# Tema 12: EL BARROCO.


1. Introducción.
2. La arquitectura en Italia y Francia.
   2.1. Las plantas alabeadas de Bernini y Borromini.
   2.2. El palacio clasicista francés: Versalles.
3. Escultura en Italia: Bernini.
4. La pintura.
   4.1. Pintura en Italia.
      4.1.1. El clasicismo en los frescos de los Carracci.
      4.1.2. El naturalismo y los problemas de la luz: Caravaggio.
   4.2. La pintura en Flandes y en Holanda:
      4.2.1. Rubens.
      4.2.2. Rembrandt.
5. La arquitectura barroca española.
6. La gran imaginería:
   6.1. La escuela castellana: Gregorio Fernández
   6.2. La escuela andaluza: Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa en Sevilla; Alonso Cano en Granada.
   6.3. La escuela murciana: Francisco Salzillo.
7. La pintura barroca.
   7.1. El naturalismo tenebrista: Ribera y Zurbarán.
   7.2. El realismo barroco: Velázquez y Murillo.


## 1 INTRODUCCIÓN.

El adjetivo barroco, con el que hoy se designa a la cultura artística europea del siglo XVII y, por extensión, a la monarquía absoluta, a la economía mercantilista y a la Contrarreforma católica que lideraron los jesuitas, ha tenido un largo recorrido.

Surge a finales del siglo XVI en el lenguaje de los joyeros portugueses, que aplicaban el término *barrôco* a la perla irregular, de contorno imperfecto, que engastaban en monturas de oro y plata. En la centuria siguiente comenzó a utilizarse en sentido figurado y para los comerciantes florentinos era sinónimo de una operación mercantil fraudulenta. Sería en Francia, durante la segunda mitad del siglo XVIII, cuando adquiera por primera vez un significado estético, pero de valoración peyorativa, de ahí que para el propio Voltaire es "la armonía confusa". Durante el s. XIX mantiene éste mismo valor: recargado, confuso, complicado frente a lo clásico del Renacimiento y que los *degenerados* artistas siguientes se habían encargado de corromper.

A fines del s. XIX se reivindica el estilo y, así, Wöfflin considera altísima su categoría estética; tras éste autor, se establecen dos corrientes: la **formal** que se centra en los valores artísticos y la **sociológica**, que lo considera como una época histórica en sentido amplio.

La síntesis de ambas corrientes permite distinguir entre:

**a) Barroco cortesano.-** Arte al servicio de las monarquías autoritarias y absolutas que pretende emocionar al pueblo para convencerle de la bondad del sistema y, por ello, de la necesidad de obedecer a las instituciones. Iniciado por los Austrias españoles y seguido por los Borbones franceses.

**b) Barroco al servicio de la Iglesia Católica.-** Pretende demostrar su triunfo sobre el protestantismo tras Trento renovando la iconografía y por medio de un arte aparatoso y triunfal.

**c) Barroco de la burguesía protestante.-** Arte burgués y laico.

Se pueden distinguir dos etapas:

**- Barroco pleno.-** Entre 1630-80. Es el periodo de creación de los nacidos aproximadamente con el siglo: Bernini, Zurbarán, Borromini, Velázquez, van Dyck, Cano, Rembrandt, etc.

# 2 LA ARQUITECTURA EN ITALIA Y FRANCIA.

## 2.1. LA ARQUITECTURA EN ITALIA.

Se concentró especialmente en Roma donde dos grandes genios, Bernini y Borromini, desarrollaron casi toda su creación. Elementos comunes a todas las escuelas arquitectónicas van a ser el empleo del orden colosal y la riqueza de la ornamentación, pero en el diseño de los espacios interiores y en la composición de las fachadas surgieron variantes.

La arquitectura barroca italiana se caracteriza por plantas movidas, que contraen y dilatan el espacio mediante paredes cóncavas y convexas. Idéntica curvatura de líneas y planos transmiten a las fachadas, gozando los artistas romanos de libertad para improvisar edificios originales.

Francia, en cambio, impone una dictadura arquitectónica, controlada desde la Academia y sometida al *bon goût*. Los espacios son de superficies regulares, los volúmenes nítidos y las fachadas rectas. Esta rigidez cartesiana, donde el arquitecto no podía transgredir la normativa de sus precursores, prestó gran unidad a los proyectos y ha motivado que los historiadores franceses hayan adherido al adjetivo barroco la etiqueta de "clasicista" para definir al arte de su país durante el siglo XVIII. Complemento arquitectónico será la domesticación de la naturaleza, enmarcando los palacios con jardines adecuados a la escala humana, recortados en parterres geométricos y refrescados por canales de agua.

Pero veamos algunas de las características de la arquitectura barroca:

- **Los edificios se llenan de movimiento** a partir de **frontones curvos** y **frontones partidos**. El gusto por lo curvo también afecta a las columnas, ideándose **columnas salomónicas**.
- Las fachadas de los edificios tienen **múltiples planos** que introducen efectos de luz y juegos de perspectiva.
- Se usan **efectos ilusionistas**: espejos, cúpulas…
- Cúpulas de enormes dimensiones y preferencia por el **orden colosal** y la **ornamentación abundante**, ya sean temas vegetales, retablos dorados o pinturas en el interior.
- Como hemos señalado, existe una preocupación porque el edificio destaque en el espacio. Para ello, se diseñan enormes **avenidas y plazas**, que conducen hacia los principales edificios.

Podemos distinguir dos grandes periodos:

- ✓ **S. XVII**, con dos estilos:
  - **Estilo Calmado** (1600-25) o transición del manierismo al barroco. Destaca Carlo Maderno y Fontana.
  - **Estilo de madurez** o plenitud (1625-1700) que, a su vez, podemos dividirlo en:
    - *Línea mesurada* representada por Bernini (1598-1680)
    - *Línea radical* representada por Borromini (1599-1667)
- ✓ Durante la **1ª ½ XVIII** encontramos muchas variedades regionales entre las que citamos:
  - Escuela Romana con da Cortona.
  - Piamontesa con Guarini (el tercer gran arquitecto del barroco italiano).
  - del Véneto con Longhena.

### 2.1.1. CARLO MADERNO (1556-1629).

Maderno dirigió la arquitectura romana por nuevos cauces, distintos de las aportaciones manieristas, y dejó una obra monumental y sólida. Este arquitecto se estableció en Roma en 1588 y trabajó a las órdenes de su tío Domenico Fontana. Una de sus principales obras fue la construcción de la fachada de la *iglesia de Santa Susana*. Ésta está formada por dos cuerpos donde los vanos, los órdenes y la decoración se disponen de una manera ordenada, lo que proporciona, desde los laterales hacia el centro, una intensa sensación de movimiento.

Otra obra de importancia fue la cúpula del templo de *Sant'Andrea Della Valle*, en la época, la más grande de Roma tras la de Miguel Ángel.

Maderno también diseñó el *palacio Mattei* (1598-1616), con su patio decorado con antiguos bustos, estatuaria o relieves de clara inspiración manierista y la novedosa utilización del estuco para ornamentar los tramos de la escalera.

En 1603 Maderno fue nombrado "arquitecto de San Pedro". Se abandonó el proyecto que realizó Miguel Ángel para la basílica y se encargó a Maderno una nueva planta y la terminación de la fachada.

## 2.1.2. GIAN LORENZO BERNINI. (Nápoles, 1598 – Roma, 1680)

Es una de alas figuras más completas del arte universal: arquitecto, pintor y, sobre todo y como Miguel Ángel, escultor, pero mientras que el florentino era un ser atormentado y casi desequilibrado, Bernini gozó de unas inmejorables condiciones morales y sociales. Sus biógrafos nos lo describen como una persona jovial, buen hijo, buen padre y buen esposo. Con éxito ininterrumpido sirvió a ocho papas, Luis XIV de Francia lo invitó a París para que le diseñara el Louvre y sus clientes fueron cardenales y duques. Aristocrática es también la única orden religiosa que le contrató: la poderosa Compañía de Jesús.

Estableció los principios de la arquitectura barroca italiana. Entendió profundamente las necesidades de la Contrarreforma y reflejó como nadie las ansias de poder de la Iglesia.

Al igual que Borromini utiliza las plantas elípticas y los muros alabeados, pero tiene unas características opuestas a éste que podemos resumirlas en:

- Respeto a los órdenes en cuanto a las proporciones y a las reglas de la composición.
- Preferente utilización del mármol.
- Plantea espacios naturales abiertos, con curvas y contracurvas diáfanas y claras.
- Busca tanto en exteriores como en interiores que las luces y las sombras sean homogéneas y que jueguen ambas el mismo papel, no predominando unas sobre otras.
- Firme seguidor de la concepción palladiana de la arquitectura, con construcciones monumentales.

Veamos sus obras más importantes:

**Baldaquino de S. Pedro**.- (1624-40) Fue precisamente en el Vaticano donde inició su carrera como arquitecto para el Papa Urbano VIII. Es un grandioso palio para cubrir la cripta en la que se supone se hallan los restos de San Pedro y situado justo debajo de la gran cúpula que realizara Miguel Ángel. Es una estructura de bronce, expoliado al Panteón de Agripa, y mármol sostenida por cuatro podios en los que reposan columnas salomónicas, cuyos fustes helicoidales se adornan con vides (simbolismo eucarístico) y sobre las cuales coloca un remate típico barroco que le proporciona una ascendente forma apuntada: cuatro volutas que se unen en una cornisa mixtilínea coronada por la bola del mundo. El éxito obtenido le valió ser nombrado arquitecto pontificio.

**Gian Lorenzo Bernini. Baldaquino (1624-33) y Cátedra de San Pedro (1657-66). Basílica de San Pedro del Vaticano, Roma.**

El dinamismo intrínseco de los fustes retorcidos está potenciado por entablamentos clásicos fragmentados.

Estas columnas relacionadas con el Templo de Salomón convierten a Urbano VIII en un moderno Salomón de la Cristiandad y a Roma en la nueva Jerusalén triunfante sobre el protestantismo.

**Plaza de S. Pedro**.- (iniciada en 1656) Precede a la basílica a modo de gran escenario teatral. Se podría considerar su último tramo, que converge hacia el templo y magnifica su fachada. Es un espacio circular ovalado, con una columnata de 284 soportes de 15 m. sobre las que descansa su correspondiente entablamento decorado con un ejército de santos y mártires. Ofrece una clara simbología: son los brazos de la Iglesia Católica que recogen y reciben a toda la Cristian-

**7). Ro-**

Papa, mientras que deja fuera a los que se alejan de su manto protector. Alberga asimismo una clara funcionalidad: sirve de deambulatorio cubierto para las procesiones. El obelisco, procedente del Circo Máximo donde lo erigiera Nerón, bajo la cruz es interpretado como el dominio de la iglesia sobre el paganismo. Las dimensiones de la plaza ovalada son 240x340 m.

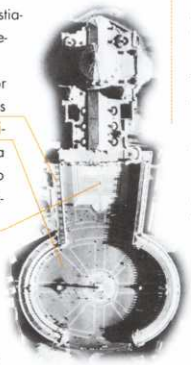
También es digno de destacar, al servicio de los pontífices, la ***Cátedra de San Pedro***, relacionada con la silla que, según la tradición, había usado San Pedro. Bernini sitúa esta reliquia en un trono mayor, que mantienen en el aire los Doctores de la Iglesia, y abre en la zona superior una gloria que perfora el muro, convirtiéndose en el precedente de los transparentes hispanos.

**Scala Regia**.- (encargada en 1661) Comunica los Palacios Pontificios con la Iglesia de S. Pedro y servía de tránsito a los papas para emitir la misa. En un espacio reducido crea una enorme sensación de profundidad porque los muros son convergentes (semejante a las "calles" del Teatro Olímpico de Vicenza), teatralidad y efectos de luz, pues crea un orden columnario con una bóveda de medio punto y dos tramos separados por unos ventanales, quedando iluminado el principio, centro y final, y en penumbra el resto.

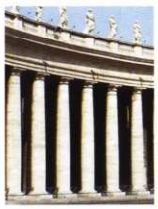
exterior

El genial planteamiento de Bernini consiguió salvar las exigencias que conllevaba la construcción de un acceso digno a la basílica de San Pedro, máximo símbolo del cristianismo: acoger a un gran número de peregrinos y permitir, desde cualquier punto, la perfecta visión del papa, en el balcón de la Loggia, durante la bendición del *urbi et orbi*; convertir en punto central de la plaza el obelisco que el papa Sixto V había ubicado en línea con el eje de la basílica; tener en cuenta los desniveles del terreno... Además, como sede de la Iglesia cristiana universal, la propia forma del recinto debía revestir una significación especial.

Bernini ideó una primera plaza delimitada por dos brazos rectos y ligeramente convergentes que se abren formando una gran plaza elíptica; este planteamiento permitía que el papa fuera visto desde cualquier punto. El desnivel del terreno fue superado por la organización de la plaza recta en terrazas. Y, finalmente, la forma de los dos brazos circulares remite a dos brazos abiertos que simbolizan la voluntad de acogida de la Iglesia.



Cada uno de los dos brazos ovalados consta de cuatro hileras de columnas y pilares dóricos que forman tres calles –en la central podrían circular dos coches– y sostienen un entablamento jónico poco ortodoxo. La columnata culmina en la balaustrada que acoge 140 estatuas de santos y mártires.

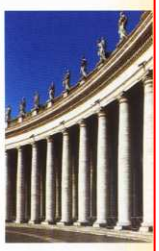


El proyecto de la plaza sirvió a Bernini para reconciliarse con su deseo de dar, por fin, a la cúpula de Miguel Ángel la relevancia que merecía. La fachada de la basílica (ficha 112) erigida por Maderno, además de haber relegado a un segundo plano la cúpula renacentista, tenía a ambos extremos las bases de dos torres que, al no haber sido completadas, le otorgaban una horizontalidad excesiva. Bernini, gracias a una serie de recursos ópticos, consiguió acentuar la altura de la fachada y convertir la cúpula, a la que atribuía la función simbólica de "cabeza de la cristiandad", en eje visual dominante; la escasa altura de la columnata y las pesadas columnas dóricas realzaban la verticalidad de la fachada y daban mayor esbeltez a las columnas jónicas gigantes del frente basilical.

Tras años de convulsiones, la Iglesia católica retomó con energía las riendas de su autoridad. La Contrarreforma planteó una nueva manera de acercarse a sus fieles: sorprendiéndolos, incluso conmoviéndolos. En arquitectura, esta premisa se tradujo en una escenografía concebida para provocar emociones.

Así, según el proyecto original de Bernini, cuando el caminante se aproximaba a la columnata podía entrever la basílica, medio oculta y medio descubierta por el bosque de columnas que ofrecía un juego de visiones cambiantes pero que nunca permitía contemplar el edificio completo. Las columnas exentas, planteadas como grandes esculturas, exhibían un fuerte claroscuro arquitectónico (la columna clara contrastaba con el intercolumnio oscuro; mientras que, al acercarse, el espacio entre las columnas se volvía claro y el fuste, por oposición, oscuro).

Una vez atravesada la galería de columnas sobrevenía la admiración, la sorpresa, la conmoción: el visitante se enfrentaba con la visión grandiosa y espectacular de la fachada de la basílica coronada por la espléndida cúpula. Conforme avanzaba hacia la basílica, las estatuas, erigidas sobre su correspondiente columna, se recortaban contra el cielo, paradigma de grandeza y poder, sobrecogiendo al visitante. Esta vivencia, cuidadosamente calculada por Bernini, nunca se materializó por completo porque dependía de un tercer brazo de columnas, que no se construyó, que cerraba la plaza y que ocultaba la basílica desde el exterior.



En pleno siglo XX, la reurbanización convirtió la plaza en el punto final de la gran Vía de la Conciliazione, trazada desde el río Tíber; el caminante percibe el gesto de acogida de la columnata, pero pierde el emocionante impacto de su súbita visión.

## urbanismo al servicio de la teatralidad barroca

Bernini es uno de los precursores de la urbanística barroca. Los brazos elípticos de la columnata responden al nuevo concepto de arquitectura abierta, dinámica y plenamente integrada en su entorno urbano. El urbanismo comienza a dar importancia a calles, plazas y jardines como elementos dinámicos que congenian con el espíritu teatral de la época y con la voluntaria creación de una escenografía de ciudad.

La columnata de San Pedro fue planteada como la unión natural entre la basílica y la ciudad; sus columnas definen el espacio de la plaza y, a la vez, la separan del exterior sin suponer una ruptura abrupta.

Como suele suceder con las grandes innovaciones, la columnata de Bernini recibió duros ataques. Su estela, sin embargo, puede seguirse a lo largo de los dos siglos y medio siguientes en ciudades como Nápoles, Greenwich, San Petersburgo...

En 1664 es llamado por Luis XIV para diseñar el **Palacio del Louvre**, pero sus gustos chocan con el clasicismo francés defendido por Colbert que además de ministro de hacienda era asesor artístico de la Corte, por lo que solo queda el proyecto. Sin embargo, retrató dos veces al rey dejando una huella importante en la escultura francesa.

Trabajó para poderosas órdenes religiosas: para los jesuitas construyó ***Sant'Andrea al Quirinale*** (1658-70); iba destinada a los novicios de esta orden y el resultado lo dejará hondamente satisfecho. Es una planta elíptica con ocho capillas laterales y con un ábside, que no sobresale mucho, colocado en el eje corto de la elipse y que coincide con la puerta. Crea un gran juego de claroscuros en el interior, y en el exterior coloca unos muros cóncavos, que formarían media elipse y que contrastan con la convexa portada. Colocará en el interior pilastras, donde además consigue el color y la luz gracias a los diversos mármoles utilizados y la decoración estucada. El carácter dramático aumenta en el intradós de la cúpula y la linterna, donde se conjugan los colores blanco y dorado, gracias a la iluminación cenital, que contrasta con la penumbra de las capillas del templo. En su entrada, dos gigantescas pilastras corintias sirven de acceso, rematadas por un entablamento sobre el que descansa un tímpano triangular. No obstante, la fachada, que realiza un movimiento envolvente, se convierte en un pórtico semicircular rematado por dos grandes volutas. Es sin duda uno de los grandes ejemplos del alabeo de plantas y muros que en Bernini, a diferencia de Borromini, cobra gran claridad de estructuras.

Finalmente, también realizó algunas muestras de arquitectura civil como el **Palacio Odescalchi** y el de

**Gian Lorenzo Bernini. San'Andrea al Quirinale (1658-1670). Planta, fachada y cúpula de la iglesia. Roma.**

## 2.1.3. FRANCESCO BORROMINI.- (Bissone [Lugano], 1599 – Roma, 1667)

Llega a Roma cuando ya Bernini dominaba artísticamente la ciudad, lo que le deja en un segundo plano; quizás éste hecho marcará su personalidad artística, tuvo que tomar una línea distinta a la suya, e incluso su carácter, pues fue un personaje mentalmente desequilibrado hasta el punto de suicidarse en un rapto de desesperación. Su línea radical en arquitectura se caracteriza por:

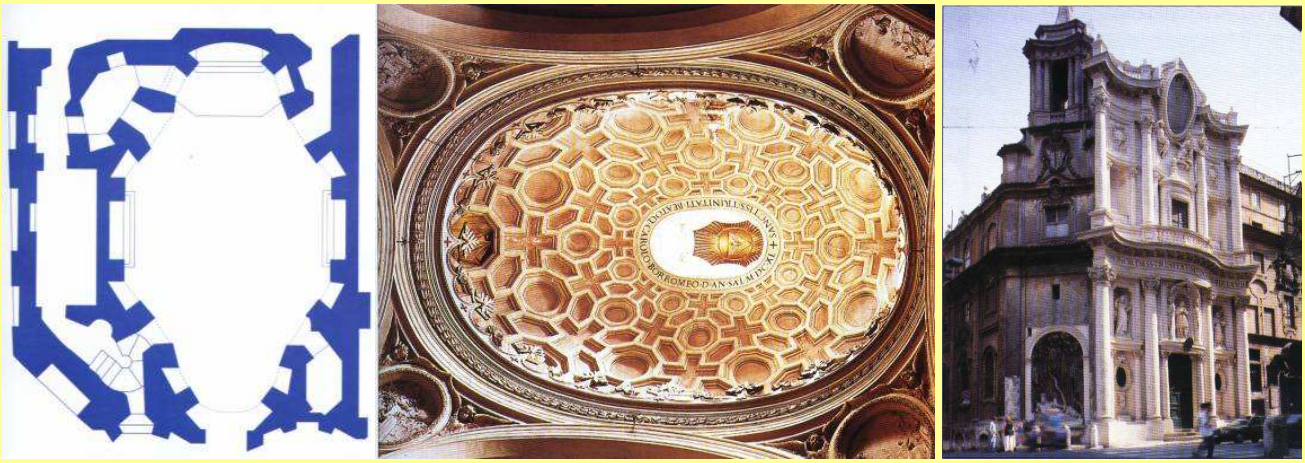
- Despliegue de fantasía, rompiendo las normas clásicas de proporción y composición que venían imperando en Italia desde el Renacimiento. Descarta la clásica concepción antropomórfica de la arquitectura, vigente desde los días de Brunelleschi.
- Fue un "arquitecto barato" pues empleó el ladrillo, el estuco o revoque (capa de cal y arena para enlucir los muros), y en pocas ocasiones usó mármol.
- Espacios artificiales y reducidos al complicarlos mediante combinaciones de alabeos secundarios.
- En cuanto a los efectos lumínicos, afila perfiles, añade resaltes y aplica aristas para quebrar la luz en un cortante efecto de claroscuro.
- De todo ello se extrae la libertad con que trata los elementos constructivos, gracias a su talento como decorador que le lleva a romper fachadas, muros, frontones, crear grandes baquetones, etc. Igualmente, es el creador del concepto de "fachada-telón".
- Realiza plantas complicadas, muy ondulantes y, por tanto, de gran dinamismo.
- Le gusta utilizar el contraste entre el blanco y el dorado en los interiores.
- Por último, su clientela se encuentra entre las órdenes religiosas más humildes, desprovistas de los recursos financieros que poseía el Papado: los descalzos trinitarios, los filipenses, las hermanas agustinas y los franciscanos. Trabajó en Milán como cantero y pasaba en 1614 a Roma, donde le acoge su pariente Carlo Maderno, que dirigía las obras del Vaticano.

Su primera gran obra la realiza cuando los Trinitarios Descalzos españoles le encargan la ejecución del Monasterio de ***San Carlo Alle Quatro Fontane (San Carlos de las Cuatro Fuentes)***. En 1638 realiza la iglesia y en 1641 acaba la fachada. Se sitúa en una de las cuatro esquinas formadas por el cruce de dos calles muy estrechas, con lo que la perspectiva del edificio es muy reducida, de ahí que tuviera que construir una fachada por la que no resbalara la vista fácilmente. Proyecta la iglesia desplazada del eje del conjunto, algo totalmente nuevo, su planta es ovalada pero se estrangula antes de llegar a sus extremos cortos, es decir, crea todo un juego de ondulaciones en el interior. La fachada de la iglesia es una de las obras de arte de la arquitectura barroca pues el alabeo de muros que consigue en el interior, lo traspasa al exterior, envolviendo al edificio en un todo. Como ya hemos dicho, la perspectiva de la fachada es casi nula, sin embargo, él la engrandece creando un conjunto ondulante y de elementos anárquicos en su situación, ya que achaflana la esquina y desplaza la entrada a un lado. La fachada consta de dos cuerpos y tres calles cada uno; en el cuerpo inferior sigue un esquema cóncavo-convexo-cóncavo, y en el superior es cóncavo-cóncavo-cóncavo, aunque lo disimula en su parte central con la balconada. Ambos cuerpos los separa con una gran cornisa con balcón, rematando el cuerpo superior con una balaustrada y en el centro una mandorla con remate triangular. Finalmente, la cúpula es acasetonada, y para crear un efecto de mayor altura, dispone los casetones en disminución desde el anillo al centro de la cúpula, donde coloca una lucerna que vista desde el exterior es un polígono con lados curvos.

