlar hasta el tiempo. Esta crítica es reforzada por el nombre irónico de la pintura. Es interesante notar que sólo el fondo está iluminado con colores que connotan la esperanza o la vida. La figura en el centro, el foco del primer plano, es una interpretación de Dalí de su mismo perfil y está debajo de la cobija del tiempo. La relación entre la figura en el suelo y el agua y las montañas, símbolos de un plano onírico,

es inquietante. Parece que las cosas buenas solamente se pueden apreciar detrás de la figura dormida.

En la obra tardía de Dalí, "Cristo de San Juan de la Cruz," (Galería 1, Figura 6) se aprecia un movimiento hacia

Figura 7. "La Persistencia de la Memoria"



La Persistencia de la Memoria. Salvador Dalí, 1931. MoMA, Nueva York.

el naturalismo, en vez de imágenes enfáticamente surrealistas. Hay una perspectiva muy innovadora sobre el sujeto de la pintura, la crucifixión; a diferencia de un enfoque en el cuerpo mutilado, esta pintura se concentra en el sufrimiento mental de Cristo, expresado como el miedo humano de caerse. Se ven las influencias del arte barroco en el uso de escorzo en la figura de Cristo en la cruz y también en el claroscuro que se ve en los hombros, brazos y manos de esta figura. El paisaje representa la niñez de Dalí que pasó en la costa de Cataluña. En referencia a la composición, es muy interesante que hay dos triángulos- uno invertido y uno no invertido; el primero entre las dos manos de Cristo (que forman dos ejes del triángulo) y sus pies (que forma el tercer eje). El segundo triángulo se puede apreciar desde la base de la cruz hasta las montañas en cada extremo del lienzo. Los dos triángulos crean el sentimiento del vértigo porque el foco visual está en la base de la cruz- en el vacío. En esta pintura se ven las formas surrealistas en los elementos psicológicos y los terrores de la conciencia primitivas, pero de una manera menos exagerada.

Dalí demostró una dedicación completa a su trabajo. Su influencia se puede ver por todo el mundo y aún podemos apreciar el efecto de su obra en la cultura contemporánea. Él dice en sus escritos sobre el surrealismo que:

> los surrealistas utilizamos los procedimientos artísticos como un medio de expresión y de comunicación el mundo irracionalidad concreta; pero no hacemos de esos medios de expresión un fin en sí mismos, como hacen los estéticas. Es por eso por lo que no rehusamos la técnica y procedimientos mas académicos,

> anacrónicos y desacreditados artísticamente, si ellos son los más eficaces parar la comunicación de nuestras visiones. (Dalí, 1935)

Los efectos del surrealismo y la obra de Dalí todavía se pueden apreciar en la cultura y en el arte. La expresión de la subconsciencia, la rebelión en contra de las normas conservadoras y la crítica del supuesto dominio de la razón han radicalmente cambiado nuestra concepción no solamente del papel de arte, sino también del pensamiento humano.

Bibliografía

Artículos

Cabañas Bravo, Miguel. “El Surrealismo en España" y "Dalí Joven”. Archivo español de arte 68.269 01 Jan. 1995: 106. Instituto Diego Velázquez. 10 Mar 2015.

Dalí, Salvador. "El Surrealismo." Revista Hispánica Moderna 1.3 (1935): 233-43. JSTOR. Web. 04 Mar. 2015.

Páginas de la Red

"Heilbrunn Timeline of Art History." Surrealism. N.p., n.d. Web. 13 Apr. 2015. [http://www.metmuseum.org/toah/hd/surr/hd_surr.htm]

Jones, Leslie. "Drawing Surrealism: Techniques of the Sublime | Unframed." Drawing Surrealism: Techniques of the Sublime | Unframed. LACMA, 12 Oct. 2012. Web. 13 Apr. 2015.

"Salvador Dali y El Surrealismo." Salvador Dalí. N.p., n.d. Web. 15 Apr. 2015. http://www.cossio.net/actividades/pinacoteca/p_01_02/dali.htm

"Surrealism in Spain 1924-1939." Exposición. Museo Nacional Centro De Arte, Reina Sofia, n.d. Web. 13 Apr. 2015.

