

ar
universal
te



El Barroco

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta de este.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación **Art. 212 numeral 9, Literal ii** “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y **literal vii** “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en

Biblioteca:

Facultad de Artes

Piso:

PB

Estante:

01

Bandeja:

23

Convenio interinstitucional:

Enlace al catálogo:

ar
universal
te



Facultad de Artes
BIBLIOTECA

El Barroco



Arte Universal
Tomo: El Barroco

© 2009 The Marketing Room S.A.
Guzmán el Bueno, 133, 10ª planta
Edificio Germania
28003 Madrid
(P) The Marketing Room S.A. 2009
www.mkroom.com

Desarrollo y Coordinación: Arga Ediciones

Textos: Leticia de la Casa, Andres Cornejo, José Luis Cortés, Agustín Fernández, Carmen García,
Francisco Infantes, Carmen Martul, Esther Mayo, Marta Montoro, Consuelo Torres, Eusebio Vaquero.
Revisión técnica: Cristina Yuste Pérez

Diseño de interiores y maquetación: Innova Estudio de Artes Gráficas
Diseño de cubierta: Carmen Moreno

Derechos cedidos para esta edición a Producciones Cantabria S.A.C.
Primera publicación: 2009

Empresa Editora Titular del Proyecto:
© Producciones Cantabria S.A.C.
Jr. Miró Quesada 247 - Dpto. 247 - Lima
Primera edición: 2009
Tiraje: 8,500 ejemplares

Impresión: Empresa Editora El Comercio S.A.
Pre-Prensa: Zetta Comunicadores del Perú

ISBN colección: 978-84-92508-72-3
ISBN: 978-84-92508-40-2
Ref.: 00178/00

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del
Perú N° 2009-05733
Registro de Proyecto Editorial N° : 31501000900316

Este libro se terminó de imprimir en el mes de agosto de 2009 en la planta de
impresiones comerciales Amauta de Empresa Editora El Comercio S.A. ubicada en
Calle Juan del Mar y Bernedo 1318, Chacra Ríos Sur, Lima I, Perú.

El contenido de este libro está protegido por la Ley de Propiedad Intelectual y por el Código Penal. Se autoriza únicamente el uso doméstico
de este libro. Quién reproduzca, distribuya, comunique públicamente o alquile la totalidad o parte del libro sin autorización del titular incurrirá
en responsabilidad civil y en un delito tipificado en el Código Penal. The Marketing Room no se pronuncia con respecto a la exactitud de la
información contenida en este libro, razón por la cual no podrá asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

Todos los derechos reservados.

J118048-CB

ar
universal
te



Facultad de Artes
BIBLIOTECA

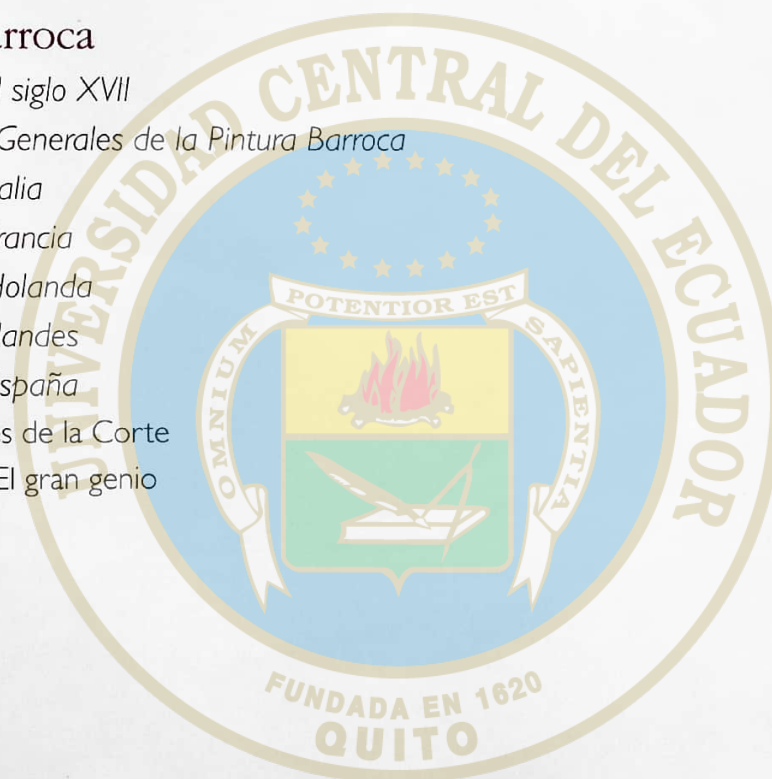
El Barroco

Indice

I. El arte Barroco	7
Introducción	7
II. Arquitectura Barroca	13
Características Generales de la Arquitectura Barroca	13
Arquitectura Barroca en Italia	19
Arquitectos italianos plenamente barrocos	26
Un ejemplo de plaza Barroca: San Pedro del Vaticano	37
Las tumbas pontificias de la época de Bernini	43
Fuentes Barrocas	45
Arquitectura Barroca en España	51
Arquitectos españoles del Barroco	56
Arquitectura Barroca en Francia	73
Arquitectos franceses del Barroco	76
Arquitectura religiosa en Francia	82
Un ejemplo del Barroco francés: El Palacio de Versalles	88
Inglaterra	98
Arquitectos ingleses del Barroco	99
Alemania y Austria	106
III. Escultura Barroca	109
La Escultura del siglo XVII en Italia	109
El gran artista Barroco: Gian Lorenzo Bernini (1598-1680)	111
La escultura en Roma en tiempos de Bernini	128
La Escultura francesa	129
Decoración de Versalles: Fusión de naturaleza y escultura	135
Pierre Puget: una personalidad única en Francia	143

<i>La Escultura española: imagería</i>	147
Escuela castellana. El realismo violento	150
Escuela andaluza. El realismo clásico	155
Salamanca: Los Churriguera	168
Jardines del Palacio Real de Aranjuez	176

III. Pintura Barroca	193
<i>La Pintura en el siglo XVII</i>	193
<i>Características Generales de la Pintura Barroca</i>	196
<i>La Pintura en Italia</i>	201
<i>La Pintura en Francia</i>	213
<i>La Pintura en Holanda</i>	221
<i>La Pintura en Flandes</i>	232
<i>La Pintura en España</i>	243
Los pintores de la Corte	258
Velázquez. El gran genio	276





En página anterior,
Gian Lorenzo Bernini.
Fuente de los Cuatro Ríos.
Detalle del río Ganges,
1651. Plaza Navona,
Roma (Italia).

I. El arte Barroco

INTRODUCCIÓN

El Barroco es un arte que sucede de forma gradual y se ve influido por el Renacimiento y que tras exagerar sus formas en el Rococó, termina dando paso al Neoclasicismo. Aunque hacia su final saltará al otro lado del Atlántico, nace en Italia y se desarrolla en territorios netamente europeos, cercanos entre sí, geográficamente hablando, pero, en ocasiones, muy lejanos en cuanto a sus planteamientos científicos y artísticos.

Vemos pues que en el Arte, al equilibrio, a la razón y a la belleza que exaltaba el Renacimiento van a sucederles ahora dos líneas de desarrollo distintas: De una parte, un mayor interés por la realidad, un gusto por lo inmediato y cotidiano que va unido, en los países católicos, a un deseo de aproximación del hecho religioso a la sensibilidad de los fieles, y en los protestantes, a la afirmación, en la burguesía creciente, del interés por los aspectos sensibles de la realidad circundante. De otra, un interés por lo monumental, lo sorprendente, lo rico y deslumbrante, que es la expresión del poder y de la autoridad, y un reflejo, propagandístico en buena parte, de la buscada grandeza del monarca, de la nación o de la Iglesia. El Barroco es el arte del movimiento, de la tensión dramática, en la escultura y la pintura; de la definitiva captación de la perspectiva aérea en pintura, y del urbanismo escenográfico en la ordenación de las ciudades.

Pero también, la misma capacidad de reflexión sobre sí mismo, la duplicidad constante entre realidad y apariencia, lleva al arte Barroco a unos aspectos a veces contradictorios y, en cierto modo, pesimistas. La importancia que los monumentos funerarios tienen en arquitectura y escultura y el amplio desarrollo de la pintura de "vanitas", donde con realismo y crudeza se señala la vanidad de los bienes del mundo y lo caduco de la belleza, subrayan, como en literatura, este aspecto ambivalente de la cultura del siglo XVII.

A finales del siglo XVI la expresión del clasicismo tocaba su fin, y será una vez más Italia quién apunte la nueva dirección de las artes plásticas. Artistas como Caravaggio, Maderna o Bernini, impulsarán un nuevo interés al ya agotado clasicismo, por lo tanto podemos afirmar que el estilo Barroco nace en Italia a principios del siglo XVII y se desarrolla en toda Europa hasta mediados del siglo XVIII.



El denominado estilo Barroco fue en principio despreciado por los historiadores modernos, ya que lo consideraron anticlásico, de igual modo que pasó anteriormente con el estilo gótico. Sin embargo, fue revalorizado durante el siglo XIX gracias a los artistas de vanguardia. El origen del término lo encontramos en las "perlas barruecas". Se denominaba así a las perlas gigantes e irregulares que no tenían ningún valor comercial. De ahí derivó el que se adoptase su nombre para definir al nuevo estilo artístico que se caracterizó precisamente por lo irregular, lo raro, y lo extravagante de sus formas. Este estilo artístico se va a desarrollar en una Europa dominada políticamente por las monarquías absolutas y donde existe una sociedad estamental, al tiempo que, tras el Concilio de

Trento, Europa vive apegada al catolicismo. En países católicos como Italia o España, la expresión plástica del Barroco domina sobre todo en las iglesias, mientras que en países protestantes como Holanda, el arte se encaminará hacia la pintura de género o el retrato. Hablamos pues de un Barroco burgués. Las monarquías absolutas también se servirán del poder y la riqueza, al igual que la Iglesia, para expresar el poder del Estado y se verá reflejado en los palacios de la monarquía.

Para el dramaturgo español Calderón de la Barca el "mundo, un teatro" donde los hombres son los actores de Dios Padre y la corte celestial. Esta metáfora del "teatro del

En página anterior, Filippo Juvara, Juan Bautista Sachetti y Francesco Sabatini.
Fachada del *Palacio Real*.
Madrid (España).



Christopher Wren.
Hampton Court Palace,
1690-1696. El palacio es una
mezcla de estilos
Tudor y Barroco.
London Borough of
Richmond, cerca de Londres
(Reino Unido).

Lucas Cranach.
Martin Lutero, 1532.
Galería Nacional,
Copenhague (Dinamarca).
Derecha, una de las obras
de Lutero en la que aparece
junto a Philip Helancthon,
otro de los grandes
impulsores de la reforma
protestante.



mundo" recorre todo el Barroco, desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII, ya que es una época marcada por fuertes contradicciones que se manifiestan delante y detrás del telón: ser y parecer, ostentación y ascetismo, poder y debilidad, son las constantes antagonistas de este período. Las artes tienen una doble función: impresionar y al tiempo transmitir contenidos ideológicos. El arte Barroco se dirige siempre a los sentidos del espectador; su pathos teatral, su ilusionismo y dinamismo en las formas quieren impresionar y provocar el movimiento interior. De ahí que se hable de la teatralidad y ampulosidad de este período artístico, sujeto además a su contexto histórico.

A finales del siglo XVI Europa vivía un período de agitación en cuanto a la religión se refiere, causado por las doctrinas extendidas por Lutero y el protestantismo, así como el período de la Contrarreforma en defensa del catolicismo, encabezada por San Ignacio de Loyola. Este período culminará con el Concilio de Trento, que colocará a los europeos en una situación moral inédita. Al mismo tiempo, los grandes Estados modernos luchan entre ellos por la hegemonía, se trata del período de las monarquías absolutas. Esta situación concluirá en el siglo XVII con el establecimiento de dos poderes.

Por un lado el poder papal; La Iglesia Católica, tras el Concilio de Trento, establece una férrea disciplina moral en los países católicos. El poder moral y económico de la Iglesia es enorme, lo que la hace ser el cliente más poderoso del Arte. La Iglesia convencerá al creyente en la fe verdadera de Dios, rechazando el ideal de belleza, mediante una teatralidad deslumbrante; los múltiples dorados y el complicado lenguaje visual harán que el creyente no dude. Por otro lado el poder real. En los países de fuerte poder real el monarca actuará al igual que la Iglesia Católica imponiendo la obediencia a los fieles por medio del deslumbramiento de sus palacios y edificios de gobierno. Al caer Luis XVI e imponerse la Revolución francesa aparecerá un nuevo lenguaje.

También ahora se va a potenciar de nuevo el urbanismo, debido a que el poder absolutista de los reyes requiere del establecimiento de una Corte. Con ello aparecerán nuevas ciudades en las que se desarrolla este urbanismo, que destacan por su interés en el trazado de plazas, reflejo y símbolo del poder civil y religioso y que se entienden en principio como escenario de fiestas y representación, encontrando grandes ejemplos tanto en Italia como en España.



Libéral Bruant y Jules
Hardouin-Mansart
*Iglesia del Hospital de los
Inválidos*
París (Francia).



En página anterior,
Santuario de *Bom Jesus do Monte*, uno de los mejores
ejemplos del Barroco
portugués.
Cerca de Braga (Portugal).

II. Arquitectura barroca

CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA ARQUITECTURA BARROCA

El término "Barroco" fue creado y aplicado por tratadistas neoclásicos del siglo XVIII como sinónimo de "ridículo y extravagante", para designar el arte del siglo XVII. Pero en 1888, el historiador del arte Heinrich Wölfflin, en su obra *"Renacimiento y Barroco"*, le confería su actual significado y alcance histórico, como el arte que sucede al Renacimiento y se opone al él.

Heninrich Wölfflin en su obra *"Principios fundamentales de historia del arte"* (1915) hace una descripción precisa de las características del arte Barroco: "Mientras el espacio renacentista es reducible a la superficie, el espacio Barroco se desarrolla en profundidad; de ahí su dinamismo, que obliga a la mirada a avanzar y a retroceder, temiendo siempre dejar escapar la forma; de ahí la insistencia barroca en las líneas oblicuas y curvas y en las superficies alabeadas que destruyen la cuadrícula renacentista de horizontales y verticales; de ahí los retorcimientos y los movimientos impetuosos, la utilización de los efectos luminosos y la disolución de contornos en la penumbra. El resultado es que la contemplación lúcida se hace imposible, todo queda sometido a la inquietud de la emoción y del deseo".

Entendemos el arte Barroco, por tanto, como un "juego... una búsqueda de medios para crear desconcierto, donde el espectador será al mismo tiempo actor". Va a ser la arquitectura la que dirija la plástica en estos siglos. La escultura y la pintura, se van a supeditar a ella, llegando así a una auténtica simbiosis de las artes.

En página siguiente,
Nicodemus Tessin el Viejo.
Palacio de Drottningholm,
1662-1685.
Cerca de Estocolmo
(Suecia).





El equilibrio y raciocinio renacentista va a ser sustituido por el desequilibrio, que encontramos reflejado en el amplio repertorio de curvas: elipses, parábolas, hipérbolas, cicloides, sinusoides, hélices, ... desplazarán al arco de medio punto romano. Generalmente las formas barrocas son ampulosas, ricas y con curvas muy cerradas que dan la sensación de voluptuosidad. Las formas renacentistas se deforman en el sentido de engrosarse y curvarse, y se multiplican sus elementos de manera que a veces incluso se confunden, pero dando siempre una sensación de dinamismo.

Baldassare Longhena.
Santa María della Salute.
 Vista desde el canal.
 Venecia (Italia).

En arquitectura se mantiene el esquema del siglo anterior: columnas con basa y capitel, entablamento y dintel o arco. En cuanto a las columnas, como decimos, siguen el

esquema renacentista en el sentido en que la forman la basa, el fuste y el capitel, si bien ahora, el fuste de la columna se retuerce formando una espiral y dando origen a la columna salomónica. Los frontones serán curvos y mixtilíneos. Estos frontones se abren en su zona central, quedando partidos, y los arquivoltas y cornisas también abandonarán su forma rectilínea para curvarse. Las jambas y dinteles son ahora escenario de múltiples elementos decorativos. En cuanto a las fachadas, los muros pierden el sentido plano y buscan perspectivas y efectos de luz, de manera que se conjugan elementos cóncavos y convexos produciendo un efecto de claroscuro. En este afán de vigorizar los elementos de las fachadas, se les da mayor altura y serán recorridas por grandes pilastras, resultando edificios de grandes dimensiones.





Vista de Roma y del Puente Sant'Angelo con la cúpula de la Basílica de San Pedro del Vaticano al fondo, Italia (Ciudad del Vaticano).

El color gris de la piedra y el pálido brillo del mármol, utilizados en el Renacimiento son insuficientes para la fastuosidad que persigue el Barroco. Así, se utilizan mármoles coloreados, columnas y pilares jaspeados, zócalos de mármoles grises, negros y rosados, embaldosados de complicado dibujo, enmarcados de huecos con piedras de diversas tonalidades, etc. En hornacinas, frontones y cornisas abundan con profusión esculturas llenas de movimiento y revestidas con ropajes ondulantes y complicados pliegues, ángeles de formas redondeadas entre nubes, y soles nimbados con el anagrama de Cristo.

La cúpula se sigue utilizando en su apariencia externa como en el Renacimiento, sin embargo, al interior se reviste de pinturas al fresco, representaciones de figuras que parecen ascender a los cielos, que con toda suerte de estucos y dorados crearán una ilusión nueva integrada en

una nueva dimensión. De esta manera deducimos que en el Barroco se da la primacía de lo sensorial sobre lo racional, en oposición al clasicismo del arte del Renacimiento. Finalmente señalamos la paulatina sustitución de la tradicional planta rectangular por la planta de formas curvas, es decir, la planta centralizada. Como es natural, el Barroco altera no solo los elementos arquitectónicos y decorativos del edificio, heredados de la centuria anterior, sino también la concepción general del propio edificio. Al llevar el gusto por las formas curvas y mixtas a las plantas de los edificios, los muros dejan de ser rectilíneos y de cruzarse en ángulos rectos, y sus dependencias dejan de igual modo de ser rectangulares o cuadradas. Este nuevo tipo de planta, al ofrecer a la mirada numerosos planos oblicuos, crea junto a una sensación de movimiento, abundantes efectos de luz y ricos juegos de perspectiva, siendo éstas las preocupaciones principales del arquitecto barroco al proyectar el edificio.

George Bähr.
La Frauenkirche o Iglesia
de Nuestra Señora.
Dresde (Alemania).





Jacopo Vignola y Giacomo della Porta.
Iglesia del Gesù o Iglesia del Santo Nombre de Jesús.
 Es la iglesia madre de la Compañía de Jesús, conocida como "los jesuitas".
 Roma (Italia).

ARQUITECTURA BARROCA EN ITALIA

Ya indicamos que el arte Barroco nace en Italia. Los pasos decisivos en la concepción general del estilo y en la transformación de los elementos arquitectónicos, así como del templo, se dan aquí. También podemos afirmar que la creación del palacio Barroco es italiana, si bien será en Francia donde se desarrollen las obras más representativas de estos palacios. La arquitectura barroca italiana va a conservar los esquemas clásicos y la iconografía religiosa, siendo ahora los mecenas del arte los Papas. Por tanto en Italia observamos una permanencia de lo clásico. En la evolución de la arquitectura destacamos tres momentos: de 1580 a 1624, denominado *primer Barroco*; de 1624 a 1670,

período de *apogeo del Barroco* y desde 1670 a 1750 o *Barroco tardío*.

Los antecedentes de la arquitectura barroca en Italia los encontramos en Doménico Fontana Vignola, Giacomo Della Porta y Carlo Maderna. A Vignola y Della Porta debemos la iglesia del Gesù o de los jesuitas en Roma, y a Maderna la fachada de la iglesia de Santa Susana, considerada como punto inicial de la arquitectura barroca. No obstante, la gran obra del Barroco será la iglesia de San Pedro, que culmina Carlo Maderna en la fachada, pues prolonga la planta de cruz griega por la parte de los pies, llegando así a un compromiso entre la cruz griega y la cruz latina. Dispone en primer término una especie de nártex y levanta ante él una gran fachada con frontón central y ático coronado de estatuas. El conjunto se completa con la plaza del Vaticano y el baldaquino de San



Flaminio Ponzio y
Giovanni Vasanzio.
Villa Borghese.
Roma (Italia).

Pedro de Lorenzo Bernini, artista cumbre de este estilo y que supone al Barroco lo que Miguel Ángel al Renacimiento. Son Bernini y Borromini los verdaderos creadores del estilo, y con ellos el Barroco llega a su apogeo.

En el siglo XVII el poder económico cambiará de manos, así de los Colonna, Orsini y Farnesio se pasarán a los linajes de los Borghese, Doria, Pamphili y Barberini, que serán los nuevos Papas y que actuarán como mecenas del arte. De ahí que el arte Barroco en Italia sea fundamentalmente de carácter religioso y lo veamos reflejado tanto en las iglesias como en los palacios.

En los palacios y villas italianas, el Barroco no se manifiesta, en un principio, en el exterior de las fachadas y

las mayores libertades se expresan en el interior y en el aspecto decorativo. Ejemplo de ello son las iglesias del Gesù o San Andrés del Valle. En 1607 asciende al pontificado Camilo Borghese, con el nombre de Paulo V que durante su pontificado afianza en Roma el poder de uno de los grandes mecenas de la época, Scipione. Éste ordena construir el Palacio Borghese en el Quirinal y la *Villa Borghese*, en las afueras de Roma. Se trata de un palacio en cuya fachada se abre un pórtico clásico, sobre el que se levantan dos pisos, estando el principal interrumpido por frontones. A los lados avanzan dos cuerpos salientes. Todas las formas quieren dar la sensación de alegría y escenografía. Detrás del pabellón que sirve de museo, existía un jardín cerrado que contrastaba el verdor de la naturaleza con la sencillez de las avenidas de la parte delantera.



Alessandro Algardi.
Inocencio X, uno de los más
 influyentes miembros de la
 poderosa familia boloñesa
 Pamphili. Museos Vaticanos
 (Ciudad del Vaticano).

En página siguiente, fachada de la *Villa Doria Pamphili*, obra de Alessandro Algardi. Cerca de Roma (Italia).