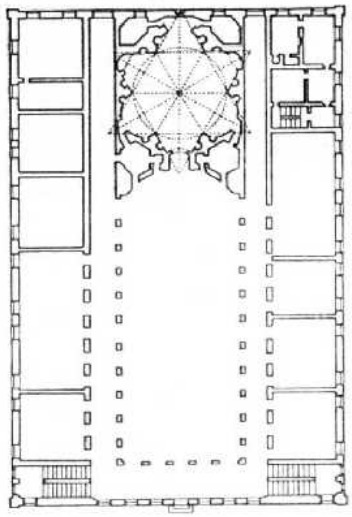
En el mismo periodo construye otros tantos prodigios ilusorios: *"Variar para huir del aburrimiento"*, anota en uno de sus proyectos. El **Oratorio de San Felipe Neri** data de 1637 y está concebido como una sala de audiciones, ya que los filipenses otorgaban a la música un alto poder de persuasión en la labor pastoral.

La fama conseguida con la obra anterior y la recomendación de Bernini le otorgaron la concesión de la iglesia de **Sant'Ivo alla Sapienza** (1642-1650), sin lugar a dudas, su obra culminante. En ella vuelve a sus innovadoras ideas constructivas. La planta son dos triángulos equiláteros entrecruzados, formando en el centro un hexágono y redondeando los vértices, esquema que repite en la magnífica cúpula lobulada y de media naranja; esta figura se parecía a un panal de abejas, según algunos referido al papa Urbano VIII cuyo símbolo era éste laborioso insecto. La iglesia tenía que construirse al final de un gran patio porticado lo que es aprovechado para dar más perspectiva, creando una fachada cóncava y ondulada donde destaca sobre todo el desarrollo de una cúpula sobre tambor y con alta linterna.

En 1653 se le encarga la continuación de las obras de la **iglesia de Sta. Inés** en la Plaza Navona. El proyecto inicial era una planta de cruz griega con amplias capillas laterales en los brazos de la cruz; Borromini solo cambió la decoración, dándole un toque particular. Las escasas modificaciones interiores contrastan con las exteriores: proyecta una fachada que incluso sobrepasa al templo, creando una línea ondulada cóncava a todo lo ancho. Se dice que tiene aires berninescos pues la magnífica fachada se realza con dos altas torres y con una grandiosa cúpula heredera de la vaticana. La nota original la da el acercamiento de la cúpula a la fachada que parece formar parte de ésta. También ideó para los franciscanos el templo de ***Sant'Andrea delle Fratte***. De su arquitectura civil destaquemos el **Palacio Spada** en Roma o el **Palacio** Barberini.



**Francesco Borromini. San Carlo alle Quattro Fontane. Planta (1638-41), fachada (1664-1667) y cúpula de la iglesia. Roma.**



**Abajo, el Oratorio de San Felipe Neri (1637-40), Roma.**

**Francesco Borromini. Sant'Ivo alla Sapienza (1642-1650). Planta, fachada, cúpula y linterna de la iglesia. Roma.**

## 2.2. EL PALACIO CLASICISTA FRANCÉS: VERSALLES.

En Francia los espacios, a diferencia de Italia, son de superficies regulares y las fachadas rectas; esta rigidez dio gran unidad a los proyectos y ha motivado el que los historiadores hayan calificado el barroco francés de "clasicista". Si los exteriores son lógicos, claros y sin excesos, los interiores abruman por su refinamiento y suntuosidad. Complemento de la arquitectura es la jardinería que rodea los conjuntos palaciegos, formada por parterres geométricos alternando con canales y fuentes.

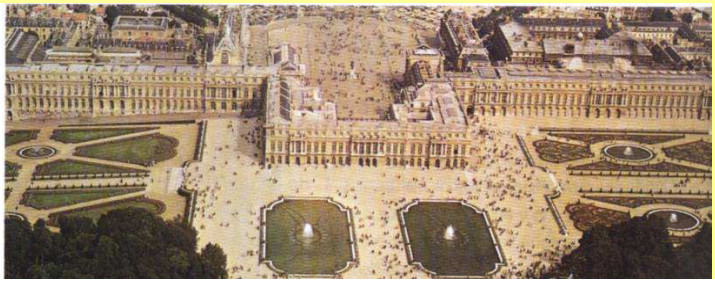
Las **Academias** de Arquitectura, Pintura y Escultura se fundaron en 1648 como asociación libre de artistas, aunque pronto cayeron bajo el control del ministro Colbert, y las Manufacturas (grandes talleres que elaboran todo tipo de objetos complementarios del edificio: tapices, vidrios, porcelanas, muebles, etc.), supusieron una subordinación del arte a los intereses reales. La expresión del absolutismo real se consigue en arquitectura con los modelos exteriores antes enunciados, y en la decoración se escogen temas sobre todo históricos, mitológicos (al Rey Sol se le asocia con Apolo) o alegóricos; éste es el "clasicismo" francés oficialista, magnificador ante el resto de Europa de Francia y su rey, que son la misma cosa.

El **Palacio de Versalles** es la mejor muestra del estilo. Está inspirado en el palacio que mandó construir Fouquet, ministro de finanzas de Luís XIV (1643-1715), en Maincy.

En cuanto a su evolución: originalmente había sido un castillo pequeño, pabellón de caza de Luís XIII, fabricado en piedra y ladrillo, cubierta de pizarra, rodeado de foso y construido en 1624 por Lemercier. En 1661 Luis XIV lo convierte en sede de sus fiestas, en 1668 se traslada con su corte y en 1682 ya es capital de Francia. Todo ello requiere la construcción de mansiones para los cortesanos, ministerios para la administración, cuarteles para la guardia y viviendas para los criados, pero coherente y simétricamente articulado en torno a la cámara del rey.

**Jule-Hardouin Mansart y André La Nôtre. Palacio de Versalles (1678-1703). Versalles, Francia.**

**Jules Hardouin-Mansart y Charles Le Brun. Galería de los espejos (1678-1682). 73 x 10,50 x 12,30 m. Palacio de Versalles.**
Los 16 ventanales de la fachada se corresponden con otros tantos espejos interiores, que amplían ficticiamente la anchura del corredor. Le Brun pintó en el techo los anales victoriosos de Luis XIV de Fran-



Posee dos fachadas, una mira hacia la ciudad y la otra, la principal, hacia los jardines, cuyo trazado se debe a **André Le Notre** (jardinero-paisajista, París, 1613-1700)**,** el creador de la idea barroca del espacio que afecta tanto a la ciudad como al paisaje; el elemento fundamental es el eje longitudinal o axial (tomado de los antiguos conjuntos romanos), en cuya mitad se levanta el palacio, lugar privado y punto de separación entre el mundo urbano y civil, y el espacio infinito vegetal, organizado con tres avenidas que confluyen en el palacio, y en la parte posterior calles que siguen ejes radiales, dando idea de un espacio en continua expansión, en torno a un gran canal. Aquí dispuso glorietas, fuentes y pérgolas emparradas entre parterres y unidades boscosas. Este modelo de palacio y jardín (es difícil saber qué parte adorna a la otra) se extendió por toda Europa. Supone un espacio ordenado racionalmente, un urbanismo abierto y en contacto con la naturaleza, que busca la integración de las partes en un todo organizado.

La creación de Versalles se concibe fuera de París como un símbolo: es la exaltación de la mayor grandeza; la majestad se refuerza con el alejamiento. Su aparente sobriedad clasicista exterior contrasta con los magníficos interiores que no estaban a la vista de la masa de la población: la impresión de estupor que recibían los embajadores extranjeros al presentar sus cartas credenciales o al ser recibidos en audiencia era que sólo la eficaz administración de un poder organizado podía arrojar edificios tan formidables y espectaculares.

**Le Vau,** también autor de El Louvre y Las Tullerías en París, será el director de las obras desde 1661 hasta su muerte, imponiéndoles a estas obras un riguroso academicismo. Construyó la parte central del palacio en forma de **U** entre el 1668-74 que rodeaba el viejo castillo de Luis XIII con dos alas.

**Jules Hardouin-Mansart** (arquitecto, París, 1646-1708) prolongó la fachada con otras dos alas, la izquierda para los príncipes y la derecha para despachos ministeriales, formando ángulo recto (1679-84). Es asimismo el autor de la *Galería de los Espejos*, obra de 1678, flanqueada por los Salones de la Guerra y la Paz; fue decorada por **Charles Le Brun** (pintor, París, 1619-1690) con mármoles policromados y trofeos dorados, y el techo pintado con el tema de los anales del rey.

Suyas son también la *Capilla Real*, buen exponente de las iglesias de Corte, con dos pisos, el inferior para la nobleza y los cortesanos y el superior, en comunicación con las cámaras reales; *l´Orangerie*, invernadero de plantas exóticas, el *Grand Trianon*, pequeño palacete dentro del bosque para escenas íntimas del rey con su amante, la marquesa de Maintenon, y las *Grandes y Pequeñas Caballerizas*, con capacidad para 2500 caballos y 200 carrozas.

## 3 LA ESCULTURA EN ITALIA: BERNINI.

A finales del siglo XVI apareció el cuerpo incorrupto de Sta. Cecilia; el papa mandó a un escultor representarlo tal como se halló: vuelto contra el suelo y con el cuello cortado. Como vemos, su base fundamental es el naturalismo pero bien diferente del renacentista:

- No interesa la belleza abstracta sino la **representación de las pasiones y los sentimientos**; ambas premisas lograrán conmover al espectador. **Las almas se transparentan**, lo mismo en un santo que en cualquiera. Existe predilección por los milagros ayudándose de resplandores y vaporosidades, algo que es propio de la pintura. Existe, por lo tanto, el interés por la **representación de lo cruel y lo espantoso** (esqueleto de la *Tumba de Urbano VII*).
- Los grupos aparecen frecuentemente **en medio de paisajes** (tomado del Helenismo).
- El interés por representar el **movimiento**. Éste se refleja especialmente en el tratamiento de los ropajes, que se vuelven ampulosos, se arrugan violentamente dando lugar a un fuerte claroscuro, separándose poco a poco de la figura. Asimismo, las figuras forman diagonales y se representan en escorzo para marcar aún más el sentido del dinamismo.
- Ropajes y movimiento acentúan los **juegos de luces y sombras**.
- El sentido de la **teatralidad** hace que las esculturas se conciban dentro de un marco. Por ello, se potencia la unión de la arquitectura y la escultura.
- Se desarrolla el gusto por el **desnudo**, al igual que destacan temas tan variados como religiosos, mitológicos, retratos…

- Superficies de **calidades** (noción de la materia que representa la obra: la piel aparece como piel, la tela como tela, etc.) que sustituye a las superficies tersas del Renacimiento.

## 3.1. GIAN LORENZO BERNINI. (Nápoles, 1598 – Roma, 1680)

- A pesar de su naturalismo y de admitir la belleza de la Naturaleza, aspira a la sublimación pues le repugna la simple imitación.
- Su obra niega las leyes de la plástica: la gravedad, la consistencia de los materiales (el mármol) y, a veces, hasta la corporeidad del modelo representado. Una escultura barroca es frecuentemente una paradoja y es Bernini quien mejor sabe resolverla.
- Es una conjunción de todos los estímulos sensitivos, hasta incluso los olfativos.
- La figura aislada se despliega en un plano, por lo que es marcadamente pictórica y cuenta con efectos de luz y sombra; solo en casos excepcionales es una auténtica obra exenta, pues está orientada a un contexto arquitectónico (nicho de una iglesia, altar, tumba mural, etc.). Igualmente el monumento de una plaza o jardín está orientado según los grandes ejes visuales del plano arquitectónico; es decir, practica el principio barroco de penetración recíproca según el cual el efecto de una figura se debe extender al entorno donde adquiere el sentido de su existencia, así la mirada de *San Longinos* hacia la cúpula de S. Pedro radiante de luz celestial, también dirige al espectador hacia la obra de Miguel Ángel.

**Bernini. *Éxtasis de Santa Teresa.* (1645-52). Mármol Capilla Cornaro, Iglesia de Santa María Della Vittoria, Roma.**

**Bernini. *Tumba del Papa Urbano VIII* (1627-47). Bronce dorado y mármol. Basílica de San Pedro del Vaticano. Roma.**

Los rudimentos de la profesión los adquiere con su padre, que en 1605 se traslada con toda la familia desde Nápoles a Roma. A partir de entonces, el joven Bernini copia la antigüedades grecolatinas del Vaticano y admira el arte de Miguel Ángel. Años después, sus contemporáneos lo considerarán *"el Miguel Ángel del siglo XVII"*.

Su obra se divide en cuatro etapas coincidentes con otros tantos mecenazgos:

**1ª)** Etapa juvenil.- El cardenal Borghese le encarga temas mitológicos y bíblicos para decorar su villa. Esta época se caracteriza por: *la línea serpentinata* del manierismo, virtuosismo técnico en las calidades de la piel y la importancia otorgada al estado psicológico de los personajes. Podemos destacar:

*El Rapto de Proserpina* (1622).- Se crea un tipo de figuras combatiendo muy seguido posteriormente. Contraste psicológico entre la fuerza de Plutón y el pudor de Proserpina. Se nota la influencia de la pintura en las lágrimas, detalle netamente barroco.

***Apolo y Dafne***[1] (Galería Borghese, Roma, 1625).- También imita los efectos pictóricos: Dafne en el aire, la fugacidad del momento escogido (tema netamente barroco). Es admirable el contraste entre la paralización y el movimiento y entre las calidades de la madera y la carne.

[1] Se trata de una escultura realizada en mármol que representa el momento en que el dios Apolo alcanza a la ninfa Dafne, que huía de sus requerimientos amorosos. Ante el temor de que Apolo la alcanzara, la ninfa pidió ayuda a su padre,

***David*** (Galería Borghese, Roma, 100 cm.; 1623-24).- Frente al joven héroe mítico, laureado, vencedor sin esfuerzo de la sinrazón, consciente de su *virtus*, de Donatello y Verrocchio; frente al gigante bíblico de Miguel Ángel, tenso por la misión que le ha sido ordenada por Dios y que, aún con temor, va a ejecutar; Bernini escogerá un hombre adulto y vulgar (según algunos, el propio Bernini), a un pastor, que en un instante, arrebatado por la ira, esgrime la honda contra su enemigo.

**2ª)** Etapa del alto barroco.- Coincide con la elevación del anterior al papado en 1624 como Urbano VIII; esta época se caracteriza por la importancia otorgada a los ropajes para apoyar el impacto emocional, ropajes muy movidos con los que se consigue fuertes efectos claroscuristas que proporcionan carácter pictórico. Su obra maestra es ***San Longinos*** (1629-1638), en el Vaticano.

**3ª)** Etapa media.- Entre 1640-54, es el periodo de máxima creatividad, corresponde al pontificado de Inocencio X (al que retrató Velázquez). Unificando todas las artes, en un espectáculo verdaderamente teatral, creó el ***Éxtasis de Santa Teresa*** (hacia 1650), fusión de arquitectura, pintura, escultura y luz. El tema está basado en la obra de la santa de Ávila (*Libro de su vida*) donde describe su transverberación; en el tragaluz del techo de la Capilla Cornaro, en la iglesia romana de Sta. Mª della Vittoria, donde precisamente esta familia asisten al hecho desde dos palcos proscenios abiertos en los laterales de la capilla. Dispuso asimismo una máquina de espejos para que los rayos de sol se filtraran sobre la estatua, produciendo claros y oscuros, que subrayan el efecto de levitación y la irradiarán de forma especial el día 15 de octubre, aniversario de su muerte. Como se ve, es un espectáculo ilusionista que funde arquitectura, pintura, escultura y luz.

Dio forma al monumento funerario papal en la ***tumba parietal de Urbano VIII***, en la que incorpora como novedad un esqueleto como personaje activo; en la *Tumba de Alejandro VII* otro esqueleto levanta el cortinaje que

composicion

Apolo y Dafne parecen modelos de la Antigüedad y están representados de acuerdo con los criterios de la idealización clásica. Sin embargo, el movimiento que se desprende de la acción en que están inmersos no puede ser más realista. Bernini fue el primer artista que se atrevió a plasmar el movimiento inherente a la propia metamorfosis; y, a la vez, captó magistralmente la fugacidad del instante.

No hay más que fijarse en la sutileza psicológica de las expresiones de los personajes: Dafne se da la vuelta, aterrorizada porque acaba de sentir la mano de Apolo atrapándola finalmente, pero todavía no es consciente de su transformación en laurel. Apolo, por el contrario, muestra una expresión estupefacta porque sí percibe el cambio, a pesar de que su cuerpo mantiene la inercia de la persecución.

Aunque se trata de una escultura exenta, Bernini la diseñó para ser observada desde un punto de vista privilegiado. Esta concepción era eminentemente pictórica y se atenía al precedente renacentista según el cual una acción debe representarse desde una perspectiva única. Este principio renacentista estaba, en cierta manera, supeditado a la voluntad de extraer la escultura del todo indivisible que es el bloque de mármol. Bernini nunca se rindió al bloque único y, siguiendo a los manieristas, utilizó los bloques necesarios para que las figuras –especialmente a través de sus extremidades– se integraran libremente en su entorno.

Bernini también estaba profundamente interesado en el potencial dramático de la luz; así, trabajó la apariencia de los cuerpos puliendo unas superficies para que la luz las acariciara, y entretallando otras para que la luz se concentrara y subrayara la tensión emocional; su preocupación llegó hasta tal punto que ahuecó alrededor de los ojos para crear el sutil efecto azulado de una ojera apenas insinuada. Afirma Argan, historiador del arte, que "el modelado fluido y tembloroso hace sentir, junto con los cuerpos, la luz y el aire que los bañan".

En ninguna otra escultura Bernini llevaría tan lejos su virtuosismo en el tratamiento de la piel y de las texturas; muchos años más tarde, todavía mencionó con orgullo la levedad que había conseguido en el cabello de Dafne.

Las curvas que describen los cuerpos acaban confluyendo en la base rocosa de la que surge la corteza del árbol, que se alza considerablemente en el punto donde se ubica Dafne. De esta manera se acentúa la sensación de arqueo provocada por la súbita inmovilización.

contenidc

El grupo de *Apolo y Dafne* se basa en un episodio de las *Metamorfosis* de Ovidio, un poema que recoge historias y leyendas mitológicas sobre el tema de la metamorfosis. Según la mitología clásica, la ninfa Dafne era la hija del dios del río Peneo. Se consagró a Ártemis, diosa de la caza, y, como ella, renunció a casarse. El dios Apolo, al observarla, se enamoró apasionadamente y, a pesar de ver rechazados sus requerimientos, la persiguió por el bosque. Dafne, acorralada, pidió ayuda a su padre, que la transformó en laurel ("daphne" en griego) en el preciso momento en que la divinidad la atrapaba. A partir de entonces, Apolo hizo del laurel su árbol sagrado.

## *David*

CRONOLOGÍA. 1623-162 DIMENSIONES. 1,70 m (alto)

Fue concebida para ser colocada ante una pared, de manera que el punto de vista único permitiera percibir la intensidad máxima, incluso la violencia del movimiento. Sus líneas expresivas, que contraponen pierna-cuerpo-cuello al giro de la cabeza y del brazo que sostiene la piedra en la honda, contribuyen a reflejar la tensión previa a la acción inminente. También lo hacen el rostro, compendio de tensión y concentración en los labios contraídos, los músculos rígidos, las fosas nasales hinchadas, el ceño fruncido y la mirada resuelta –Bernini realizó estudios fisionómicos ante un espejo–.

Goliat podría estar situado de pie como un rival imaginario en el espacio destinado al observador, incluyéndolo en cierta manera.

El *David* berniniano contrasta con el de Miguel Ángel (ficha 92), clásico, contenido, meditabundo, y, al proponer la acción en desarrollo, supera el estatismo de la escultura renacentista. También va más allá del manierismo porque, aunque se sirve de la espiral para trazar el movimiento, lo hace en función de sus exigencias y no para adaptarse al esquema de la forma *serpentinata*.

**Bernini. San Longinos (1629-38). Mármol. 440 cm. Basílica de San Pedro del Vaticano.**
**Bernini. Retrato del duque Francisco I d'Este (1650-51). 100 cm. Museo Estense, Módena.**

do un reloj en la mano del que caen los últimos granos de arena (la fugacidad del tiempo es otro tema netamente barroco).

Erigió *la Fuente de los Cuatro Ríos*, (Plaza Navona, junto a la Iglesia de Sta. Inés) de estilo rústico, representa antropomórficamente al Danubio, Ganges, Nilo y Plata, como las cuatro partes el mundo entonces conocidas, con presencia de árboles y animales como en la época clásica. Otras fuentes, que tan importante papel urbanístico poseen, son La *Fuente de la Barcaza* en la Plaza de España, que representa el barco de la Iglesia bajo pabellón papal, y la *Fuente del Tritón*, en la Plaza Berberini.

Resolvió el problema, planteado desde época romana, del pecho cortado en los retratos de medio busto, mediante la colocación de ropajes flotantes que envuelven los hombros. Retratos de ***Francisco d'Este*** o del *Cardenal Borghese*, captado en animada conversación para significar su carácter extravertido. Impuso, además, con la imagen de *Constantino el Grande* (1654), situado en el rellano principal de la Scala Regia del Vaticano, el nuevo tipo de monumento ecuestre, con el caballo en corveta y el personaje heroizado.

***La Cátedra de S. Pedro***.- Adosada al ábside de la basílica, está relacionada con la silla que Pedro usó como primer papa; su vista queda enmarcada por el Baldaquino, lo que glorificaría simbólicamente las reliquias del Santo, pero también supone la glorificación del papado y su infalibilidad. Es importante el papel de la Gloria, una vidriera con el Espíritu Santo de la que desciende la luz que ilumina éste espacio. De éste monumento extraerá el arte español los transparentes.

**4ª)** Hacia 1675, durante el papado de Alejandro VII, durante el periodo tardío busca el expresivismo y la espiritualidad, tan propia de los artista italianos en su última etapa. Las figuras se alargan y los ropajes se retuercen como se aprecia en los *Ángeles con los atributos de la Pasión*, que decoran las barandillas del Puente de Sant'Angelo, modelados entre 1668 y 1671.