"Surrealismo. Pintura Surrealista." Arte Contemporáneo. ArtEEspañA, Mar. 2006. Web. 03 Mar. 2015.

Imágenes de Arte:

Ding, Debbie. “Ubu Imperator.” Flickr, 2012. Web. 20 Abril 2015.

“Le Violon D’Ingres.” Imagenens, 2006. Web. 20 de Abril 2015.

http://imaginens.blogspot.com/2006_10_01_archive.html

“ARTS:107 Impressionism to Contemporary.” Bethany Lutheran College, 2015. Web. 20 de Abril 2015. [

http://libguides.blc.edu/content.php?pid=423207&sid=3511925

Gandalf’s Gallery. “El enigma del deseo.” Flickr, 2014. Web. 20 de Abril 2015.

https://www.flickr.com/photos/gandalfsgallery/14983794356

“The Elephants.” Wikipedia, 2015. Web. 20 de Abril 2015. http://en.wikipedia.org/wiki/The_Elephants

“Cristo de San Juan de la Cruz.” Wikipedia, 2015. Web. 3.0 26 mayo, 2015.

http://es.wikipedia.org/wiki/Cristo_de_San_Juan_de_la_Cruz

enlace a la obra: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/8/8c/Christ_of_Saint_John_of_the_Cross.jpg

Mundospropios. “La Persistencia de la Memoria.” Flickr, 2013. Web. 20 de Abril 2015. https://www.flickr.com/photos/mundospropios/8395876632

Figura 1. Salvador Dalí. Vértigo, 1930. La Galería de Dalí. (Rudín 27)

EN ESTA SECCIÓN:

- *Nos enfocamos en la vida personal de Dalí: su niñez, adolescencia y edad adulta*
- *Nos centramos en su personalidad y gestos*
- *Hablamos de los movimientos que le influyeron*
- *Hacemos un psicoanálisis del hombre desde tres puntos de vista diferentes: Winnicott, Lacon, Freud*

SECCIÓN 2

Su vida personal

Alexis Heller

Introducción:

Sabemos que antes en el capítulo habéis leído sobre el movimiento surrealista y el desarrollo artístico de Dalí dentro de él. Pero, vosotros no habéis leído todavía algo sobre su vida personal ni sobre las cosas revolucionarias que se producían en su mente. Esto es el lugar donde podemos comenzar. Podemos compartiros la información sobre los primeros años de la vida de Dalí, enfocándonos en su niñez, adolescencia, y su edad adulta. Solamente después que nos informemos podremos completar un proceso de psicoanálisis del hombre. Veréis la personalidad de Dalí dentro de sus obras. Pero, antes de evaluar las obras de alguien, puede ayudar saber más sobre su contexto y su biografía.

Primera Parte:

Primero, Salvador Domingo Felipe Jacinto Dalí i Domènech nació el 11 de mayo de 1904. Nació en un pueblo muy pequeño Catalán que se llamaba Figueras (España). Creció en una familia muy acomodada ya que sus padres eran reconocidos social, política, y económicamente. Como consecuencia, sus padres pocas veces necesitaban preocuparse de dónde ven-

dría con poniendo comida en la mesa. Pero, esto también afectó la personalidad de Dalí ya que no tenía limites porque sus padres siempre le dieron las cosas que quería (como juguetes) simplemente porque tenían los recursos para hacerlo (Filadelfia 1).

Sus padres se llamaban Salvador Dalí Cusí y Felipa Domènech Ferrés. Salvador Cusí era un hombre serio y con poco sentido del humor. Es interesante porque parecía muy estricto con su trabajo, pero no daba la misma atención estricta a sus hijos (Filadelfia 1). Asimismo, Dalí le temía un poco y esto pudiera afectar su imagen de una figura paterna. Es posible que podamos ver estas cosas en muchas de sus obras. Al contrario, su madre era una mujer muy amable y cariñosa (Filadelfia 1). Como hemos dicho, juntos, convirtieron a Dalí en "rey de la casa" (Andújar 12). Como resultado, Dalí se moldeó como un chico "déspota y absoluto" (Andújar 12). Nunca tuvo que obedecer ningún tipo de autoridad. Siempre hacía sus propias cosas. Esta actitud cambió más tarde cuando su madre sufrió de depresión y de cáncer (Andújar 19). Dalí miraba el proceso discapacitación de su madre en su exterior, y como consecuencia, en su mente. Probablemente fue influido por esta atmósfera tan cruel y triste a una edad temprana.