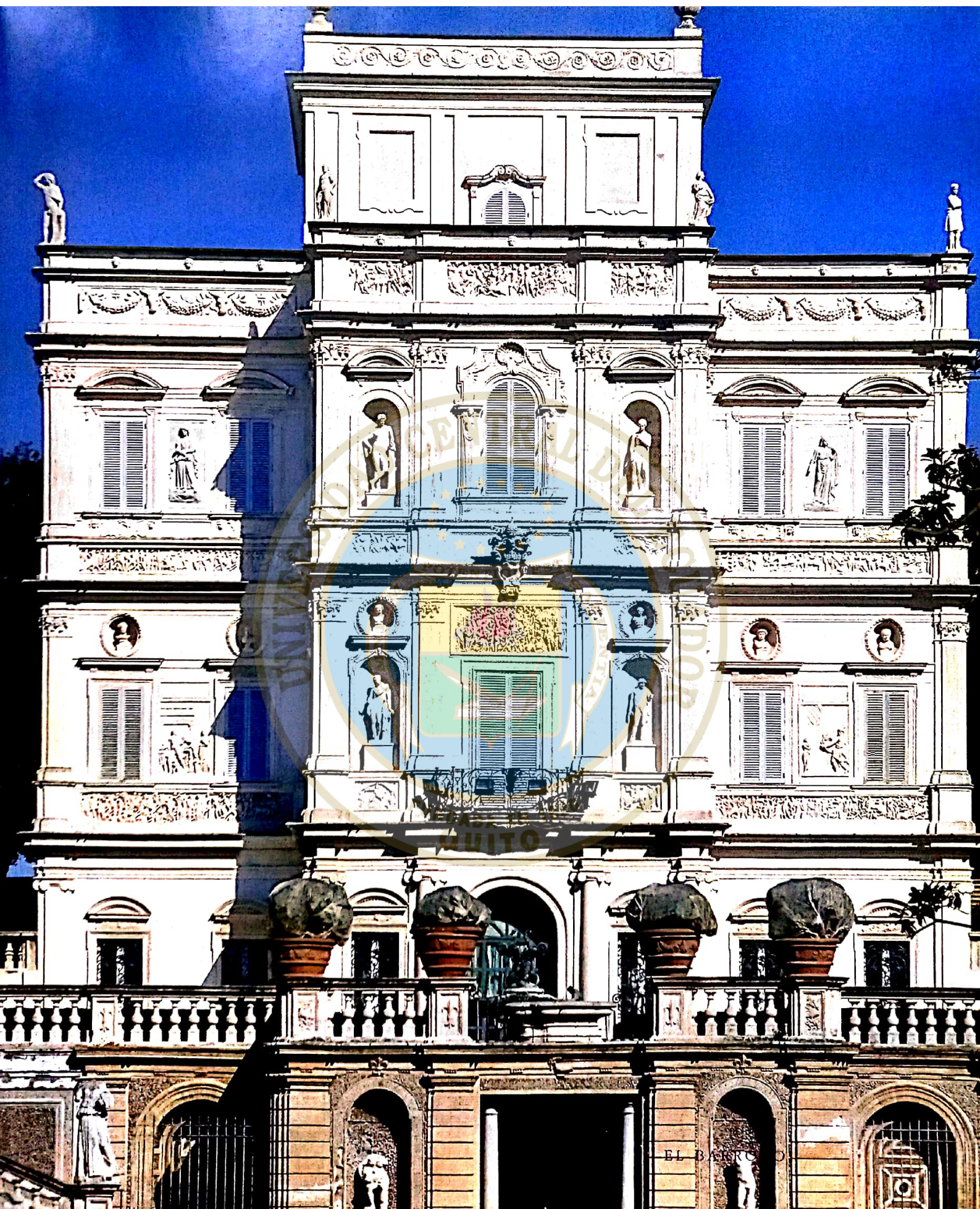
Logia del *Palacio Barberini*, iniciado en 1625 por Carlo Maderno, con la intervención de Borromini y terminado en 1633 por Gian Lorenzo Bernini. Roma (Italia).

Otro ejemplo de este poder papal es la *Villa Doria Pamphili*. Tras sus monumentales puertas existe un extenso parque urbanizado con avenidas, y más adelante se encuentra la propia villa, que nos lleva inmediatamente a recordar las villas palladianas. El arquitecto y escultor de esta villa fue Alessandro Algardi, que se vio beneficiado por el acceso al solio pontificio en 1644 de Inocencio X, jefe de los Pamphili, que sustituyó a Urbano VIII.

El Palacio Barberini en Roma, obra de Maderna, Borromini y Bernini no es tan grande como el Borghese, sin embargo está lleno de atractivo; le antecede un jardín

con una magnífica verja. Las obras fueron encargadas por Taddeo Barberini a Carlo Maderna. Se compone de una planta centralizada profundamente abierta al exterior y dos alas que avanzan a ambos lados. El cuerpo central, realizado por Bernini, consta de un solemne pórtico con molduras dóricas sobre el que se alzan dos logias, la primera con pilastras jónicas, y la segunda corintias. Los arcos de este último piso producen un efecto óptico de perspectiva en profundidad ya que están contruidos por dos arcos concéntricos, alzados sobre las dos bases de un trapecio simétrico, y unidos por planos inclinados respecto al de la fachada y por un tronco de cono.











Pietro da Cortona.
*Iglesia de los Santos Luca
e Martina.*
Foro de Roma (Italia).

Arquitectos italianos plenamente barrocos

Entre 1624 y 1670 se produjo el período de apogeo del Barroco y es aquí cuando se desarrollan las grandes obras de la arquitectura italiana. De este período destacan tres grandes arquitectos de la historia universal del arte. Pietro da Cortona (1596-1669) se instala en Roma hacia el año 1612, procedente de Florencia. Lorenzo Bernini (1598-1680) fue el mejor arquitecto y escultor de su tiempo, era hijo de un escultor florentino instalado en Nápoles, y Francesco Castelli (1599-1667), más conocido como Borromini

y procedente de Lombardía, se instala en Roma hacia el 1614 para trabajar a las órdenes de Carlo Maderna.

Pietro da Cortona remodela la iglesia de los *Santos Luca e Martina* y construye su fachada hacia 1630. La fachada sigue un segmento de elipse y por tanto tiene una forma convexa. Esto le permite establecer una relación con la cúpula, que no sería posible si la fachada fuese plana. Al considerarse la cúpula un elemento imprescindible en el edificio religioso es fundamental tener en cuenta esta relación, ya que será la cúpula la representante del cielo en

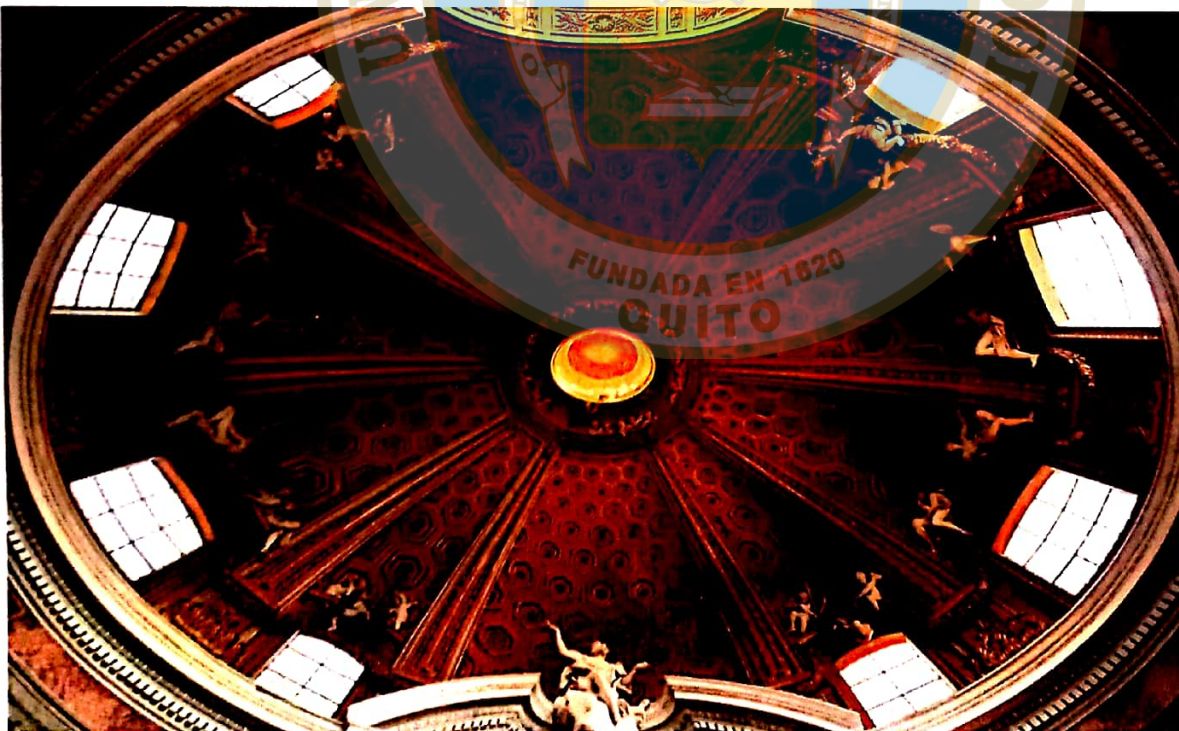
En la doble página anterior,
Piazza del Popolo, con las
iglesias gemelas de
Santa Maria del Miracoli y
Santa Maria in Monsanto,
empezadas por
Carlo Rainaldi y finalizadas
por Gian Lorenzo Bernini y
Carlo Fontana. Roma (Italia).

el templo. La elipse descrita en la fachada armoniza perfectamente con la cúpula, de manera que Cortona coloca en el centro de la misma un pequeño tímpano curvo con un trofeo que indica el lugar por donde pasa el eje que une la linterna, la cúpula y el centro de la fachada. En 1656 construye la fachada de *Santa Maria Della Pace* y urbaniza la plaza que la rodea. Para ello, Cortona dispone una fachada con dos alas cóncavas que hacen resaltar el organismo plástico central. En la parte inferior dispone un pronao curvo inspirado en el tema que desarrolla Bramante en San Pietro in Montorio, mas aquí las columnas son pareadas, creando una alternancia de intervalos anchos y estrechos. El conjunto de fachada y plaza constituye un efecto escenográfico de superficies curvas que se mueven en el espacio y crean un juego de líneas.

Anteriormente indicamos que Gian Lorenzo Bernini es el gran maestro de este estilo. Educado en el espíritu jesuítico, alcanza profundamente el sentido contrarreformista y refleja admirablemente las pretensiones del poder de la Iglesia. Para Bernini, Roma suponía la metrópoli más importante, políticamente hablando, de Europa, y subraya su aspecto

totalmente distinto, de monumentos antiguos, renacentistas y sobre todo de Miguel Ángel, diciendo de todos ellos que son "*grandiosi e di un aspetto magnifico e superbo*". Entre sus obras destacamos San Andrés del Quirinal, cuyo interior elíptico sorprende, ya que el eje menor de la elipse corresponde a la orientación puerta-altar mayor, quedando así una elipse extendida en el sentido de la anchura de la iglesia. En 1658 proyecta la fachada; en el centro de un muro cóncavo en forma de media elipse, que hace de contrapunto al óvalo convexo del edificio, está situado un pórtico de gran fuerza plástica. Consiste en un pequeño pronao semicircular, sostenido por dos columnas, situado bajo un profundo arco flanqueado por pilastras planas y rematado por un monumental frontón triangular.

Pero ya indicamos que la gran obra del período Barroco es la transformación y culminación de la *Basílica de San Pedro*, así como la realización de la plaza de la misma, proyectada por Bernini y realizada bajo su dirección entre 1656 y 1663 y que supone uno de los conjuntos monumentales más destacados del mundo. La transformación de la iglesia de San Pedro fue llevada a



Gian Lorenzo Bernini y Giovanni de Rossi.
Cúpula de Sant'Andrea al Quirinale, 1658-1670.
Roma (Italia).

En página siguiente,
Gian Lorenzo Bernini.
Basilica de San Pedro, vista
parcial del interior con el
baldaquino.
Vaticano (Estado de la
Ciudad del Vaticano).

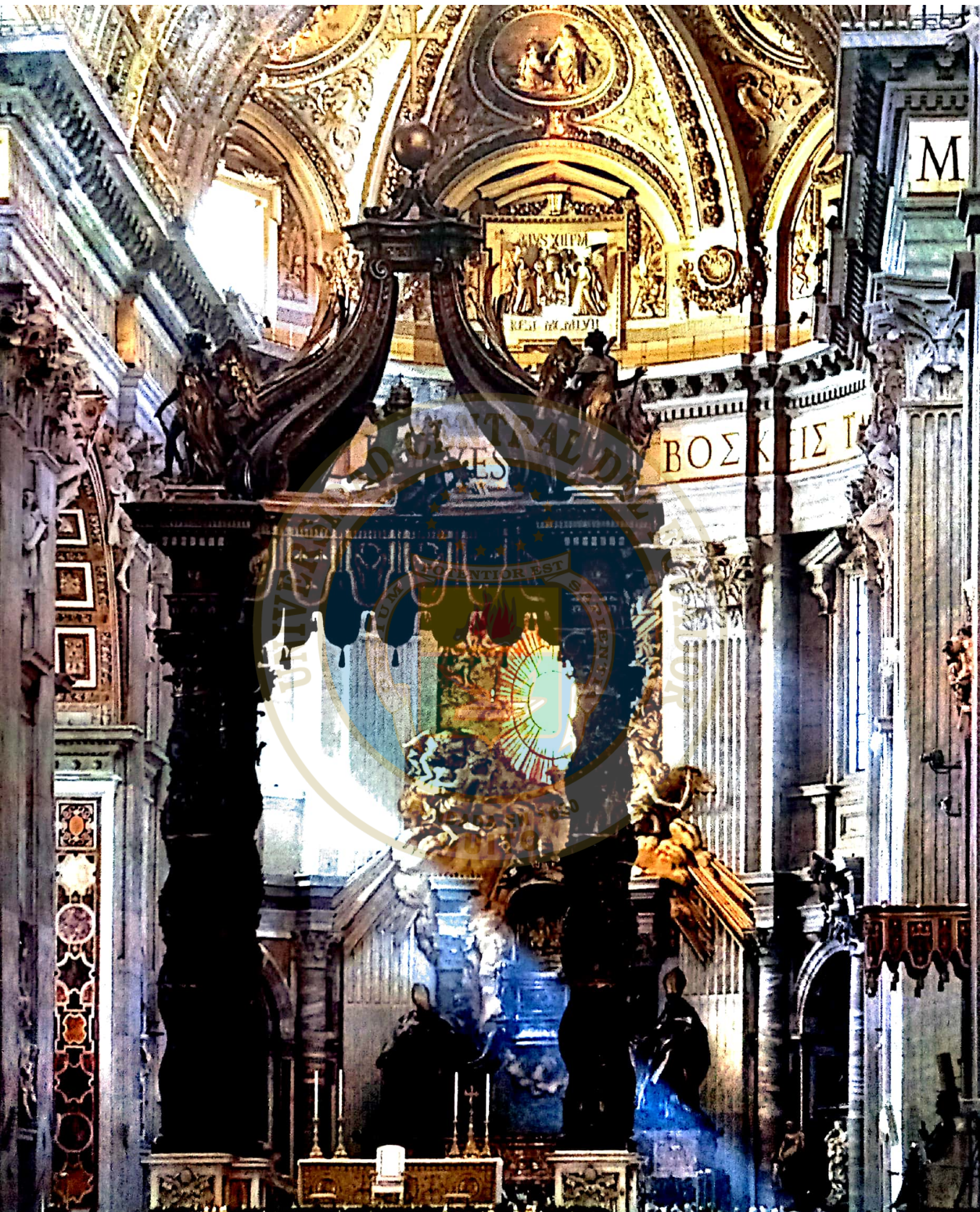
Gian Lorenzo Bernini.
Scala Regia. Fue un encargo
de Alejandro VII realizado
entre 1663 y 1666 y tenía
como fin comunicar el atrio
de la Basílica de San Pedro
con el Palacio Apostólico
(Estado de la
Ciudad del Vaticano).

cabo por Carlo Maderna, que prolonga la planta de cruz griega por la parte de los pies, originando así una planta de cruz latina. En primer término dispone una especie de nártex ante el que levanta la gran fachada con frontón central y ático coronado de estatuas, que podemos observar actualmente. Maderna finaliza así el exterior de la basílica, si bien se desentiende del interior, donde trabajarán Bernini y Borromini. A Bernini debemos el famoso *baldaquino* que se levanta en el crucero de la iglesia y que cubre el altar situado sobre la tumba del apóstol. El *baldaquino* de San Pedro es todo un manifiesto del estilo Barroco, donde se conjuga arquitectura y escultura. Es un templete sobre cuatro columnas de fuste retorcido en espiral inspirados en la que se conserva en el propio Vaticano y que en aquella época se creía procedente

del templo de Salomón; de ahí que este tipo de columnas, tan propias del arte Barroco, sean conocidas como columnas salomónicas. Bernini divide el fuste de la columna con anillos horizontales en tres partes, la inferior de las cuales decora con estatuas en espiral, y las otras dos las cubre con tallos y hojas menudas. Tanto de esos anillos como de la base hace surgir una fila de grandes hojas de acanto. La basa de la columna es ática y el capitel de orden compuesto. Las abejas que conforman la decoración responden al símbolo del poder papal.

La novedad del *baldaquino* de San Pedro serían los nuevos elementos arquitectónicos, sin embargo, Bernini, en la *Scala Regia* y en la Plaza de San Pedro del Vaticano, se







Vista general de la Plaza de San Pedro, desde la cúpula de Miguel Ángel, con la columnata de Gian Lorenzo Bernini en primer término (Estado de la Ciudad del Vaticano).

preocupará principalmente de los juegos de perspectiva y de intensificar el efecto de profundidad. En la *Scala Regia* interrumpe la subida a la misma con rellanos y dispone dos estrechas naves laterales formadas por gruesas columnas.

En 1629 Bernini se hará cargo de las obras de urbanización de la Plaza de San Pedro del Vaticano y la magnificación de la Basílica. Para la realización de la Plaza

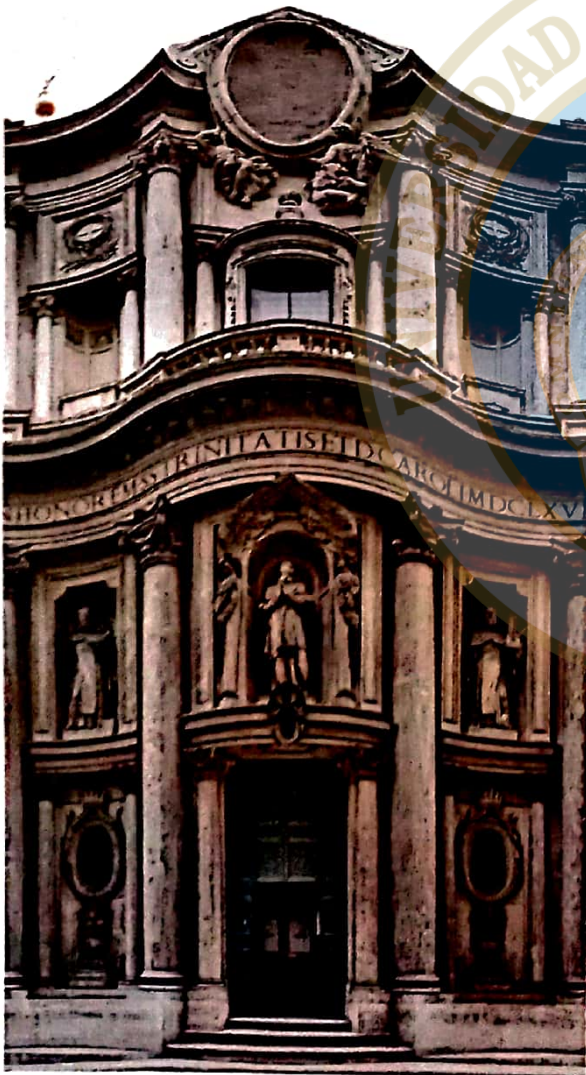
toma como punto de partida el eje central de la Basílica. Bernini procura que el templo produzca a quién lo contempla la impresión de encontrarse lo más al fondo posible. De modo que dispone en primer término una amplia plataforma. Las alas de la gran plaza actúan de bastidores y los numerosos cuerpos cilíndricos de su columnata contribuyen también con su perspectiva a empujar hacia el fondo la fachada del templo.

Francesco Castelli, más conocido como Borromini, fue uno de los arquitectos más importantes del siglo XVII. Heredó de su padre el oficio de cantero y trabajó como tallista de mármol entre 1608 y 1614, para trasladarse ese mismo año a Roma, donde pasará a formar parte del equipo de Carlo Maderno. Fue un arquitecto profesional que conocía todos los secretos de dicha profesión y que mantuvo una rivalidad constante con Bernini. Su arquitectura fue considerada por sus contemporáneos despectivamente, ya que la consideraron anteclásica, bizarra y antinormativa.

La Iglesia de San Carlos de las Cuatro Fuentes, iglesia de planta elíptica, en cuya fachada maneja los cuerpos de

espacios curvos con gran soltura, acusando las cornisas que son además exentas, es su primer trabajo importante. Fue encargada por la orden de los Trinitarios Descalzos de San Juan de Malta para ubicarse en el Quirinal romano. La obra la financiará un amigo de Borromini, el marqués de Castel Rodrigo. El Convento es lo primero que se construye, con materiales pobres como el ladrillo estucado y pintado. Las ventanas se encuentran distribuidas mediante lesenas que reticulan el muro, de manera que la fachada muestra el sentido anteclásico ya que carece de columnas y pilastras. La puerta está guarnecida por pilastras perpendiculares al muro y coronada por un frontón curvo. El Claustro tiene forma oval, con esquinas achaflanadas convexas. Las columnas son

Francesco Borromini.
Iglesia de San Carlos de las
Cuatro Fuentes y detalle de
la efigie de San Carlos
Borromeo.
Roma (Italia).



pareadas alternando tramos largos y cortos y arcos con entablamentos, lo que genera una variedad visual y un ritmo que evita la sensación de agobio que crea la poca iluminación. El ritmo se hace más diáfano en el piso superior, adintelado y con una balaustrada. En la Iglesia dispone una planta centralizada y elíptica adaptada a la superficie. Se trata de un rombo equilátero, que genera todo el espacio del templo y sobre el que se van a generar también una serie de espacios que no son rectilíneos sino curvos. Borromini plantea en esta iglesia un modelo geométrico modular recurriendo a las figuras a partir de las cuales se generan los espacios. El muro se articula por medio de columnas, usando ritmos de diferente intercolumnado. Usa también casetones para crear una perspectiva ilusoria que da la sensación de bóveda de cañón más profunda, decreciendo su tamaño hacia el vértice. Los casetones de la cúpula repiten cruces griegas, emblema de la orden de los Trinitarios, y octógonos, que también reducen su tamaño hacia el vértice, pareciendo la cúpula más alta para el espectador. Otro factor que contribuye a esta sensación es la luz procedente de los tragaluces situados en el tambor de la cúpula.