## 4 LA PINTURA BARROCA.

***Características generales.***

- Deseo de **realismo** sin desdeñar lo doloroso.
- Nuevos **temas** cercanos al espectador: paisajes, bodegones y naturalezas muertas.
- Predominio del **color** sobre el dibujo: la mancha define las formas; mientras que la línea de dibujo produce una sensación táctil, las manchas solo una apariencia óptica, vaga e imprecisa.
- **Profundidad** continua: en el Renacimiento la perspectiva se entendía como el protagonismo del plano próximo al espectador, otros paralelos a éste portaban el paisaje, otras escenas, etc. En el barroco, por su parte, las formas se distancian de forma continua y **real**, sin planos.
- Para obtener la tercera dimensión tanto en profundidad como en volumen utilizan los siguientes recursos: a) líneas convergentes; b) series de escorzos; c) primer término del cuadro desmesurado u oscuro, lo que obliga a evadirse hacia el interior; y d) juegos de luces (perspectiva aérea) = mecanismo usado por Bernini en la Scala Regia del Vaticano.
- Hegemonía de la **luz**.- El barroco es el arte de plasmar pictóricamente la luz y en correlación la sombra juega un papel nuevo, especialmente al principio, en el Tenebrismo. Si en el Renacimiento hay una subordinación de la luz a la forma, en el Barroco es al revés.
- **Composición** asimétrica y atectónica.- Fin de la simetría y de la retícula (tectónica) que daba equilibrio a las composiciones; se sustituye por las líneas diagonales, las figuras que caen, las escenas que se continúan más allá del marco, etc.
- **Movimiento**.- se representa la vida, por tanto, el movimiento (frente al equilibrio anterior)
    - diagonales, escorzos, ondulaciones: vida y movimiento.
    - los paisajes de Rúbens, por ejemplo, son formas que bullen.

### 4.1. LA PINTURA EN ITALIA.

Los Carracci y Caravaggio reaccionaron frente al manierismo desde posiciones distintas como se manifiesta en los modelos de sus cuadros y en la iluminación:

- Los Carracci se inspiraron en la escultura clásica copiando los dioses paganos y volvieron a las proporciones ideales, con lo que dieron origen al **clasicismo** academicista. Pintaron grandes frescos para decorar techos y paredes de palacios, que aparecen iluminados con tonos claros, cálidos y brillantes.

- Caravaggio, por su parte, retrató a la gente corriente, inaugurando el **naturalismo**, que se manifiesta, por ejemplo, en su cuadro *La Buenaventura*, en la que una gitana lee la mano de un joven y aprovecha para robarle el anillo; había sido invitado a que copiara modelos clásicos pero el pintor dijo que en realidad cotidiana encontraba mejores modelos, como la cíngara. Pinta a caballete, y buscando efectos claroscuristas, impone el **tenebrismo**: un foco de luz externo alumbra dramáticamente aquellas zonas que interesa, dejando el resto del espacio en una penumbra más o menos densa.

Ambas concepciones produjeron desde Roma la renovación artística de la pintura europea.

### 4.1.1. El clasicismo en los frescos de los Carracci.

**Annibale Carracci. Galería Farnesio (1597-1600). Fresco. 18 x 6 m. Palazzo Farnese, Roma.**

Los Carracci fueron una familia de pintores boloñeses, integrada por los hermanos **Agostino** (1557-1602) y **Annibale** (1560-1609), y su primo **Ludovico** (1555-1609), que formaron en esta ciudad una academia (los Bienaventurados) con la intención de restaurar los ideales del arte clásico, que ellos creían desvirtuados por el Manierismo. La asignatura fuerte de dicha academia era el dibujo. También crearon un taller que se deshizo cuando Aníbal, el más importante e influyente, marchó a Roma en 1595.

Ya en la Ciudad Eterna decoró el ***palacio del Cardenal Farnesio*** entre 1595 y 1604:

- En su despacho privado o camerino desarrolló 15 historias de *Hércules y Ulises* representados a escala monumental y con intención moralizante, con lo que mitología y Contrarreforma pueden ser compatibles; se referían al triunfo de la virtud sobre la tentación, con lo que aparecían como figuras paganas anticipatorias de Cristo.

- En la Galería también hay un programa alegórico, pues ilustra la fuerza del amor ante la que ceden monumentales dioses y héroes. Fingió en el techo una arquitectura ilusionista en la que encuadró varias bodas, el asunto central es el *triunfo de Baco y Ariadna* en un carro tirado por leopardos y cabras y rodeado por variados seres mitológicos (sátiros, silenos y ménades) al son de la música. El estilo es solemne, inspirado en los modelos antiguos y en el canon de belleza que aplicaron los griegos al cuerpo y todo ello sometido a un poderoso dibujo, apretado, y una clara iluminación de poniente. Como podemos ver, el conjunto es una gran "quadratura" que prolonga la arquitectura real y deja dentro pequeños "quadri" o cuadros con marco de estuco.

Había conciliado lo mejor y lo más representativo del siglo XVI e iba a ejercer una gran influencia en el XVII, por ejemplo en las mitologías de Rúbens.

Decir, por último, que tocaron la temática religiosa, el paisaje, el bodegón y que fueron los primeros caricaturistas (*ritrati carichi*).

### 4.1.2. El naturalismo y los problemas de la luz: el Caravaggio.

Michelangelo Merisi (Milán, 1571 – Porto Ercole, Nápoles, 1610), llamado il Caravaggio por la localidad bergamesca de la que era oriunda su familia, es el creador del naturalismo y del tenebrismo pictórico.

su carácter arrogante y pendenciero le lleva varias veces a la cárcel y al asesinato de un hombre por riñas de juego. Condenado por homicida huye en 1606 a Nápoles, Malta, Siracusa y Mesina.

Obtenido el perdón, muere de malaria cuando regresaba a Roma. Tenía 37 años. Paradójicamente, sus sinceras representaciones populares, dominadas por un áspero verismo, fueron rechazadas por el pueblo, que no quería ver en las historias evangélicas a los mismos pecadores y abrigos que habían tratado a Cristo, sino las decorosas imágenes concebidas por el arte oficial de los Caracci. Sus contemporáneos alabaron el talento de Caravaggio, reprocharon el mal uso que hizo de él.

Antes de analizar las tres etapas de su labor creadora, digamos que se formó entre los años 1584-88 con un discípulo de Ticiano[2] quien le aproximó a la escuela veneciana

**1ª) 1590-99**, sus primeros años romanos.- Aún está lejos del tenebrismo: pinta sobre fondos claros y las figuras aparecen totalmente iluminadas, pero se observa ya una nueva concepción de la pintura:

- Cuadros sobrios y con pocos personajes, en los que ni se cuentan historias ni hay asunto, o, si lo hubiera, solo como pretexto.

- Interés en el hombre o en las cosas relacionadas con él (bodegones).

- Las escenas están pobladas de personajillos cotidianos: jugadores de cartas, hampones, gitanos etc.

- Importancia de la psicología: miradas significativas y penetrantes, gestos expresivos. Destaquemos la importancia del "lenguaje de las manos" elemento figurativo que la Contrarreforma defiende para hablar con el pueblo.

- Composición novedosa:

· Figuras cortadas por un mueble o por el mismo marco del cuadro.

· Desinterés por el espacio, primero vaga claridad, luego tenebrismo opaco.

· Desinterés por la arquitectura y perspectiva.

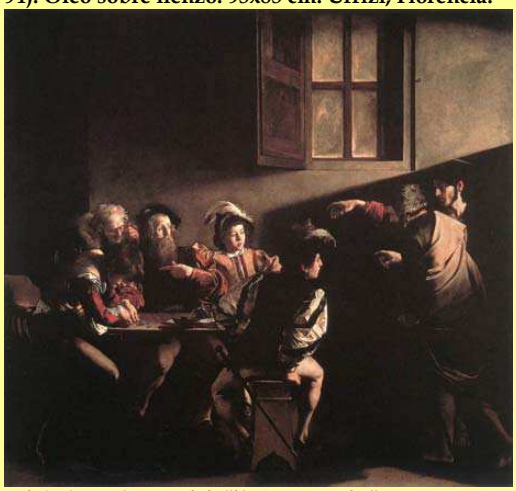
· Parece ser que pintaba ante un espejo, lo que resaltaba el valor del cuerpo como volumen fuertemente iluminado y explicaría por qué las figuras están cortadas por un marco.

- Colorido veneciano.

- La ausencia de dibujos propios revela su escasa importancia en la realización de su obra, probablemente porque componía sus cuadros con grupos de personas reales o por el uso de incisiones, perceptibles a simple vista, con un estilete en la superficie del cuadro, con las que señalaba los contornos de las figuras y los elementos anatómicos más sobresalientes.

**Michelangelo Merisi "il Caravaggio". *La Buenaventura*. (1594). Óleo sobre lienzo. 99 x 131 cm. Museo del Louvre, París.**

**Michelangelo Merisi "il Caravaggio". *Baco*. (1593-94). Óleo sobre lienzo. 95x85 cm. Uffizi, Florencia.**



**Michelangelo Merisi "il Caravaggio". *La vocación de San Matero.* (1601). Óleo sobre lienzo. 95x85 cm. Uffizi, Florencia.**

De esta época son *Baco, El tocador de laúd*, para las que sirven de modelos jóvenes lánguidos y afeminados, y obras religiosas como *La cena de Emaús* o *S. Juan Bautista*, en la que se decide ya por el naturalismo tenebrista.

**2ª)** A partir de **1600**.- Cuadros más grandes, con personajes serios. Sus temas religiosos coinciden con la doctrina de Trento en que carecen de sensualidad, pero discrepan en que carecen de nobleza, pues los santos son figuras de la calle sin ningún atributo.

Mayor intensidad plástica por efecto de una luz única procedente del exterior del lienzo, con lo que el tenebrismo caravaggiesco adquiere toda su fuerza, iluminando, sobre todo, manos y rostros y creando un ambiente de misterio; todo se subordina a la luz: los colores aparecen impregnados de sombras, las figuras humanas, los muebles, etc. sin embargo, no es una luz real puesto que ni es de día ni de noche.

*La crucifixión de S. Pedro.*- Composición en diagonal en la que aparece un sayón vuelto de espaldas y, en un detalle naturalista propio del pintor, muestra la suciedad de los pies. *La conversión de S. Pablo,* de parecido estilo, era la otra obra destinada a la Capilla Cerasi.

De la serie destinada a S. Mateo en la capilla Contarelli (iglesia de S. Luís de los Franceses) destaca la ***Vocación de S. Mateo*** cuyo tema es la entrada de Cristo (protagonista por su mayor altura, por la nobleza de su rostro y por el gesto de la mano que recuerda, como otras obras de esta autor, a las pinturas de Miguel Ángel) y S. Pedro, representación de lo divino y lo humano, en una oficina de recaudación de impuestos; con ellos penetra un luz oblicua que corta la oscuridad simulando la voz de Jesús convocando al apóstol, que se interroga con el dedo en el pecho ante la inesperada llamada. La mesa con monedas contribuye a crear espacio y empuja la composición hacia el fondo. Compositivamente los personajes están originalmente distribuidos: el grupo de la izquierda se sitúa en la mitad inferior de la escena, mientras la parte superior aparece vacía, a excepción de la ventana ciega; la contraventana determina un amplio espacio sumido en la oscuridad, mientras que los vidrios y el muro restante aparecen bien iluminados por un foco de luz, que tradicionalmente se hubiera hecho proceder de Cristo. Sin embargo, la luz, aunque no es natural, se convierte en el centro de atención de la obra: por su inquietante naturaleza (color ambarino y dorado) y su invisible procedencia logra que el tema principal pase a secundario; ilumina a retazos la escena creando violentos contrastes entre la luz y la penumbra, que refuerza el dramatismo del momento escogido; simboliza la irrupción de los sagrado en lo terrenal; y aúna y recoge las miradas y gestos de las figuras, que por ello cobran volumen y plasticidad.

Iconográficamente ni se ha respetado la tradicional forma de representar los temas piadosos ni el texto bíblico. La oficina de recaudación es más bien un reservado tabernario; Mateo y sus ayudantes más que funcionarios públicos en ejercicio parecen jugadores repartiéndose las ganancias; y los pajes, vistosamente vestidos, introducen un ambiente vicioso similar al de las novelas picarescas.

*El Martirio de San Mateo* es considerado como un asesinato en la catedral, el santo fue ajusticiado mientras oficiaba, que estuviera ocurriendo en éste momento; los testigos visten a la moda y, entre los que se escapan, solo el pintor vuelve el rostro con ex-

**Michelangelo Merisi "il Caravaggio". *La Virgen de Loreto.* (1603-1605). Óleo sobre lienzo. 260x150 cm. Capilla Cavalletti, Iglesia de San Agustín, Roma.**

Con *La Virgen de Loreto* se produjo otra polémica (entre el pueblo pues el clero lo aceptó al referirse a la religiosidad sencilla propugnada por la Contrarreforma) al aparecer postrados ante la Virgen, para quien eligió como modelo a una prostituta amiga suya, dos peregrinos, uno con los pies sucios de barro y otra con la cofia desgarrada y sucia.

La obra que ya no aceptó ni el clero fue la ***Muerte de la Virgen*** porque, además de mostrar las piernas, imitaba con demasiada verosimilitud a una prostituta ahogada en el Tiber; además, los apóstoles aparecen sin ninguno de los atributos que los identifican. Sin embargo el llanto coral es reproducido con total realismo: manos que se alzan para tapar el rostro, las cabezas se humillan bajo el peso insoportable del dolor, ojos impregnados en lágrimas. El ambiente no puede ser más humilde, carece de todo efecto escenográfico.

**3ª)** La etapa final coincide con su exilio y pinta obra religiosas para iglesias del sur de Italia y Malta. *Las Siete Obras de Misericordia*, en Nápoles, cuadro enorme lleno de figuras con el tema de la caridad, tan del gusto de la Contrarreforma, representada por una joven que alimenta su padre preso con su propia leche (visitar al preso y dar de comer al hambriento), un sacerdote y un joven entierran a un muerto, S. Martín viste al desnudo, etc. *La decapitación del Bautista*, en la Catedral de La Valetta, contrasta con el anterior por la sencillez de su ambiente amplio y desnudo, el esquema lineal y los pocos personajes; al fondo un escenario arquitectónico, el de la cárcel, quizás el primero que representó. El tema de la soledad alterna con el de la perversión humana, obsesivo en sus últimas obras, de la que solo escapa el verdugo, el único con cara triste que registra la historia de la pintura. Citar finalmente la *Resurrección de Lázaro*, cuadro en el que no se recoge el júbilo por la vuelta a la vida, sino la desesperada lucha contra la muerte, en un rasgo tal vez premonitorio de la del propio pintor.

## 4.2. PINTURA BARROCA EUROPEA: Flandes y Holanda

Veamos antes de nada las diferencias entre las dos culturas: Flandes es católico, monárquico, aristocrático y dependiente de España; Holanda es calvinista, republicano, burgués e independiente.

- Temática:
  - **Religiosa**. Flandes: Nuevo Testamento, Hagiografías, Sacramentos, etc. En **Holanda**, Biblia para la meditación en la intimidad.
    - Mitologías en palacios flamencos frente a escenas alegóricas, moralizantes y puritanas en Holanda.
    - **Retrato:** solemnes y aparatosos para demostrar el elevado rango del personaje en Flandes frente a los colectivos o corporativos de las más variadas instituciones y democráticos de Holanda.
    - **Bodegones.** En Flandes, son opulentas cocinas y despensas con todo tipo de alimentos (**Snyders**). En Holanda, severas mesas de comedor, sencillamente ordenadas y frugales viandas.
- Tamaño:
  - En Flandes, grandes por ser para iglesias o palacios (los comitentes son clero y nobleza).
  - En Holanda, pequeños por ir destinados a domicilios privados (burguesía).

### 4.2.1. ESCUELA FLAMENCA: RUBENS.

- El Catolicismo y el dominio español acentúa la importancia de los temas religiosos aunque con menos entusiasmo que en España.
- El optimismo del carácter inclina hacia temas placenteros que enlazan con la pintura de Brueghel: excursiones, fiesta populares, bodas... en definitiva: costumbrismo.

#### a) RUBENS, Pedro Pablo [Siegen (Alemania), 1577 – Amberes, 1640].

Es mucho más que un pintor de tipos masculinos atléticos y mujeres de carnes generosas, sonrosadas y sensuales. La naturaleza le dotó de un cerebro prodigioso para desenmarañar los problemas compositivos de un cuadro y fue un mago del color. Además está considerado como el artista más culto de su tiempo, hablaba y escribía seis lenguas modernas aparte del latín, y estuvo considerado como un sagaz diplomático

**Pedro Pablo Rubens.** ***Don Francisco de Sandoval y Rojas, Duque de Lerma*****. (1603). Óleo sobre lienzo. 283 x 200 cm. Museo del Prado, Madrid.**

**Pedro Pablo Rubens.** ***Autorretrato con su esposa Isabel Brant.*** **(1609). Óleo sobre lienzo. 179 x 136 cm. Alte Pinakothek. Múnich.**

cillerías europeas negociando tratados de paz, como el obtenido entre Madrid y Londres en 1630. El éxito de esta embajada le valió ser nombrado caballero por Felipe IV y Carlos I de Inglaterra. El artista escribirá: "por mi parte quisiera que el mundo entero estuviera en paz y que el siglo en que vivimos fuera de oro y no de hierro". Se refería a las disensiones internacionales, pero también al estallido nacionalista que había dividido los Países Bajos y obligado a su padre, un acomodado abogado de Amberes, a exiliarse a Alemania por profesar la religión protestante y oponerse al duque de Alba.

Con sólo un año queda huérfano, obteniendo entonces su familia el perdón, lo que le permite abandonar el destierro y regresar con su madre, María Pypelinckx, a Amberes. Estudia humanidades entra como paje en casa de la condesa de Lalaing y cursa el aprendizaje artístico con Otto Venius. En 1598 era un pintor independiente. Su formación la completa en Italia.

Cruza los Alpes en 1600 para instalarse en la corte de Vicente Gonzaga, duque de Mantua. Este viaje era tributo que todo pintor extranjero debía rendir al arte italiano. Hace escala en Roma, donde admira Miguel Ángel, al Caravaggio y a los Carracci; en Mantua, copia a Mantegna y emprende su célebre colección de monedas, medallas, relieves y esculturas antiguas, que luego decorarían su casa de Amberes y en cuyos vestigios arqueológicos encontrará la fuente de inspiración clásica; en Génova, se interesa por la arquitectura. Ocho años permanece en Italia, tan sólo interrumpidos por una breve estancia en Valladolid, donde acude en la primavera de 1603 con la misión diplomática de entregar unos presentes de su protector, Vicente Gonzaga, al rey Felipe III y a su primer ministro, el duque de Lerma. La ciudad castellana era en aquel momento la capital de España y Rubens aprovechó la visita para pintar el ***Retrato ecuestre del duque de Lerma***.

En 1608 abandona Italia ante la alarmante quebranto de salud que sufre su madre. Cuando llega a Amberes, ésta ha muerto. Un año después es nombrado pintor de los archiduques, se casa con Isabel Brant e inicia las gestiones inmobiliarias para edificar la casa taller más emblemática del barroco europeo. Un palacio con gabinete de antigüedades, amplio jardín y espacio suficiente para que viva su familia y trabajen sus colaboradores. En uno de los frentes del taller mandó elevar una tribuna desde la que vigilaba a sus múltiples aprendices y oficiales, atareados en la factura de monumentales y retablos y complejas series decorativas; este balcón se asomaban también los clientes que acudían a encargar de nuevas obras o a preservar la marcha de proyectos iniciados, explicándoles el maestro el proceso de producción sin interrumpir a los ayudantes.

Otro detalle expresivo del obrador es su elevada puerta, de casi siete metros de altura, por la que salían de costado los gigantescos en lienzos rumbo a su destino. Cerca de 3000 cuadros llevan actualmente el sello Rubens; tal abundancia sólo es comprensible por la amplia cooperación de discípulos, especializados en pintar fondos de paisajes, perspectivas arquitectónicas, retratos, animales o flores, incluso había expertos que se ocupaban sólo uno de los pies o de los brazos de las figuras, de modo que el lienzo pasaba, en cadena, por varias manos. Rubens firmaba los contratos, daba el boceto preparatorio, supervisaba el trabajo y cobraba. Empresario y gran organizador comercial, su participación en el cuadro dependía del dinero que le pagaban. Si él precio era razonablemente alto, intervenía directamente; de lo contrario, se limitaba a retocar el cuadro con su inimitable pincelada y ardiente colorido o, simplemente, lo dejaba en el estado en

que lo habían ultimado sus auxiliares. Más de 100 aprendices llegó a tener a su servicio, según se testimonia en una carta; algunos tan brillantes como Jacobo Jordaens y Antón van Dyck.

Rubens dominó todos los procedimientos de la técnica pictórica, desde lienzos al óleo hasta murales al fresco, pasando por los cartones para tapices, el diseño de arcos triunfales para honrar los recibimientos regios y la ilustración de libros iniciales, que los grabadores de la famosa editorial flamenca de Plantin trasladaron a planchas. Pintó asuntos religiosos, históricos y mitológicos; cultivó el paisaje, el bodegón y fue un espléndido retratista. La pintura no tuvo secretos para él.

Su trayectoria como pintor religioso se inicia con los trípticos de *La elevación de la cruz* y del ***Descendimiento***, realizados en 1611 y 1612, y conservados en la catedral de Amberes. Los archiduques quieren olvidar el vandalismo de los calvinistas iconoclastas, que habían llenado de sombra y frialdad el interior de las iglesias, y pretenden que las capillas resuciten con altares pictóricos que proclamen la ortodoxia de Roma.

Rubens representó los misterios evangélicos y exaltó los milagros de los santos modernos, constituyendo un magnífico ejemplo la serie consagrada, en 1619, a *San Ignacio y San Francisco Javier*, que cubría el techo de la casa profesa de la Compañía de Jesús de Amberes, hasta que un incendio la destruyó. Pero su obra cumbre, en el deseo de mostrar el poder del papado frente a la herejía protestante, es ***El triunfo de la Eucaristía***, conjunto de 20 tapices que la archiduquesa Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II y gobernadora de los Países Bajos, ofreció en 1628 al convento de las Descalzas Reales, de Madrid, en el que se había educado.

Junto al heraldo de la Contrarreforma católica, emerge en la escena internacional el Rubens decorador de los grandes palacios europeos de la monarquía absoluta: la *Galería de María de Medici,* en el palacio de Luxemburgo de París; el *Salón de los banquetes de Carlos I de Inglaterra*, en su palacio londinense de Whistehall; y la *Torre de la Parada de Felipe IV*, en las cercanías de Madrid. De esas vastas empresas, el ciclo más exultante, considerado como uno de los triunfos de la pintura de todos los tiempos, es el de *María de Medici*. Esta italiana, reina Regente de Francia, le confía en 1622 dos series con escenas de su glorificación y de su difunto marido, Enrique IV, destinadas a revestir sendas galerías de su recién concluido palacio en París. Rubens comienza por ilustrar, en 21 cuadros la vida de la reina, que fragmenta en cuatro períodos: su juventud en Florencia desde su nacimiento hasta su matrimonio con el rey de Francia (1573-1600); su regencia hasta la mayoría de edad de su hijo Luis XIII (1610-1614); y las desavenencias con su hijo y reconciliación final. El artista asume la historia con la mitología y convoca a *las tres parcas* que tejen el glorioso destino de la reina; a las *tres Gracias* que preside su educación; a *Júpiter y a Juno*, inspirando a Enrique IV el amor por la novia, cuyo retrato le presentan; a la *asamblea olímpica*, aconsejando la política internacional de la reina; y así hasta la reconciliación con su hijo donde el genio de Francia fulmina a la hidra de la discordia. En el plazo de tres años, los cuadros estaban en su destino, trasladándose al Museo del Louvre cuando el palacio de Luxemburgo fue convertido en sede del Senado. Problemas financieros y políticos impidieron que Rubens realizara el segundo de los encargos de María de Medici: la galería de Enrique IV.