En su juventud, Dalí no jugaba mucho con sus hermanos. Era uno de tres niños, con un hermano mayor y una hermana menor. Su hermano murió durante la infancia y nunca lo conoció (Filadelfia 1). Esta muerte también afectó a Dalí durante su niñez, exponiéndole el mundo llena de temas como la muerte y la tristeza. También cuando era niño fue obsesionado con algo muy extraño—la posibilidad que tuviera un gemelo (Andújar 19). Nadie sabe por qué Dalí fue pretendía de tener un gemelo, pero algunos dicen que es posible que lo quisiera para reemplazar la ausencia de su hermano mayor (Andújar 19).

Figura 2. *Retrato de mi hermano muerto*, 1963 Salvador Dalí. El Museo de Salvador Dalí (Chimera 1)

Durante su adolescencia, tenía un "espíritu individualista" (Andújar 12). Nunca hacía concesiones. A veces, su personalidad parecía un poco "anarquista" (Andújar 12). Estos sen-

timientos individualistas y anarquistas afectaron su carácter social. Era demasiado anti-social. No tenía la habilidad de mantener relaciones con otros personas—incluyendo mujeres—desde una edad joven (Andújar 12). Cuando alguien quería interactuar con Dalí, muchas veces, no participaba en la conversación. Después, cuando comenzó su educación formal (a los 4 años) en La Escuela Pública en Figueras, no tenía muchos amigos como consecuencia de su personalidad tan aislada. Además, tenía relaciones horribles con sus profesores porque odiaba la escuela y nunca participaba (Filadelfia 1). En su mente, era "un niño rebelde" que nunca necesitaba seguir las reglas (Andújar 13). Cuando creció un poquito más, muchas veces fue expulsado de la escuela (Andújar 13).

Eventualmente, su padre le forzó a estudiar en otra escuela privada donde los maestros hablaban francés. Pero, a Dalí todavía no le gustaba esta escuela. Se sentía confinando y quería ser libre. Quería apreciar la naturaleza y ver todo el mundo. Pero, había cambiado un poco (en el aspecto de su carácter social) y entabló una amistad con el artista francés, Ramón Pichot. Fue Pichot que introdujo Dalí al movimiento vanguardista. El movimiento vanguardista era un movimiento popular en Paris que eventualmente, se extendió por mucha de Europa. Durante este tiempo—algo que leísteis antes en el capítulo. Luego, fue Pichot que inspiró a Dalí a solicitar entrada a una escuela de arte. Afortunadamente para Dalí, fue aceptado a la Academia de Arte en San Fernando en Madrid (Filadelfia 1).

En la Academia, Dalí tenía un sentido de libertad y expresión personal. Fue el lugar donde él podía actuar como su propia persona—quien era, en realidad, un hombre tan "excéntrico" (Andújar 13). Conoció a artistas como Federico Garcia Lorca –poeta y dramaturgo y a Luis Buñuel–director de cine—con quienes no solo entabló una importante amistad pero con quien colaboraría profesionalmente. Inicialmente, Dalí practicaba con varios estilos dentro del movimiento vanguardista. Los estilos varían del cubismo al futurismo al purismo. Experimentaba con la luz y la sombra, varias gradaciones de colores, y temas diferentes (Andújar 13). Ante todo, Dalí, encontró inspiración artística en los estudios psicoanalíticos de Sigmund Freud. Pero, la relación entre Freud y Dalí fue un poco extraño. Aunque Freud no gustaba el proceso de pintar que Dalí tenía, fue un poquito fascinado con las temas que usaba. Al contrario, Dalí fue obsesionado, completamente, con Freud y todos de sus estudios (Filadelfia 3). Desafortunadamente, como en la escuela secundaria, Dalí fue expulsado de la academia porque desafiaba la autoridad y nunca escuchaba (Andújar 13). Dalí nunca podía oír la palabra "no" como una respuesta. Por eso, se regresó a España para enfocarse en su pintura.