Sant' Ivo alla Sapienza es la Capilla de la Universidad de Roma y la realiza entre 1642 y 1660. La Capilla tiene una planta centralizada generada a partir de la intersección de dos triángulos equiláteros que crean un hexágono, una celdilla de abeja que alude al escudo del papa Barberini. A este hexágono se le intersectan también una serie de círculos que generan una serie de formas espaciales alternando espacios cóncavos y convexos. La cúpula está concebida al interior y enmascarada al exterior. Cubre el cuerpo de la iglesia sin un rasgo estructural de transición, continuando la forma de estrella del plano y abriéndose en la base de cada segmento una gran ventana. Las líneas verticales de las pilastras se continúan en las molduras doradas de la cúpula, que repiten y acentúan la división tripartita en vanos de abajo. A pesar de la fuerte barrera horizontal del entablamento, las tendencias verticales tienen una fuerza tremenda. Al ir elevándose los sectores de diversa forma de la cúpula, los contrastes disminuyen gradualmente hasta que el movimiento descansa bajo la linterna en forma pura del círculo, decorado con doce grandes estrellas. La entrada principal de Sant' Ivo se abre

al final del patio. Al exterior la estructura abovedada se compone de cuatro partes diferentes. Primero un tambor alto, hexagonal de enorme peso que neutraliza por su proyección convexa el retroceso cóncavo de la fachada de la Iglesia, dividiéndose cada uno de los lados en dos vanos pequeños y uno grande. En los puntos donde los dos sectores convexos se encuentran, el orden está reforzado aumentando la sensación de vitalidad y tensión. Sobre este tambor se asienta una pirámide escalonada, dividida por vigas como contrafuertes que se apoyan en los puntos reforzados. La pirámide está coronada por una linterna con dobles columnas entrantes cóncavas entre ellas.

Todo el conjunto se remata con una escultura espiral monolítica. En el exterior vemos motivos decorativos de montañas y estrellas que hacen referencia al escudo de Alejandro Chigi.

Sant' Agnese (1653-1655), en Roma, es el siguiente trabajo en el que interviene. Esta iglesia se encontraba en la Plaza Navona, siendo la Capilla del Palacio de los Pamphili. Es un edificio centralizado que trata de reproducir en parte el concepto original de San Pedro del Vaticano. La planta se encuentra generada a partir de un cuadrado al que se abren cuatro brazos, creando una cruz inscrita. En su planta original, Borromini pretendió hacer una obra ingeniosa complementando la fachada de la iglesia con intervenciones en el palacio anejo de los Pamphili con frontones huecos y caprichos en los cuerpos de las ventanas. La parte inferior de la fachada es la que se atribuye enteramente a Borromini, que se esfuerza por crear una fachada en la que se integren la cúpula, la fachada oval y las torres, buscando resolver los problemas planteados en el Vaticano.

La fachada encurvada crea una sensación de dinamismo adelantando las torres y retrotrayendo la fachada, lo cual permite la percepción de la cúpula que se enmarca entre las dos torres. Asimismo, las pilastras de la cúpula encuentran su continuación en los soportes de la parte inferior, dando una sensación de unidad y continuidad al conjunto del edificio.



Francesco Borromini.
Sant'Ivo della Sapienza,
1642-1660.
Roma (Italia).



Además de Roma existen otros centros italianos donde se desarrolla el nuevo estilo y que nos han dejado grandes obras para la historia de la arquitectura de este período. Se trata de Turín, Nápoles y Venecia, la cual merece especial mención, ya que se mantuvo fiel a los esquemas del Renacimiento hasta bien entrado el siglo XVII. Este hecho se debe a la especial topografía de la ciudad, puesto que está determinada por la fortificación de una laguna y ello hacía imposible llevar a cabo los proyectos amplios y espaciosos que son característicos en el Barroco. No obstante destacamos la iglesia de Santa María Della Salute, obra de **Baldassare Longhena** (1598-1683). Para la construcción de esta iglesia, Longhena debía partir de que se realizaba como un acto votivo de acción de gracias por el fin de la epidemia de peste que asoló Venecia. Concibe

en la iglesia dos espacios; el primero es un octógono rodeado por un deambulatorio y por capillas y destinado a los fieles; el segundo espacio es rectangular, tiene dos ábsides y está destinado a la misa de acción de gracias. El edificio se encuentra en un lugar destacado en la cabecera del Gran Canal y frente a la Giudeca. Longhena propone un plano central cuyo alzado responde a las cúpulas de San Marcos, San Giorgio y del Redentore. La esfera de la cúpula es de doble superficie y carece de nervaduras. El anillo de muros externos de las capillas radiales constituye el soporte de las poderosas volutas o aletones que a su vez sustentan el tambor y la cúpula. En el interior de la iglesia se mantiene la tradición veneciana; los tonos blancos y grises nos recuerdan a las construcciones palladianas. No obstante, no contribuyen a destacar la estructura de

En página anterior,
Baldassare Longhena.
Santa Maria della Salute.
Venecia (Italia).



Baldassare Longhena.
Detalle de la fachada de la
Iglesia de los Descalzos.
Venecia (Italia).



Felipe Juvara.
Basílica de Superga
Turín (Italia).

sustentación, sino que son más bien un medio óptico para dirigir la mirada del espectador. Una novedad es la interpretación decorativa de las columnas, que no continúan hasta el tambor; sino que por encima de su unión en inglete se convierten en pedestales de estatuas de profetas. De manera que la columna es un elemento aislado que subraya la redondez del recinto. Mientras el octógono se mantiene nítidamente, la unión con el presbiterio es menos rígida. Únicamente las columnas aisladas del acceso al coro y el altar apuntan al presbiterio. La entrada de la iglesia constituye el punto de partida de toda la escenificación. En relación con este punto visual Longhena formula una serie de perspectivas diferentes nítidamente perfiladas.

Otro interesante autor es Camillo Guarino Guarini, nacido en Módena, y arquitecto relevante pues lleva a sus últimas consecuencias las fantasías de Borromini, pero incorporando, además, elementos del Gótico, de la

tradición hispanoárabe y siciliana. Trabaja sobre todo en Turín y son dignas de mencionar las cúpulas con nervios cruzados que utiliza en San Lorenzo de Turín o la decoración de ladrillo con formas estrelladas del Palacio Carignano. Su obra maestra es la capilla de la Sábana Santa de Turín, con una muy particular bóveda calada.

Tras Borromini el mejor representante de esta nueva arquitectura será Felipe Juvara, alumno de Guarini, que supondrá el antecedente del Neoclasicismo. Nace en Mesina, pero marcha a Roma a estudiar, y posteriormente se trasladará a Portugal y España. Su obra religiosa más importante es la *Basílica de Superga* de Turín, donde la planta responde a un esquema Barroco, puesto que tiene forma de octógono irregular; pero el pórtico es proyectado en un lenguaje clásico. Juvara será un arquitecto fundamentalmente de palacios, ejemplo de ello lo vemos en el *Palacio Madama* de Turín o el *Palacio Real* de Madrid, que concluyó su discípulo Sachetti.

UN EJEMPLO DE PLAZA BARROCA: San Pedro del Vaticano

La Basílica de San Pedro del Vaticano va cobrando su definitivo aspecto con el trabajo de Giacomo Della Porta, al peraltar la cúpula que diseñara Miguel Ángel, y con el de Carlo Maderna, autor de la fachada, grandiosa en su robusta simplicidad. La escalera que conduce a ella resulta discreta ante la gran mole edilicia y no alcanza el Barroco el sentido escenográfico que tendrán las escaleras romanas posteriores. Maderna termina la fachada en 1607 y en 1629 Lorenzo Bernini se hace cargo de las obras de urbanización y magnificación de la Basílica.

Olvidada ya la primitiva concepción bramantesca de dotar a la basílica de cuatro fachadas iguales sobre planta de

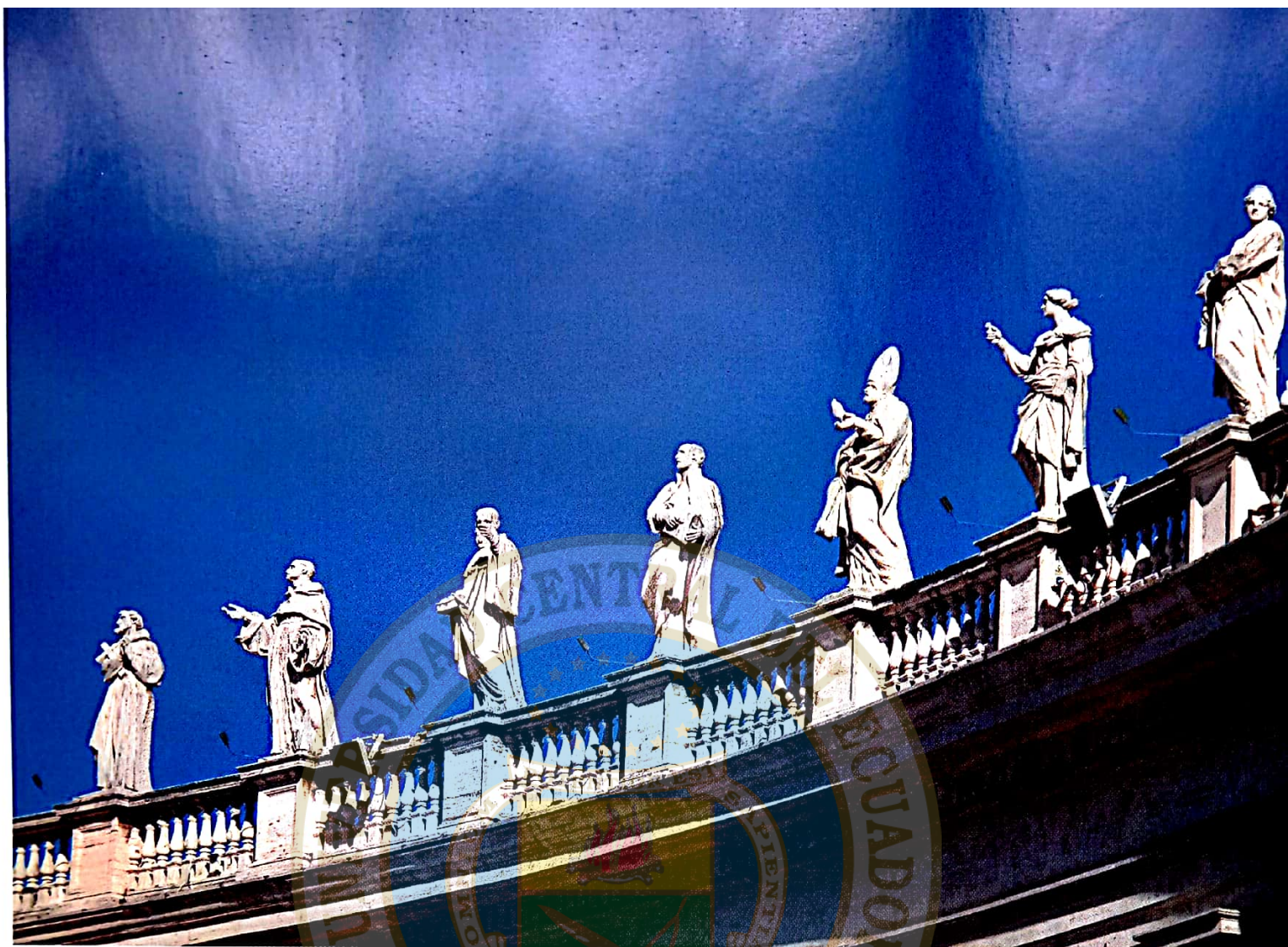
cruz griega, se opta por alargar la nave central y cerrar la obra con la fachada de Maderna. Bernini toma como punto de partida el eje central, notoriamente alargado ahora, y sobre él se diseña una de las más impresionantes plazas de Occidente. Partiendo de las experiencias de la plaza de Pienza, o de la del Campidoglio de Miguel Ángel en Roma, trazó dos amplísimos brazos rectos desde los extremos de la fachada que convergen hacia el eje. Aquí, la convergencia, como en Pienza o en el Campidoglio, produce un engaño óptico que da mayor dimensión a la fachada principal.

Estos brazos rectos, que avanzan en una longitud tan grande como la que hay desde el baldaquino interior hasta la fachada exterior, están constituidos por una magnífica columnata dórica-romana que remata en un entablamento coronada por estatuas. Pero la genialidad de Bernini estriba

Gian Lorenzo Bernini.
Basílica de San Pedro. Vista parcial de la plaza, brazo columnado, fachada y obelisco, Plaza de San Pedro (Estado de la Ciudad del Vaticano).







en el encurvamiento de esta columnata. Lo hace describiendo una elipse, curva de mayor dinamismo que el círculo, y situando cerca de sus focos dos magníficas fuentes; de esta forma hay una constante en la suma de apreciaciones de las mismas desde cualquier situación del espectador de la elipse.

La columnata curva consta de cuatro hileras de cuatro órdenes distintos y que proporcionan un total de 296 columnas que, sobre el entablamento, sostienen 140 estatuas de santos, obra de los discípulos del maestro. El efecto de este deambulatorio es impresionante, ya que el bosque de columnas no parece acabarse sea cual fuere el punto elegido. Con ello Bernini quiebra, definitivamente, el ideal de perspectiva central que había presidido la arquitectura desde Brunelleschi. La gran fachada de la Basílica queda siempre

condicionada por las infinitas posibilidades de observación que ofrece la curvada columnata.

No puede decirse que haya un punto único e ideal de observación, sino la integración de todos ellos, porque la única posibilidad de ver la Basílica desde el gran eje central queda truncada al haberse colocado allí, en el centro de la elipse, un obelisco egipcio de 40 metros de altura. Su presencia obliga a desplazar el punto de vista hacia los lados, lo que conviene al ideal Barroco que aporta Bernini a esta obra.

Por lo demás el largo eje axial se hace enorme y supera ampliamente la dimensión mayor de la propia Basílica. Este alargamiento de los ejes longitudinales será una constante en las grandes urbanizaciones barrocas posteriores, desde Versalles a La Granja o al París de Haussmann.

Vista de parte de las 140 estatuas de santos que coronan la columnata de Gian Lorenzo Bernini. Plaza de San Pedro (Estado de la Ciudad del Vaticano).

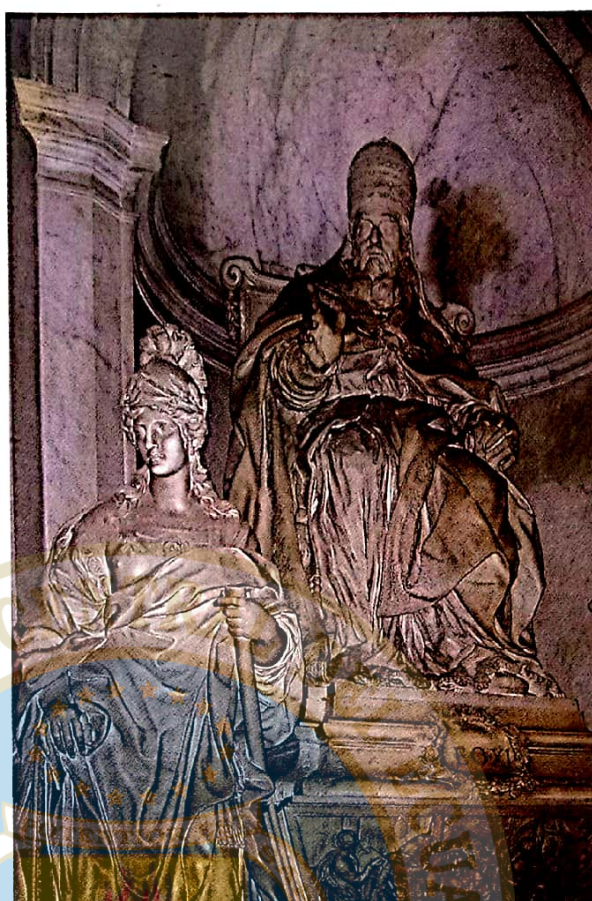
En página anterior, Gian Lorenzo Bernini. *Basílica de San Pedro*. Vista parcial de la plaza y Obelisco

En la doble página siguiente una vista panorámica de la columnata de Bernini. Plaza de San Pedro (Estado de la Ciudad del Vaticano).









A la izquierda,
Tumba de Urbano VIII, obra
de Gian Lorenzo Bernini; a
la derecha,
Tumba de León XI,
obra de Alessandro Algardi.
Basílica de San Pedro
(Ciudad del Vaticano).

LASTUMBAS PONTIFICIAS EN LA ÉPOCA DE BERNINI

En 1628 Urbano VIII Barberini encarga a Bernini su propio mausoleo, terminado en 1647, que será colocado dentro de un nicho en el ábside de la basílica vaticana. En esta obra, el artista establece el prototipo de la sepultura papal y monumental de la época barroca.

Inspirándose en las tumbas de los Médicis de Miguel Ángel en la iglesia de San Lorenzo de Florencia y en el monumento a Paulo III de Giacomo Della Porta en San Pedro, demuestra una madura asimilación de los valores pictóricos de la escultura. En el extremo del complejo está colocada la figura del Papa, sentado en el trono y bendiciendo, realizada en bronce al igual que el sarcófago, y la personificación de la muerte, que escribe el epitafio del difunto; en cambio, están realizadas en luminoso mármol de Carrara las vitales figuras, inspiradas

en Rubens, de la Caridad y de la Justicia, que median en la relación entre el observador y el pontífice. Para Alejandro VII Chigi, Bernini elabora un modelo distinto (1671-1678), desdramatizando toda la estructura monumental con el fin de acentuar no sólo su significado conmemorativo, sino también apologético y moral. En el extremo domina la ascética figura en mármol del pontífice arrodillado, orando. El suntuoso paño fúnebre de jaspe rojo que se extiende debajo está levantado por un esqueleto en bronce con una clepsidra (reloj de agua) y queda delimitado por cuatro figuras que representan las cuatro virtudes. La Inteligencia y la diferente finalidad de los dos modelos serán muy empleadas en el siglo XVII y a lo largo del siglo XVIII, hasta los resultados de Antonio Cánova, influido también por el rigor clasicista expresado por Alessandro Algardi en el monumento funerario de León XI (1634-1643), realizado en mármol blanco con un riguroso esquema piramidal, pero cuyo palpitante modelado revela, sin embargo, sus raíces barrocas.

En página anterior, el monumental *Sepulcro de Alejandro VII*, obra de Gian Lorenzo Bernini. Basílica de San Pedro (Estado de la Ciudad del Vaticano).



ARTE UNIVERSAL

FUENTES BARROCAS

Las fuentes barrocas de Roma son uno de sus principales adornos. Por varios antiguos acueductos fluyen torrentes de agua hacia el interior de la ciudad. De estos sobrantes de agua se aprovecharon los arquitectos de los siglos XVI y XVII para embellecer la ciudad con fuentes que aún hoy son su mejor exponente de belleza y que fueron imitadas por todo el mundo.

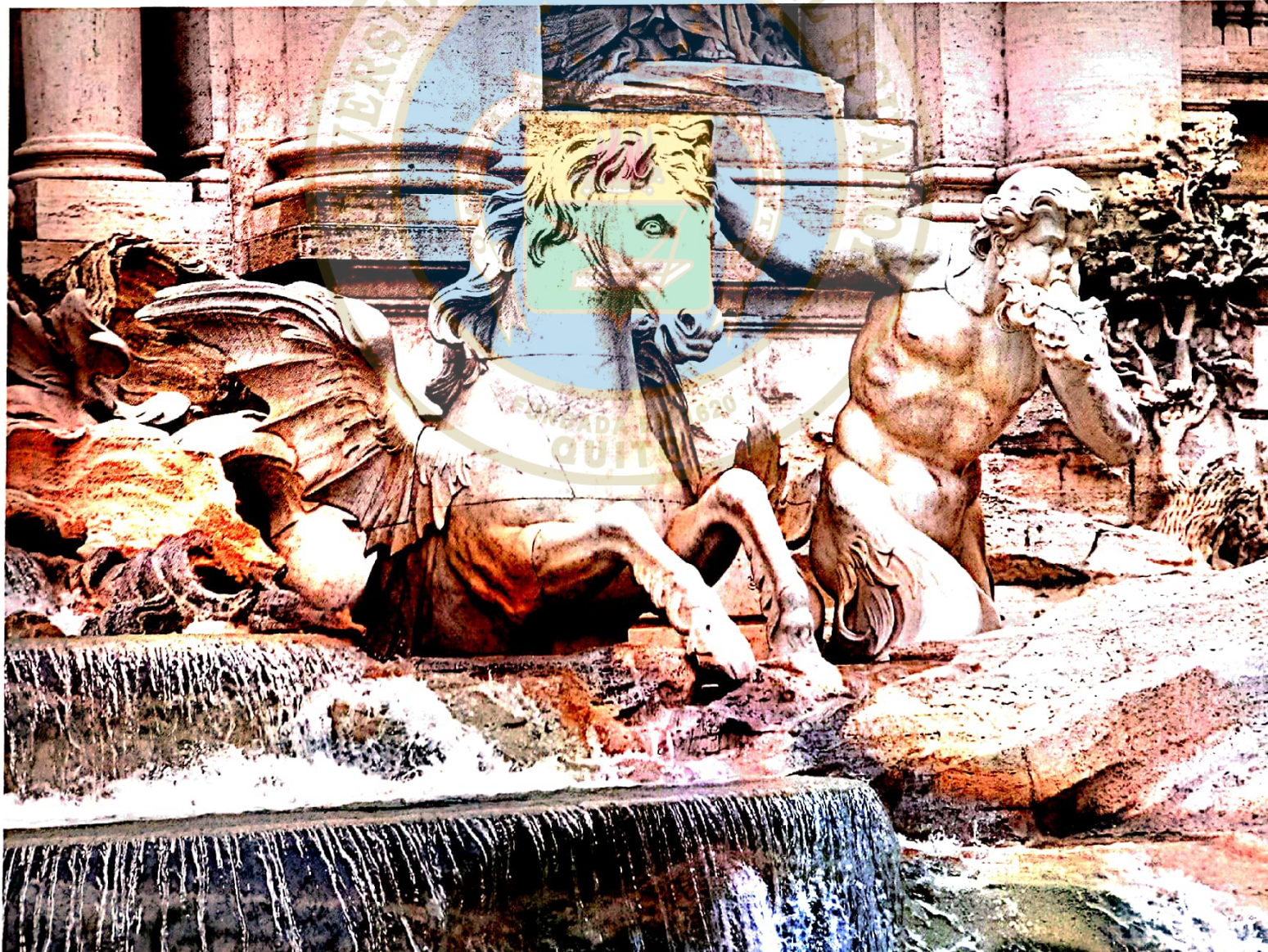
La *Fontana di Trevi* es una de las más copiadas y la mayor de las fuentes barrocas de Roma. Está situada en el cruce de tres calles (tre vie), marcando el punto final del Aqua Virgo, uno de los antiguos acueductos que suministraban agua a Roma. La costumbre romana de construir una bella fuente al final de los acueductos que traían agua a la ciudad fue

resucitada en el siglo XV cuando el papa Nicolás V terminó de reparar el acueducto Aqua Virgo y construyó una simple pila, diseñada por Alberti. En 1629 el papa Urbano VIII consideró que la fuente era demasiado pequeña y pidió a Bernini que la reconstruyera, mas el Papa murió y el proyecto no se concluyó. Pero la contribución de Bernini sí duró y consistió en cambiar la situación de la fuente al otro lado de la plaza para que quedase frente al Quirinal.