Cuando en 1628 regresa por segunda vez a España, conoce a Velázquez y copia los tizianos de Felipe IV. Entonces exclama: *"Quiero a Tiziano como un novio o a su amada"*. No sólo estaba declarando su devoción al poético color del pintor veneciano; era también una especie de premonición.

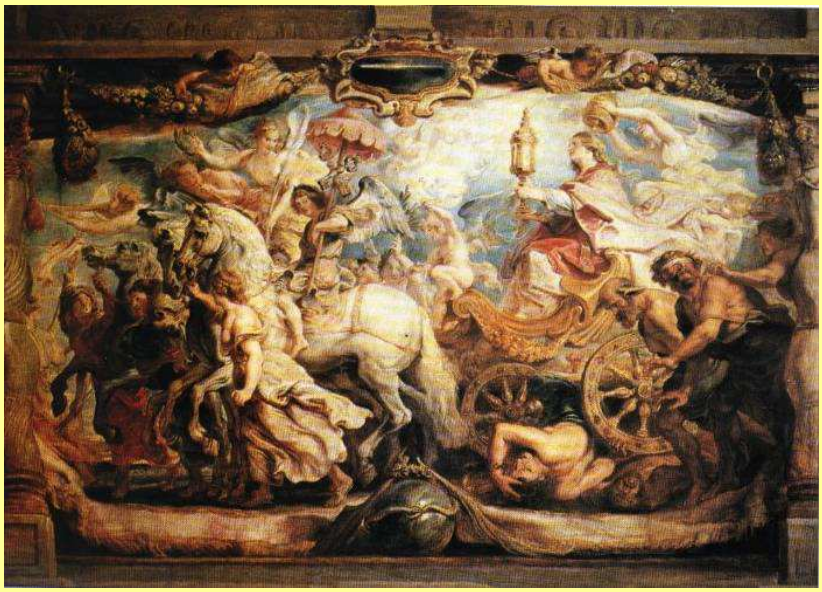
En 1630, con 53 años y viudo, se casó en segundas nupcias con Helena Fourment, una muchacha de 16 años, que será la musa de sus composiciones mitológicas, probablemente los cuadros más conocidos de Rubens.

Las razones de este matrimonio dispar las explica en una carta: *"He tomado por esposa a una joven modesta y burguesa, por más que todos querían persuadirme para que eligiera en la corte. Pero preferí una mujer que no se avergonzara de verme con los pinceles en la mano. A decir verdad, me había resultado demasiado duro perder mi preciosa libertad a cambio de las caricias de una vieja"*. Fruto de esta feliz etapa final son los cuadros que conserva el museo del prado, pintados entre 1638 y 1639, en los que aparece retratada su esposa: el *Juicio de Paris*, el *Jardín de Amor* y la esplendorosa tabla de *Las tres Gracias*[3].

[3] Se trata de un tema mitológico. Las tres Gracias eran hijas de Zeus y ~~se~~ llamaban Eufrósine, Talía y Aglaya. Eran las en-

En cuanto a sus paisajes, observamos movimientos y juegos de luces entre los árboles; la vida bullente de los paisajes de Brueghel (autor de *Cazadores en la nieve*) existe en los de Rúbens. *Tormenta con Filemón y Baucis*[4].

Ejerció una gran influencia en la pintura del s. XIX: Delacroix, Degas, etc. Los continuadores de algunos de sus caminos fueron **van Dyck** en el retrato y **Jordaens** en los temas populares.



**1. Pedro Pablo Rubens.** ***El triunfo de la Iglesia sobre la Furia, la Discordia y el Odio.*** **(1628). Óleo sobre lienzo. 86 x 91 cm. Museo del Prado, Madrid.** Forma parte de la serie de cartones preparatorios para el gran tapiz d ela Apoteosis Eucarística, para el convento de las Descalzas Reales de Madrid.

**2. Pedro Pablo Rubens.** ***Enrique IV de Francia recibiendo de Júpiter y Juno el retrato de María de Medici.*** **(1621-24). Óleo sobre lienzo. 395 x 295 cm. Museo del Louvre, París.**

**Pedro Pablo Rubens.** ***Las tres Gracias.*** **(1638). Óleo sobre tabla de roble de Polonia. 221 x 181 cm. Museo del Prado, Madrid.**
**Pedro Pablo Rubens.** ***La elevación de la Cruz.*** **(1610). Museo del Catedral de Amberes.**

## 4.2.2. ESCUELA HOLANDESA: REMBRANDT.-

***Características generales:***

- Carece de asunto, no describe sino que sugiere, no representa acciones sino sentimientos.
- Cuadros de pequeño tamaño salvo los retratos corporativos, de carácter democrático.

---

ción es el grupo de las tres mujeres. Gracias a que se enlazan unas con otras y a la presencia de varios planos de perspectiva, el autor logra conseguir el sentido circular. Las mujeres se miran unas a otras, dando así la sensación de comunicación entre ellas. En esta ocasión, los colores que utiliza son cálidos y como fondo del cuadro incorporó un paisaje en el que se ven una fuente, vegetación y animales. Las gracias eran las representantes de la belleza femenina; por eso parece un tanto idealizadas, aunque siguen los modelos estéticos femeninos de esta época: formas redondeadas y exuberantes. Rubens utilizó líneas sinuosas y suaves para marcar la silueta de las protagonistas. La luz incide directamente sobre el grupo de mujeres y ayuda a resaltar el blanco de la piel, dando un aspecto un tanto escultórico a las figuras.

- Para la religión calvinista los templos deben carecer de decoración, por lo que se deja la emoción para el retrato, el paisaje o la escena familiar. Los temas del Antiguo Testamento sirven de meditación en las habitaciones, los pocos cuadros de tema mitológico son alegóricos o moralizantes.
- El paisaje (Hobbema, Ruysdael...) aparece llano y con abundante agua, el celaje lleno de nubes y pocas veces sereno. Los reflejos y la amplitud de los espacios son perfectamente captados. Los Brillos generados son prácticamente convertidos en luz. Sin embargo, es un paisaje real, no ideal.
- Junto al paisaje, decora los hogares una pintura costumbrista denominada **"interiores holandeses"** con significado alegórico y moralizante de carácter puritano: se fustigan vicios como la infidelidad, la avaricia, la pereza, etc. La luz en estos interiores penetra horizontalmente por las ventanas generando un ritmo de volúmenes acentuados por zonas de sombra (Vermeer de Delf).
- Colores austeros aplicados con pincelada suelta, de ellos se extraen variadísimos semitonos.
- Al ser una república burguesa, los comitentes serán industriales y comerciantes.
- La máxima influencia tal vez sea de Caravaggio.

## a) REMBRANDT VAN RIJN (1606-69)

Nace en Leyden pero se traslada definitivamente a Amsterdam. Matrimonio con la altoburguesa Saskya. En 1642 enviuda, tres de sus cuatro hijos habían muerto pocos años antes, y su obra *Ronda de noche* es rechazada socialmente, rechazo que se acentúa cuando es acusado de concubinato por vincularse sentimentalmente a Hendrikje, niñera de su hijo; desengañado, entra en la secta mennonita, de quien procede su preferencia por los pobres de espíritu frente a los sabios y doctos, redundando en la búsqueda de una expresividad interior y de la substancia espiritual y moral, por lo que retrata el alma de los personajes. Su afán por el coleccionismo le lleva a la ruina y a la acusación de gastar la herencia de su hijo. La soledad, la pobreza y la enfermedad de sus últimos años derivaron en hondas reflexiones sobre la vejez y el destino del hombre. Será en este momento cuando surgan cuadros melancólicos de sentida admiración por la época griega como ***Aristóteles contemplando el busto de Homero***; asuntos históricos de trágicas conmociones como *La conspiración de Julius Civilis*, en la que éste incita a los bátavos a una rebelión; y dramáticas escenas como *El buey abierto en canal* (Louvre, París), en la puerta de una carnicería.

**Rembrandt. *Los síndicos de los pañeros.* (1662). Óleo sobre lienzo. 191 x 279 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.**

**Rembrandt. *Autorretrato con la paleta y pinceles.* (c. 1665). Óleo sobre lienzo. 114 x 94 cm. Kenwood House, Londres.**

- No es lo concreto lo que destaca en su obra, sino el sentido universal; es el método cartesiano que va de lo analítico y positivo a lo general, de hecho no pinta mendigos sino la pobreza.

- Es el primer pintor que deja de depender de mecenas para vender sus cuadros directamente en el mercado. El catálogo de su obra consta de 600 óleos, 1400 dibujos y 400 grabados, cuyos **temas** son:

* Retratos.- Se le ha definido como el pintor del hombre, de sus almas. Se interesa no por la riqueza como Rubens, sino por la vejez. Contempla a las criaturas con ternura, pero al contrario que Diego Velázquez que sublima a sus bufones, él acepta filosóficamente las situaciones dolientes.

Contamos con más de cien *autorretratos* (llegó a pintar a su hijo Tito y a sus dos mujeres, Saskia y Hendrickje); también sus seres queridos están ampliamente representados solos o en escenas familiares. Son igualmente abundantes los **retratos colectivos**, muy del gusto de aquella sociedad corporativista. Comentemos sus principales muestras.

En 1632 recibe el encargo de pintar la ***Lección de Anatomía del Dr. Tulp***, quien enseña a unos discípulos, cuyos nombres están en la hoja que sostiene uno de ellos, el funcionamiento de los tendones del brazo de un ajusticiado, únicas personas sobre las que se permitía diseccionar y solo una vez al año. En 1653 realizó otra versión esta vez para el *Dr. Deijman*. La temática es infrecuente tanto antes como después, y le acabó consagrando como retratista.

La composición se resolvió, tras algunos intentos fallidos, con la forma piramidal. Pero más original resulta que el centro de atracción del cuadro sea el cadáver, cuando ninguna de las miradas, absortas aparentemente en las explicaciones de Tulp, se dirige a él. Cada personaje, abstraído, mira en una dirección diferente, lo que otorga al espectador diferentes puntos de referencia, que van a servir para darle al cuadro un dinamismo visual que contrasta con el estatismo fundamental de la obra. Los rostros reflejan profunda reflexión e inquietud, quizás al situar la vida frente a la muerte, en una atmósfera de misterio, a lo que contribuye de forma esencial su interpretación de la luz, sin duda influenciada por Caravaggio, que es irreal, artificiosa, intelectualizada y preconcebida en función de una realidad subjetivizada. Le infunde quietud y gravedad a los personajes y a la escena, permitiéndonos interiorizar a unos e intimar con la otra.

En 1642 para los arcabuceros de la Guardia Cívica realiza la mal llamada ***Ronda de Noche (o La Compañía del capitán Banning Cocq y el teniente Willem van Ruytenburch)*** por la aparente atmósfera nocturna existente que no es más que suciedad acumulada. Representa a una compañía cívica cuyas funciones en esta época eran ya puramente ceremoniales; no obstante, retenían su imagen de defensores de la ciudad, así como los privilegios. En ella estaban incluidos una buena parte de los ricos y poderosos de la ciudad. Se muestra al capitán Frans Banning Cocq, en un momento que aún queda luz, dando órdenes al teniente para poner en marcha a la compañía. No hay acuerdo sobre el tema del cuadro: para unos la guardia se está preparando para un desfile, para otros son los preparativos de una guardia de honor de María de Médicis con ocasión de su visita a Amsterdam en 1639. Otros piensan que solo se trata de una salida para hacer prácticas y ejercicios. Sin embargo, la teoría más verosímil es que Rembrandt no se refiera a un episodio particular; probablemente, cuando recibió el encargo ya tenía en mente el retrato de grupo pues, al vivir muy cerca de la compañía de arcabuceros, había presenciado en muchas ocasiones su entrada y salida del acuartelamiento.

Tanto el momento que refleja (no es un grupo posando artificialmente, sino una llamada a las armas, con niños y perros como figurantes) como la subordinación de la técnica retratística a la composición en su totalidad es algo revolucionario. Es decir, no respeta la fotografía de grupo. Tampoco se preocupó de reproducir minuciosamente la fisonomía de los soldados ni de crear un esquema compositivo unitario, consideró que un movimiento endiablado daría más credibilidad y viveza: una extraordinaria agitación recorre cada uno de los personajes, así como al conjunto del cuadro, reproduciendo con toda naturalidad el alboroto de un grupo de soldados que está a punto de ponerse en marcha. Cada guardia está individualizado por

**Rembrandt.** ***La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp.*** **(1632). Óleo sobre lienzo. 169 x 216 cm. Mauritshuis, La Haya.**

**Rembrandt.** ***Lección de anatomía del doctor Deijman.*** **(1653). Óleo sobre lienzo.**

**Rembrandt.** ***La ronda de noche o La Compañía del capitán Banning Cocq y el teniente Willem van Ruytenburch.*** **(1642). Óleo sobre lienzo. 259 x 438 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.**

**Rembrandt.** ***Aristóteles contemplando el busto de Homero.*** **(1653). Óleo sobre lienzo. 143 x 136 cm. Metropolitam Museum, Nueva York.**

Cada uno de los retratados aportó una cantidad en relación con el lugar que ocupó, y no hay prueba alguna de que ninguno protestara, al contrario, el capitán pidió una copia en acuarela y, quince años después, dos de ellos testificaron a favor del artista a propósito de sus honorarios en los pleitos a que tuvo que hacer frente por la presunta mala utilización de la herencia de su hijo.

El escudo que aparece en la parte central superior es ajeno, y su finalidad fue hacer constar los dieciocho nombres de quienes pagaron este anómalo pero genial retrato corporativo.

***Los síndicos del gremio de pañeros*** (1662) se compone de seis personajes, uno de ellos un criado, responsables de verificar la calidad del paño; el libro que señala el presidente es el de registro de muestras. Se plasma el momento imaginario de las deliberaciones que otorga vivacidad y unidad a la obra. El centro de atención de los personajes es el espectador. La profundidad en el análisis psicológico, la tranquila animación de la escena, el vivísimo contraste del claroscuro, la genial perspectiva de abajo arriba impuesta por la colocación de la obra en una chimenea, lo convierte en obra maestra.

* Temas religiosos.- Le atraen, a diferencia de sus paisanos. Dotados de profunda emoción humana frente al aparato flamenco. Unas luces iluminan cuerpos dramáticos (*Descendimiento*, *Erección de la Cruz*, etc.) comparables a las escenografías de Rubens en sus palacios. Los temas bíblicos tal vez se deban a la influencia de sus amigos y vecinos judíos; las figuras son personajes reales con virtudes, defectos, éxitos y fracasos, y, como siempre, los utiliza en su meditación sobre la existencia humana.

* Mitologías.- Al interesarle tanto lo humano trata estos temas con ironía, como a *Ganímedes* le trata como a un niño asustado.

* Paisajes.- Escoge los alrededores de Amsterdam y en otoño o invierno por su suave tristeza. Otras veces son visiones oníricas en las que la Naturaleza se muestra con toda su grandiosidad y dramatismo, difuminado todo por luces misteriosas y fantasmagóricas (precedente del surrealismo). Las fuentes y ríos significan el fluir de la existencia.

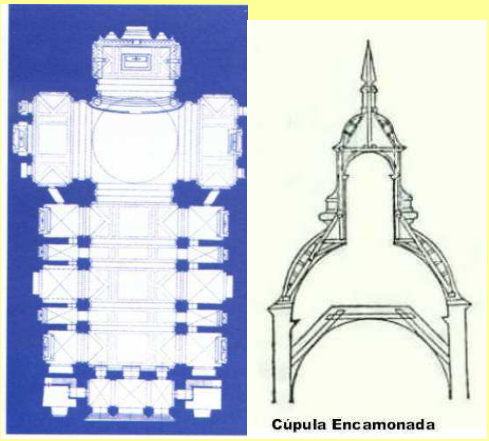
* Grabados.- Elaborados al aguafuerte (solución de ácido nítrico y agua que ataca la parte de la plancha metálica no protegida por barniz) presentan los mismos efectos de luces e iguales expresiones pensativas, los más abundantes son los de la *Pasión de Jesús*.

Estilo.-

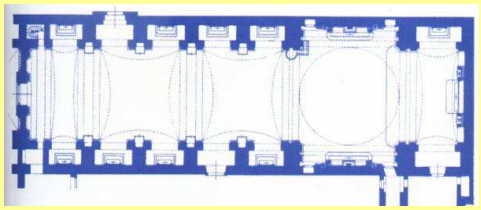
- Color.- Manchas gruesas formando una ancha costra. Frecuenta la espátula para extenderlos.
- Luz.- Parte del tenebrismo de Caravaggio pero sin fronteras tajantes entre luz y sombra: amor a las penumbras misteriosas y doradas. No le interesan los valores ópticos como a Velázquez, sino los poéticos a base de focos intensos o débiles que se difunden caprichosamente.
- La noche y la sombra como ambientes adecuados para sus figuras pensativas y juegos de luces.
- La vejez le sugiere pobreza pero también sabiduría.
- La tormenta es representada de forma surrealista y le ofrece posibilidades para lograr juegos dramáticos de luces.
- Libros.- El pintor que probablemente haya pintado más; equivalen a la vejez por pasar de padres a hijos o a la sabiduría.
- Miradas.- Los ojos de los personajes miran insistentemente al espectador: es un gran comunicador.
- Los vestidos suelen ser orientales quizás para universalizar sus ideas.

# 5 LA ARQUITECTURA BARROCA EN ESPAÑA.

Las ciudades españolas del Barroco son esencialmente conventuales. Las fundaciones monásticas masculinas y los cenobios de clausura femeninos, ubicados en el interior del casco urbano, con sus iglesias, claustros, huertos y dependencias anexas, ocupan un tercio del suelo edificable. Esta posesión del territorio por las órdenes religiosas podría parecer lógica en Sevilla, monopolio del tráfico ultramarino, pues en las expediciones de la flota atlántica que zarpaban del Guadalquivir debía embarcarse un contingente de misioneros para conquistar espiritualmente las Indias. Todas las comunidades porfían entre sí y, ante la necesidad de albergar a la población flotante de frailes que llega a Sevilla procedente de toda España, a la espera de que los oficiales de la Casa de la Contratación les expidan el pasaje para ir a América, se vieron obligadas a aumentar el censo de casas. Pero la capital hispalense no fue un ejemplo excepcional: los 73 conventos sevillanos eran seguidos por los de 57 de Madrid, y una ciudad relativamente pequeña como Segovia contaba con 24.




**Hermano jesuita Pedro Sánchez. Planta de la iglesia del Colegio Imperial, de la Compañía de Jesús. 1620, Madrid. Modelo de sistema encamonado.**



**Miguel de Zumárraga, Alonso de Vandelvira y Cristóbal de Rojas. Planta de la iglesia del Sagrario, 1618, Sevilla. Modelo de templo de cajón, al carecer de los muros alabeados de Bernini y Borromini.**

**Fray Alberto de la Madre de Dios. Fachada del Real Monasterio de la Encarnación. (1611-1612). Piedra de Vallecas. Madrid.**

Consecuentemente, muchos de los arquitectos del siglo XVII van a ser frailes procesos de las órdenes. Los Carmelitas cuentan con fray Alberto de la Madre de Dios, los agustinos con fray Lorenzo de San Nicolás y los jesuitas con los discípulos del padre Bartolomé de Bustamante: los hermanos Pedro Sánchez y Francisco Bautista.

Las **plantas** que conciben estos tracistas religiosos para favorecer el culto, la predicación y la admiración de los sacramentos no son originales; procedían del siglo anterior y se acomodan a los llamados **modelos de salón y de cajón**, por su estructura regular, carente del alabeo de muros que Bernini y Borromini habían impuesto a sus creaciones romanas. El tipo de **salón**, propio de Castilla, responde al templo cruciforme, con una única y amplia nave, y capilla lateral entre contrafuertes interiores. Andalucía, en cambio, impone el **cajón**, consistente en un rectángulo perimetral. Ambas soluciones dejan paso a una descollante capilla mayor, visible desde todas las partes del templo.

La sobriedad escurialense de estos edificios, de proporciones cúbicas y escasa altura, se proyecta también en las **fachadas**. La del convento de San José, de Ávila, realizado en 1608 por Francisco de Mora, y la del monasterio de ***La Encarnación***, de Madrid, diseñada en 1611 por fray Alberto de la madre de Dios, van a servir de patrón universal para toda España.

Tónica general de la arquitectura es la pobreza constructiva, visible en la utilización casi exclusivo del ladrillo y las falsas cúpulas de la meseta castellana, denominadas ***encamondas***, que ofreció la ventaja económica de fabricarse con madera y yeso. Ahora bien, la sencillez externa dejará paso durante el último tercio del siglo XVII en la primera mitad del XVIII a una deslumbrante decoración interior, hasta el punto de convertirlas en espejantes cuevas doradas. Las iglesias aparecen brillante y teatralmente revestidas de espumosas yeserías, coloristas cuadros de altar y refulgentes retablos dorados, que impactaban mental y sensorialmente a los fieles. Esta corriente ornamentista recibirá el adjetivo de *castiza* frente a los palacios cortesanos borbónicos de influencia francesa e italiana que se construyen en Madrid, Aranjuez y La Granja.

El barroco español tuvo una última valoración hasta el año 1908 en que el alemán Otto Schubert en

La **arquitectura palacial** es muy homogénea y se la conoce como "Austria": dos torres en los extremos de la fachada cubiertas por chapitel y techumbre de pizarra con troneras. Como ejemplo podemos citar el *Palacio del Duque de Lerma*, luego de Felipe III, en Valladolid; el citado Duque, para mostrar su poder, decidió construirse un palacio-ciudad en Lerma (Burgos) obra de **FRANCISCO DE MORA**, que interesa por lo complejo de su dispositivo urbanístico: tenía forma rectangular, sus torres rematadas por chapiteles-aguja y tejados cubiertos de pizarra; preside el palacio la plaza Ducal donde estaba proyectado que se construyeran los palacios de la nobleza satélite del Duque. En dicha plaza se celebraban fiestas con las que Lerma se ganaría la simpatía popular. Constaba también de una red de monasterios como escudo espiritual del gran valido y por último un elemento de esparcimiento en las riberas del Arlanza. Debemos citar también el *Palacio del Buen Retiro* del que sólo quedan los jardines. Estos palacios eran muy severos por fuera y llenos de comodidades en su interior.

Las **plazas mayores** aparecen como la más grande novedad del urbanismo de la época, suponiendo una zona regular dentro de una ciudad irregular; es la *Plaza Mayor de Madrid*, a imitación de la de Valladolid, la más importante de este momento. Ya fue plaza mayor con Carlos I y Felipe II, Felipe III ordenó su regularización derribando y construyendo las Casas de la Panadería y la Carnicería, luego diversas ordenanzas municipales van homogeneizando el conjunto. En 1619 **JUAN GÓMEZ DE MORA** (que, formado en la obra de El Escorial, también debemos la *cárcel de la Corte* y la *casa de la Villa*, así como la *iglesia de la Clerecía* de Salamanca, un edificio de grandes proporciones con Iglesia, claustro, dos partidos y numerosas dependencias) trazaría la plaza definitiva basándose en la Casa de la Panadería para uniformarla; quedó de planta rectangular con nueve entradas, tres bajo arcos y seis calles descubiertas con cuatro pisos de altura, dotados de balcones de hierro para presenciar los espectáculos.