Posteriormente, volvió a su pueblo, Figueras, para pintar obras vanguardistas. Pero, estas pinturas eran diferentes—con mutilaciones y descomposiciones de cuerpos humanos- sin embargo parecía que ya tenía su propia identidad (Filadelfia 3). Para Dalí, esto podía ser el comienzo de su movimiento surrealista personal. Aunque empezó con temas sobre la muerte, no pintó la muerte directamente (como entierros o

tumbas), sino indirectamente en la vida cotidiana (Andújar 13). Más tarde, se asoció con otros pintores surrealistas y bajo su influencia introdujo varios temas de los sueños, identidades, y el sexo. También, en este círculo, conoció a su futura esposa, Gala, (Filadelfia 3). Era Gala quien fu su musa para casi toda su vida. Eventualmente, se separó de los surrealistas en sus treintas. Lo hizo porque necesitaba huir de Francia durante la época de la segunda guerra mundial y la guerra civil en su país. Fue allí, en el Los Estados Unidos, donde colaboró con Hitchcock y Walt Disney en varias películas y obras

Figura 3. Destino
Walt Disney y Salvador Dalí
(Youtube 2011)

(Figura 4). Descubrió la cultura americana (Filadelfia 3). Más tarde de su vida, se dio cuenta que la gente del mundo (no solamente en Europa pero también en los Estados Unidos) están muy temidos a morirse—algo que era un sentido universal y pintó estos sentimientos (Andújar 13). Dalí, personalmente, fue muy temido a morirse como mucha de la gente que observaba.

Al final de su vida, estaba muy fascinado con el poder del átomo y después, buscó maneras de incorporar estos elementos en su arte. Algunos críticos se llaman este periodo de Dalí el periodo del misticismo nuclear (Filadelfia 4). Capturó las temas del dolor, sufrimiento, y tristeza que la guerra produce, específicamente la tragedia de la segunda guerra mundial.

Figura 4. *La cara de la guerra*, 1940 Salvador Dalí. Museo de Boijmans Van Beuningen (Wikipedia)

Finalmente, Salvador Dalí murió el 23 de enero del 1989. Pero, su legado no para allí. Todavía vive en nuestra cultura, especialmente, en el arte internacional. Transformó el movimiento surrealista (Filadelfia 5). Por eso, hoy día es un icono en España. Dalí va a seguir viviendo dentro de nuestras almas españolas para la eternidad. También, será interesante explorar el proceso que Dalí tenía cuando pintaba en la segunda parte en nuestro capítulo.

Segunda Parte:

Ya que nos hemos informado sobre la vida de Dalí, su personalidad, y sus relaciones, ahora podemos empezar a discutir las teorías que muchos psicoanalíticos tenían sobre él. Ante todo, hay innumerables formas de observar y entender a Dalí—de sus obras o de su personalidad o de sus relaciones, etc. Hoy, tengo tres analíticos: Winnicott, Freud, y Lacon. Ellos, en sus propias formas (directa o indirectamente), han determinado la mentalidad de Dalí.

Winnicott dice que Dalí "mantenía un impulso infantil hacia la destrucción del objeto amado que persistió en la edad adulta" (Rudín 22). Esto quiere decir que en su niñez no se desarrolló como un niño normal. Dalí nunca se daba cuenta sobre la realidad de su mundo, sólo prestaba atención a las cosas que existían en su mente. Esta teoría es reforzado con algo que Dalí escribió personalmente: "el creciente y todopoderoso impulso del ensueño y el mito empezó a mezclarse de modo tan continuo e imperioso con la vida de cada instante, que posteriormente me ha sido con frecuencia imposible saber cómo empieza la realidad y termina lo imaginario" (Rudín 24). Dice, en sus propias palabras, que no sabía la diferencia entre lo real y lo imaginario, y que ésta era una línea borrosa.