Los concursos se pusieron de moda en el Renacimiento y Barroco para rediseñar edificios, fuentes e incluso plazas. En 1730 el papa Clemente XII organiza un concurso sobre la fuente que Nicola Salvi perdió, a pesar de lo cual recibió el encargo. Los trabajos empezaron en 1732 y terminaron en 1762, cuando el Neptuno de Pietro Bracci fue situado en el nicho central. Domando las aguas es el tema del

En página anterior, una de las fuentes de Gian Lorenzo Bernini que adornan la Plaza de San Pedro (Estado de la Ciudad del Vaticano).

Nicola Salvi y Pietro Bracci. *La Fontana di Trevi*. Detalle y en página siguiente vista del conjunto. Roma (Italia).









Gian Lorenzo Bernini.
Fuente de los Cuatro Ríos
Piazza Navona,
Roma (Italia).

gigantesco proyecto que cae, mezclando agua y roca tallada, hasta llenar la pequeña plaza. Dos tritones guían el carro de concha de Neptuno, domando sendos caballos de mar. El telón de fondo de la fuente es el Palacio Poli, al que da una nueva fachada con un orden gigante de pilastras corintias que enlazan las dos plantas. En el centro está sobrepuesto un arco de triunfo robustamente modelado. El nicho central enmarca a Neptuno y tiene columnas exentas. En los nichos que flanquean a Neptuno observamos a Abundancia que vierte agua de su urna y a Salubridad, que sostiene una copa de la que bebe una serpiente. Encima, unos bajorrelieves ilustran el origen romano de los acueductos. Los tritones y caballos proporcionan un equilibrio simétrico, con el máximo contraste en su pose y disposición.

Otra de las fuentes famosas de Roma es la llamada Fuente de los Cuatro Ríos, realizada entre 1648 y 1651, por Bernini, bajo el Papado de Inocencio X, y situada en la Piazza Navona. Esta fuente mezcla una afectada rusticidad con la arquitectura, ya que el basamento es una especie de roca, tallada en sus formas naturales, con plantas y musgos de piedra esculpidos, sobre los que se alzan las gigantescas figuras alegóricas que hacen alusión a los cuatro ríos más grandes del mundo.

La fuente se compone de una base formada por una gran piscina elíptica que se corona por una mole de mármol sobre la que se eleva un obelisco egipcio, el obelisco de Domiciano. Las estatuas que componen la



fuentes son la alegoría de los ríos Nilo, Ganges, Danubio y Río de la Plata, estando cada uno en un continente de los hasta entonces conocidos; cada río se representa mediante un gigante de mármol. Los árboles y las plantas que emergen del agua y que están en las rocas son también de una escala mayor a la realidad. Los animales y vegetales son de especies grandes como el león, caballo, cocodrilo, serpiente,... El espectador, girando en torno a la fuente, descubre nuevas formas que antes estaban escondidas o cubiertas por la masa rocosa. Con esta obra, Bernini quiso suscitar la admiración en todo aquel que la contemple.

La Fuente de las Tortugas, también en Roma, es simplemente un conjunto escultórico situado en la

pequeña plaza Mattei. Fue construida en 1581 gracias al proyecto de Giacomo Della Porta y los trabajos los dirigió Taddeo Landini, que debió realizar cuatro efebos y ocho delfines. Cuando se acabaron los trabajos, cuatro de los ocho delfines previstos no se colocaron porque la presión del agua no lo permitía. La fuente está constituida por una bañera cuadrada con arista redondeadas, que alberga en su centro un basamento con cuatro conchas en mármol, y que a su vez sostiene un cuenco redondo en mármol con unas cabezas de querubines de las que brota el agua que cae en la bañera. A esta estructura se añaden los cuatro efebos en bronce que tienen poses iguales y simétricos y que, apoyando un pie sobre los delfines, sostienen con la mano las colas de las tortugas

Giacomo della Porta, Taddeo Landini, Gian Lorenzo Bernini y Andrea Sacchi.
La Fuente de las Tortugas (detalle). Plaza Mattei, Roma (Italia).



Gian Lorenzo Bernini.
*La Fuente
 del Tritón* (detalle).
 Plaza Barberini,
 Roma (Italia).



que intentan entrar en el cuenco, mientras que con el otro brazo los efebos se apoyan en el borde del cuenco superior.

La fuente fue dotada de un implante de depuración de agua para evitar los depósitos calcáreos que se formaban sobre las estatuas y que han requerido frecuentes limpiezas. En 1979 fue robada una de las tortugas, por lo que las que podemos ver hoy día son copias del original. *La Fuente del Tritón*, también en Roma y también de Bernini, se erige en el Quirinal, cercana

a la Fontana di Trevi y cerca de la entrada al Palacio Barberini. La fuente está realizada en travertino. El dios marino Tritón aparece lanzando un chorro de agua a través de una caracola, sentado sobre una enorme concha sostenida por cuatro delfines que entrelazan la tiara papal con llaves cruzadas y las abejas heráldicas de los Barberini en sus colas escamosas. El Tritón, la primera de las fuentes de Bernini, se erigió para proporcionar agua del acueducto de Acqua Felice, que Urbano había restaurado, en una celebración dramática. Fue el último gran encargo de su gran mecenas.

ARQUITECTURA BARROCA EN ESPAÑA

El interés internacional por el arte Barroco nace de la obra de Heinrich Wölfflin *Renacimiento y Barroco* (1888). Desde el punto de vista de la arquitectura en España no se sintió este interés hasta bien entrado el siglo XX. A principios de siglo aún se mantenía en vigor el juicio y la condenación del Barroco proferidos por los escritores neoclásicos; los críticos españoles de los siglos XVIII y XIX lanzan terribles despropósitos sobre el período Barroco. Cea Bermúdez ni siquiera incluye a Churriguera en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de la Bellas*

Artes en España (1800). Para los académicos neoclásicos, el Barroco fue un error, una degeneración, una aberración incalificable. Sin embargo, el Barroco es uno de los estilos que conocieron mejor fortuna en España, ya que en ningún otro país se alcanzó una riqueza ornamental tan exuberante y un distorsionamiento tan radical de las formas.

Los jesuitas españoles lucharon en Trento para defender la indiscutibilidad del dogma y la primacía absoluta de los asuntos espirituales sobre los materiales. Además la Inquisición contribuiría a que así fuera, por eso España constituyó uno de los hitos de la Contrarreforma Católica. El poder de la Iglesia fue enorme y sus consecuencias serían

Jorge Manuel Theotocópuli.
Vista de la fachada del
Ayuntamiento de Toledo
(España).



En página siguiente,
Juan de Herrera.

Fachada principal del *Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial* (Comunidad Autónoma de Madrid, España).

Fachada meridional del *Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. La Botica, la Galería de Convalecientes y el Monasterio, desde el Estanque de la Huerta. Diseño de Juan Bautista de Toledo, posteriormente intervinieron, entre otros, Juan de Herrera y Francisco de Mora. San Lorenzo de El Escorial (Comunidad Autónoma de Madrid, España).

mayores que en Italia, ya que España en el siglo XVII se caracterizaba por su unidad y por la expansión americana, lo que explica las características más destacadas del Barroco español; la temática plástica es de carácter eminentemente religioso, y al igual que en Roma, el arte será utilizado como argumento del poder de la Iglesia. También en España el arte se dirige a la sensación y no a la razón. Es de destacar de igual manera su gran originalidad, ya que nunca un estilo llegó a arraigar tanto en la plástica popular. Otra característica es la pobreza de materiales. El Barroco español es una poderosa mezcla de ornamentación y sobriedad.

A pesar de una apariencia contraria, en lo que a decoración arquitectónica se refiere, la economía española en el siglo XVII era muy débil, debemos recordar que con Felipe IV la decadencia de los Austrias comienza a precipitarse. El oro de América era mal utilizado, lo que agudiza aún más la difícil situación económica que se vivía

en el momento. Sin embargo, tanto el Rey como la Iglesia no quisieron renunciar a su papel de gran potencia como era España en el siglo XVI, por eso se construyen magníficas iglesias y grandes palacios, si bien el ladrillo será más frecuente que la piedra y el mármol.

El Barroco español, tras la época de oficial austeridad de El Escorial, parecerá dispararse a modo de riquísimos fuegos de artificio en mil innovaciones llenas de fantasía creadora. Por el predominio de los elementos decorativos sobre los constructivos, podemos afirmar que más que un estilo de arquitectura estamos ante una forma de decoración arquitectural. Por último, señalaremos su enorme variedad, puesto que en casi cada autor podemos encontrar un estilo distinto.

Dentro del Barroco español podemos establecer varios periodos; en el siglo XVII nos enfrentamos a los discípulos







Alonso Cano.
Fachada de la Santa Iglesia
Catedral Metropolitana de la
Encarnación.
Granada (España).

de Herrera, se trata del denominado *Barroco temprano* o *primer Barroco*, donde el estilo se desarrolla de manera contenida y austera, sobre todo por el éxito de la arquitectura herreriana, destacando artistas como Juan Gómez de Mora, que trabaja para la Corte de los Austrias, Alonso Carbonell o Jorge Manuel Theotocópulos, hijo del Greco y autor del Ayuntamiento de Toledo.

A finales de siglo se inicia en Andalucía una tendencia de mayor esplendor ornamental y que va eliminando los elementos herrerianos; se trata del denominado *Barroco pleno*, cuyo artista más significativo será Alonso Cano, autor de la Catedral de Granada. En el siglo XVIII se alcanza el

momento de máximo apogeo del estilo en España, y se debe fundamentalmente a la familia Churriguera. Tal sería el alcance de estos arquitectos que darán nombre incluso a un estilo, denominándose este período como *estilo churrigueresco*; es el "rococó español", por lo que entendemos que la nota predominante del estilo será el exceso decorativo. En el siglo XVIII, en lo que arquitectura cortesana se refiere, hablamos del *estilo borbónico*; aunque la arquitectura churrigueresca se desarrolle durante la dinastía borbónica en España, son estos monarcas de origen francés los que imponen en sus construcciones un alejamiento del exceso churrigueresco y se acercan más al clasicismo en sus palacios.



Pedro de Ribera.
Fachada del antiguo *Real Hospicio del Ave María y San Fernando*, muestra del Barroco tardío o churrigueresco. Madrid (España).



A la izquierda,
Juan Gómez de Mora.
*Casa de la Villa o
Ayuntamiento de Madrid*
(España), edificio de la
derecha.

A la derecha,
fachada de la *Iglesia de la
Clerecía*, del mismo autor y
Andrés García de Quiñones.
Salamanca (España).

Arquitectos españoles del Barroco

Juan Gómez de Mora (1586-1648). Madrid. Sobrino de Francisco de Mora, marcó la arquitectura española durante más de cuatro décadas. Desde 1611 ocupó el puesto de "trazador del Rey y arquitecto de la villa de Madrid". Su primera gran obra fue el *colegio de los jesuitas de la Clerecía*, en Salamanca. Es un edificio que domina toda la ciudad, próximo a la Catedral, la Universidad y el Convento de los dominicos. Se inicia en 1617 y se compone de un conjunto de iglesia, colegio y convento. Tiene forma de U, cuyos lados, irregulares incluyen, al Noreste, la iglesia, la sacristía y el



convento y al sur las aulas del colegio. En medio queda el gran patio, limitado en la parte de la calle por el aula magna y en la parte posterior por la sala capitular. Entre el convento y el colegio está el claustro de la clausura. El interior está concebido según el esquema de Il Gesú de Roma y se caracteriza por el orden toscano; iglesia de cuatro tramos, pilastras pareadas con capillas unidas entre sí, con nave transversal no saliente y una impresionante cúpula sobre el crucero. En los frentes del colegio se siguen los conceptos del estilo Barroco temprano de la escuela de Herrera, pero la fachada de la iglesia muestra libertad artística gracias a los elementos decorativos escultóricos.

Pero el mayor problema para Juan Gómez de Mora sería la reestructuración de Madrid como sede de la Corte de los Austrias. En 1561 Felipe III fijó la capitalidad de España en Madrid, más no tuvo las características propias de una capital hasta el siglo XVII. En 1617 entrega los primeros planos de la *Plaza Mayor*, situada en el centro de la ciudad y destinada a la representación cortesana y urbana.

La Plaza Mayor constituía un recinto cerrado al tráfico, rectangular porticado y rodeado de edificios de varias plantas y de igual altura, que recuerda a los modelos franceses. En esta plaza se alza la *Casa de la Panadería*, que cumplía funciones mercantiles y municipales, y en 1619 se concluyó por completo. Su actual aspecto clasicista lo debemos a Juan de Villanueva, que la

reconstruyó por última vez a finales del siglo XVIII, tras ser varias veces destruida por el fuego.

La *cárcel de Corte*, actualmente Ministerio de Asuntos Exteriores, es también un edificio de cuatro alas que construyó Gómez de Mora en 1629. Es un edificio dispuesto entorno a dos patios, con un portal que rompe con el esquema tradicional ya que se remata por un frontón. Otra de las obras de este autor sería el *Ayuntamiento de Madrid*, que inició en 1640 y que sigue el esquema de la *cárcel de Corte*, aunque la decoración de su fachada es más rica y plástica.

Las obras de Juan Gómez de Mora unen el canon formal, riguroso y clásico de la escuela herreriana con una

Juan Gómez de Mora.
Fachada de la *Casa de la Panadería*, en la Plaza Mayor de Madrid (España).



configuración elegante y decorativa de las superficies murales. La acentuación de los elementos arquitectónicos de las portadas de los palacios y fachadas de iglesias, el realce plástico del relieve y la utilización de materiales contrapuestos, como son la piedra y el ladrillo, señalan la distancia de la arquitectura española del segundo cuarto del siglo XVII con respecto al herreriano Escorial, teniendo en cuenta que sin sus proyectos hubiese sido impensable dicha arquitectura.

Alonso Cano.

Vista de la *Santa Iglesia*
Catedral Metropolitana de la
Encarnación.
Granada (España).

Alonso Cano (1601-1667). Andalucía. La creatividad de Alonso Cano y la irradiación de sus obras constituyen una personalidad que sólo superará el genio de Velázquez. Su formación estuvo a cargo de Francisco Pacheco, al igual

que la de Velázquez, tratándose del único artista español que destaca en todas las artes; fue pintor de cámara de Felipe IV y profesor de dibujo del príncipe Baltasar Carlos. Entre sus obras arquitectónicas destacamos la fachada de la Catedral de Granada, trazada en 1664. Para el diseño de la misma hubo de tener en cuenta la estructura longitudinal del edificio proyectado por Siloé. Alonso Cano tomará soluciones arquitectónicas diferenciadas de las de su tiempo; elige una estructura encuadrada en forma de arco de triunfo, con las portadas y los lienzos de pared muy al fondo. Este motivo de portal rehundido contribuye a dotar a la fachada de un ritmo y un dinamismo que suponen toda una novedad en la época. El frente de la misma lo domina un arco circular que abarca, coronándolo, el eje central. Además,





Diseño de Juan de Álava.
Fachada del *Convento de San Esteban*.
Salamanca (España).

Alonso Cano introduce soluciones también novedosas en cuanto a los detalles; sustituye los capiteles por resaltes de la pared y cuelga medallones en relieve delante de las pilastras. Este modelo de iglesia que proyecta Alonso Cano para Granada será muy imitado en toda Andalucía.

Los Churriguera. Estilo Churrigueresco. Castilla, León y Levante.

Los Churriguera son una familia de artistas de origen catalán que dieron un nuevo impulso a la arquitectura del centro de España, alcanzándose con ellos la plenitud del estilo Barroco en Castilla.

José Benito de Churriguera (1665-1725) nace en Madrid y su genio creador rompe con los esquemas establecidos alcanzando una libertad expresiva que dará nombre a un estilo propio: El *Churrigueresco*, caracterizado por la multiplicidad de ornamentación y el descoyuntamiento de los elementos tradicionales. En 1693 realiza el retablo de la iglesia de San Esteban de Salamanca, que por su llamativa utilización de las columnas salomónicas, su concepción del espacio y su decoración excesiva, resultó al tiempo una obra innovadora y típica. A él también debemos el palacio y la iglesia de Nuevo Baztán y la de Loeches. La fachada de la iglesia está flanqueada por poderosas torres y la parte central se acentúa mediante frontones superpuestos que producen cierto efecto de pesadez.



Alberto Churriguera.
Iglesia de San Sebastián (a
 la izquierda), utilizada como
 capilla del Colegio Mayor de
 San Bartolomé o Colegio
 Mayor de Anaya.
 Salamanca (España).

En páginas siguientes,
 Joaquín de Churriguera.
 Cúpula de la *Catedral
 Nueva*, Salamanca (España).
 En doble página siguiente,
 Alberto de Churriguera y
 Andrés García de Quiñones.
 Fachada de la *Casa
 consistorial*, en la Plaza
 Mayor de Salamanca
 (España).

Joaquín de Churriguera (1674-1724). Trabajó también
 en Salamanca y en sus obras de la hospedería del Colegio
 de Anaya, el Colegio de Calatrava y la cúpula de la Catedral
 Nueva, que proyectó, unirá las formas clásicas con una
 exuberante decoración que procede del estilo plateresco.

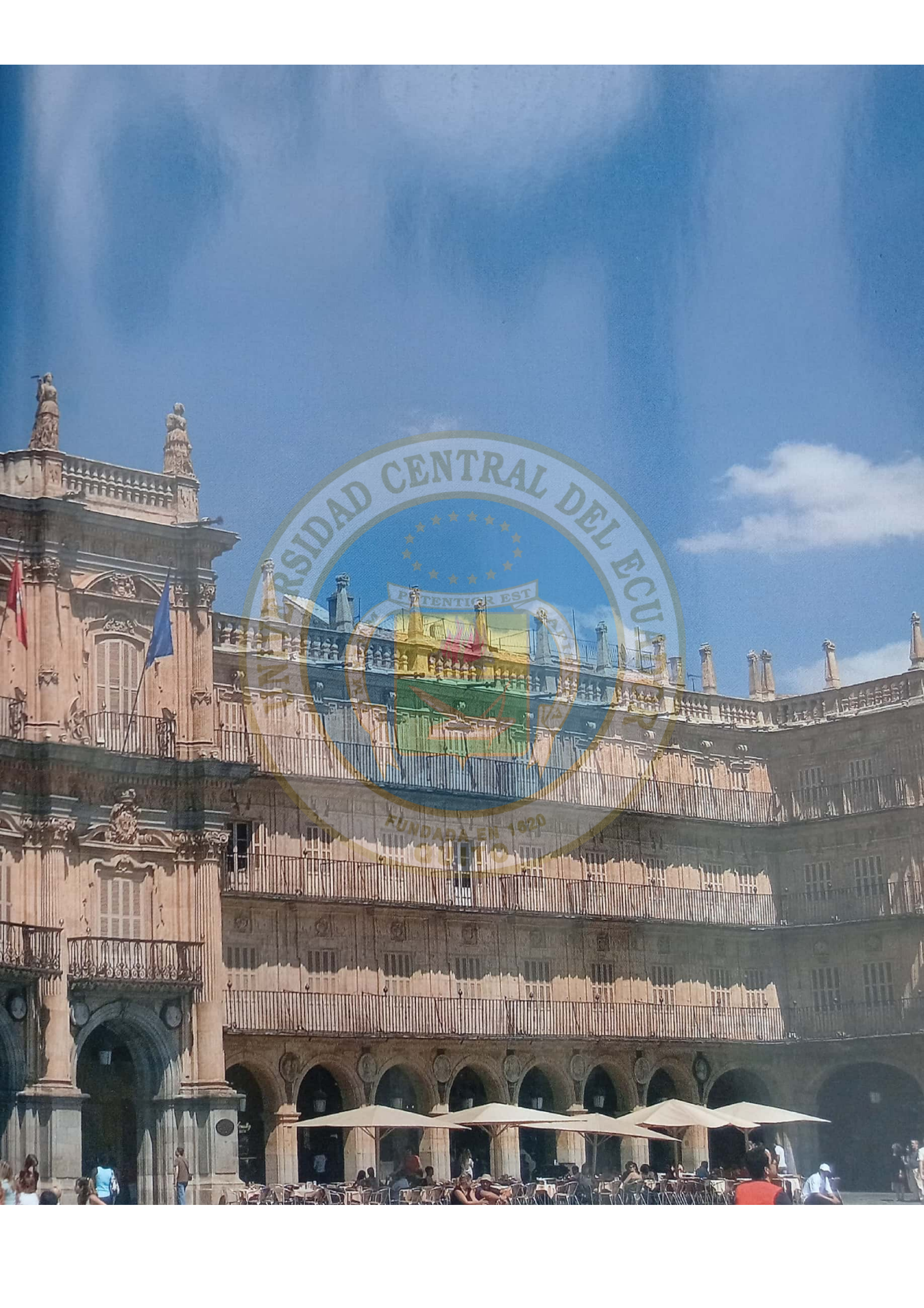
Alberto de Churriguera (1676-1750) era el más joven
 de los hermanos y se mantuvo a la sombra de éstos hasta
 que murieron. Es entonces cuando Alberto desarrolla
 libremente su estilo, en el que observamos ya la influencia
 del Rococó. Su principal obra es la Plaza Mayor de
 Salamanca (1728); cuadrada y situada en el corazón de la

ciudad universitaria, rivalizaba con las plazas mayores más
 antiguas de Madrid y de Valladolid. La plaza seduce por su
 elegancia y la solemne y alegre decoración de las fachadas,
 que se alzan sobre arcadas en tres plantas. Delante de cada
 ventana hay un balcón con rejas de hierro. Existen dos
 edificios que destacan en la Plaza: el Pabellón Real, con su
 gran arco, el medallón de Felipe V y el frontón de
 coronación y, frente a él, el Ayuntamiento, terminado en
 1755 por Andrés García de Quiñones.