En 1790 Juan de Villanueva ha de reconstruirla tras un incendio quedando cerrada la plaza, sin la última planta y con cuatro arcos en las esquinas. Era fundamentalmente comercial pues en sus pórticos se alojaban tiendas con sótano para las mercancías; Eran, por lo tanto, edificios de tres plantas, con alzado uniforme y balcones de hierro, desde cuyos palcos se asistía a espectáculos públicos: corridas de toros, autos de fe, ajusticiamientos, proclamaciones reales y regocijos por la boda del monarca y el bautizo del príncipe heredero, la canonización del santo patrón de las victorias militares, aparte de estacionar anualmente las procesiones de Semana Santa y la Eucaristía del Corpus.

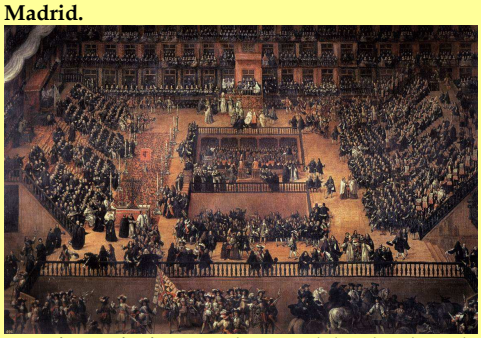
**La *Plaza Mayor de Salamanca*** (1728) es de Alberto Churriguera y esta inspirada en la de Madrid pero cuadrada, cerrada y porticada en todo su perímetro. Otras muchas más se construyen imitándola entre las que citaremos la de la *Corredera* en Córdoba.

A medida que avanza el s. XVII aumenta la ornamentación: se va complicando y ganando claroscuro (molduras de placa, especie de marquetería que supone una vez más el paso de las formas de madera a la piedra), los ángulos de puertas y ventanas se quiebran formando codillos, a mediados de siglo aparece la columna salomónica, también hallamos ramilletes de hojas grandes y carnosas (catedral de Granada). De este periodo podemos destacar

**Francisco Javier Pedrajas. Capilla Sacramental (1784). Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Priego, Córdoba.**

**Francisco Hurtado Izquierdo. Sacristía de la Cartuja (1732-1747). Granada.**

**Juan Gómez de Mora. Plaza Mayor. (1617-1619). Madrid.**



**Francisco Rizzi. Auto de FE celebrado el 30 de junio de 1680 en la Plaza Mayor de Madrid. (1683). Óleo sobre lienzo. 277 x 438 cm. Museo del Prado, Madrid.**

*da de la Catedral de Granada* cuya estructura es como un gran arco de triunfo de tres calles cubiertas con arcos de medio punto; dicha fachada tiene una gran relación con el interior, pues pilastras y arcos son los mismos ideados por Siloé (autor del templo) para sostener el edificio. El profundo saliente de todos los elementos indica un paso adelante en el claroscuro, indicador de la abundante ornamentación que se aproxima. También de esta época podemos citar la *capilla de S. Isidoro de Madrid* sobre todo por su iluminación, muy de tipo barroco, procedente de arriba y, por tanto, invisible.

Velázquez trajo de su segundo viaje a Italia (1650) pintores y decoradores ilusionistas con lo que la gran decoración barroca sustituyó al tradicional blancor de los interiores. En el último tercio del siglo ya encontramos en los interiores una gran acumulación de elementos decorativos: yeserías, enormes cuadros de altar formando parte o no de dorados y recargados retablos. Este esplendor bien pudiera ser interpretado como una forma de ocultar al pueblo la crisis general de la nación.

En el s. XVIII hallamos ya formas plenamente barrocas con dos variedades una inspirada en las tradiciones conjugándola con una abundante decoración y otra, favorecida por la corte borbónica, inclinada hacia la corriente franco-italiana (nosotros nos interesaremos únicamente por la primera). Hacia 1760 va decayendo el barroquismo sustituido por el Neoclasicismo.

Se inicia la corriente nacional o casticista hacia 1680 y los mejores representantes son los miembros de la **FAMILIA CHURRIGUERA**, de ahí que a esta corriente se la pueda también llamar churrigueresca. De los tres hermanos destaca **José Benito Churriguera** (1665-1725), autor de innumerables retablos concebidos arquitectónicamente con gigantescos órdenes salomónicos recubiertos de sarmientos y coronados por entablamentos partidos, los miembros constructivos adquieren un violento resalte muy movido igual que una fachada barroca; el ornamento casi desplaza a las figuras, citemos como ejemplo el de *San Esteban de Salamanca.*

Como contrapunto a esta corriente podemos mencionar por su austeridad y simplicidad el poblado industrial cercano a Madrid, *el Nuevo Batzán* y la hoy *Academia de S. Fernando.*

De Alberto Churriguera (1626-1150) podemos decir que realizó la plaza mayor de Salamanca a partir de 1728, aunque sus obras no finalizaron hasta 1755. Tuvo como modelos las de Valladolid y Madrid, como ya hemos mencionado.

**PEDRO DE RIBERA** (1681-1742) sobrepasa a su maestro Churriguera en su afán decorativo. Sólo trabaja en Madrid donde es arquitecto municipal por lo que participa en la política urbanística más importante de aquella ciudad anterior a Carlos III; destaquemos el *Puente de Toledo* con decoración escultórica y arquitectónica y la fachada del ***Hospicio de Madrid***, su obra más lograda: usa la estípite (elemento en forma de troncos de pirámide invertidos superpuestos con funciones de soporte) y los motivos, tan de su gusto, textiles, cortinajes recogidos en sus extremos, inspirados en los catafalcos, efímeras torres funerarias donde los artistas se permitían las mayores fantasías decorativas.

**Pedro de Ribera. Portada del Real Hospicio del Ave María y San Fernando (actual Museo Municipal). (1725-1726). Madrid.**

**Jaime Bort. Fachada de la Catedral. (1736-1748). Murcia.**

**bra-de**

Granada cuenta con el arquitecto **FRANCISCO HURTADO IZQUIERDO**, cuya obra principal es el *Sagrario de la Cartuja* (los sagrarios eran parte inexcusable de los templos importantes desde Trento, pues en ellos se exponía el Santísimo), verdadero alarde de barroquismo a base de materiales de gran lujo y cromatismo; en lo ornamental y decorativo domina una sensación de horror al vacío, en mezcla de escultura y pintura, destacando el tabernáculo, configurado por ocho columnas salomónicas negras. Sin embargo, la decoración de la ***Sacristía de la Cartuja*** es a base de unas yeserías que recuerdan algunas dependencias de la Alhambra.

El barroco pleno en **Sevilla** se debe a **LEONARDO DE FIGUEROA** (Cuenca 1650-Sevilla 1730), el arquitecto más brillante cuyas enseñanzas serían seguidas hasta finales del XVIII; combinó a los tratadistas italianos con soluciones personales y autóctonas, lo borrominesco con lo geométrico, alternó lo tradicional con lo más novedoso, pero siempre enlazando con la tradición sevillana del ladrillo (virtuoso en su uso), el azulejo, las yeserías, las molduras de madera, etc. Destaquemos de su obra:

- Remate del *Hospital de los Venerables* con la fachada, la decoración de las bóvedas, y el patio ajardinado circular dentro del cuadrado claustro.

- Reformas de la *iglesia de S. Pablo,* actual parroquia de la Magdalena, armonizando a la perfección una planta medieval con un alzado del momento rematado por una magnífica cúpula con original linterna; la decoración es de yeserías, apliques de madera dorada y frescos.

- En la *Iglesia del Salvador (*1696-1712) decora el interior, construye cúpula y fachada principal.

Su obra maestra es la ***iglesia de S. Luís de los Franceses*** (1699-1731) que formaba parte del noviciado de los jesuitas y cuya denominación es un homenaje al nuevo rey Felipe V. Es, por lo menos, de lo mejor del barroco español. Brillante creación de un espacio cilíndrico que parece no terminar pues las formas arquitectónicas se continúan virtualmente con elementos arquitectónicos al fresco en una elevación sin fin. Interior exuberante en sus retablos, pinturas y esculturas, concebidas de forma unitaria, en un intento de confundir todas las variedades artísticas para crear un espacio fantástico y sobrenatural en el más puro estilo barroco. La fachada tiene una monumentalidad en consonancia con la magnificencia del templo, y sirve de escenario a la espléndida cúpula.

- Diseño de la *Capilla Sacramental de Santa. Catalina,* de planta cerrada como la anterior, interior profusamente decorado con yeserías y molduras de madera dorada y cúpula octogonal ricamente decorada rematada por una original linterna.

- *Palacio de S. Telmo.*- Capilla, claustro y portada principal, ésta espectacular con su gran balcón sostenido por atlantes y una iconografía a base de alegorías referidas a la Geometría, Náutica, Geografía, Aritmética, etc. todo ello en relación con la *"carrera del mar"* de la que era sede. Fue destruida por un rayo en 1735 y reconstruida a finales del siglo pero de forma más austera.

- Su última obra fue la renovación del *patio del convento de la Merced,* ana-

**Leonardo Figueroa. Iglesia de San Luis de los Fanceses. (1699-1734). Sevilla.**

**Leonardo de Figueroa. Portada del Colegio-seminario de San Telmo (actual sede de la Presidencia de la J.A.). (1724-1734). Piedra de Fuengirola. Sevilla.**

**Hipólito Rovira. Fachada del Palacio del Marqués de Dos Aguas. Valencia.**

mientras que el segundo lo ordenó con un diseño claro y severo como si volviera a sus comienzos.

En **Murcia** encontramos la *fachada de la Catedral* (1742-52), obra de **JAIME BORT** ( 1754), planteada como un gran retablo de dos cuerpos sobre pedestales y coronada por un ático curvo. En **Valencia** destaca la *portada* rococó del *Palacio del Marqués de Dos Aguas*.

En **Galicia** citemos a **FERNANDO CASAS Y NOVOA**, autor, entre otras obras, de la *fachada del Obradoiro* de la Catedral de Santiago (1738-47). Fue iniciada en 1667 por el arquitecto Peña y Toro con el fin de proteger el Pórtico de la Gloria, pero Casas levantó una gran obra de piedra, perforada por amplios ventanales para iluminar la serie románica. Consta de dos cuerpos y está rematado por un templete con la figura de Santiago.

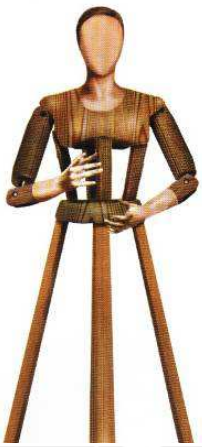
**NARCISO TOMÉ**, influenciado por Bernini, construye el *Transparente* de la girola de la catedral de **Toledo** (1732), culminación del barroquismo peninsular. Se mezclan, confundidas, arquitectura, escultura y pintura como afán de síntesis del barroco; actúa como elemento de unión un torrente de luz que procede de una linterna. Finge lejanía por medio de una rápida convergencia. El motivo de dicho Transparente es advertir a los fieles que se encuentran detrás del Santísimo Sacramento (exaltación de la Eucaristía por la Contrarreforma). El contraste con la serenidad gótica acentúa el dinamismo de la composición.

## 6. LA GRAN IMAGINERÍA ESPAÑOLA.

### *Características generales.-*

- **Careció de influencias exteriores** al vivir en un aislamiento voluntario.
- **Se intenta convencer por la sensación** (violenta remoción de los espíritus) y no por la razón; el mensaje es claro, sencillo y, por ello, fácilmente comprensible. Es el **realismo**, tan presente en todo el arte español tras el paréntesis renacentista. Se introduce el **movimiento**, que se consigue con el uso de las líneas diagonales y los escorzos, aunque sin llegar al grado del barroco italiano.
- **Imágenes patéticas y desgarradoramente dramáticas.**
- **Temática determinada por la Iglesia**: **retablos** con esculturas exentas y rara vez en bajorrelieves, **y pasos procesionales.** Se medita profundamente sobre el sentido de la vida, la inevitabilidad de la muerte y la vanidad de todo lo mundano.
- **Como material básico, la madera policromada**. Pinos castellanos de Soria y andaluces de la serranía jiennense de Segura, nogales asturianos y tejos navarros, cedro y caoba americana, importada de La Habana en la Carrera de Indias, van a ser utilizados para fabricar retablos y pasos procesionales: dos géneros típicamente hispanos.

**Los retablos** se hacen el siglo XVII de gran monumentalidad, con figuras de bulto completo para poder procesionarlas. Las principales escenas son de la vida de Cristo y de la Virgen (muy extendida la advocación de la Inmaculada), pero como en éste siglo hay numerosas canonizaciones, también hallamos numerosas imágenes de santos (S. Ignacio, Sta. Teresa, S. Fco. Javier, etc.). Es una estructura arquitectónica que sirve de telón escénico al altar con una función pedagógica, al igual que las procesiones; fragmentada en pisos o cuerpos horizontales por entablamentos y en calles verticales por columnas de fuste liso, salomónicas (decoradas con vid y sarmientos) o estípites (sobre todo en el XVIII), aunque se tiende a reducir los cuerpos del retablo hasta llegar a uno solo gigante.



**El paso procesional.-** Los escultores trabajan básicamente para gremios y cofradías, entidades que rinden culto a las imágenes en el templo y en la calle; los gremios las encargan de sus patronos a los que sacaban en procesión el día de su festividad, mientras que las cofradías penitenciales (que a veces tienen carácter gremial) fueron las impulsoras de las procesiones y, por lo tanto, de las imágenes procesionales; las más importantes eran las de Semana Santa, a las que los cofrades acudían agrupados, haciendo manifestaciones de penitencia, por ejemplo flagelándose y ocultos por los hábitos. En estas comitivas se sacan a la calle, para los que no entran en los templos, pasajes de la Pasión y, para hacerlos sentir con más fuerza, se incorporan al cortejo imágenes individuales o en grupo que componen alguna escena viviente, es decir, un paso (de *passus*, sufrimiento).

La austeridad castellana y la dureza de la meseta forjaron una tipología de crucificados patéticos y llagados, que exhiben sus carnes el dramático suplicio de la pasión, y de Vírgenes maduras transidas de dolor. Castilla pone su acento recio en las imágenes, pensando en herir con violencia a la primera impresión. Por contra, en Andalucía y Murcia, donde la primavera ha estallado y el aire templado perfuma el ambiente de abril, surgen Cristos apolíneos y Vírgenes adolescentes, y se omite la sangre porque repugna a la sensibilidad mediterránea. El gusto por lo aparente se traduce en el fastuoso aderezo que envuelve a Nazarenos y Dolorosas, lo que explica la abundancia de maniquíes articulados de vestir, que no tienen de humano más que la mascarilla del rostro, las manos y los pies, supliendo las carencias de talla con un deslumbrante ajuar de túnicas, sayas y mantos bordados, potencias y coronas de oro. Los encargados de aplicar estos complementos son los *vestidores* y *camareros*, que cumplen en las imágenes de candelero la misma función que los policromadores en las figuras de talla completa. Los murcianos agregan, además, los típicos productos de la Huerta, servidos en vajilla y cristalería, componiendo un sabroso bodegón en el paso de *La cena*, de Salzillo.

A su vez, la escuela andaluza ofrece novedades en su vertiente occidental y oriental. En Sevilla prima el carácter clásico y el amor por la belleza, mientras en Granada gusta lo pequeño y preciosista. Dos Inmaculadas: ***La Cieguecita*** sevillana de Montañés, de tamaño natural, y *La Concepción* granadina de Alonso Cano, abreviada en formato reducido, son ejemplos llamativos de ambas preferencias.

**Gregorio Fernández. *Cristo atado a la columna.* (1619). Madera policromada. 177 cm. Iglesia penitencial de la Vera Cruz, Valladolid.**

**Gregorio Fernández. *Piedad.* (1616-1617). Madera policromada. La policromía corrió por cuenta de Marcelo Martínez y los ojos de cristal los fabricó Hervás Garcés. Museo Nacional de Escultura Policromada, Valladolid.**

**Gregorio Fernández. *Cristo Yacente.* (1614-1615). Madera policromada. 155 cm. Convento de los Capuchinos. El Pardo, Madrid.**

## 6.1. LA ESCUELA CASTELLANA: GREGORIO FERNÁNDEZ [Sarriá (Lugo) 1576 – Valladolid, 1636). Características:

- Pérdida de cualquier influencia italiana.
- Religiosísimo, transmite sus sentimientos directa y convincentemente.
- Realismo patético sin vulgaridades ni fealdades inútiles.
- Desnudos que no pretenden la perfección, sólo la corrección.
- Cabezas fuertemente expresivas hasta lo desagradable si es necesario.
- Modelado de las telas pesado, convencional y angulado en la tradición hispanoflamenca. Esta artificiosidad se contrarresta con el realismo de los postizos que utilizó: ojos de cristal, dientes de marfil, uñas de asta, etc.
- En resumen, fuerte expresionismo.

Será, el maestro indiscutible del barroco castellano. En su producción se advierten dos etapas: una **fase manierista**, que alcanza hasta 1616; y un período de **madurez**, donde afianza el naturalismo.

Sus obras, de talla completa y bulto redondo, están teñidas de patetismo, caracterizándose en su etapa de esplendor por el modelado blando del desnudo y la rigidez metálica de los ropajes. Son telas pesadas que se quiebran en pliegues geométricos, recordando el arte hispano flamenco. Paños artificiosos que contrarresta con los postizos realistas que aplica sus imágenes: ojos de cristal, dientes de marfil, uñas de asta y grumos de corto para dar volumen a los coágulos de sangre.

La actividad de su taller y el prestigio de su estilo proyectó su influencia por el norte y el oeste español: desde La Rioja al País Vasco, y desde León hasta Cáceres.

Trabajó para las iglesias diocesanas, las cofradías penitenciales, la nobleza y el rey. Sus mejores clientes fueron las órdenes religiosas, construyendo retablos para los cartujos, cistercienses, franciscanos, carmelitas y jesuitas, a quienes labra también sus santos titulares: San Bruno, San Bernardo, San Francisco, Santa Teresa y los héroes de la Compañía, el legislador San Ignacio y el misionero San Francisco Javier.

Como creador de tipos iconográficos, dio forma definitiva en Castilla el modelo de la Inmaculada y al de la ***Virgen de la Piedad***[5]. Aunque las novedades que le reportaron fama y estima popular fueron sus interpretaciones pasionistas: el *Flagelado*, atado a una columna baja y troncocónica, y el *Yacente*, que tiene la cabeza encima de una almohada y reposa extendido sobre la sábana.

**Gregorio Fernández. *Paso del Descendimiento*. (1623-1624). Madera policromada. Iglesia penitencial de la Vera Cruz, Valladolid.**

Una leyenda vallisoletana, transmitida con fervor de generación en generación, sostiene que, en 1619, una vez concluido el ***Cristo atado a la columna***, de la Cofradía del Azotamiento, bajo Jesús a su taller para preguntarle dónde se había inspirado, a lo que el imaginero respondió: *"Señor, en mi corazón"*.

En cuanto a su famoso ***Yacente***, de los capuchinos de El Pardo, baste decir que fue regalado por el monarca en 1614 con el propósito de que los religiosos se convirtieran en directores espirituales del Real Sitio. Su belleza puso en circulación otra leyenda, según la cual Fernández habría exclamado: *"el cuerpo lo he hecho yo, pero la cabeza sólo la ha podido hacer Dios"*.

De sus célebres pasos profesionales, ninguno se conserva íntegro. El más alabado es el del ***Descendimiento***, de la iglesia penitencial de la Vera Cruz, de Valladolid. Fue contratado en 1623 y consta de siete figuras vestidas a la moda del siglo XVII, con el propósito de que la escenografía sacará fuera más fácilmente comprendida por los fieles.

## 6.2. LA ESCUELA ANDALUZA: JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS Y JUAN DE MESA EN SEVILLA; ALONSO CANO EN GRANADA.

### a) JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS (Alcalá la Real, 1568-Sevilla, 1649)

Es el imaginero español que gozó de mayor fama y respeto popular entre sus contemporáneos. Los sevillanos, en vida del artista, lo denominaban *el dios de la madera* y los madrileños el *Lisipo andaluz*. Su gran amigo y policromador de sus obras, el pintor, tratadista e influyentísimo iconólogo al servicio del Santo Oficio hispalense, Francisco Pacheco, llegó a decir: *"estoy persuadido que es hombre como los demás"*, dado que el virtuosismo técnico que confirió a sus imágenes y el dominio con que pulsó la fibra del populismo habían puesto en tela de juicio su carácter mortal.

Artista precoz, se forma en Granada en el taller de Pablo de Rojas, pasando muy joven a Sevilla, donde a los 19 años adquiere el título de *maestro escultor*. Ya no abandonará esta ciudad, salvo una estancia en la Corte, donde acuden 1635, convocado por Velázquez, para modelar en barro el retrato de Felipe IV, con

[5] esta obra formaba parte de un conjunto integrado por cinco figuras: Cristo sobre el regazo de María, San Juan, María Magdalena y los dos ladrones. Jesús acaba de ser descendido de la Cruz y el cadáver descansa en brazos de su madre. María gesticula con una mano, expresando el dolor que la invade; con la otra sostiene su Hijo, que, muerto, parece deslizarse. En el cuerpo de Cristo son patentes las heridas, muestras de su sufrimiento. Éstas han sido pintadas de rojo, para dar mayor realismo y dramatismo. El cuerpo presenta un perfecto estudio anatómico y, aunque está idealizado, no se obvian algunos detalles realistas, como las costillas marcadas; las telas están talladas con gran maestría y los pliegues aportan movimiento, lo que es propio del barroco. Encargará tal obra por la Cofradía de las Angustias de Valladolid, se aleja del estático esque-

destino a la estatua ecuestre del monarca que difundirá en Florencia Pietro Tracca y actualmente frente a la Plaza de Oriente de Madrid. Su estilo es clásico e idealizado, propio del manierismo, a cuyos postulados jamás renunció. Construyó retablos e imágenes para España y las Indias.

Como **retablista** se muestra un ferviente partidario de las estructuras arquitectónicas claras, gobernadas por el orden corintio y decoradas con ángeles y elementos vegetales. Tres tipos destacan en su repertorio: retablos mayores de composición rectangular, con grandes cajas para empotrar relieves e imágenes, como el de ***San Isidoro del Campo***, en Santiponce (1609-1613), ***San Miguel***, de Jerez de la Frontera (1617-1643), y *Santa Clara*, de Sevilla (1621-1623); arcos de triunfo, según se observa en el dedicado a *San Juan Bautista*, para las monjas hispalenses del Socorro (1610); y tabernáculos-hornacinas, entre los que sobresale el de ***La Cieguecita***, en la catedral de Sevilla (1629-1631).

En el campo de la **escultura** devocional y piadosa definió los modelos del Niño Jesús y de la Inmaculada. En 1606 fundía la ternura con la gracia inocente, consiguiendo con el ***Niño Jesús*** del Sagrario sevillano su éxito más clamoroso, el que le marcaría el resto de su vida y habría de convertirse en su obra más repetida y universal, a juzgar por el gran número de copias en talla y vaciados en plomo que se hicieron para subvenir su demanda en España e Hispanoamérica.