Figura 5. *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar*, 1944. Salvador Dalí. El Museo de Thyssen-Bornemisza (Wikipedia)

También podemos ver estas fantasías dentro de su imaginación en sus cuadros: "La miel es más dulce que la sangre" (1941), "Vértigo"1930) y *La Imagen Desaparece* (1938) (Rudín 22, 23, 27).

Figura 6. *La Imagen Desaparece*, 1938 Salvador Dalí. La Galería de Julien Levy (Rudín 23)

En "La miel es más dulce que la sangre" hay violentos cuerpos y posiciones. Tiene sentimientos de agresión y dolor. El "Vértigo" tiene líneas muy complejas y posiciones muy precarias. Posee varios aspectos de enfermedades y destrucción. Finalmente, *La Imagen Desaparece* tiene una cara pálida de una mujer triste que nos da un ambiente muy anti-natural. También vemos la desaparición de ella, su cuerpo, su alma (que no es realmente una persona viva)—que está muerta en la vida—un concepto de realidad que Dalí amaba durante su vida. También podemos ver la cara de Velázquez--algo que la mujer forma. La cara de ella crea el ojo del hombre, sus brazos forman el nariz del hombre, y las manos de ella forman el bigote del hombre. Cuando uno acepte la nueva percepción, podemos ver dos obras dentro de una (Figura 7).

Varios críticos dicen que Dalí estaba obsesionado con el psicoanálisis y esto es reforzado con las cosas que Dalí escribió sobre sus intereses en el subconsciente (Filadelfia 3). Siempre buscó maneras de incluir estos conceptos en su arte, como hemos mencionado anteriormente. Sigmund Freud, el famoso psicológico, dijo: "Uno de los mecanismos de defensa más frecuentes es la proyección, por la que los propios pensamientos y miedos, con frecuencia inconscientes, son atribuidos a alguien o algo distinto de uno mismo" (Rudín 25). Es interesante ver estas "proyecciones" en referencia a de Dalí cuando pintaba sus pensamientos, miedos, y pesadillas. Vemos estas pesadillas, que muchas veces son sentimientos eróticos/sexuales reprimidos, en muchas de sus obras (Figura 8).Por eso, muchos de sus críticos lo llamaban "el retratista de pesadillas" (Andújar 12). Dalí plasmaba estas proyecciones in-

ternas en el fondo de sus pinturas, pudiera ser su forma de liberación—una forma de limpiar sus horrores internas.

Según Lacan, Dalí fue "autodenominado un gran paranoico", o que simplemente sufrió de la enfermedad de paranoia (Rudín 25). Dice que esta posibilidad podía existir porque este tipo de persona está caracterizada por los sueños incontrolados y las producciones automáticas (Rudín 27). Es fácil de ver que estas cosas son las mismas cosas que Dalí nos presentaba en muchas de sus pinturas. Aquí, Lacon está explicándonos que parece que Dalí tenía una etapa de paranoica. Algunos de los amigos de Dalí lo confirmaban esta hipótesis (Rudín 27).

Figura 7. *Metamórfosis de Narciso*,1937. Salvador Dalí. Colección privada (Wikipedia)

Bibliografía

Andújar, Javier Pérez. Salvador Dalí: a la conquista de lo irracional. España: Móstoles Madrid, 2003. Imprime.

Chimera, Paul. "In 'Portrait of My Dead Brother,' Dali Endeavors to Vanquish a Sad Family Memory." *Dali Prints In Portrait of My Dead Brother Dali Endeavors to Vanquish a Sad Family Memory Comments*. The Salvador Dali Society, 27 Apr. 2011. Web. 25 Apr. 2015. http://www.dali.com/blog/in-portrait-of-my-dead-brother-dali-endeavors-to-vanquish-a-sad-family-memory/.

"Dalí Y El Mito De Narciso." Dalí Y El Mito De Narciso. N.p., n.d. Web. 11 May 2015.

"Dream Caused by the Flight of a Bee Around a Pomegranate a Second Before Awakening." Wikipedia. Wikimedia Foundation, n.d. Web. 30 Apr. 2015.

"El Psicoanálisis." Sociedad Española De Psicoanálisis. Web. 10 Apr. 2015. <http://www.sep-psicoanalisi.org/que-es-la-sep-2/el-psicoanalisis/>.