Calificadas peyorativamente desde la Ilustración de
 churriguerismo, como sinónimo de mal gusto, en las









Pedro de Ribera.
Fachada del Cuartel de
Reales Guardias de Corps o
Cuartel del Conde Duque.
Madrid (España).

últimas décadas se han reconocido estas obras y por tanto se han revalorizado. Es evidente que el estilo ornamental está muy arraigado en la tradición española. Los hermanos Churriguera dejarán de considerarse "locos incultos" y pasarán a ser intérpretes singulares del discurso contemporáneo sobre la función del arte. En sus trabajos se advierte un lenguaje formal "nacional" que, consciente o inconscientemente, se aleja del estilo de la Corte Borbónica.

Pedro Ribera (1683-1742). Es el difusor del estilo churrigueresco a sus últimos extremos y el arquitecto más importante del Barroco español. Formado probablemente con José de Churriguera, concibe las portadas con un movimiento y riqueza hasta entonces desconocidos en la arquitectura europea. Sus obras no se limitan a los aspectos decorativos sino que demuestra poseer un gran sentido del espacio y de las estructuras internas. Trabaja principalmente en Madrid donde su obra maestra es la

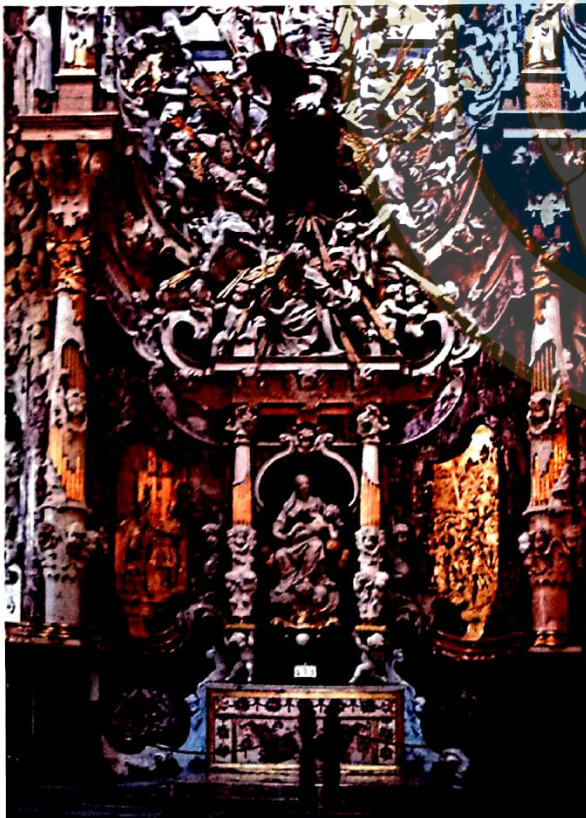
portada del Hospicio de Madrid, en la que el violento ímpetu ascendente eleva el conjunto curvando la cornisa del entablamento y rompiendo la de la fachada, cuyo tramo central, a modo de penacho sirve de remate a la portada. Dispone unas claraboyas que agujerean las enjutas. La portada está concebida a modo de retablo.

Narciso Tomé (1715-1742). Si Ribera supone el culmen del Barroco español en cuanto a decoración, Narciso Tomé encarna la manera más exaltada del ansia de espacio del Barroco. Cabeza de la familia de arquitectos decoradores de ese nombre, su obra cumbre y joya del Barroco español será el Transparente de la Catedral de Toledo. Construido entre 1721 y 1732, es una especie de camarín donde se guarda la custodia; se trata de una construcción arquitectónico-plástica situada tras el altar mayor, donde los fieles pueden contemplar el Santísimo desde la girola. El Transparente es un "retablo" cóncavo de dos cuerpos que alberga en su mitad inferior el grupo escultórico formado por la Virgen con el Niño y encima la escena eucarística de

la Última Cena. Una apertura en la bóveda deja pasar la luz y sugiere la visión del cielo abierto que se representa como un radiante ir y venir de ángeles y santos por delante de decorados arquitectónicos movibles. La arquitectura, la escultura y la pintura alcanzan en esta obra una unión tan perfecta que los contemporáneos creían hallarse ante la "octava maravilla del mundo".

El estilo Borbónico. La arquitectura española, fundamentalmente de carácter religioso, se enfrenta a partir de 1720 a la arquitectura cortesana de los Borbones, monarcas de origen francés que impondrían en sus construcciones un estilo más cercano al clasicismo francés y alejado de los excesos churriguerescos. Hasta mediados de siglo convivirán las dos corrientes arquitectónicas, a pesar de que la temática sea totalmente distinta, ya que la arquitectura borbónica gusta de los grandes espacios y edificios de ritmo ordenado y equilibrado. La tarea arquitectónica más importante es el palacio, tan negligentemente tratado entre los Austrias; recae casi de manera exclusiva en manos de

Narciso Tomé.
Vista del conjunto y detalle del óculo del *Transparente* de la Catedral de Santa María o Catedral Primada, Toledo (España).



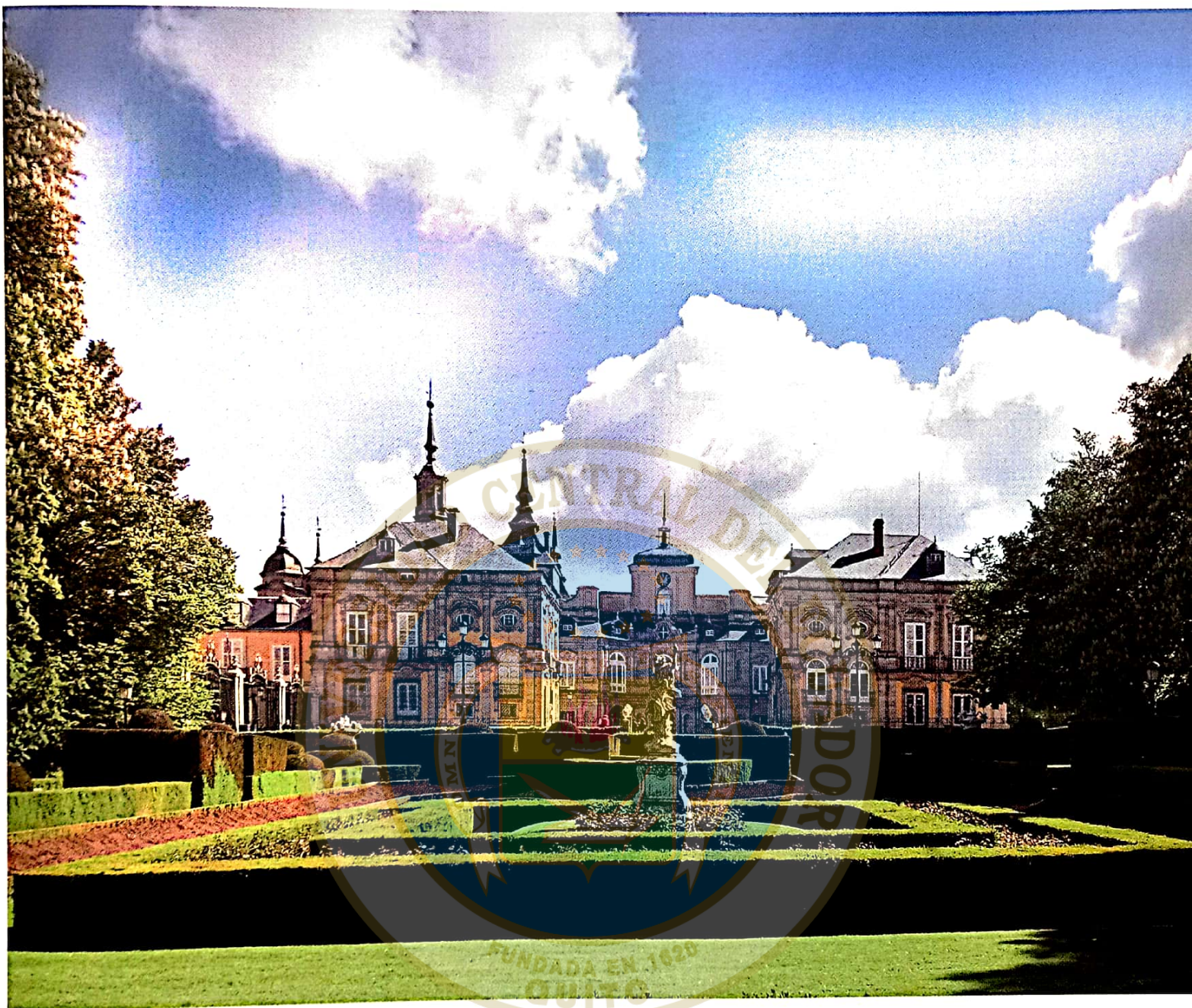
arquitectos extranjeros, mientras que los españoles son destituidos o pasan a ser meros auxiliares. La arquitectura religiosa se mantendrá dentro de la tradición nacional. Los palacios españoles eran tan antiguos que no podían satisfacer las necesidades de la nueva monarquía. De ahí, que a partir de 1720 se inicie una nueva actividad, que en Madrid y gracias a Felipe Juvara y Giovanni Battista Sacchetti, hace que se reconstruya el Palacio Real de la ciudad; no obstante mantiene el esquema del alcázar. Será

en la construcción de los palacios veraniegos de La Granja y Aranjuez donde se impongan definitivamente los conceptos italianos y franceses.

La Corte Borbónica construye tres grandes palacios: La Granja de San Ildefonso en Segovia, a manos de Teodoro Ardemáns, el Palacio de Aranjuez, de Santiago Bonavía y el Palacio Real de Madrid, de Felipe Juvara y Giovanni Battista Sacchetti.



Teodoro Ardemans.
Real Colegiata de la Santísima Trinidad.
Construida inicialmente como Capilla Real, y ampliada posteriormente por Andrea Procaccini, quién erigió las torres y la cabecera actual.
La Granja o Real Sitio de La Granja de San Ildefonso, Segovia (España).



La Granja de San Ildefonso fue el primer proyecto de envergadura de los Borbones en España. Felipe V adquiere la finca en 1720 y encarga a Teodoro Ardemans la planificación del palacio. Éste concibe una planta tradicional como la del Alcázar, rectangular con torres en los ángulos, interrumpida en la parte noroccidental por una capilla cruciforme con cúpula. Por su situación es el punto central del edificio, aun cuando la configuración de la fachada con su orden monumental y su ático sea de finales del siglo XVIII.

La segunda fase de las obras fue definitiva para que se impusieran los conceptos italianos y franceses. Hacia 1730 se amplió el núcleo del edificio con plantas de tres alas: el Patio de la Herradura al SO, y el Patio de los Coches al NO. Pero la intervención más acusada desde el punto de vista de la internacionalización de la arquitectura se mantiene en la fachada del jardín, siendo ésta en la línea del Barroco romano, y construida con planos de Juvara y Sacchetti. Cuatro columnas colosales y una disposición

Andrea Procaccini
Patio de la Herradura.
 Primera ampliación del
 diseño de Ardemans.
 La Granja o Real Sitio de La
 Granja de San Ildefonso,
 Segovia (España).

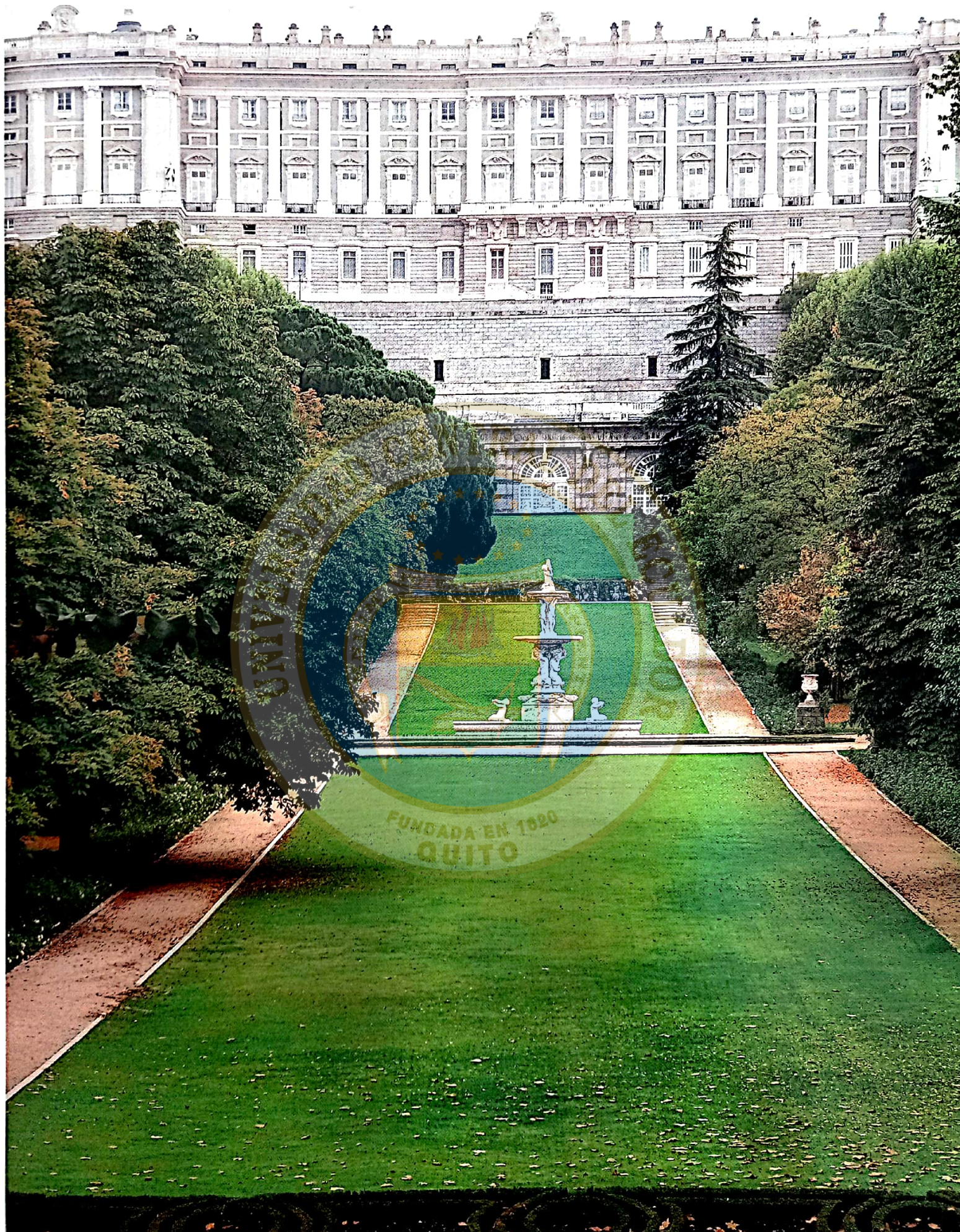
sutilmente escalonada de pilastras a sus lados dotan a la fachada de una fuerza de representación hasta entonces desconocida en España. El trazado del parque fue a parar a manos de arquitectos paisajistas y escultores franceses.

El Palacio Real de Madrid fue encargado construir con carácter preeminente por Felipe V a Felipe Juvara en 1735, debido a la destrucción del Alcázar que causó un incendio.

Juvara pensó en un complejo monumental a las afueras de Madrid que superase el conjunto de Versalles, pero el Rey se negó y con la muerte de Juvara el proyecto no pudo llevarse a cabo. La obra fue tomada ahora por Giovanni Battista Sacchetti, que remodeló el proyecto de Juvara y construyó el actual palacio. Consta de una planta cerrada de cuatro alas con patio interior y salientes en los ángulos, en línea con la tradición del Alcázar. En la fachada se mezclan elementos de

Giovanni Battista Sacchetti.
Fachadas meridional o del
Patio de Armas (abajo) y
occidental o del Campo del
Moro (derecha) del *Palacio
Real de Madrid* (España).







Santiago Bonavía.
Vista de la fachada principal
y de los Jardines de
Felipe II o de las Estatuas,
del Palacio Real de
Aranjuez
(Comunidad Autónoma de
Madrid, España).

la arquitectura civil italiana y francesa. Sobre un zócalo de sillería, que abarca la planta baja y el entresuelo, se alza el tramo de representación, que es de tres plantas y está afianzado por columnas y pilastras colosales. Una viguería saliente, en la que se ocultan otras dos plantas, cierra el edificio. En principio se concibió con estatuas que coronaban la balaustrada. Al interior la disposición del espacio responde a las concepciones francesas.

El Palacio Real de Aranjuez, obra de Santiago Bonavía, es también un complejo creado por los Austrias y modificado por Felipe V e Isabel de Farnesio. Situado en una zona de caza con mucho agua, el antiguo monasterio se convirtió en residencia de verano del rey Felipe II. En el siglo XVII varios incendios deterioraron el edificio y fue entonces cuando Bonavía se encarga de la reconstrucción del mismo. Durante el reinado de Fernando VI la



EL BARROCO

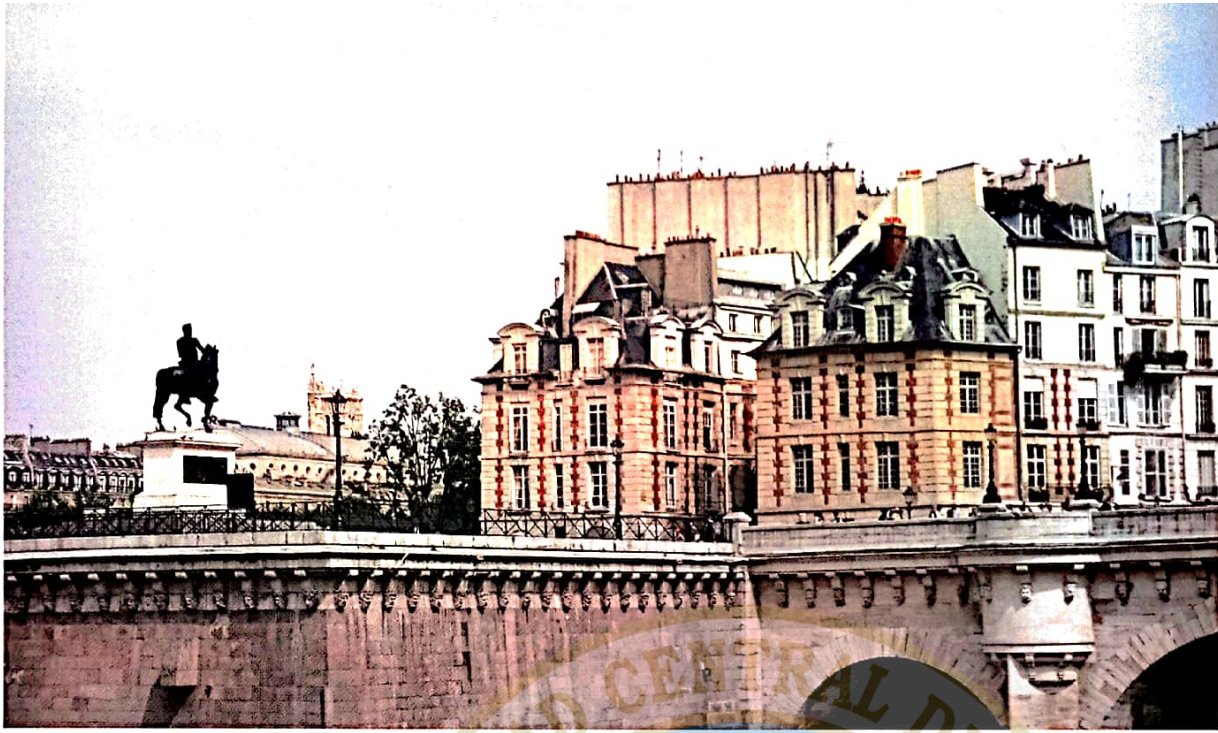
reconstrucción se inspira en los conceptos arquitectónicos de Herrera, que había previsto un edificio de cuatro alas y dos plantas con fachada occidental y torres en los ángulos muy acentuadas; sin embargo, se reformó el resalto central, al que se dotó de una escalera de doble dirección. Las alas laterales fueron añadidas en 1771 por Francisco Sabatini. A mediados del siglo el Palacio fue ampliándose hasta convertirse en la ciudad actual, con una red viaria geométrica, y en el escenario de fiestas cortesanas. En los amplios jardines se construyó un embarcadero propio para los espectáculos acuáticos. El complejo incluye además la iglesia de San Antonio

y la Casa del Labrador; construida en el reinado de Carlos IV, tratándose de una casa de campo de estilo clasicista que se transformó en un pequeño edificio de tres alas.

Por último señalaremos a Ventura Rodríguez, arquitecto, de entre cuyos muchos proyectos, destacan la actual iglesia del Monasterio de Santo Domingo de Silos y la fachada de la Catedral de Pamplona, o Francisco Sabatini, que diseñó la famosa *Puerta de Alcalá* de Madrid. Ambos arquitectos son considerados como el final del Barroco español y precursores del Neoclasicismo por su eliminación de motivos decorativos.

Francisco Sabatini.
Fachada oriental de la
Puerta de Alcalá.
Madrid (España).





A la izquierda, *Place Dauphine*, junto al pont Neuf; abajo, *Place des Vosges*, París (Francia).

En página siguiente, Pabellón Real, en la *Place des Vosges*, París (Francia). La plaza que vemos en la actualidad fue llevada a cabo por Louis Dupaty y Jean-Pierre Cortot.

ARQUITECTURA BARROCA EN FRANCIA

Las motivaciones que los artistas franceses podían recibir para su creación son muy distintas a las de los artistas italianos. Francia había permanecido católica, pero su situación política en el siglo XVI le hace atender más a los asuntos de Estado que a los religiosos. Francia se desprenderá de los lazos que la ataban a los hispano-austríacos y a finales del siglo XVII se convertirá en primera potencia europea.

A Colbert, sobre todo, se le puede considerar como el promotor de lo que los franceses han llamado el *Grand Siècle*, el "gran siglo". El arte oficial francés de esta época estaba al servicio de una concepción clásica y monumental, para mayor gloria del Rey, lo que obliga a pensar en un rechazo a la entrada del Barroco europeo. Aún así, Francia no quedó al margen del barroquismo, y ello queda demostrado en las vacilaciones entre Barroco y Clasicismo que apreciamos en las construcciones de la primera mitad del siglo XVII.