A la Purísima la concibe como una Virgen niña, que junta las manos en actitud de orar y descansa sobre una peana de querubines, guardando una composición trapezoidal. Su obra maestra es ***La Cieguecita***, así llamada popularmente por tener la mirada baja y los ojos entornados.

El orgullo y la inmodestia de Montañés llegan a la cima cuando labra las imágenes de la pasión. En 1602 había realizado el Cristo del Auxilio, de la Merced, de Lima, y un año después, cuando contrata el ***Cristo de la Clemencia***, de la catedral sevillana, dice en la escritura notarial: "*tengo gran deseo de acavar e hazer una pieza semejante, para que quede en España y no se lleve a las Yndias ni a otras partes, y se sepa el maestro que la hizo para la gloria de Dios*". El nazareno de Jesús de la Pasión, concluido hacia 1615 para la cofradía de su mismo nombre, es su única talla procesional.

**1. Juan Martínez Montañés:** ***Niño Jesús.*** **(1606-1607). Cedro de La Habana. Policromía de Gaspar Ragis. 80 cm. Cofradía Sacramental, Parroquia del Sagrario, Sevilla. 2. Juan Martínez Montañés:** ***Inmaculada, llamada "la Cieguecita".*** **(1629-1631). Cedro de La Habana. Policromía de Baltasar Quintero. 164 cm. Capilla de San Juan Bautista, trascoro de la Catedral, Sevilla. 3. Martínez Montañés.** ***Cristo de la Clemencia.*** **(1603-1606). Cedro de La Habana. Policromía de Francisco Pacheco. 190 cm. Catedral, Sevilla.**

Sean éstas sus **características:**

- Realismo distinguido y mesurado, sereno y equilibrado; es el manierismo al que nunca renunció.
- Perfecto modelado extensible también a los paños, lo que proporciona grandiosidad.
- Su mensaje va más al alma que a los sentidos, a la emoción por lo ideal (vs. Gregorio. Fernández).
- Policromía (a cargo de Francisco Pacheco) mate y muy equilibrada, frente a la escuela anterior.

## b) JUAN DE MESA (Córdoba, 1583-1627)

- Aportó naturalismo a la escultura sevillana, habiendo sido oficial de Montañés. Consultaba al natural y estudiaba los cadáveres, por lo que sus crucificados presentan signos objetivos de muerte; sin embargo, no es comparable su dramatismo al castellano, pero si netamente superior al de Montañés. No gozó de mucha fama en su época, aunque fue incrementándose posteriormente.
- Características: patetismo, hinchazón de las formas, concentra la atención en la cabeza abandonando el cuerpo, posee una mentalidad ascética propia de la Contrarreforma por lo que acierta a compatibilizar el dolor humano con el divino.
- Autor de muchos pasos procesionales debido a su esmerado trabajo, a su comprensión inmediata por el pueblo y a que cobraba aproximadamente 1/3 de lo exigido por Montañés. Creó los tipos procesionales del Crucificado y el Nazareno, que rápidamente asumieron la Contrarreforma y el arte sevillano, hasta tal punto que aún hoy día siguen copiándose con gran fidelidad. Su firma es el detalle de una espina atravesando la oreja y la ceja de Cristo.

El ***Gran Poder*** (1620) es su imagen más respetada y famosa, y aunque está articulada y es de vestir, es de los pocos casos en que está anatomizada, es decir, no es solo un bastidor de listones; es un nazareno con la cruz al hombro captado dando una zancada y al que el padecimiento ha convertido en anciano. De entre sus crucificados podemos mencionar el *Cristo Amor* (el más patético, los posteriores irían suavizando su expresividad), *Cristo de la Conversión del Buen Ladrón*, *Cristo de la Buena Muerte* (su serenidad le valió multitud de nuevos encargos). Pero se renueva continuamente y, así, nos deja en 1622 el ***Cristo de la Agonía o de Vergara***, en plena agonía, un Cristo de grandes contrastes, entre la vida y la muerte, entre la tierra y el cielo, elevándose, está casi resucitado sin pasar por el sepulcro; su virtuosismo y dramatismo son insuperables, se le considera el Laoconte español. Citemos por último a *Nuestra Señora de las Angustias* (1627) en la Iglesia cordobesa de San Pablo, en la que trabajó hasta momentos antes de su muerte, según declara en el testamento.

1. **Juan de Mesa. *Cristo de la Agonía.* (1622). Cedro policromado. 218 cm. Parroquia de San Pedro, Vergara, Guipúzcoa.**
2. **Juan de Mesa. *Jesús del Gran Poder.* (1620). Cedro en la cabeza, manos y pies; pino en el cuerpo. Policromía de Francisco Fernández de Llera, alcalde de la Cofradía. Basílica del Gran Poder, Plaza de San Lorenzo, Sevilla.**
3. **Juan de Mesa. *Nuestra Señora de las Angustias*. (1627). 156 cm (Virgen) y 175 cm (Cristo). Iglesia de San Pablo, Córdoba.**

## c) ALONSO CANO (1.601-67)

Características:

- Pintor, arquitecto y escultor por lo que construye los retablos en su totalidad, así como diseñador de mobiliario litúrgico: junto a los retablos, sillerías corales y lámparas de Iglesia.
- No utiliza oro con lo que realza la expresividad del color.
- Se forma en el taller de Pacheco con Velázquez y en el círculo de Montañés pero pronto sustituye su virtuosismo por rasgos, además gana en expresividad y dinamismo.
- Tiende a la creación de modelos geométricos: perfiles ovales o fusiformes (llama mística) frente a las trapezoidales de Montañés. En los rasgos del rostro se produce un proceso de estilización idealista de tipo renacentista.
- Sus claves estéticas son serenidad y gracia, equilibrio mensurado de las formas de tipo renacentista frente al dinamismo barroco al que voluntariamente renunció.

De su etapa sevillana destaca el ***Retablo de Lebrija*** (1629) talla a la *Virgen de la Oliva* como una madre casi hierática, recogiendo el manto en la parte superior y ceñido a los pies, supone un modelo de gran trascendencia que realizará también en pintura.

De su etapa madrileña, al servicio del Conde Duque de Olivares, como ayudante de cámara, tenemos el ***Niño Jesús de Pasión***, para la cofradía de San Fermín de los Navarros, que representa a un pequeño nazareno con la cruz a cuestas, que contrae sus facciones en un gesto de dolor.

Esta etapa madrileña se vio enturbiada por dos hechos dramáticos: la caída de su protector Olivares y el asesinato de su esposa, una joven de veinticinco años, que murió en la cama víctima de quince puñaladas. El criminal era un aprendiz del artista, del que se encontraron trozos de cabello en las manos de la difunta, lo que probaba la lucha agónica que sufrió. La Inquisición sometió a tortura Cano, denunciándolo como instigador al alegar las discusiones de la pareja por la infidelidad del marido. Finalmente, se le declaró inocente y fue puesto en libertad.

En 1652 se traslada a Granada para ocupar una plaza de prebendado en el cabildo de su catedral. Son sus años gloriosos como escultor. Labra imágenes de tamaño mayor que el natural como *San Antonio de Padua, San José con el Niño, San Diego de Alcalá* y nos sorprende con un *Adán y Eva* de corte miguelangelesco o berniniano. Pero serán las figuras de pequeño tamaño las que más fama le den, en las que lo bello se transforma en bonito; destaca una ***Inmaculada*** distinta a las de Montañés; muestra la cabeza inclinada y abstraída pareciendo sobreponerse al espacio y al tiempo; el manto se curva hacia el centro y recogido por los pies parece que asemeja la llama mística; trata en definitiva de creaciones de belleza formal buscando arquetipos. De esta, realizada en 1656 para rematar el facistol del coro catedralicio, ocurrió que, al verla los canónigos, la consideran tan preciosa que deciden trasladarla a la Sacristía para que pueda ser contemplada; y la ***Virgen de Belén***, que reemplazó en el coro a la anterior. A esta escala pertenecen también los santos limosneros, que eligieron la humildad frente al orgullo del siglo: el lego franciscano *San Diego de Alcalá* y el hospitalario *San Juan de Dios*. Son estatuillas destinadas a la

**- Alonso Cano. *Niño Jesús de Pasión.* (1650). Madera policromada. 80 cm. Congregación de San Fermín de los Navarros, Madrid.**
**- Alonso Cano. *Inmaculada.* (1655-1656). Madera policromada. 55 cm. Sacristía de la Catedral, Granada.**
**- Alonso Cano. *San Antonio de Padua con el Niño Jesús* (1666-1667). Madera policro-**

ser disfrutadas de cerca y en intimidad. Su exquisita técnica aparece reflejada en la rica policromía que Cano, como pintor, aplicaba personalmente, inspirando delicadeza y ternura. De estas figuras, la única firmada es el ***San Antonio de Padua con el niño Jesús***, de la iglesia de San Nicolás de Murcia (serenidad y gracia frente al escándalo y al carácter violento que presidió su existencia; y equilibrio mensurado de las formas, propias del renacimiento, frente al dinamismo barroco, al que voluntariamente el artista renunció).

**d) PEDRO DE MENA.** (1628-88).- Heredó el taller y la clientela del anterior. Su especialidad es la estatua no los pasos y retablos. Penetra magistralmente en los estados afectivos del alma dominada por el sentimiento místico. Ya en la *sillería de la Catedral de Málaga,* que en vez de relieves parecen esculturas exentas, las imágenes están sorprendidas en un momento de transporte espiritual, con la mirada hacia arriba y actitud contemplativa. Pero las esculturas que más fama le han dado son el *S. Francisco de Asís* de la catedral de Toledo, basado en modelos de Gregorio Fernández y Cano, representado tal como se halló cuando se abrió su tumba; su fuerza mística es equiparable a la de Zurbarán, por lo que no es extraño que hubiese algún contacto. La *Magdalena Penitente* es otra obra portentosa, cuyo modelo iconográfico es también procedente de Fernández; su cuerpo consumido por largas penitencias es compatible con una elegancia que permite colocar esta escultura entre las más bellas del arte español.

## 6.3. LA ESCUELA MURICANA: FRANCISCO SALZILLO (Murcia, 1707-83)

Su profunda religiosidad viene avalada por el noviciado que cursa con los dominicos, su vida cristiana de practicante activo y la sentida devoción popular que provocan sus obras.

Se forma con su padre, el escultor napolitano Nicolás Salzillo, cuyo taller hereda, en 1727. De éste adquiere el encanto del sur de Italia, que funden sus tallas con el naturalismo de los imagineros andaluces del Barroco. El resultado son figuras movidas y expresivas, dotadas de infinita gracia, con carnes aporcelanadas y brillantemente estofadas, que pregonan la estética rococó.

**Francisco Salzillo. *Paso de San Juan.* (1756). Madera policromada. 178 cm. Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Museo Salzillo, Murcia.**

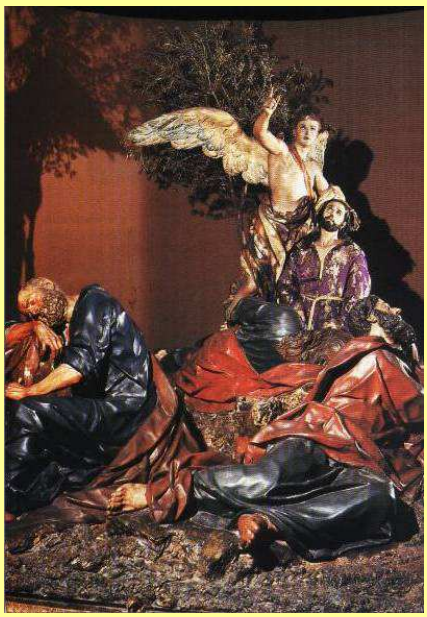
**Francisco Salzillo. *El Portal de Belén.* (1776-1783). Arcilla cocida y policromada. Arquitectura del pórtico de Pedro Colla-**

La producción de su taller, en el que intervinieron sus hermanos y un gran número de aprendices, fue cuantiosa (se llegan a citar 1792 obras). Tocó todos los géneros, pero su éxito descansa en la espléndida serie de pasos profesionales y en su castizo Belén.

Como autor de conjuntos procesionales se muestra un hábil escenógrafo en la composición, agrupando imágenes de talla con otras de vestir. En 1752, don Joaquín Riquelme, mayordomo de la Cofradía murciana de Jesús Nazareno, le encarga los pasos de ***La caída*** y ***La Oración en el Huerto***; este último misterio de su obra más famosa y el ángel que reconforta Cristo la imagen más ensalzada. Posteriormente, y con destino a la misma Cofradía, realizan 1763 *La Cena* y *El Prendimiento*, y en 1777, *Los Azotes*. Los pueblos limítrofes reclaman su arte y Salzillo repetirá los modelos de la capital para las hermandades de Cartagena, Mula y Librilla. La versatilidad del maestro en el campo de la imaginería profesional se manifiesta también en los pasos de una sola figura: *La Verónica*, labrado en 1755; y el *San Juan* y la *Dolorosa*, estrenados en 1756. El ***San Juan***, de talla completa y gallarda apostura, es su mejor logro; la *Dolorosa* es imagen de vestir, que cifra en sus delicadas facciones el canon de belleza de la mujer murciana.

La tradición del pesebre, portal o nacimiento se remonta a la Edad Media, pero el siglo XVIII cobra en Nápoles un interés excepcional. Cuando Carlos III viene de esta ciudad italiana a Madrid para ser nombrado rey de España, se convierte en el principal agente de la introducción del Belén en nuestro país; y Salzillo, hijo de un napolitano, es un reputado especialista. Don Jesualdo Riquelme, hijo del mayordomo que le encargó los pasos de la Cofradía de Jesús, le solicita un monumental belén para instalarlo durante la Navidad en el piso bajo de su casa. Salzi-

sto, animales, componiendo escenas evangélicas por las que desfilan sus vecinos murcianos, ataviados a la usanza de la época, ataviados en sus faenas o divirtiéndose por la llegada de Dios recién nacido.



**- Francisco Salzillo. *Paso de la Oración en el Huerto.* (1754). Madera policromada. Real Cofradía de Nuestro Padre Jesús del Nazareno, Museo Salzillo, Murcia.**
**- Francisco Salzillo. *Paso de la Caída.* (1752). Madera policromada. Real Cofradía de Nuestro Padre Jesús del Nazareno, Museo Salzillo, Murcia.**
**- Francisco Salzillo. *Paso del Prendimiento de Cristo, del Beso de Judas, o simplemente del Beso.* (1763). Madera policromada. Real Cofradía de Nuestro Padre Jesús del Nazareno, Museo Salzillo, Murcia.**

## 7 LA PINTURA BARROCA ESPAÑOLA.

Frente a la imaginería, anclada en la tradición, la pintura se abre hacia la iluminación, el color, la técnica y los modelos extranjeros procedentes de Italia y Flandes que llegan por tres caminos:

- Viajes de los pintores a Italia,
- Emigración de pintores italianos y flamencos a España,
- Compra de cuadros.

* Una visita de cualquier pintor a las colecciones del Alcázar Real de Madrid o al Escorial lo ponía al día sin necesidad de salir del país.

* Los nobles imitan a la Corona pues cuando actúan como virreyes, embajadores, etc. remiten lienzos a sus palacios y fundaciones (tal es el origen, por ejemplo, de la colección de riberas de la Colegiata de Osuna).

* Asimismo, comerciantes italianos o flamencos introducen por el puerto de Sevilla cuadros que adquieren coleccionistas particulares o mazos de estampas grabadas que servirán de fuente de inspiración para las composiciones.

En el s. XVII (el llamado *Siglo de Oro* de la pintura española) se pueden distinguir dos periodos en los que situaremos a los grandes maestros:

- La 1ª ½ del siglo está dominada por el **naturalismo tenebrista** italiano de influencia de Caravaggio: copian los modelos del original para luego iluminarlos con fuertes contrastes claroscuros

- Hacia mediados de siglo se impone el gusto aparatoso y vibrante de Rubens; su rico colorido y las composiciones teatrales flamencas se funden con la pincelada deshecha y suelta, de técnica preimpresionista, que utilizó en su vejez Tiziano; como tercer componente, los fulgurantes contraluces venecianos que serán muy utilizados en los "rompimientos de gloria" de la pintura devota. Se denomina esta etapa **realismo barroco**.

***- Sean éstas algunas de sus características más relevantes:***

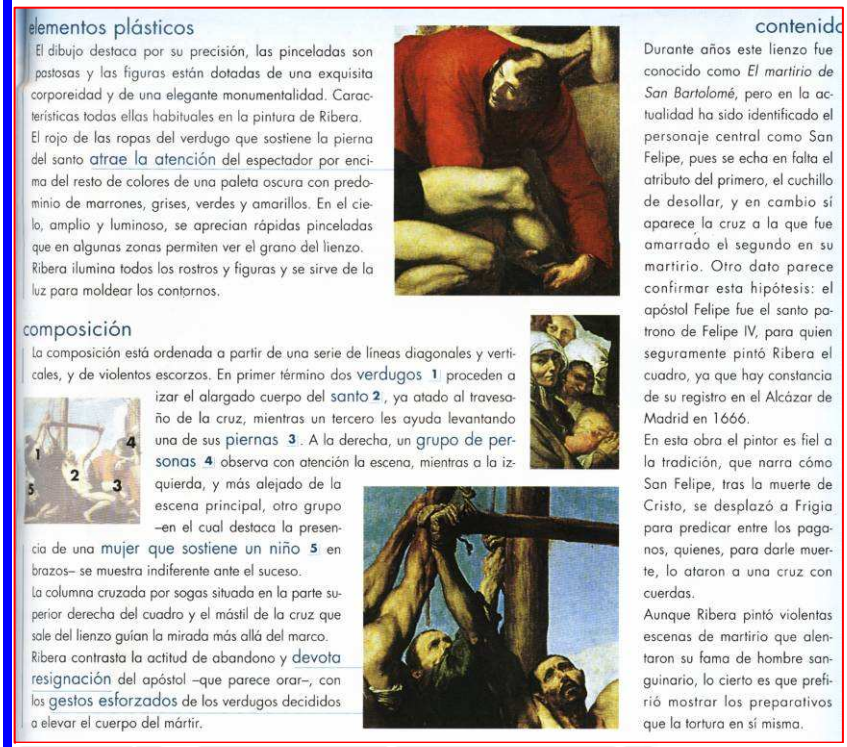
- Estas son más importantes por su contenido y por lo que tienen de reflejo social que por su forma (ver características generales de la pintura barroca).

- Naturalismo equilibrado que, salvo excepciones, se acerca a lo humilde de forma filosófica olvidándose de la posición social, expresa el ascetismo y misticismo sin vanagloria, por esto, tal vez, lo imaginativo y fabuloso apenas tiene cabida, así cuando Velázquez representa lo mitológico hace interpretar puras acciones de la vida (L*a fragua de Vulcano*), en éste sentido, la acción humana que prima es el deber (*Rendición de Breda*). Sin embargo, la grandeza del arte español tal vez radique en que lo sobrenatural trasciende esta humanidad (Zurbarán).
- La simbología se esconde detrás de los objetos más realistas como podemos constatar en los bodegones de Zurbarán o Pereda donde todo expresa la "vanitas".
- La principal clientela de los pintores sigue siendo la Iglesia, con varios géneros:
  - series monásticas que decoran claustros, sacristías o iglesias.
  - retablos de casillero, con cajas para albergar lienzos con la vida de Cristo, la Virgen o los santos.
  - en las capillas laterales puede aparecer un único gran cuadro resumen de la vida del santo titular y que ocupa todo el testero.
- Por tanto, la temática más abundante es la religiosa, más en concreto la ascética y la mística apoyada por elementos como el éxtasis, miradas al cielo (expresando oración) o movimientos en la composición.
- Otros temas: paisajes, fábulas paganas (Velázquez y Ribera), retratos, bodegones, pinturas de género (*El vendedor de cuadros*, *El afilador*, los niños de los cuadros de Murillo, etc), cuadros de fiesta, etc. No obstante, la pintura mitológica apenas tuvo incidencia, salvo los encargos que hacen el rey y los aristócratas para decorar determinadas estancias de sus palacios, como pabellones de caza y bibliotecas. Los géneros profanos que gozan de mayor éxito serán el retrato y el bodegón. Los frescos tienen poca importancia por su finalidad decorativa. La sensualidad apenas existe quizás porque la censura lo impedía.

## 7.1. EL NATURALISMO TENEBRISTA: RIBERA Y ZURBARÁN -

Se presta muy bien a la representación de los valores anteriores. En España hubo precursores como Navarrete: tendencia prototenebrosa que se acentuó con la influencia de Caravaggio; de éste autor se tomó su iluminación y su naturalismo no así sus importantísimos temas de género.

### José RIBERA, "El Spagnoleto" [Xátiva (Valencia), 1591 – Nápoles, 1652)



elementos plásticos

El dibujo destaca por su precisión, las pinceladas son pastosas y las figuras están dotadas de una exquisita corporeidad y de una elegante monumentalidad. Características todas ellas habituales en la pintura de Ribera. El rojo de las ropas del verdugo que sostiene la pierna del santo atrae la atención del espectador por encima del resto de colores de una paleta oscura con predominio de marrones, grises, verdes y amarillos. En el cielo, amplio y luminoso, se aprecian rápidas pinceladas que en algunas zonas permiten ver el grano del lienzo. Ribera ilumina todos los rostros y figuras y se sirve de la luz para moldear los contornos.

composición

La composición está ordenada a partir de una serie de líneas diagonales y verticales, y de violentos escorzos. En primer término dos verdugos 1 proceden a izar el alargado cuerpo del santo 2, ya atado al travesaño de la cruz, mientras un tercero les ayuda levantando una de sus piernas 3. A la derecha, un grupo de personas 4 observa con atención la escena, mientras a la izquierda, y más alejado de la escena principal, otro grupo –en el cual destaca la presencia de una mujer que sostiene un niño 5 en brazos– se muestra indiferente ante el suceso.

La columna cruzada por sogas situada en la parte superior derecha del cuadro y el mástil de la cruz que sale del lienzo guían la mirada más allá del marco.

Ribera contrasta la actitud de abandono y devota resignación del apóstol –que parece orar–, con los gestos esforzados de los verdugos decididos a elevar el cuerpo del mártir.

contenido

Durante años este lienzo fue conocido como *El martirio de San Bartolomé*, pero en la actualidad ha sido identificado el personaje central como San Felipe, pues se echa en falta el atributo del primero, el cuchillo de desollar, y en cambio sí aparece la cruz a la que fue amarrado el segundo en su martirio. Otro dato parece confirmar esta hipótesis: el apóstol Felipe fue el santo patrono de Felipe IV, para quien seguramente pintó Ribera el cuadro, ya que hay constancia de su registro en el Alcázar de Madrid en 1666.

En esta obra el pintor es fiel a la tradición, que narra cómo San Felipe, tras la muerte de Cristo, se desplazó a Frigia para predicar entre los paganos, quienes, para darle muerte, lo ataron a una cruz con cuerdas.

Aunque Ribera pintó violentas escenas de martirio que alentaron su fama de hombre sanguinario, lo cierto es que prefirió mostrar los preparativos que la tortura en sí misma.