"Federico García Lorca." Wikipedia. Wikimedia Foundation. Web. 25 Apr. 2015. <http://en.wikipedia.org/wiki/Federico_García_Lorca>.

"La Cara de La Guerra" Wikipedia. Wikimedia Foundation, n.d. Web. 30 Apr. 2015.

"Luis Buñuel." Wikipedia. Wikimedia Foundation. Web. 25 Apr. 2015. <http://en.wikipedia.org/wiki/Luis_Buñuel>.

Rudín, Ana Iribas. Salvador Dalí Desde El Psicoanálisis. España: Universidad Complutense De Madrid, Facultad De Bellas Artes, 2004. Imprime.

“Salvador Dalí: Biografía.” Perspectivas Psicoanalíticas 6.2 (2009): 103-04. Museo De Arte En Filadelfia. Sitio de Web. 25 Feb. 2015.

"Salvador Dalí." - Wikipedia, La Enciclopedia Libre. Web. 10 Apr. 2015. <http://es.wikipedia.org/wiki/Salvador_Dalí#/media/File:Salvador_Dalí_1939.jpg>.

Salvador Dalí: A Master of the Modern Era. YouTube, 2013. Film.

Walt Disney and Salvador Dalí's: Destino. YouTube, 2011. Film.

"Soft Construction with Boiled Beans (Premonition of Civil War)." Wikipedia. Wikimedia Foundation, n.d. Web. 30 Apr. 2015.

"Surrealismo." Wikipedia, La Enciclopedia Libre. Web. 10 Apr. 2015. <http://es.wikipedia.org/wiki/Surrealismo>.

Vídeo sobre Salvador Dalí en la introducción: http://es.wikipedia.org/wiki/Salvador_Dalí#/media/File:Salvador_Dalí_1939.jpg

Conclusión

Es triste que nuestro capítulo termina aquí. Pero, siempre podéis aprender más sobre Dalí y el movimiento surrealista. Sugerimos que leáis otra vez para comprender todo, completamente. Cuando terminéis, penséis en cómo vosotros podéis cambiar el mundo del arte como Dalí. También, haced la prueba abajo.

Repaso 4.1: Capítulo 4

Question 1 of 7

¿De dónde viene el movimiento surrealista?

- **A.** Francia
- **B.** Los Estados Unidos
- **C.** Alemania

◀ Check Answer ▶

Agradecimientos

España a través de su Arte. Versión 1.0. Fall 2015.

En primer lugar quisiera agradecer a todos **los estudiantes del curso**: "España a través de su Arte" del semestre de Primavera 2015 por su dedicación y entusiasmo:

- Seth Joel Benjamin
- Rosalie Garth Froom
- Sarah Gardner
- Willa Victoria Green
- Sarah Albright Gurbach
- Alexis Heller
- Kate Lisette Howard
- Shivani Srivastava Pandiri
- Paris Michelle Parker-Loan
- Isabel Marie Rivero
- Meghin Lew Sadsad
- Caroline Sun Yang

A la **oficina del Provost de la Universidad de Columbia** por ofrecer oportunidades de apoyo como las becas de "Hybrid Learning Course Redesign and Delivery," gracias a la cual se pudo llevar acabo el proyecto.

A todos los compañeros y colegas del **Department of Latin American and Iberian Cultures** de la Universidad de Columbia por ser una enorme fuente inspiración y al Dr. Jesús R. Velasco, Chair del Departamento, por su constante apoyo.

Al del equipo **Language Resource Center** de la Universidad de Columbia: Stéphane Charitos (Director), Steve Welsh , Ian Sulllivan, Piero Di Porzio y Terry Culkin por estar siempre atentos a cualquier necesidad.

Y muy especialmente, mi más sincero agradecimiento al **equipo de Center for Teaching and Learning (antes CCNMTL)** y en especial a **Aurora Rodríguez-Collado** por su valiosísimo apoyo y ayuda a lo largo de todo el proyecto. Gracias también a Maurize Matiz (Director), Lucy Appert, Michelle Hall, Michael Cennamo por sus acertadas sugerencias, y a Stephanie Ogden y a José Diaz por la producción del video del prólogo.