En el arte, el signo de Francia será palaciego antes que religioso. La arquitectura atenderá a los palacios y jardines, lo que singulariza el Barroco francés del resto de barrocos europeos, puesto que opone los exteriores a los interiores. El





exterior se mantendrá en una línea de relativa pureza clásica, prefiriendo siempre la majestad a la suntuosidad. Al interior ocurre todo lo contrario. Los espejos, cielos decorados, etc., nos sumergen en un mundo refinado y suntuoso. Además, desde el reinado de Luis XIV se fundan las Academias para que orienten la creación artística hacia los fines políticos.

Los preludios del período de esplendor de la arquitectura francesa fueron los planos urbanos de Enrique IV que, inspirándose en las medidas adoptadas por Sixto V para embellecer Roma, centró su atención en la organización de una ciudad "nueva" como reflejo del poder absolutista. El primer proyecto fue la *Place Dauphine*, situada entre el Pont Neuf y la Île de la Cité, que se sitúa en un lugar urbanísticamente prominente, ya que fue el punto de partida de un sistema axial que atravesaría toda la ciudad, al tiempo que acentuaba la función del Sena como columna vertebral de la ciudad. La segunda creación del Rey fue la *Place des Vosges*, prototipo de la *Place Royale*. Se trata de una plaza rectangular rodeada de edificios iguales de ladrillo de dos plantas sobre pórticos; los únicos

acentos corresponden a los pabellones más altos, el *Pavillon du Roi* y el *Pavillon de la Reine*, situados en los lados más cortos. Pronto esta plaza se convirtió en lugar de encuentro de la aristocracia francesa. Otra de las medidas urbanísticas de Enrique IV digna de mención es la *Place de France*, cuyo trazado tiene forma de estrella.

Sobriedad, armonía y claridad van a ser las tres claves de la arquitectura barroca en Francia. Puesto que el arte va a estar al servicio del poder político vamos a ver que el Barroco francés se caracteriza por su majestuosidad y su ostentación. Por tanto estamos ante un arte propagandístico, en una época en las que las convulsiones sociales y políticas, ya que no debemos olvidar la cercanía de la Revolución francesa, serán determinantes a la hora de la creación del nuevo lenguaje. La revisión del urbanismo de las grandes ciudades como París, por ejemplo, vendrá determinada por la exaltación de las nacionalidades que en estos momentos está viviendo Europa.

Es probable que el aspecto más llamativo de la arquitectura francesa sea la disociación existente entre lo



Jean Baptist Colbert.
*Palacio del Louvre y
jardines*
París (Francia).

En página siguiente,
Salomon De Brosse.
Palais du Luxembourg,
París (Francia).

que prometen los exteriores de los edificios y la sorpresa que aguarda en el interior; compuesta por toda una voluptuosa serie de decoraciones y objetos que, en ocasiones, rozan el delirio.

En decoraciones pictóricas, escultóricas, objetos muebles,... la profusión de motivos está destinada a ser una pieza más del conjunto propagandístico de la monarquía. Lo mismo ocurrirá con los jardines, no pudiendo establecer una línea que separe el paisaje de la función decorativa del edificio.

Sin embargo, el arte monárquico no es el único que se desarrolla en el Barroco francés. Existe todo un muestrario de manifestaciones arquitectónicas y plásticas de carácter burgués; es el caso de los llamados "hoteles", viviendas creadas en las ciudades para personas pudientes. También un género pictórico típico de dicha clase social, muy difundido a finales del siglo XVI, es el retrato.

Salomón De Brosse.
Palacio de Justicia, 1618,
actual Parlamento de
Bretaña, en
Rennes (Francia).

Arquitectos franceses del Barroco

Salomon De Brosse (1571-1626). Como arquitecto de la Corte construyó tres grandes palacios: el de Coulommiers (1613), el de Blérancourt (1614-1619) y el Palais de Luxembourg (1615-1624), que causaron gran sensación y revolucionaron la arquitectura. El *Palacio de Blérancourt* es el primero que rompe con la forma de U tradicional en Francia y renuncia a las alas laterales. Esta ruptura con las formas tradicionales sentaría las bases de la posterior arquitectura palacial en Europa. En cuanto al *Palais de Luxembourg*, construido para María de Médicis, presenta un *corps de logis* con pabellones en los ángulos, secciones laterales y un ala de acceso de poca altura, cuyo centro se acentúa con un pabellón de alta cúpula. Los cuerpos del edificio se articulan con rigor y claridad y la zona del techo abarca los distintos cubos de los que consta.





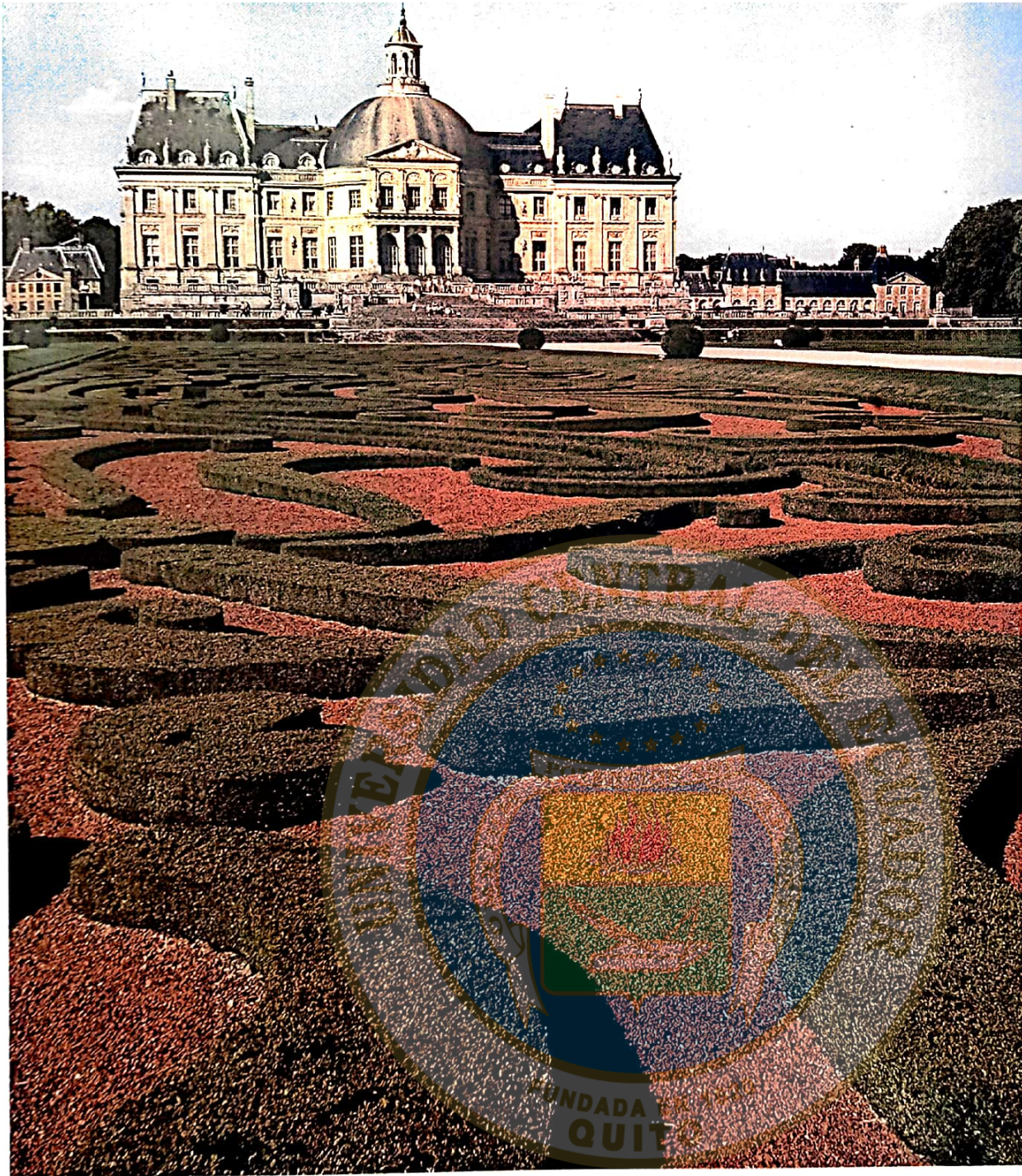
François Mansart (1598-1666). A diferencia de De Brosse, a Mansart más que la tipología del propio palacio, le interesó la configuración plástica de las fachadas. Su gran obra es el ala Gastón del *Palacio de Blois* (1635-1638). El edificio consta de tres alas y se articula en torno a una *cour d'honneur* estrecha y los tramos laterales se unen con el *corps de logis* por una columnata curva. Es extraordinaria la elegancia del cuerpo de edificio saliente de tres ejes, cuya fachada se adorna con tres órdenes de pilastras

superpuestas. La gran escalinata del pabellón central es una hábil solución entre los ejes del patio y la fachada del jardín.

Louis Le Vau (1612-1670). Arquitecto de la Corte, que construyó un palacio que fue todo un escándalo en la época. Se trata del *palacio de Vaux-le-Vicomte*, realizado en tan solo un año para el superintendente de finanzas Nicolás Bouquet. El palacio se abre al parque proyectado por André Le Nôtre, rodeado por acequias al modo tradicional pero de

François Mansart.
Castillo Maisons-Laffitte.
Île de France, noroeste de
París (Francia).





Louis Le Vau.
Jardines y detalle
de la fachada
(página siguiente) del
Palacio de Vaux-le-Vicomte.
Seine-et-Marne (Francia).

espectacular belleza. La entrada al complejo es mediante un patio flanqueado por edificios que se destinan a funciones administrativas. En el centro del *corps de logis*, que tiene pabellones en los ángulos, hay por el lado del patio un vestíbulo rectangular y por el lado del jardín un salón oval con cúpula. La fachada está constituida por arcadas de dos plantas y por un frontón triangular de coronación, motivo cuyos órdenes menores de pilastras contrastan de un modo absolutamente no clásico con el orden colosal de las alas

laterales. De la decoración interior se encargó Charles Le Brun (1619-1690). Lo innovador de este palacio radica en la relación patio y jardín. La integración en el contexto rural, la habilitación del palacio en todas sus alas, desde las administrativas hasta el gran salón, y por último la abertura a la naturaleza hicieron que se convirtiera en un programa a seguir para cualquier edificio con pretensiones. La concepción de este palacio fue tan convincente que serviría de modelo al más importante palacio francés, el palacio de Versalles.





ARQUITECTURA RELIGIOSA EN FRANCIA

La arquitectura religiosa en Francia evolucionó en paralelo con la de la arquitectura civil. El desarrollo de una forma propia de arquitectura barroca en el plano religioso fue bastante lento y alcanzó su culminación en las impresionantes cúpulas de los edificios religiosos. El primero de ellos que consideramos relevante es la fachada de *St. Gervais de París* (1616-1621), obra de De Brosse que mantiene aún la

tradición del siglo XVI ya que combina elementos del palacio francés con el *phatos* Barroco temprano que representa la iglesia de *Il Gesù* en Roma. Destaca por el escalonamiento de los diferentes motivos, aspecto que será característico de la arquitectura religiosa en Francia.

Jacques Lemercier vivió en Roma y estudió las obras de Giacomo Della Porta, por lo que en sus obras observamos la influencia italiana. Construyó el *Pavillon de L'Horloge del Louvre* por encargo del cardenal Richelieu,

Jules Hadouin Mansart.
Notre Dame de Versailles,
1684.
Versalles (Francia).





así como otras obras en París. Sin embargo su obra más destacada es la *iglesia de la Sorbonne*, que marcará un hito en la evolución del clasicismo Barroco francés. Es un edificio centralizado y dominado por una cúpula, con brazo transversal corto y brazo longitudinal más largo y con capillas laterales. La fachada occidental recoge la articulación de la iglesia romana de los jesuitas; el tramo del portal es ancho y está flanqueado por nichos laterales; la planta baja está dominada por columnas corintias compactas, dobles en los extremos, que se

reducen a pilastras en la planta superior. Poderosas viguerías acentúan la horizontalidad. En la fachada del patio se advierte otra concepción: escalonamiento del frente del templo, arco de triunfo, tejado de faldón y cúpula con tambor; una combinación personal de elementos clásicos y barrocos que produce un efecto pictórico y teatral.

Aunque inspiradas en modelos romanos, las iglesias centralizadas con cúpula constituyen una forma expresiva barroca propia de la arquitectura religiosa francesa. Como

Jacques Lemercier.
Pabellón del Reloj, Louvre.
París (Francia).

EL BARROCO

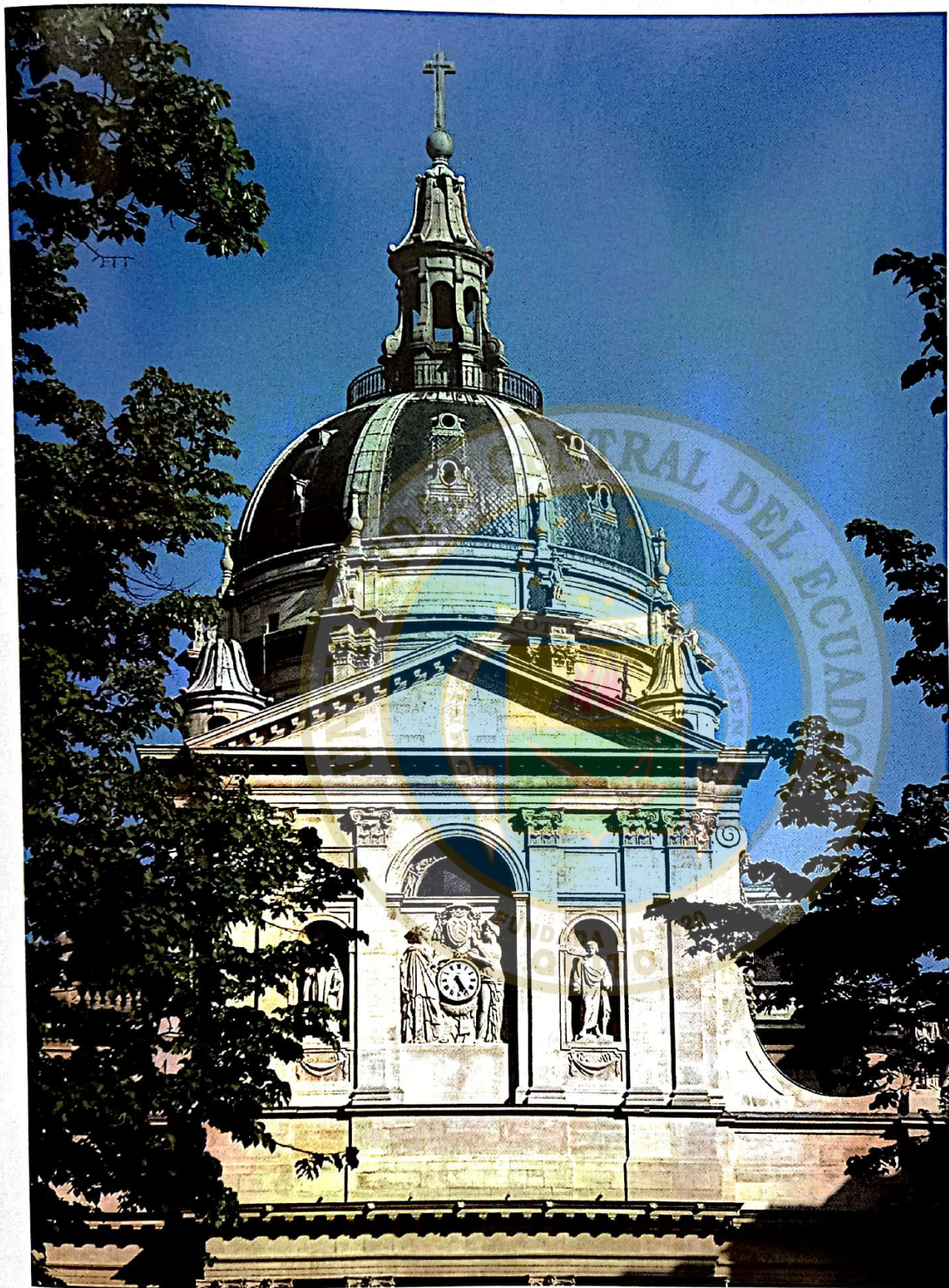


Daniel Gittard.
Interior de la *Iglesia de Saint Sulpice*. Nave central y
órgano.
París (Francia).

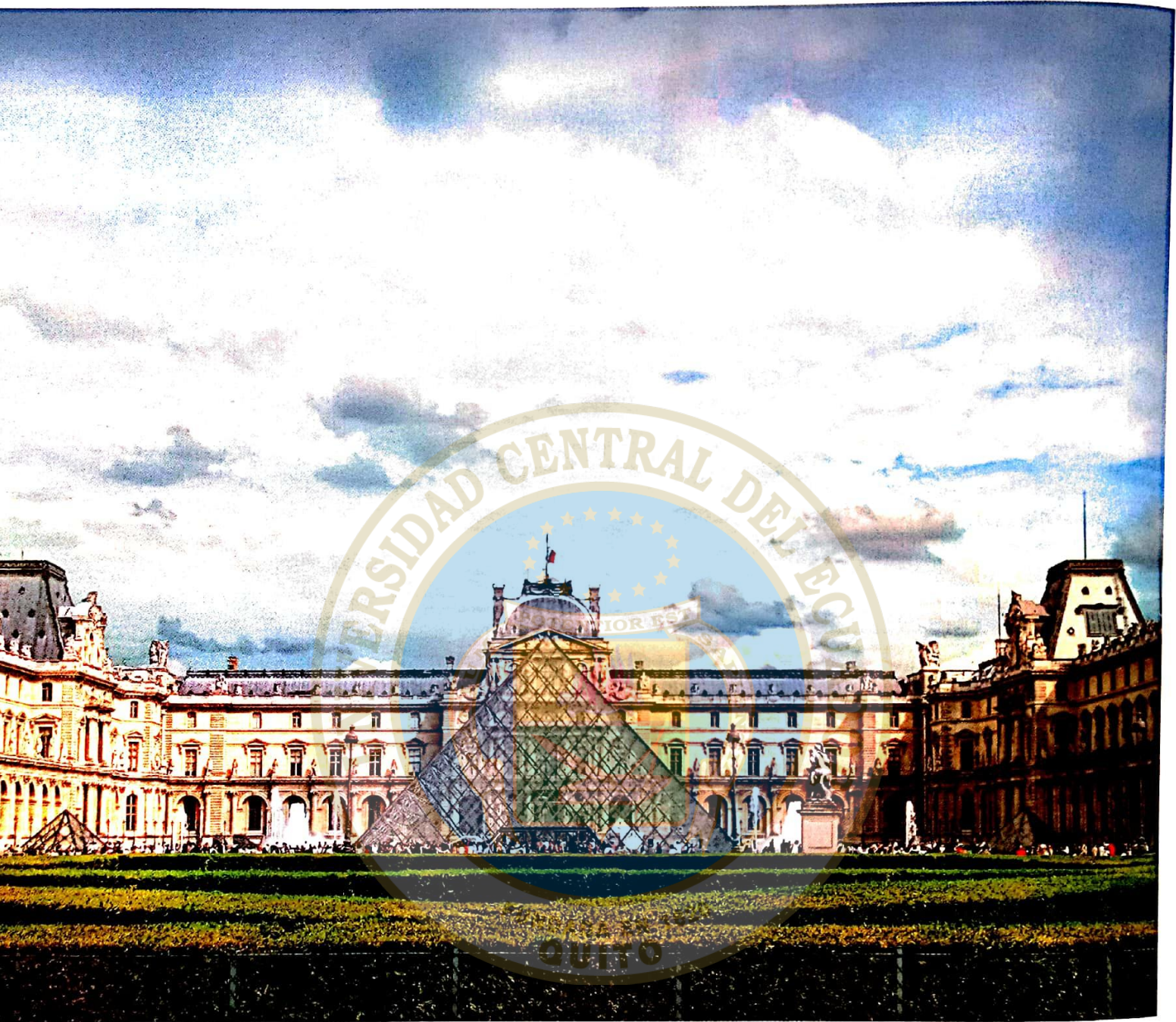
ejemplo tenemos la iglesia de Saint Sulpice, construida por Daniel Gittard. Se trata de una iglesia de planta basilical que mantiene la tradición medieval, con naves laterales, transepto y girola.

Cuando muere Mazarino se colocó al frente del Estado Luis XIV, cuyo gobierno se convirtió en un ejemplo de poder ilimitado y la corte del Rey Sol en una metáfora brillante de la visión absolutista del mundo. El arte, pero sobre todo la

arquitectura, desarrollaron una función política, ya que mediante ellos se quería impresionar al pueblo al tiempo que se le transmitían contenidos ideológicos. Fue Jean Baptiste Colbert quien estuvo a la cabeza de esta política, puesto que fue nombrado responsable de todos los proyectos arquitectónicos de la corte. Su primer trabajo para la corte será la construcción del *Palacio del Louvre*; edificio de cuatro alas que ha sido sometido a varias ampliaciones. Las últimas obras se realizaron en el Pavillion de l'Horloge y la mitad este



Jacques Lemercier.
Iglesia de la Sorbonne, en la
plaza del mismo nombre.
París (Francia).



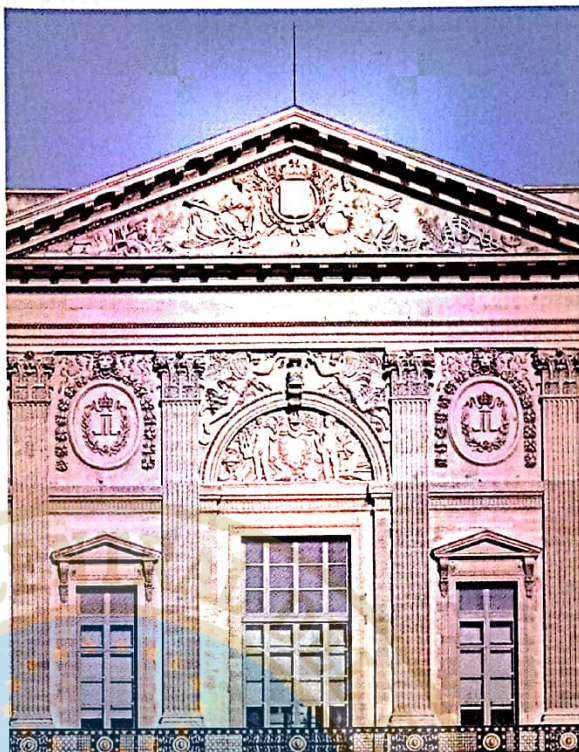
Louis Le Vau.
Cour Carrée, Louvre.
París (Francia).

de la Cour Carrée, cuyo trazado lo debemos a Le Vau. No obstante, estaba pendiente el trazado de la fachada. Un proyecto de Antoine Leonor Houdin (1661), presentaba el ancho frente de columnas que seis años después realizaría Claude Perrault.