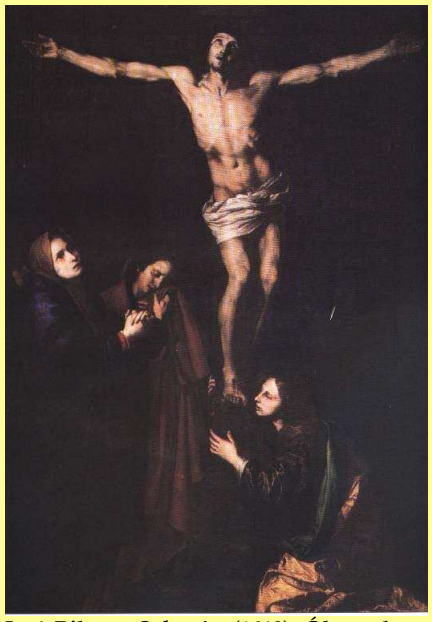
Trasladado muy joven a Italia no regresó aunque no por ello se olvidó de su origen como lo demuestran las firmas de sus cuadros (spagnoleto, valenciano, español...); también su obra está en su mayor parte en nuestro país, donde ejerció gran influencia, remitida por los virreyes de Nápoles al monarca.

Su admiración por Caravaggio no hay que entenderla como imitación: las superficies lisas del italiano son sustituidas por las ásperas, la vida se siente bajo una verdadera piel, pocos pintores han conseguido representarla con tanta calidad. También se diferencia porque siente lo religioso de forma más sincera. Se asemejan en el escaso interés por el espacio. El naturalismo inspirado en Caravaggio que identifica la pintura de Ribera se perderá en un periodo en cuanto

El tenebrismo hace que las figuras se recorten violentamente sobre un fondo excesivamente oscuro por el uso de betún, sin embargo, donde da luz, los colores son los de un magnífico colorista (luz y color proceden de Tiziano y Rubens).

Su pincelada es pastosa, de formas curva y envolvente. Gran maestría en el dibujo por influencia italiana. En sus composiciones busca siempre un motivo dominante al que subordina todo lo demás.

Consta que en 1611 estaba en Parma y, en 1613, en Roma, donde entra en contacto con los discípulos directos de Caravaggio. Tres años después fija su residencia en Nápoles, que ya nunca abandonará. Preguntado por el pintor y tratadista aragonés Jusepe Martínez, que lo visita en Nápoles, porque no regresaba a España, le contestó: *"Juzgo que España es madre piadosa de forasteros y crudelísima madrastra de sus propios naturales. Yo me hallo en esta ciudad y reino muy admitido y estimado, y pagadas mis obras a toda satisfacción mía, y así seguiré el adagio común como verdadero: Quien está bien no se mueva"*. Tan despechada opinión no logró la satisfacción de sus raíces levantinas y proclamo siempre con patriótico orgullo en la firma de sus cuadros su condición de *hispanus y valentinus*.



**José Ribera. *Calvario.* (1618). Óleo sobre lienzo. 336 x 230 cm. Colegiata. Osuna, Sevilla.**

**José Ribera. *La mujer barbuda o Retrato de Magdalena Ventura y su esposo.* (1631). Óleo sobre lienzo. 196 x 127 cm. Fundación Casa Ducal de Medinaceli. Hospital de Afuera, Toledo.**

Los principales clientes serán las instituciones religiosas napolitanas y los virreyes españoles, que le protegen. Para el duque de Osuna pinta *El martirio de San Bartolomé, San Jerónimo, San Pedro penitente, San Sebastián* y el gran ***Calvario***, que, a la muerte del virrey en 1627, su viuda regalará la Colegiata sevillana de Osuna, donde se encuentra hoy día. Para su sucesor, el duque de Alcalá, realiza ***La mujer barbuda***. Se trata del retrato de Magdalena Ventura, a quien de improviso le creció la barba; está acompañado un hijo, al que amamanta, y de su esposo, que contempla con resignada amargura el prodigio de la naturaleza que le ha tocado en suerte padecer. Paralelamente graba sus composiciones y estampa una cartilla pedagógica con estudios de las partes del rostro humano.

En su obra religiosa abundan los martirios por prescripción de la Contrarreforma, sin embargo la violencia de estos temas nunca es extrema: *Martirio de S. Bartolomé, Martirio de S. Felipe*, etc. Este último durante mucho tiempo ha sido catalogado como el Martirio de San Bartolomé, a pesar de no aparecer el atributo del santo (el cuchillo con el que fue desollado). San Felipe fue crucificado cuando predicaba por la ciudad de Hierápolis, en el Asia Menor, siendo sus manos amarradas al travesaño de la cruz, que se convierte en su atributo habitual. La composición está dominada por las diagonales y los violentos escorzos, dando muestras de la enorme huella del Barroco en la pintura del valenciano. La figura del santo ha sido realizada con todo lujo de detalles, marcando su caja torácica al elevar los brazos y poner una suave resistencia al martirio. Su rostro corresponde a alguna persona cercana al maestro debido a su excelente realismo. No exentas de belleza y realismo están concebidas las figuras de los sayones, destacando el esfuerzo físico que realizan al izar el travesaño de la cruz. La escena se desarrolla al aire libre, recibiendo las figuras la luz del sol, que en el caso de las mujeres de la zona izquierda desdibuja los contornos, dando sensación de atmósfera como más tarde harán los impresionistas. La influencia de la escuela veneciana y del idealismo de los Carracci producen estos nuevos conceptos lumínicos.

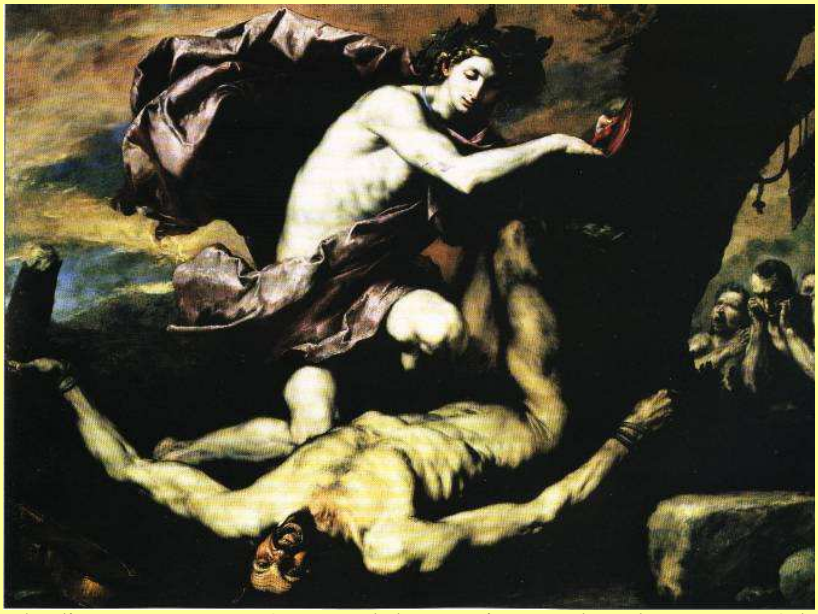
En el *Descendimiento* se nota, igual que en S. Felipe, la pesantez del cuerpo de Cristo por el esfuerzo que realizan quienes lo bajan.

Se le puede considerar el campeón del naturalismo barroco: *La mujer barbuda*, *Sileno*[6] *borracho*, *Ticio*[7] (humanización muy española de los personajes mitológicos).

Hacia 1635, bajo el virreinato del conde de Monterrey, su estilo cambia: el color gana en importancia, se disipan las tinieblas llenándose su pintura de luz y su pincelada se hace suelta (acordémonos de la influencia de Tiziano y Rubens) con lo que la plasticidad, la pintura escultórica, desaparece. De este año es su resplandeciente ***Inmaculada***, que el virrey destina al retablo mayor del monasterio de agustinas de Monterrey, en Salamanca, donde decide recibir sepultura. Esta imagen renovará el tema iconográfico de la concepción en España e influirá sobre las Purísimas de Murillo. De esta etapa también es *El sueño de Jacob* (1639) que representa su visión en sueños de una escalera celestial por la que subían y bajaban ángeles. Carece de toda retórica como lo demuestra el naturalismo de su profundo sueño y casi no puede observarse la escalera celestial, insinuada por la luz fuerte y clara que ilumina el rostro de Jacob. Aquí radicaría la originalidad de la escena. El escorzo de la figura y las diagonales que organizan la composición demuestran el acentuado barroquismo del pintor. Pero ahora, abandona claramente su tenebrismo inicial para darnos una visión muy luminista, sin apenas producir contrastes de luz y sombra, en la que la influencia veneciana es significativa. Interés por el estudio de la atmósfera similar al de Velázquez. La obra se atribuyó durante mucho tiempo a Murillo.

Y es que en 1637, Ribera firma un conjunto espectacular de lienzos, en los que simultánea los temas mitológicos, como ***Apolo desollando a Marsias***, con asuntos bíblicos, como *La bendición de Isaac a Jacob* (Museo del Prado, Madrid). También emprende la decoración de la Cartuja napolitana de San Martino: para la sacristía del cenobio pinta a *La Piedad*, en la nave de Iglesia desarrolla un ciclo de *Profetas y Apóstoles* y en el presbiterio la *Comunión de los Apóstoles*, firmada en 1651, resumen de toda su pintura: composición barroca con el recurso teatral de la cortina recogida, profundidad jalonada por una arquitectura recia y monumental, tenebrismo en la parte inferior con un sentimiento de naturalidad en las figuras sin afectación, y arriba luz y color veneciano.

Entre tanto, había enviado obras para las colecciones reales: *El sueño de Jacob* (ya señalado), *El martirio de San Felipe*, fechadas en 1639 y conservadas en El Prado; los canónigos de la catedral de Nápoles el encar-



**José Ribera.** ***Inmaculada Concepción.*** **(1635). Óleo sobre lienzo. 502 x 329 cm. Convento de las Agustinas Recoletas de Monterrey, Salamanca.**
**José Ribera.** ***Apolo desollando a Marsias.*** **(1637). Óleo sobre lienzo. 182 x 232 cm. Museo Nazionale de San Martino, Nápoles.** La mitología relata que Marsias había desafiado a Apolo a participar en un certamen musical. El vencedor sacaría la piel a tiras a quien perdiera la competición. Posteriormente, el arte cristiano acudirá a este mismo asunto para representar el martirio de San Bartolomé.

gan *El milagro de San Genaro*, para la capilla del tesoro, que entrega en 1646; y dos años después, tras la su-

6 Sileno es el genio de los manantiales y los ríos, representado con cola, pezuñas y orejas de caballo; simbolizaba las aguas. Poseía el don de la secreta sabiduría. En época tardía formó parte del cortejo de Dionisos (Baco), por lo que la tradición popular lo imaginaba como un anciano gordo, chato, grotesco y siempre bebido.

7 4 Ticio era un gigante hijo de Zeus y Elara que, habiendo violado a Leto, el propio Zeus lo arrojó al Tártaro (región subterrá-

blevación popular del pescador Massaniello contra el dominio español, pintaba el *Retrato ecuestre de don Juan de Austria,* (Palacio Real, Madrid), que había sofocado traumáticamente lanzamiento, poniendo un rictus de amargura al pacífico entendimiento entre el *Spagnoletto* y convecinos napolitanos. De 1642 es el *Patizambo,* muestra de su búsqueda del realismo. Representa un niño tullido que se dirige al espectador, pícaramente, con un ligero escorzo, sin ocultar su deformidad física, haciendo alarde de su muleta al retirarla sobre su hombro, mientras que su silueta se recorta en un radiante fondo paisajístico. En 1647 sufre un grave conflicto familiar que tal vez sea el responsable de su vuelta al tenebrismo: *S. Jerónimo* (1652).

## **Francisco de ZURBARÁN** [Fuente de Cantos (Badajoz) 1598 - Madrid, 1664)

- Su estilo se basa en la plástica escultórica, **"escultor de volúmenes pictóricos"**, (*Crucificado* de la sacristía del convento de S. Pablo, *"que cuando lo muestran, cerrada la reja de la capilla, todos los que lo ven y no lo saben, creen que éste es cultura")* y en el tenebrismo, pero la iluminación será más cenital y homogénea que la de Caravaggio y sus colores más claros por influencia de los venecianos de las colecciones reales de Madrid. En la recta final esponjada también sus pinturas por influencia en Murillo. Tuvo un gran taller, con números o aprender y oficiales, sirviéndose para componer los cuadros de grabados alemanes, flamencos e italianos.
- Se formará en Sevilla, trabajando regularmente, desde 1628 a 1658, para la clientela hispalense en el mercado americano. Luego, se refugia Madrid hasta su muerte, empujado por el éxito arrollador del joven Murillo, que le roba prestigio y encargos. Con anterioridad, Zurbarán había estado la corte, invitado por Velázquez.
- Zurbarán va a pasar a la historia como el pintor de los frailes, la vida monástica y la tela de sus hábitos. Realizó grandes ciclo para las órdenes religiosas, que han remozado sus conventos con las remesas de caudales que llegan de Indias, y quieren decorar sus claustros, iglesias y sacristías con programas didácticos y retóricos de sus santos y mártires.
- Pocos paisajes, las escenas suceden en un ambiente cerrado por paredes que asemejan papel, notándose la influencia de los escenarios teatrales de dónde también deriva la falta de profundidad.
- La luz es muy original pues irradia de los mismos personajes como transfigurados (misticismo) lo que le convierte en un tenebrista muy peculiar.
- Si de la pintura medieval conservó el verticalismo y el estatismo, la construcción con formas geométricas simples, monocromas y abstractas, iluminadas con una luz misteriosa y, a veces, oníricas, sin embargo, también es un gran innovador y un precursor de la sensibilidad moderna y el artista que mejor expresa, a través de la pintura religiosa, la angustia existencial del ser humano.

**Francisco de Zurbarán.** ***Apoteosis de Santo Tomás de Aquino.*** **(1631). Óleo sobre lienzo. 480 x 379 cm. Museo de Bellas Artes, Sevilla.**
**Francisco de Zurbarán.** ***Santa Casilda.*** **(1640). Óleo sobre lienzo. 184 x 90 cm. Museo del Prado, Madrid.**
**Francisco de Zurbarán.** ***Bodegón de limones, naranjas y cacharros.*** **(1633). Óleo sobre lienzo. 60 x 107 cm. The Norton Simon Museum, EE.UU.**
**F. de Zurbarán.** ***Presentación del Niño Jesús en la Casa de Nazaret.*** **(1630). Óleo sobre lienzo. 165 x 220 cm. Museum of Art, Cleveland, EE.UU.**

En resumen, destaquemos como aciertos el dominio caravaggiesco de los volúmenes que consiguen una fuerza y poder sobrecogedores; la riqueza y los contrastes de colorido; y ese especial trato de los objetos y seres inanimados en bodegones de extraña naturalidad. Entre sus errores, que le alejan de la genialidad, señalaríamos su no dominio de la perspectiva, y su dependencia creativa a la hora de componer.

En 1626 empieza a pintar una serie de 21 cuadros para el Convento de S. Pablo de Sevilla, casi enteramente perdida. En 1628 la serie de 22 cuadros del Convento de la Merced sobre San Pedro Nolasco. En 1629 serán los cinco cuadros para el Convento de S. Buenaventura: las figuras de su composición aumentan y se las dota de gran naturalismo, la profundidad se acentúa abriendo una puerta al fondo por donde entra una intensa luminosidad; la devoción que alcanza es admirable; magníficos retratos acompañan las escenas centrales. Como al Greco, le gusta representar cielo y tierra en el mismo lienzo o incluso triple como en *La Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*, perteneciente al retablo mayor del colegio dominico de Sto. Tomás; a pesar de sus composiciones complicadas a la manera sevillana, sin embargo no abruman por la sólida monumentalidad de sus figuras, que se reparten de la siguiente manera: en el primer registro hallamos a Carlos V y Fray Diego de Deza, impulsores de la universidad, en el segundo registro a Sto. Tomás redactando la *Summa Theologica* con los cuatro padres de la Iglesia Latina (S. Ambrosio, S. Gregorio, S. Agustín y S. Jerónimo) y el la parte superior Cristo, la Virgen y, en sacra conversación, Santo Domingo de Guzmán y San Pablo, fundador y tutelar de la orden de predicadores; los dos últimos envueltos en "rompimientos de gloria".

En 1634 marcha a Madrid, quizás recomendado por Velázquez, para decora el Salón de los Reinos, allí cambia sus monjes por batallas y mitologías; la inspiración en el teatro es clara en el *Socorro de Cádiz,* lo que hace que los personajes carezcan de espacio; a pesar de todo es un excepcional cuadro con una veraz superficie acuática probablemente tomada del natural. En los lienzos dedicados a *Los trabajos de Hércules* no destacó lo mismo por lo que se vuelve a Sevilla, una vez Felipe IV lo había nombrado *"pintor de su Majestad",* a seguir pintando monjes que eran su especialidad.

En 1638 contrata las series de la Cartuja de Jerez y del Monasterio de Guadalupe; para la primera pinta los cuadros del retablo mayor (*Anunciación, Adoración de los Pastores, Circuncisión,* etc.) y el pasadizo existente tras el altar con *Los Santos de la Orden*. Para Guadalupe pinta el conjunto de la Capilla de S. Jerónimo y los ocho de *Venerables Jerónimos* de la magnífica **Sacristía**.

Su última serie de tipo contrarreformista fue la dedicada en 1655 a la sacristía de la Cartuja de Sevilla, conjunto del que podemos citar a *S. Bruno y Urbano II*, la *Virgen de la Misericordia amparando a los cartujos,* ***El milagro de San Hugo en el refectorio***. Comentemos éste último. El tema del cuadro es el milagro según el cual S. Hugo ofrece carne (las *carnestolendas*) a los monjes, dirigidos por S. Bruno, poco antes de la Cuaresma; discuten si deben comerla, en ese momento se obra el prodigio de quedarse dormidos hasta el Miércoles Santo que S. Hugo manda un mensajero por delante para avisarles de que iba a pasar con ellos el Jueves Santo. Avisado el citado santo, se persona en el refectorio y comprueba que la carne es polvo, demostrándose así que los cartujos no han consumido el alimento prohibido durante la abstinencia. El enigma de la obra se refuerza con una composición muy geométrica en tres planos: en el primero aparece S. Hugo y el mensajero, en el segundo el almuerzo sobre la mesa y en el tercero S. Bruno y sus monjes. En el fondo, un cuadro-ventana muestra a la Virgen, el Niño y S. Juan Bautista, grandes protectores de la orden.

La rigidez y envaramiento de los monjes no es signo de torpeza del pintor, sino algo conscientemente buscado. Zurbarán tenía que transmitir en los rostros de los cartujos todos los signos de su vida de penitencia, desde el silencio que, según Madariaga, es la segunda gran costumbre de la orden, hasta el ayuno que aparece en sus demacrados rostros y las largas meditaciones que les muestra absortos.

Reparemos finalmente sobre esas inolvidables naturalezas muertas, ordenadas en un friso paralelo al de los monjes, y que acentúa el mensaje tan bien expresado del ayuno y penitencia de los cartujos.

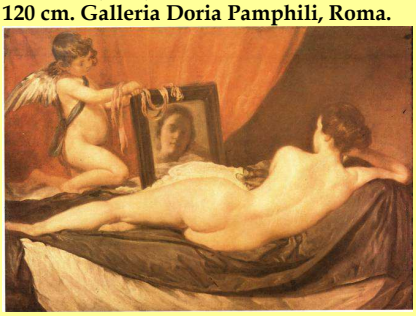
En su interés por las ciclos cultivó series evangélicas, bíblicas, profanas, integradas por doce (apóstoles, tribus de Israel, trabajos de Hércules, césares) y siete (infantes de Lara, arcángeles, sibilas, y, quizás sus obras más conocidas en este campo iconográfico, las santas-mártires que van vestidas a la usanza de la época y no son más que "retratos a lo divino" de clientes, como *Santa Casilda*) personajes y que habitualmente destinaba a las Indias. Otros temas que Zurbarán explotó fueron la Santa Faz (representa un trozo de tela colgado de unos alfileres de manera que el fondo de la pintura hace de marco; el espectador, al ca-

ño Jesús labrando en la carpintería de Nazaret una cruz o confeccionan una corona de espinas que se clava en un dedo, rotándole un hilillo de sangre, previniéndolo sobre los futuros sucesos de la Pasión, mientras la Virgen lo contempla con angustia.

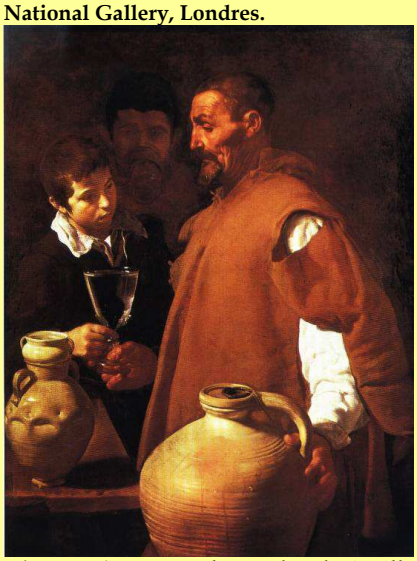
A partir de 1640 su arte decae debido tal vez a la crisis económica de Sevilla, a las secuelas de la peste de 1639, en la que muere su hijo y eficaz ayudante Juan, y al ascenso de Murillo que trae un estilo blando y menos espiritual, que acaba por contagiarle lo que le supone perder sus rasgos más personales y que más le acreditaban. Asimismo Velázquez le influye con los ambientes vaporosos que envuelven sus figuras; los encargos empiezan a escasearle y será América quien más demande su obra en la que se ve la mano de sus discípulos.

Finalmente, sus **bodegones**, al contrario que los flamencos, son sobrios, inmateriales y místicos merced a la luz blanca, donde muestra la unidad del mundo cotidiano, llegando afirmar que *"Dios también se encuentra entre los pucheros"*.

**Diego Velázquez. *Retrato del Papa Inocencio X* (1649). Óleo sobre lienzo. 140 x 120 cm. Galleria Doria Pamphili, Roma.**



**Diego Velázquez. *La Venus del espejo* (1650). Óleo sobre lienzo. 122 x 177 cm. National Gallery, Londres.**



**Diego Velázquez. *El aguador de Sevilla***

## 7.2. EL REALISMO BARROQUISTA: VELÁZQUEZ Y MURILLO.

### Diego Rodríguez de Silva y VELÁZQUEZ (Sevilla, 1599 - Madrid, 1660)

Abarcó todos los géneros pictóricos: genial retratista, temas religiosos, fábulas mitológicas, costumbrismo, bodegones, paisajes. En sus obras capta la naturaleza, la luz y el movimiento, interpretándolos con equilibrio y serenidad. Es, en definitiva, el genio más grande del arte español.