Claude Perrault, médico y matemático, reflejó en su obra de la fachada este del Louvre (1667-1668), mejor que

ningún otro artista en sus proyectos anteriores, la idea de la monarquía francesa. Incorpora el motivo de la columnata como un escenario digno situado delante del complejo palacial, procedente de la Edad Media tardía, pero lo dota de rigor clásico. Sobre un talud y un zócalo sobriamente articulado se sitúa una larga columnata, cuyos extremos se destacan mediante resaltos concebidos en forma de arcos de triunfo; el eje central acentúa un frente saliente de

templo. La larga sucesión de dobles columnas corintias, cuya gravedad se subraya más por la línea de remate que se extiende por toda la anchura, se convierte en el elemento determinante. El conflicto que ocasionó la construcción de la fachada este del Louvre, con varios proyectos rechazados, y la decisión a favor de una arquitectura clásico-académica, síntoma de la concepción arquitectónica del absolutismo francés, denotan que fue Colbert quien dispuso la política de construcción del Louvre. Para el patio interior convocó en 1671 un certamen que descubriría un orden arquitectónico "francés" y para la decoración de los aposentos pensó en reproducir habitaciones de las naciones más diversas, que simbolizarían un mundo a escala reducida y presidido por el rey de Francia. Sin embargo, los planes de Luis XIV determinaron que, al poco de concluirse la fachada de Perrault, se abandonase el plan global. Entonces el Rey se centró en su proyecto favorito, la construcción del pabellón de caza de Versalles, que llegará a ser el magnífico Palacio de Versalles en los alrededores de París.



Fachada sur del *Cour Carré*, diseñada por Claude Perrault en 1668 y adornada en 1809 con estatuas de Augustin Fortin.

Fachada este del Louvre, conocida popularmente como "la Colonnade", obra así mismo de Claude Perrault. París (Francia).



UN EJEMPLO DE BARROCO FRANCÉS: El Palacio de Versalles

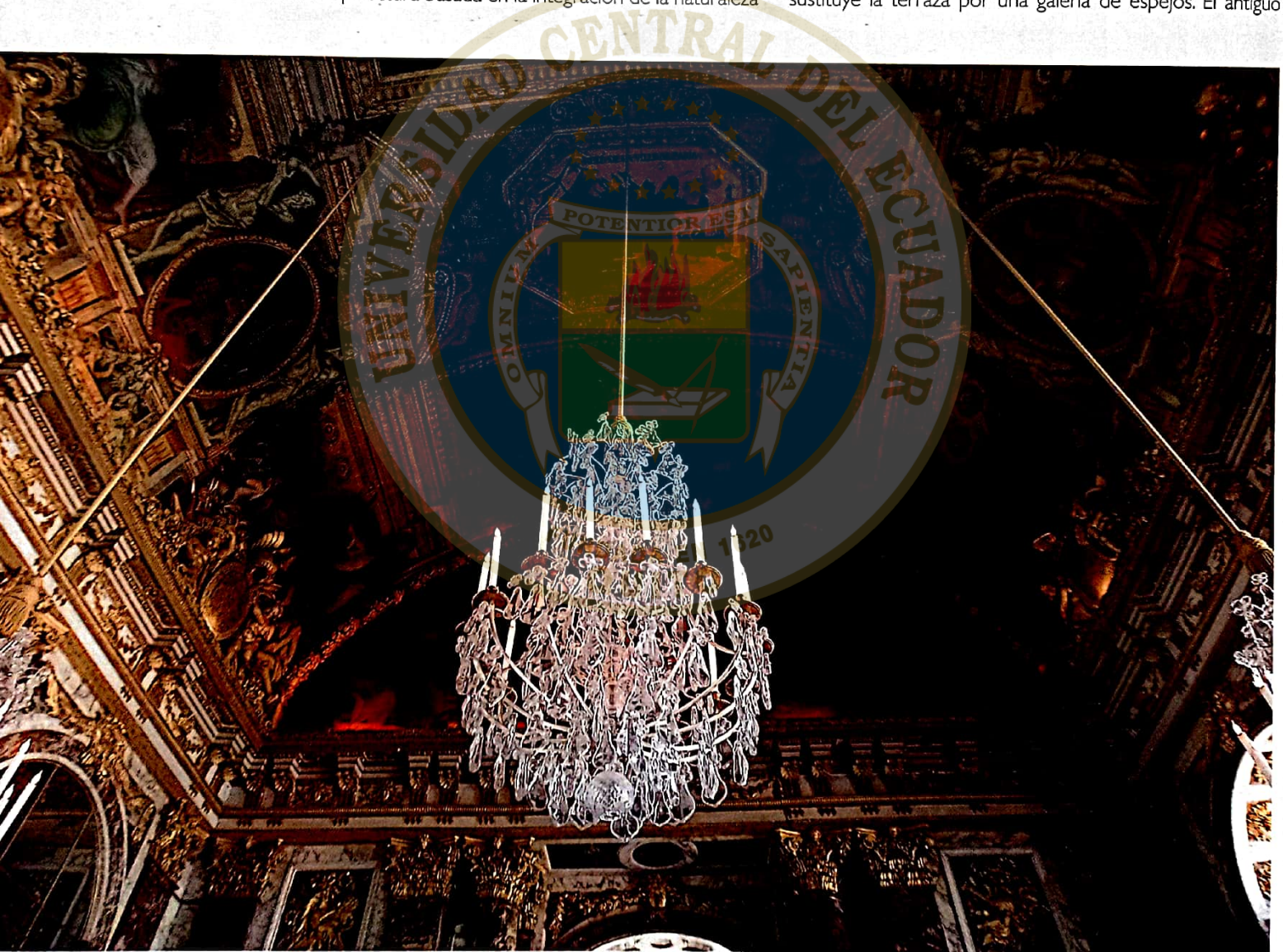
Versalles supone en la arquitectura palacial el punto culminante de la arquitectura en Europa, no sólo por las dimensiones y la magnificencia que posee, sino también por ser el ejemplo más claro y perfecto que representa al absolutismo monárquico. Fue el símbolo del poder supratemporal, la residencia del Rey Sol.

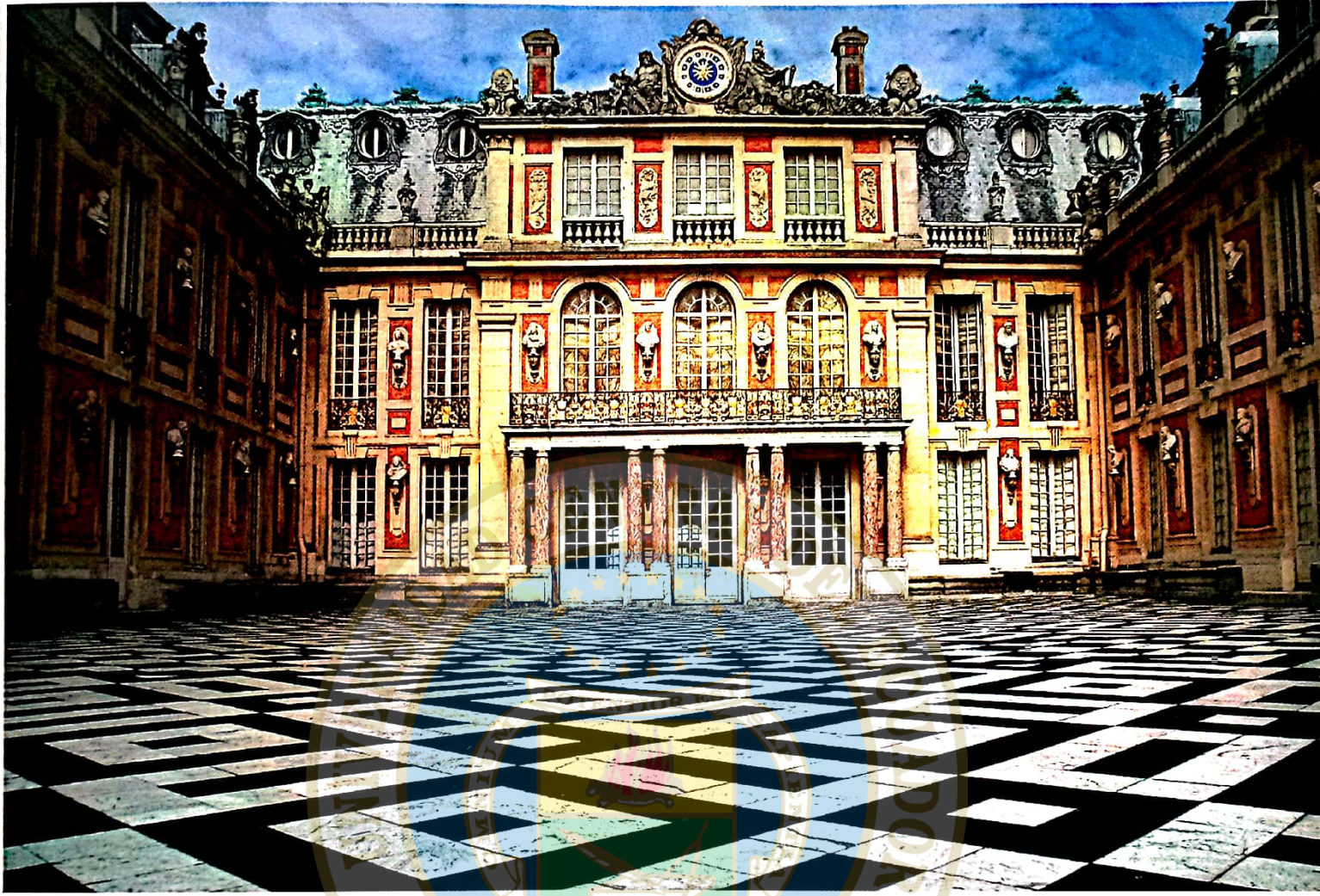
En 1631 comienza la ampliación del palacete de caza de Luis XIII y se convierte en un edificio de tres alas. Le Vau, Le Brun y Le Nôtre fueron los artistas que concibieron una nueva arquitectura basada en la integración de la naturaleza

y la construcción entre patio y jardín, por lo que serán llamados por el monarca para que inicien la ampliación del palacete. La primera medida será el recubrimiento del edificio nuclear, que ahora se abría al jardín con una gran terraza, la fijación de un sistema axial y el trazado del parque. En 1677-1678 Francia confirmó en la Paz de Nimega su supremacía europea, y fue entonces cuando el Rey decide trasladarse a Versalles, lo que supone una nueva planificación del edificio, puesto que ya no es simple palacete de caza, sino vivienda de toda la Corte. El proyecto de esta remodelación fue encargado a Jules Hardouin-Mansart.

En la primera fase se cierra el frente del jardín y se sustituye la terraza por una galería de espejos. El antiguo

Jules Hardouin-Mansart y
Charles Le Brun.
Techo de la *Galería de los
Espejos*, 1679.
Palacio de Versalles, Île de
France (Francia).





edificio principal acogió los aposentos de Luis XIV, con el dormitorio real en el centro, exactamente en el eje este-oeste, pues su programa diario se desarrollaba en consonancia con el curso del sol. Las habitaciones del recubrimiento de Le Vau, en el sur, se utilizaron como aposentos de la reina María Teresa y en el norte, como salas de representación. Los "Grands Appartements" se abrían por la escalera de los embajadores (hoy desaparecida) y por el Salón d'Hercule y en ellos se celebraban las ceremonias oficiales y las recepciones. A este núcleo de tres alas, que incluía el antiguo Cour de Marbre, antepuso Mansart los tramos norte y sur, dispuestos diagonalmente, que incluían un segundo patio, el Cour Royale, dando como resultado un impresionante frente de fachada de 670 metros de longitud. En el alzado se mantiene el sistema de articulación de la antigua fachada. La planta principal, que

se articula mediante columnas de orden jónico, se alza sobre un zócalo almohadillado; las puertaventanas se enmarcan con pilastras jónicas y el remate consiste en una planta de ático coronada por trofeos.

El corazón del Palacio de Versailles es el Cour de Marbre (patio de mármol), a cuyo alrededor se disponen los aposentos reales. El Cour de Marbre supone el punto culminante junto a otras dos plazas: el Cour de Ministres y el Cour Royale, y debe su nombre a las losas de mármol negro y blanco del suelo. Le Vau y Mansart remodelaron en el reinado de Luis XIV las fachadas que dan al patio de mármol, adornándolas con balaustradas, bustos, estatuas y jarrones, y en la fachada principal se construyó un balcón dorado con cuatro pares de columnas.

Philibert Le Roy, posteriormente intervinieron Louise Le Vau y Jules Hardouin Mansart.
Patio de mármol.
Palacio de Versailles, Île de France (Francia).



ARTE UNIVERSAL



Louis Le Vau y Jules
Hardouin-Mansart.
Vista de la *fachada del
Jardín del Palacio*.
Palacio de Versailles, Île de
France (Francia).

En página siguiente, la
Capilla de Palacio, obra de
Jules Hardouin Mansart y
Robert de Cotte.

En doble página siguiente
Galería de los Espejos, 1679,
obra de Jules Hardouin-
Mansart y Charles Le Brun.
Île de France (Francia).

Palacio de Versalles. Detalle
del techo del *Salón de la
Guerra*.

La capilla del palacio es una de las muestras más impresionantes de la arquitectura barroca tardía de Francia. La comenzó Mansart en 1689 y la terminó en 1710 Robert Cotte. Es una iglesia de coro alto, con galería poligonal, y combina elementos arquitectónicos antiguos, medievales y barrocos; tomó como modelo la Sainte Chapelle, por lo que se convierte en una escenificación de la monarquía francesa.

La Galería de los Espejos y los recintos de representación contiguos del Salon de la Guerre y del Salon de la Paix constituyen la *enfilade* de los "grands appartements" que da al jardín. Todos ellos constituían el marco ideal y fastuoso para las celebraciones de la Corte del Rey Sol. En 1687 Mansart termina la Galerie des Glaces, es decir, la Galería de los Espejos, con 75 metros de longitud, cuya decoración interior

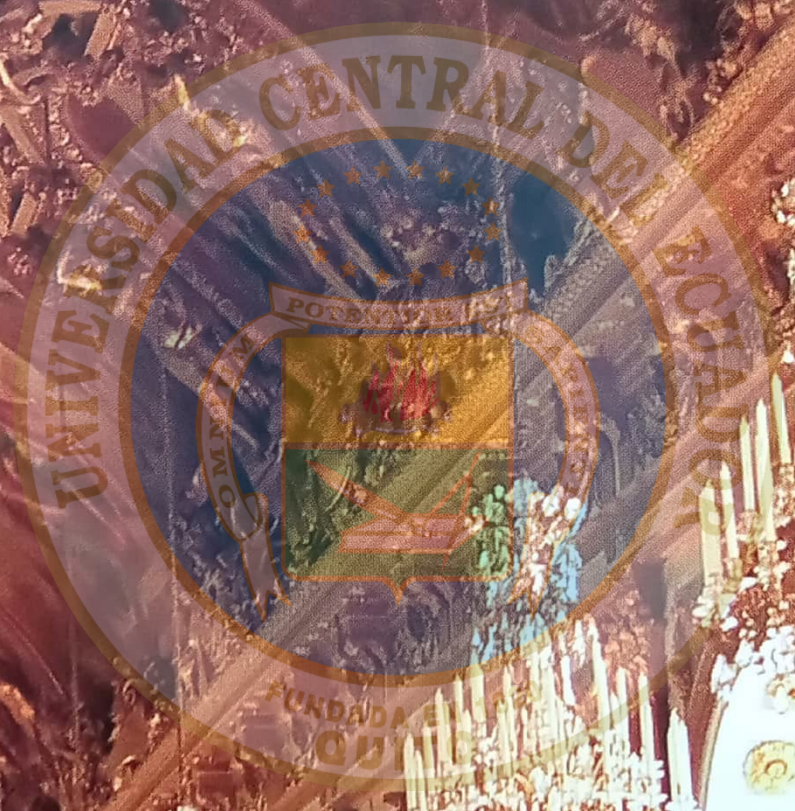
debemos a Charles Le Brun. En esta sala el máximo refinamiento artístico se une con un contenido bastante complejo, que narra mediante ciclos de cuadros alegóricos la historia de Francia hasta la Paz de Nimega. Sin embargo, lo más llamativo de esta sala, sin duda, es la reflexión que produce la luz de los innumerables espejos, que reflejan la luz del sol, la luz de las velas y hacen una metáfora del Rey Sol. En los extremos de esta galería encontramos el Salón de la Guerra y el Salón de la Paz; en los que se enaltecen los triunfos militares del monarca francés.

Como indicamos anteriormente en la arquitectura francesa prima el concepto de palacio-jardín, es decir, la integración de la naturaleza. En este sentido Versalles supone también el mejor ejemplo de integración del parque jardín











Palacio de Versailles, Vista de los jardines. Île de France (Francia).

palacial. Esta zona de parque estaba concebida para el esparcimiento y formaba el escenario de las celebraciones festivas de la Corte. En los jardines del Palacio de Versailles destaca la zona del Trianon, además de la Orangerie (obra de Jules Hardouin-Mansart). El Trianon constituía el lugar íntimo que acogía los encuentros de Luis XIV con Madame de Montespan. El edificio estaba decorado suntuosamente y recubierto de azulejería de Delft, pero era un lugar frío y poco confortable, por lo que fue sustituido por el Grand Trianon en 1687-1688, obra de Mansart, que construyó un edificio con columnata abierta y largas alas de dos plantas. Su concepción y decoración interior se basó en modelos italianos.

Casi 80 años después, Luis XV ordenaba construir el Petit Trianon para su favorita, Madame de Pompadour. Un discípulo de Mansart, Jacques Gabriel, dispuso un edificio de formas clásicas palladianas. A esta idealización de formas

clásicas, es decir, de la Antigüedad, va a responder el templo del amor del Petit Trianon que en 1775 terminó Richard Mique, arquitecto favorito de María Antonieta.

Aunque la Corte se trasladó a Versailles, París continuó siendo el centro de la evolución de la arquitectura en Francia, y en las Academias se planteaban debates sobre las bases teóricas del arte nacional francés.

Fue el arquitecto de Versailles, Mansart, quién se hizo cargo de la obra más madura del Barroco francés. Se trata del *Hospital de los Inválidos*, una fundación real para atender a los soldados veteranos. En 1706 se consagra la iglesia de los Inválidos, donde se sintetizan dos elementos arquitectónicos: planta inferior de sillería con fachada con portal y una impresionante cúpula con tambor que nos recuerda a la de San Pedro del Vaticano. Las columnas geminadas y exentas

imponen el ritmo del edificio desde el zócalo hasta la cúpula y son las que dotan a la iglesia de su extraordinaria plasticidad. Frente a las fachadas teatrales que construyen otros arquitectos franceses, en los Invalidos se sigue con la tradición del Barroco romano. La cúpula mide 105 metros de altura y se remata con un óculo, pero además define el interior, ya que al círculo central se le adjuntan cuatro brazos transversales cortos y en los ángulos del edificio cuadrangular se alzan recintos con cúpulas secundarias que se unen en diagonal con el crucero. El colosal orden corintio subraya la verticalidad y de nuevo columnas exentas acentúan los ejes principales. La planta de edificio centralizado y su configuración

dieron lugar a la hipótesis de que Luis XIV había pensado que fuera su lugar de enterramiento. Si embargo, no sería Luis XIV quién ocuparía ese espacio después de su muerte, sino el general Napoleón Bonaparte, puesto que en 1861 Visconti ordenó excavar en el centro de la iglesia una cripta en la que sería inhumado Napoleón.

Podemos concluir afirmando que el arquitecto de Versalles, Jules Hardouin-Mansart, influyó más que ningún otro arquitecto en la arquitectura de finales del siglo XVII en Francia, y su influencia, a través de sus discípulos, impuso su estilo hasta bien entrado el siglo XVIII.

Ange-Jacques Gabriel.
Le Petit Trianon. Mandado construir por Madame de Pompadour, la favorita de Luis XV, fue ocupado posteriormente por Madame du Barry y regalo finalmente por Luis XVI a su esposa, María Antonieta. - Complejo palaciego de Versalles, Île de France (Francia).





ARQUITECTURA BARROCA EN OTROS PAÍSES EUROPEOS INGLATERRA

La denominación de Barroco inglés se utiliza a veces para referirse al desarrollo paralelo que tuvo la arquitectura inglesa en relación a la evolución de la arquitectura barroca en el continente europeo entre el Gran Incendio de Londres de 1666 y el Tratado de Utrecht de 1713.

La arquitectura inglesa continuaría durante la primera mitad del siglo XVII bajo las directrices del gótico tardío,

que se vio enriquecido con elementos holandeses conocidos por medio del tratado de Vredeman de Vries. El lenguaje de las formas clásicas italianas se aceptará muy tarde y será introducido por el británico Inigo Jones, que en la Queen's House (1616-1635), en Greenwich, reúne las características del nuevo y revolucionario lenguaje arquitectónico. Será Jones quien importe para su patria el espíritu palladiano. Su arquitectura sorprende por la racionalidad que desprende. La elegancia palladiana coincide con el espíritu inglés refinado y elegante.

Otro gran arquitecto inglés es Christopher Wren, considerado como el creador de la escuela barroca inglesa.



Inigo Jones.
Fachada posterior de
Queen's House y conjunto
de edificios que forman el
Colegio Real Naval.
Greenwich (Reino Unido).

El incendio de 1666 que destruyó prácticamente toda la ciudad de Londres, le permitió crear un plan urbanístico basado en las ciudades barrocas europeas. Sin embargo, fue en la reconstrucción de iglesias y en la nueva catedral de San Pablo donde sustituyó el gótico para introducir las nuevas tendencias francesas e italianas.

Durante el siglo XVIII Inglaterra sigue manteniendo su lenguaje de formas elegantes y racionales, sin que nunca se llegue a conocer la tendencia rococó que empezó a imperar en el resto de Europa. Esta serenidad permanente de la arquitectura inglesa es, sin duda, una de las más interesantes características que diferencian al

arte inglés del resto de países europeos en este período.