Se forma en el taller de Pacheco, de quien se convertía en yerno al casarse, en 1618, con su hija. El *sevillano*, cómo va a ser conocido en la Corte de Felipe IV, marcha a Madrid en 1623 para ocupar la plaza de pintor de cámara; desde allí realizó dos viajes a Italia, el primero de estudio por diversas ciudades y Roma donde copió algunas obras de Rafael y Miguel Ángel del Vaticano que se reflejan en la *Fragua de Vulcano* o *Las Hilanderas*. Hacia 1649 vuelve para comprar estatuas clásicas y pinturas modernas para la colección real; de entonces son los retratos de su criado moro *Juan de Pareja* y de ***Inocencio X***, antiguo nuncio de la Santa Sede en Madrid y amigo de la política española, que supera todo su retratos anteriores y posteriores en penetración psicológica; cuenta la leyenda que el Papa exclamó al "¡*vero troppo*!", aludiendo a su vez excesiva veracidad. De esta segunda estancia en Italia se demoró tres años y hoy sabemos que esa tardanza se debe en parte al nacimiento de un hijo, que bautizó con el nombre de Antonio, tenido con una dama romana, a quien presumiblemente retrató en la preciosa ***Venus del espejo***. A su vuelta, fue nombrado Aposentador de palacio y, poco antes de morir, recibió el hábito de la Orden de Santiago. Mención especial requieren los retratos de enanos y bufones, representados con escalofriante humanidad y respeto.

La ***Venus del Espejo*** (1650) de la Nacional Gallery de Londres, formaba parte de una serie de otros tres desnudos, hoy perdidos. Influenciada por los desnudos venecianos, aunque de espaldas y con la orientación contraria. Fue pintada en Italia para el marqués de Heliche, sobrino del Conde-Duque de Olivares y tal vez represente a su esposa o a una amante, de ahí que el rostro que se refleja en el espejo aparezca desdibujado. Aparece acompañada por su hijo, Eros, quien tiene las mu-

dada su posición, no se mira a ella sino al espectador o al pintor, introduciéndolo en la composición y generando en él varias lecturas de la composición. Su cuerpo resalta en contraste con el azul de la colcha y el blanco de la sábana; el color rojo de los cortinajes le añade una gran carga erótica, quizás la responsable de que en 1914 una sufragista le asestara siete puñaladas. Como consecuencia de las restauraciones sufridas, le han desaparecido muchas de las sutiles capas lo que ha hecho desaparecer la perspectiva aérea y con ella todo el juego de sugerencias que introduce la atmósfera en sus cuadros. Resaltemos finalmente su influencia en la *Olimpia* de Manet.

En su estilo se pueden distinguir dos etapas, la primera de juventud y formación en Sevilla, y la segunda, de madurez, en Madrid.

Su etapa sevillana está impregnada de tenebrismo caravaggiesco: la imitación del natural, además de apreciarse en sus lienzos, está atestiguada por su maestro y posterior suegro; el color es terroso y las figuras tienen contornos muy precisos que recuerdan en su plasticidad a las imágenes de Montañés. Se especializó en interiores de cocinas como la *Vieja friendo huevos* [8] y ***el Aguador de Sevilla***, en esta última parecen estar representadas las tres edades de la vida y el agua significa la transmisión del conocimiento desde la vejez a la juventud, mientras que el adulto la apura con fruición; el higo que se transparenta en el cristal de la copa, aparte de servir para perfumar el líquido, es el símbolo del rito de iniciación al amor. Véase la audaz composición en círculo formado por las tres cabezas.

Algunas de estas obras tienen sentido religioso como *Cristo en casa de Marta y María*[9] y *La mulata*, que está condimentando los alimentos de la Cena de Emaús, recibiendo por ello la catalogación de *bodegones de lo divino*. Los asuntos religiosos que pintó entonces son *La Inmaculada* y *San Juan en Patmos*, en el que aparece retratado el matrimonio Velázquez bajo la apariencia de la Virgen y el evangelista.

Hacia 1630 se aprecia un cambio en su estilo debido a su viaje a Italia y al conocimiento de los venecianos de El Escorial, cambio que ya se atisba en ***Los Borrachos*** (1629): ha descubierto que la luz, aparte de iluminar, permite captar el aire interpuesto entre las figuras y los objetos; las formas pierden así precisión, pero los colores ganan en intensidad, comenzando a utilizar una duradera gama de grises plateados. Por otra parte, la pincelada se va haciendo fluida, espontánea y rápida a base de manchas de luz y color, lo que le convierte en un claro preimpresionista, como lo demuestran sus dos paisajes pintados al aire libre de ***El jardín de la Villa de Medicis***, vista tomada directamente del natural (probablemente el primer pintor en plantar el caballete y pintar al óleo) intentando dar la impresión de la luz en un momento concreto del día. Generalmente se considera que estas dos obras son de su segundo viaje, pero Gaya Nuño y Camón Aznar la sitúan en el primero.

Durante este primer viaje pinta ***La Fragua de Vulcano*** basándose en la *Metamorfosis* de Ovidio. Vuelve a tratar burlescamente la mitología: Apolo se acerca a Vulcano, que estaba fraguando la armadura de Marte, para contarle las infidelidades de su esposa con su cliente. Toda la fragua se queda atónita y se detiene (igual que en Las Meninas) sensación perfectamente captada por el pintor. Interés por conseguir el efecto espacial: dispone las figuras en diferentes planos, ocupando todo el espacio y relacionándose a través de líneas en zigzag. Asimismo, ya no tiene que recurrir a los fuertes contrastes sino que con dos focos de luz al fondo crea un contrapunto luminoso final y, ante él, se produce una exquisita gradación de tonos.

Todas estas experiencias aparecen en sus retratos del rey, de la reina, del príncipe Baltasar Carlos, del Conde-Duque de Olivares, de los bufones de la Corte a los que trata con gran dignidad y respeto, artistas, poetas y militares como Ambrosio de Spínola en ***La rendición de Breda*** o ***Las Lanzas***.

En Junio de 1625 tiene lugar la victoria y ese mismo año Calderón publica una obra titulada "El sitio de Breda"; el punto culminante de la acción dramática es la entrega de llaves de Justino de Nassau a Ambrosio de Spínola, momento en que Calderón pone estas palabras en boca del genovés: *"Justino, yo las recibo y conozco que valiente sois:/ que el valor del vencido hace famoso al que vence"*. Estos dos versos son la fuente documental en que se inspira Velázquez.

---

[8] Magistral en la representación de escenas cotidianas pobladas de personajes corrientes que parecen estar tocados por la inmovilidad de los objetos.

[9] Los modelos se repiten: su suegra (*Cristo en casa de Marta y María*) y el pequeño criado (*El aguador*).

Esta obra de gran tamaño, con otras once de distintos maestros, representaba grandes triunfos de la monarquía; a ellos se sumaban en el Salón de los Reinos del Palacio del Buen Retiro, los diez grandes cuadros con las hazañas de Hércules de Zurbarán. El conjunto estaba minuciosamente estudiado para transmitir el mensaje de las victorias del rey Felipe IV sobre la herejía y la discordia como digno sucesor del mítico Hércules, ambos ejemplo de *virtus*. La entrega de llaves se ha convertido en un canto a la clemencia y a la caballerosidad del hispano y, por extensión, de los españoles. La composición posee un claro esquema en aspa, en cuyo centro está la llave, símbolo de la victoria. A los lados de los protagonistas se sitúan dos grupos que, aún siendo casi del mismo tamaño, nos transmiten una sensación distinta: el de la derecha, más compacto, con sus largas picas avanza hacia el centro de la composición. Se ha intentado identificar a los personajes, quizás el que aparece a la derecha de caballo sea el propio pintor. Los del grupo de la izquierda son holandeses, pero la impresión de fuerza desaparece en ellos; el grupo es menos compacto, las lanzas muchas menos y sin la sensación de máquina aplastante de los tercios. Ambos grupos sirven de paréntesis a la escena central y en el hueco que dejan los protagonistas, recortándose sobre un amplio fondo de bellísima luz plateada desfilan los vencidos ordenadamente. Más a lo lejos, entre columnas de humo y lagunas plateadas, la ciudad se recorta en un cielo azul lleno de *atmósfera* y de aire. Es la perspectiva aérea velazqueña, esa impresión de que el aire envuelve a los personajes creando espacio.

Según Angulo Iñiguez, entre las fuente de inspiración de la composición estaría *El Expolio* por el grupo de personajes entre ellos los sayones, tanto el que corta la túnica de Cristo, clara referencia al que se apoya sobre el caballo con fusta en la mano, como el que horada el madero al que se compara con el caballo por su escorzo hacia el interior.

De aproximadamente 1632 son sus composiciones religiosas entre las que destaca *Cristo Crucificado*, homenaje a los sevillanos modelos de su suegro.

Al final de su vida pinta dos obras maestras de la pintura de todos los tiempos: *Las meninas* o ***la familia de Felipe IV*** (1656) y *Las hilanderas* (1657). ***Las Meninas***, llamado así durante el Romanticismo por figurar en él las doncellas de honor de la corte, ofrece una composición compleja, que interpreta con enorme acierto el gusto barroco por el efecto alternativo entre la realidad y la ficción, para huir de un vulgar retrato de la familia real. El ambiente es el del estudio del pintor en el Alcázar de Madrid (véase cómo ha ganado en estimación la pintura y los pintores: son los reyes los que acuden al estudio, no a la inversa) en el que se encuentra ante un gran lienzo, como nexo entre la realidad y la ficción, intentando, probablemente, retratar a la Infanta Margarita (o a los reyes, según otros) que está acompañada por su séquito de doncellas y enanos; las meninas Isabel de Velasco y Agustina Sarmiento, la deforme enana Maribárbola, y el bufón enano Nicolás Pertusano, que pisa al mastín; detrás, doña Marcela de Ulloa y el mayordomo Diego de Azcoitia; al fondo, en las escaleras, el aposentador don José Nieto; y re-

## *La fábula de Aracne o Las hilanderas*

CRONOLOGÍA. 1652-1655 TÉCNICA. Óleo SOPORTE. Lienzo; 2,20 m (alto) x 2,90 (ancho) m

Aracne era una hábil tejedora que se atrevió a desafiar a los dioses. Atenea se disfrazó de anciana para disuadirla pero, al no conseguirlo, se enzarzaron en una competición. La orgullosa Aracne ejecutó un tapiz que representaba el rapto de Europa –un momento de debilidad del padre de Atenea–. La diosa, herida en su orgullo por la calidad del tapiz y furiosa por el tema elegido, castigó a la tejedora convirtiéndola en araña.

La magistral composición de Velázquez juega con el recurso barroco de insertar un cuadro dentro de otro, invirtiendo el orden de importancia del tema –es decir, lo trivial en primer plano, y lo esencial en el fondo–; así, la actividad de las hiladeras precede a la clave del cuadro, la historia mitológica.

El cuadro, sin embargo, es mucho más complejo. La primera y cotidiana escena de género representa, en realidad, la competición entre Atenea y Aracne. Velázquez convierte a los personajes mitológicos en humanos, de manera que la joven de espaldas, con blusa blanca y falda azul, es Aracne, y la hilandera que maneja la rueca es Atenea –su disfraz se ve traicionado por su joven y torneada pierna–.

Al fondo, en una segunda estancia, se mueven tres muchachas. Dos de ellas observan el tapiz; la tercera vuelve la mirada hacia las hilanderas, estableciendo un significativo puente con la escena de la estancia anterior.

En el tapiz, las figuras de la diosa y Aracne permanecen frente al tapiz tejido por la propia Aracne. Este último es un homenaje a *El rapto de Europa* de Tiziano –"el más grande de los pintores italianos"– en el que Velázquez toma partido por Aracne y hace que los amorcillos tizianescos dirijan su vuelo hacia la tejedora. El gesto amenazador de Atenea, sin embargo, remite al castigo simbolizado por el violoncelo que aparece en la estancia alta –la música era considerada el remedio tradicional contra las picaduras de araña–.

El pintor es capaz de expresar toda la realidad de la luz que descubre las figuras, el aire, e incluso la atmósfera polvoriento que las rodea.

Velázquez trabaja la perspectiva aérea con esa pincelada suelta, casi impresionista, que hace prácticamente tangible la atmósfera del obrador; y gracias al magistral estudio de los planos lumínicos sugiere los efectos de distancia y la corporeidad de las formas.

En un primer plano lumínico, en la manufactura, los rayos de sol juegan con todo lo que encuentran a su paso –las hilanderas, sus útiles de trabajo, sus madejas...–. La Atenea hilandera, configurada a partir de sombras, contrasta, gracias al brillo de la rueca que gira, con la figura de Aracne, bañada de luz. En un segundo plano, detrás de las dos rivales y en el centro, la estratégica figura de una mujer, ejecutada con sombras profundas, hace resaltar la luminosidad de la habitación alta y materializa el efecto de profundidad.

Por fin, la habitación alta recibe un haz de luz brillante en diagonal que, además de iluminar, diferencia explícitamente el espacio del tapiz –ficción– del de la habitación –realidad–.

*Las hilanderas*, como *Las Meninas*, es una obra de madurez. En concordancia con ésta, podría plantearse como una alegoría de la superioridad de las bellas artes –escena de la habitación alta– sobre las artes aplicadas –taller de las hilanderas–. Incluso la semipenumbra del obrador en contraste lumínico con la habitación alta parece refrendar esta idea.

doña Mariana de Austria, ocuparían en lugar del espectador, posando como modelos para el lienzo en ese momento pinta la artista, con el pincel y la paleta en las manos. La llegada imprevista de los reyes, justo por el lugar donde se encontrarían los espectadores, se encuentra registrada en el espejo del fondo y ha interrumpido la sesión, por lo que todos, incluido el gentilhombre que se aleja en el umbral luminoso de la puerta, miran a los reyes, es decir, hacia nosotros, irrumpiendo con prontitud impresionante en nuestra realidad, es decir, la estructura del cuadro es un ingenioso acorde entre lo que parece estar pintando, ya sea a los reyes o a la infanta, y lo que realmente ha pintado para nosotros. Una realidad poética que resulta de la trama pictórica hecha de toques de colores y de luz, unos colores fríos y sencillos integrantes de una pasta que apenas roza la tela, salvo algún exceso aislado y conveniente de materia, lo que hace posible que en tantos siglos apenas se halle cuarteada la pintura; con estas manchas pastosas las formas se sugieren más que dibujarse, con una libertad próxima al Impresionismo.

**Diego Velázquez. *La rendición de Breda o Las Lanzas.* (1634). Óleo sobre lienzo. 307 x 367 cm. Museo del Prado, Madrid.**

**Diego Velázquez. *La familia de Felipe o Las Meninas.* (1656). Óleo sobre lienzo. 310 x 276 cm. Museo del Prado, Madrid.**

La obra ha sufrido algunos retoques con el tiempo, por ejemplo, la cruz de Santiago que aparece bordada sobre el pecho de Velázquez debió ser colocada tres años después, según una tradición por el propio rey, cuando se le hizo miembro de dicha orden; la mano derecha que sostiene el pincel, según radiografías, estuvo anteriormente sobre la paleta, en una acción más concreta, mientras que ahora el gesto está interrumpido y alza la mirada hacia nosotros, partícipes de esa atmósfera suspensa que es el encanto de la obra. Una obra donde la perspectiva y la luz crean una profundidad de espacio asombrosamente real, en la que los personajes parecen vivificados por un toque que nunca fue tan libre y vibrante.

***Las Hilanderas*** aparece inventariada con el nombre de "fábula de araña", es decir, refleja el mito, probablemente extraído de *Las Metamorfosis* de Ovidio, de la hilandera Aracné o Ariadne que se atrevió a desafiar a Atenea, protectora de las artes y oficios, no sólo por su capacidad textil, sino también con el tema escogido: los vicios de los dioses (el asunto del tapiz del fondo es el rapto de Europa por Zeus, tomado de Tiziano), y fue transformada en araña para que tejiera eternamente. Sin embargo, la identificación del tema no es fácil, téngase en cuenta que hasta el siglo XX - Ortega, Angulo - se consideró solo como un taller de tapices, por la facilidad del pintor para dar al mito un aspecto cotidiano y real; las figuras están colocadas en su estudio de la Casa del Tesoro como si lo estuvieran en el interior de la fábrica de tapices de la corte para representar en primer plano la rivalidad entre Atenea, disfrazada de vieja, pero con una juvenil pierna que delata quien realmente es, y la joven Aracné devanando una madeja de lana, una rivalidad donde la acción y la velocidad se consiguen con soluciones técnicas de gran modernidad. En el fondo, un claro escenario teatral, asistimos al momento final de la fábula cuando unas damas admiran un tapiz en el que aparece la diosa cubierta con yelmo, revelada ya su identidad, y con el brazo levantado sentenciando a su rival, de pie a su derecha; la viola que figura junto a las tres damas tiene difícil interpretación, quizás la música como parte esencial en los entreactos de las obras

complicada superstición renacentista. Una vez más, realidad y mito se entremezclan.

**Bartolomé Esteban MURILLO** (Sevilla, 1617-82)

De biografía desgraciada por las numerosas muertes que tuvo que soportar a su alrededor, sin embargo la compensó con su afición a las hermandades, con su labor en la enseñanza del dibujo en la Academia del Arte de la Pintura (fundada por él mismo en 1660) y, sobre todo, con la fama en su propia ciudad merced a la religiosidad que aparece en sus cuadros alejada ya de martirios heroicos y próxima a la vía familiar y tierna, al ideal franciscano (todas las cosas son buenas y conducen a Dios); también se debió su prestigio a temas iconográficos como bellísimas inmaculadas, tiernos niños Jesús o delicadas maternidades, y en el extranjero debido a que comerciantes flamencos con los que trabó amistad le encargaron para exportar sus amables representaciones de niños callejeros, mujeres en las ventanas y otros temas de género, asuntos profanos muy del gusto de la burguesía.

De una generación posterior a Velázquez se diferencia de él, entre otras cosas, porque renunció a la Corte para vivir en Sevilla, porque no viajó a Italia sino que conoció el arte flamenco, genovés y veneciano por la obras existentes en su ciudad y porque tuvo que ganarse la vida con la venta de sus obras, no con un sueldo fijo de la Administración.

La triple clasificación de su obra realizada por los románticos extranjeros, si bien algo rígida, se mantiene aún como válida:

1ª) **Periodo frío.-** Corresponde a su juventud y se caracteriza por la influencia de Zurbarán: fuertes contrastes de luz, precisión del dibujo y pincelada lisa. La serie del claustro chico, del convento de la Casa Grande de San Francisco, de Sevilla, con *Los Milagros de la vida de S. Diego de Alcalá* de 1646 son buen ejemplo de esta época, así como la *Virgen del Rosario con el Niño* y la ***Sagrada Familia del pajarito***, donde se desdramatiza los sentimientos religiosos provocados por la terrible epidemia de peste de 1649 en Sevilla.

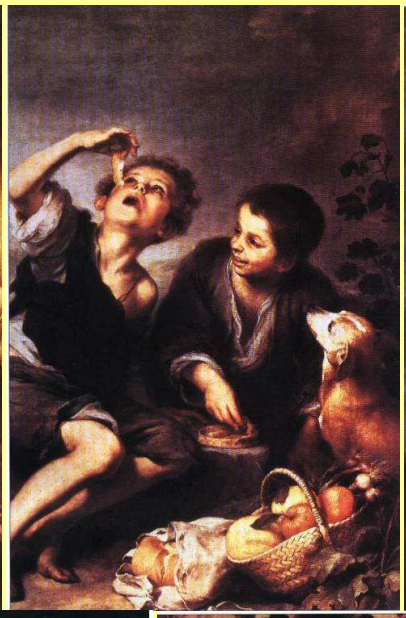
2ª) **Periodo cálido**.- Se inicia en 1656 con el ***San Antonio de Padua y el Niño Jesús*** de la Catedral de Sevilla; se caracteriza por el gran tamaño de los cuadros a los que añade los efectos de contraluz venecianos que le inculca Herrera el Mozo, recién llegado de Italia (contraste que se produce cuando se pinta una parte en sombra intensa sobre un fondo luminoso). El tenebrismo desaparece, la pincelada se hace suelta y el colorido brillante. En la serie de Sta. María la Blanca (1665) y en los lienzos del retablo mayor de los capuchinos de Sevilla se inicia ya el tránsito hacia el periodo posterior.

3ª) **Periodo vaporoso**.- Típico de sus últimos años cuando el color se hace transparente y difuminado. De 1669 sólo grandes cuadros para los altares del convento de capuchinos, que completan su intervención en este centro: ***San Francisco abrazando al Crucifijo***, *La adoración de los pastores* y *Sto. Tomás de Villanueva repartiendo limosna,* todos ellos depositados en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Entre 1670-74 pinta por encargo de Don Miguel de Mañara las seis Obras de Misericordia de la iglesia de la Santa Caridad, de cuya cofradía hospitalaria Murillo era hermano; en los laterales del presbiterio representa *La multiplicación de los panes y los peces* y *Moisés haciendo brotar agua de la peña*, que aluden a dar de comer al hambriento y debe ver al sediento, y en las paredes de la nave *El regreso del hijo pródigo* (vestir al desnudo), *Abraham y los tres ángeles* (dar posada al peregrino), *La curación del paralítico en la piscina probática* (atender a los enfermos), *La liberación de San Pedro* (redimir a los cautivos). También ilustrará pictóricamente el Discurso de la Caridad, obra de Mañara, con *San Juan de Dios transportando un enfermo* y *La reina Santa Isabel curando a los tiñosos*, que proclaman las atenciones que debían dispensarse a los necesitados.

Hasta su fallecimiento, Murillo concentró toda su "gracia" pictórica en la apoteósica visión de la ***Inmaculada***[10], vestida de celeste y blanco y con un trono de ángeles a los pies, y en la representación infantil de San Juanito y el Niño Jesús, que se conservan hoy día en El Prado: *Los niños de la concha, S. Juanito con el cordero* y, sobre todo, el ***Buen Pastor***.

[10] La Virgen, representa una joven morena, aparece en el centro, flotando entre un mar de nubes doradas, rodeada por ángeles. Los Angeles se disponen de tal manera que marcan un movimiento ascendente. La Virgen viste con túnica blanca, símbolo de pureza, y con un manto azul, que le identifica como reina de los cielos. Estos colores para las vestiduras fueron impuestos tras la Contrarreforma, ya que con anterioridad se representaba con túnica jacinto y manto azul. La composición

Con temática infantil pero de tono profano, encargo de los abundantes mercaderes existentes en la ciudad y hoy día todos en museos extranjeros, son los ***Muchachos comiendo empanada***, *Muchachos comiendo uvas* y *Muchachos jugando a los dados,* escenas callejeras tratadas sin amargura que lo convierten en precursor del Rococó.



**OBRAS DE BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO:**

**1.** ***Autorretrato*** **(1670). Óleo sobre lienzo. 122 x 107 cm. National Gallery, Londres.**

**2.** ***Muchachos comiendo empanada*** **(1665-75). Óleo sobre lienzo. 123 x 102 cm. Alte Pinakothek, Múnich.**

**3.** ***San Francisco abrazando al Crucificado*** **(1668). Óleo sobre lienzo. 277 x 181 cm. Museo de Bellas Artes, Sevilla.**

**4.** ***La Sagrada Familia del Pajarito*** **(1649). Óleo sobre lienzo. 144 x 180 cm. Museo del Prado, Madrid.**

**5.** ***San Antonio de Padua y el Niño Jesús*** **(1656). 550 x 330 cm. Capilla del Bautismo de la Catedral, Sevilla.**

**6.** ***Inmaculada Concepción de los Venerables o Inmaculada Soult*** **(1678). Óleo sobre lienzo. 274 x 190 cm. Museo del Prado, Madrid.**

**7.** ***El Buen Pastor*** **(1655-0). Óleo sobre lienzo. 123 x 101 cm. Museo del Prado, Madrid.**