Arquitectos ingleses del Barroco

Inigo Jones (1573-1652) fue el primer arquitecto que introdujo en Inglaterra los principios del Clasicismo italiano gracias a la obra de Palladio. En torno al 1600 viajó a Italia, donde conoció la arquitectura de la antigua Roma y la obra de Palladio. En 1605 se une a la corte real inglesa y trabajará como arquitecto del rey Carlos I. En 1615 fue nombrado inspector de obras del Rey y comenzó a proyectar residencias

En doble página siguiente,
Christopher Wren.
Fachada principal de la
Catedral de San Pablo.
Londres (Reino Unido).





Inigo Jones.
Vista general de la fachada
posterior y un detalle de la
balaustrada de acceso a la
Queen's House.
Greenwich (Reino Unido).



de la corona, siendo una de las más representativas la Queen's House, donde introduce ya el nuevo lenguaje clasicista. En 1630 trabajará en la planificación del nuevo Londres. Proyectó y construyó la plaza de Covent Garden, incluyendo las fachadas y el templo. Otro de los proyectos que acometió fue la restauración de la Catedral vieja de San Pablo, creando una composición romana que fue decisiva para el proyecto de Wren, que reconstruyó la iglesia tras el incendio de 1666 que asoló prácticamente toda la ciudad. Su asociación con los realistas le obligó a abandonar la ciudad, debido al desencadenamiento de la Guerra Civil. No obstante, en 1646 fue rehabilitado y tres años después proyectaría la que será su última obra antes de morir, la Wilton House.

Christopher Wren (1632-1723) es considerado la figura más importante de la arquitectura inglesa, cuya obra

puede clasificarse como un Barroco depurado y muy original en cuanto a diseño y soluciones estructurales. Wren tuvo una influencia posterior en la arquitectura inglesa, tanto en el período georgiano como en el estilo colonial estadounidense. Wren comenzó a los 14 años a estudiar matemáticas en Oxford, en cuya Universidad impartiría clases de astronomía, pero con 29 años decide estudiar arquitectura y sigue la influencia de Inigo Jones. En 1665 viaja a París para conocer el Barroco francés y también a Bernini, gran maestro del estilo en Italia. El gran incendio asoló la ciudad de Londres le da la oportunidad de proyectar su arquitectura, ya que el rey le nombra supervisor del Acta de Reconstrucción, y más tarde supervisor general de las obras del rey. Su proyecto urbanístico no se llegó a realizar, sin embargo sí se llevó a cabo la reconstrucción de la catedral de San Pablo y de más de cincuenta iglesias parroquiales.



Christopher Wren.
Hampton Court. A fines del siglo XVII se estableció una reconstrucción y ampliación del palacio tudor de Enrique VIII, inspirándose en el de Versalles, siendo el palacio de verano de Guillermo III. Hampton, cerca de Londres (Reino Unido).



Para la catedral de San Pablo presenta un proyecto clasicista con una majestuosa cúpula erguida sobre un elegante tambor, al modo de las cúpulas francesas e italianas, siendo éstas la principal preocupación de los arquitectos del Barroco. La catedral de San Pablo representa la culminación de la arquitectura inglesa y uno de los mejores ejemplos del período Barroco tardío. En principio Wren propone un templo de planta centralizada a la manera de Bramante e inspirado en los proyectos originales de la basílica de San Pedro en Roma. Sin embargo, el gusto conservador del clero prevaleció sobre las nuevas

ideas europeas y le obligó a construir una planta de cruz latina. La catedral de San Pablo quiere ser la respuesta anglicana a la iglesia de San Pedro del Vaticano en Roma; aunque no llega a sus dimensiones, sí alcanza su gran monumentalidad. Con una planta muy alargada, asienta una gran cúpula en el centro. Los tramos cubiertos por cúpulas, las pilastras agrupadas armoniosamente y la sabia distribución de los espacios exteriores en dos pisos, al modo francés de hacer palacios, le dan un perfecto sosiego lleno de grandeza, característico de toda obra clásica. En la construcción de San Pablo la cúpula será el reto. Wren

levantará una cúpula oval, peraltada y sobre un esbelto tambor al modo de Bramante, sin embargo esta cúpula exterior cobija otra más baja, con lo que los empujes de ésta quedan reducidos por los de aquélla. Con esto, además de un problema técnico resuelve un problema de percepción espacial, ya que la cúpula alta resultaría excesivamente vertical a la vista desde dentro, y la baja resultaría muy achatada al ser observada desde fuera. El edificio se concluyó en 1710, y entre los ornamentos originales destacan la arqueta del órgano y el coro, puesto que las decoraciones de mosaicos son victorianas. La catedral de San Pablo es uno de los templos empleados para las celebraciones solemnes de la corona inglesa, y allí

descansan los restos del duque de Wellington y de Horatio Nelson, así como los del propio Wren. La catedral de San Pablo se ha convertido en uno de los emblemas de la ciudad de Londres.

Entre el resto de sus iglesias en Londres destacan St. Mary-le-Bow, St. Stephen-Walbrook, St. Peter's Cornhill, St. Clement Danes y St. James en Picadilly. También proyectó numerosos edificios civiles como el Sheldonian Theater en Oxford, la biblioteca del Trinity College en Cambridge, el palacio de Hampton Court, el Observatorio de Greenwich o los hospitales de Chelsea y Greenwich.

Christopher Wren.
Biblioteca del Trinity
College.
Cambridge (Reino Unido).



ALEMANIA Y AUSTRIA

Tanto en Alemania como en Austria la inspiración italiana y francesa dará lugar a edificios de gran exhuberancia decorativa, sobre todo en el interior, y de luminosidad brusca, que serán el paso decisivo para el desarrollo del estilo Rococó.

Austria y el sur de la actual Alemania habían permanecido fieles a Roma, por lo que entendemos que la influencia fuera italiana, sin embargo una serie de circunstancias provocan que esta influencia no se dé hasta bien entrado el siglo XVII. La Guerra de los Treinta Años, el desmoronamiento de la Hansa Teutónica y las nuevas rutas

comerciales que derivan hacia América, acabarán empobreciendo lo que fue el Sacro Imperio Romano Germánico. Pero además, tras la Paz de Westfalia (1648), Alemania se desmenuza en pequeños Estados en los que los asuntos de religión los decide la voluntad de cada príncipe. Esta crisis económica, social y religiosa contribuye a que apenas se realicen obras durante el siglo XVII. Sin embargo, con el inicio del siglo XVIII se produce el afianzamiento político y se da un renacer artístico que tiene como modelos a Francia e Italia, por lo que tanto en Alemania como en Austria el Barroco posee un gusto clásico, caracterizado por la policromía y los efectos del claroscuro, y donde los edificios se llenan de curvas utilizándose con profusión el orden gigante, los atlantes y las columnas salomónicas.

Fischer von Erlach.
Iglesia de San Carlos
Borromeo.
Viena (Austria).



Podemos hablar de Barroco alemán propiamente dicho en el período que se ha denominado "alto Barroco", y que abarca desde 1680 hasta 1730, casi medio siglo. Tras la Paz de Westfalia, Alemania y Austria se habían ido reconstruyendo lo suficiente para ir creando una arquitectura que, aunque deberá mucho a la arquitectura de Francia e Italia, irá logrando poco a poco su propia personalidad, teniendo su eclosión en el último Barroco, es decir, en el Rococó. No obstante, en el siglo XVII destacamos el Arsenal de Berlín, obra que debemos a Johann Arnold Nering, y el Palacio de recreo de Dresde, de Johann Georg Starcke.

En el siglo XVIII el centro cultural de Alemania se fija en Dresde, y allí destacará por su obra Daniel Pöppelmann, que se caracteriza por su independencia de influencias europeas. Construye el pabellón de verano de la Corte, el Zwinger, donde introduce un modelo que se hará clásico en Alemania del Norte. Traza dos alas diagonales desde el pequeño pabellón central, lo que le da a éste lugar de fondo una perspectiva y con ello una mayor grandiosidad. Tiene un diseño grácil, que a pesar de la regularidad y el clasicismo de formas básicas, muestra una decoración exterior y una amplitud de vanos que le restan solidez respecto a otros barrocos europeos.

Fischer von Erlach es el arquitecto más significativo. Trabaja en Viena y Salzburgo y se caracteriza por la solemnidad. En Salzburgo construye el Castillo de Klesheim, con una inspiración y sentido de la medida a la manera de Italia, pero es la ornamentación lo que será una constante de su obra, siendo sin duda, el mejor exponente de la arquitectura centroeuropea del siglo XVIII. En Viena edifica la Iglesia de San Carlos Borromeo, siendo ésta su obra más destacada y la más singular obra religiosa del Barroco germánico. De formas netamente clásicas, sólo hay unas pequeñas concesiones al decorativismo Barroco en los áticos de los cuerpos laterales y en la alta cúpula. La gigantesca vertical que impone la cúpula queda equilibrada por dos columnas, al modo de la de Trajano en Roma, dándole así una aire de clasicismo italiano. Otra de sus obras destacadas será la Cancillería Imperial de Viena.

Destacan también otros arquitectos centroeuropeos como Agostino Barelli, que realiza la Iglesia de los Teatinos de Munich, Gaetano Chiaveri, cuya obra destacada es la Iglesia de Corte en Dresde, Lucas Hildebrandt, a quien debemos el Palacio y jardín del Alto Belvedere, Baltasar Neumann, que edifica el Palacio de Würzburg o Jacob Prandtauer, cuya obra destacada es el convento de Melk, siguiendo la ideas del Concilio de Trento.

Matthäus Daniel Pöppelmann.
Detalle de la Puerta de la Corona, en el Zwinger.
Dresde (Alemania).





En página anterior, detalle de una de las fuentes de Versalles.
Jardines del *Palacio de Versalles*, Île de France (Francia).

III. Escultura Barroca

LA ESCULTURA DEL SIGLO XVII EN ITALIA

La pervivencia de la tradición clásica en el arte italiano fue uno de sus rasgos más significativos. Los monumentos antiguos conservados en ciudades como Roma fueron decisivos para la orientación de las artes que, ya desde el Renacimiento, habían buscado en ellos sus fuentes de inspiración, pues formaba parte de su historia urbana y permitía comprender, aunque fuera fragmentariamente, muchos de los principios técnicos y estéticos que desde la Antigüedad había consagrado el Clasicismo. Pero aquellos restos no mantenían sólo el recuerdo de grandiosos edificios, privados o públicos, sino también el de esculturas de personajes ilustres y de monumentos funerarios, portadores de un sentido conmemorativo y heroico, capaces de transmitir sentimientos de eternidad por los cuales el individuo sobrevivía a su propia muerte.

Éste fue uno de los valores fundamentales de la escultura con el que garantizaba su condición de arte eterno, debido en gran parte a la naturaleza de los materiales empleados como el mármol o el bronce, y a los ideales que transmitía. Por eso, el retrato tanto en busto como ecuestre, las dos modalidades conocidas desde la antigua Roma, y la tumba adquirieron una gran importancia como instrumentos de exaltación individual, en los que era posible no sólo conocer al personaje sino también las virtudes que le distinguieron y los acontecimientos que protagonizó en vida.

La Antigüedad, que ejercía gran fascinación entre los escultores italianos, era perfectamente compatible con los ideales proclamados desde la Iglesia. La formación artística se realizaba en las academias creadas en el siglo XVI, en las que aprendieron los escultores, pintores o arquitectos a valorar la medida y la proporción, la anatomía y la expresión como cualidades esenciales del arte. Este clima suavizó los componentes realistas del mundo Barroco, a la vez que le proporcionó las condiciones escenográficas y retóricas de los nuevos tiempos. La orientación hacia el Clasicismo, por tanto, sería uno de los puntos fundamentales de esta nueva escultura.

Roma, capital del catolicismo, siguió siendo el núcleo más importante de toda Italia durante este siglo XVII. Meta a la que aspiraba todo artista en sus deseos de aumentar sus conocimientos y formación, atrajo



Stefano Maderno.
Tumba de Santa Cecilia,
1600.
Iglesia de Santa Cecilia in
Trastevere, Roma (Italia).

a creadores procedentes de diversos países, marcando las directrices artísticas y religiosas del momento y fomentando desde el pontificado un arte que pusiera de relieve los valores fundamentales de la fe. El movimiento de renovación religiosa proclamado desde las esferas oficiales se completaba con la revalorización de los antiguos mártires del cristianismo, y, por eso, no extraña que la primera obra de escultura considerada propiamente barroca fuera *Santa Cecilia* (1600) de Stefano Maderno (1576-1636), una obra llena de ternura, representada de la forma en que fue encontrada en su primitiva tumba en 1599. En ella Maderno intentó superar, sin conseguirlo del todo, los repetidos esquemas del último Cinquecento escultórico. El equilibrio formal, la fidelidad al modelo y una conmovedora expresividad distinguen la obra del escultor italiano.

Santa Cecilia fue su primera creación de grandes dimensiones y, a la vez, su trabajo más destacado. Éste, a pesar de ser manierista, ya presagia la plástica barroca con su lumínico modelado y su teatral puesta en escena. La

escultura de la joven y frágil mártir reposa en una hornacina de mármol rojo que semeja un sarcófago abierto lateralmente. El cuerpo lánguido, la cabeza bruscamente ladeada y el cuello mostrando el corte dejado por la espada del verdugo.

En esta Roma, paraíso de las artes, florecieron junto a Bernini otros maestros, como Alessandro Algardi y el flamenco Francisco Duquesnoy.

Fuera de la ciudad de Roma, Florencia, Nápoles y Venecia revivieron el viejo esplendor de sus maestros renacentistas. La Capilla de los Príncipes en la florentina iglesia de San Lorenzo, por ejemplo, sería uno de los precedentes del Panteón Real de El Escorial, al introducir en una solución polícroma la idea de un enterramiento familiar. El sentimiento de la muerte, con su crudeza y dramatismo, fue un tema muy representado, ya fuera para evocar la heroicidad de un mártir, la redentora muerte de Jesús o la ejemplar de un Papa, insistiendo, en la mayoría de las ocasiones, en su sentido igualatorio, al que nadie puede escapar.

EL GRAN ARTISTA BARROCO: GIAN LORENZO BERNINI (1598-1680)

Su hijo lo definía como un hombre "de naturaleza áspera, constante en su trabajo, acalorado en la ira". También puede hablarse de Bernini como de un hombre profundamente religioso; para él, la unión de la religión con el arte era tal que consideraba su don una gracia de Dios y sus maravillosas ideas, inspiración divina.

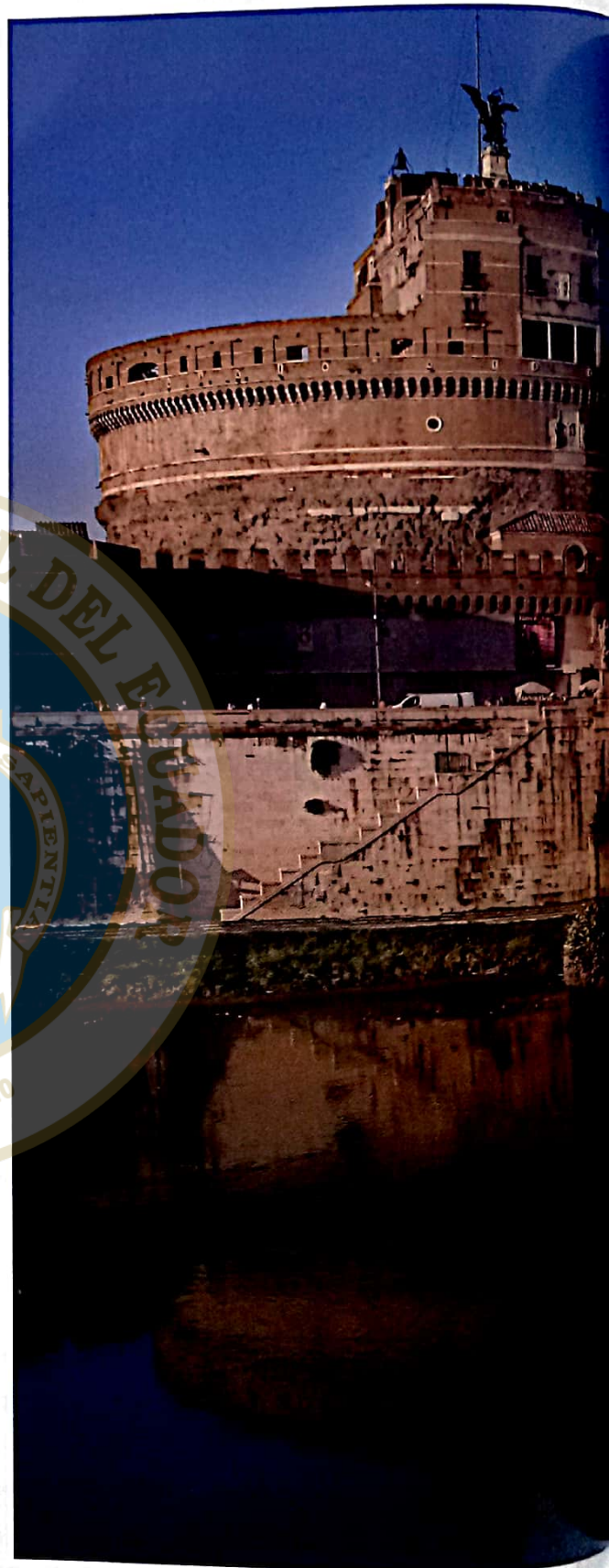
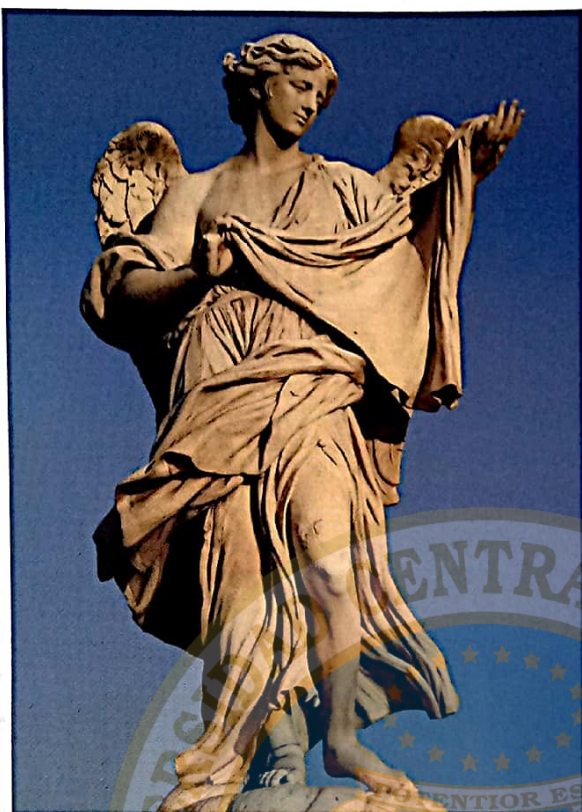
Los comienzos de su carrera estuvieron marcados por su aproximación a la Antigüedad, restaurando esculturas clásicas, ocasión que le brindó su acercamiento a la temática mitológica, como lo muestra una obra realizada con apenas diecisiete años, titulada *La cabra Amaltea amamanta a Zeus*. A pesar de lo temprano de este grupo, la afición por la

estatuaria antigua hizo de Bernini un perfecto conocedor del valor concedido a la anatomía humana. El artista se recrea en la belleza del cuerpo desnudo, que alcanza unas cualidades poéticas tan cálidas como la fuente literaria que le sirve de origen. En efecto, Bernini ilustró magistralmente diversos pasajes de las Metamorfosis de Ovidio, de la Eneida de Virgilio o de la propia Biblia, mostrando en cada ejemplo el clima y ambientación adecuados para comprender el mensaje oculto de cada representación. A medida que avanza en este terreno, la formación del escultor se aleja de los componentes manieristas originarios visibles en el *Eneas y Anquises*, de 1617, para adquirir un movimiento tenso, lleno de fuerza y dramatismo en el *Rapto de Proserpina*, de 1621-1622. En la primera obra prevalece el sentimiento de piedad filial del héroe troyano, Eneas, que rescata de las llamas de la saqueada ciudad de



Izquierda,
Gian Lorenzo Bernini,
Eneas y Anquises, 1619,
Galería Borghese,
Roma (Italia).
Derecha,
Gian Lorenzo Bernini,
Rapto de Proserpina,
1621-1622,
Galería Borghese,
Roma (Italia).

Puente Sant'Angelo en Roma, mandado construir por el Emperador Adriano entre 134 y 139, con el Castel Sant'Angelo al fondo. Los ángeles que flanquean el puente son diseño de Gian Lorenzo Bernini y realización de sus discípulos (Italia).





Troya a su padre y a su propio hijo. Un sentimiento romántico se apodera del grupo. Los fugitivos llevarán consigo aquello que más quieren, como los dioses domésticos por el padre y el fuego sagrado de Ilíón o Troya por el hijo.

La comprensión del significado que tenía estas fuentes clásicas fue uno de sus más logrados méritos, pues le proporcionaba los conocimientos necesarios para solucionar los problemas de movimiento que la temática ofrecía. El *Rapto de Proserpina* fue un paso más. Plutón, el dios de los Infernos, prendado de la belleza de la hija de Júpiter y Ceres, tomó por la fuerza a su presa, sorprendida cuando cogía flores en los campos de Sicilia. Bernini representó el momento de máxima tensión. La fuerza con que el dios agarra su hermoso botín deja ver una musculatura hercúlea en la divinidad, que se presenta acompañada por el perro guardián de las profundidades, conocido como Cancerbero. Proserpina en vano trata de escapar de su raptor. La sensualidad de su cuerpo, el violento giro del mismo, describiendo un eje diagonal que muere en la pierna ligeramente retrasada de Plutón, marcan junto al otro eje de apoyo una composición en aspa, abierta y dinámica.

La trayectoria escultórica de Bernini cambió las formas tradicionales y marcó el devenir de la escultura occidental durante más de cien años. Estas obras, además, desprendían el dramatismo y la intensidad emocional afines a la espiritualidad de la Contrarreforma.

En la escultura, Bernini combinó el punto de vista único renacentista, la captación del instante, la ruptura con las restricciones impuestas por el bloque único de mármol, el realismo y el virtuosismo en la plasmación de las texturas de la piel y de los ropajes. Por lo tanto, Bernini maneja con la maestría de los escultores antiguos la naturaleza del mármol, al que imprime una belleza y sensualidad inigualables, capaces de traducir sensaciones de realidad. Además emplea bellos contrastes que se acentúan en su obra *Apolo y Dafne*. Este grupo escultórico de 1622-1625 se basa en un episodio de las *Metamorfosis*, de Ovidio, un poema que recoge historias y leyendas mitológicas sobre el tema de la metamorfosis, es decir, el cambio.

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 se enamoró apasionadamente de ella 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.

Apolo y Dafne parecen modelos de la Antigüedad y están representados según 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 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, 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.

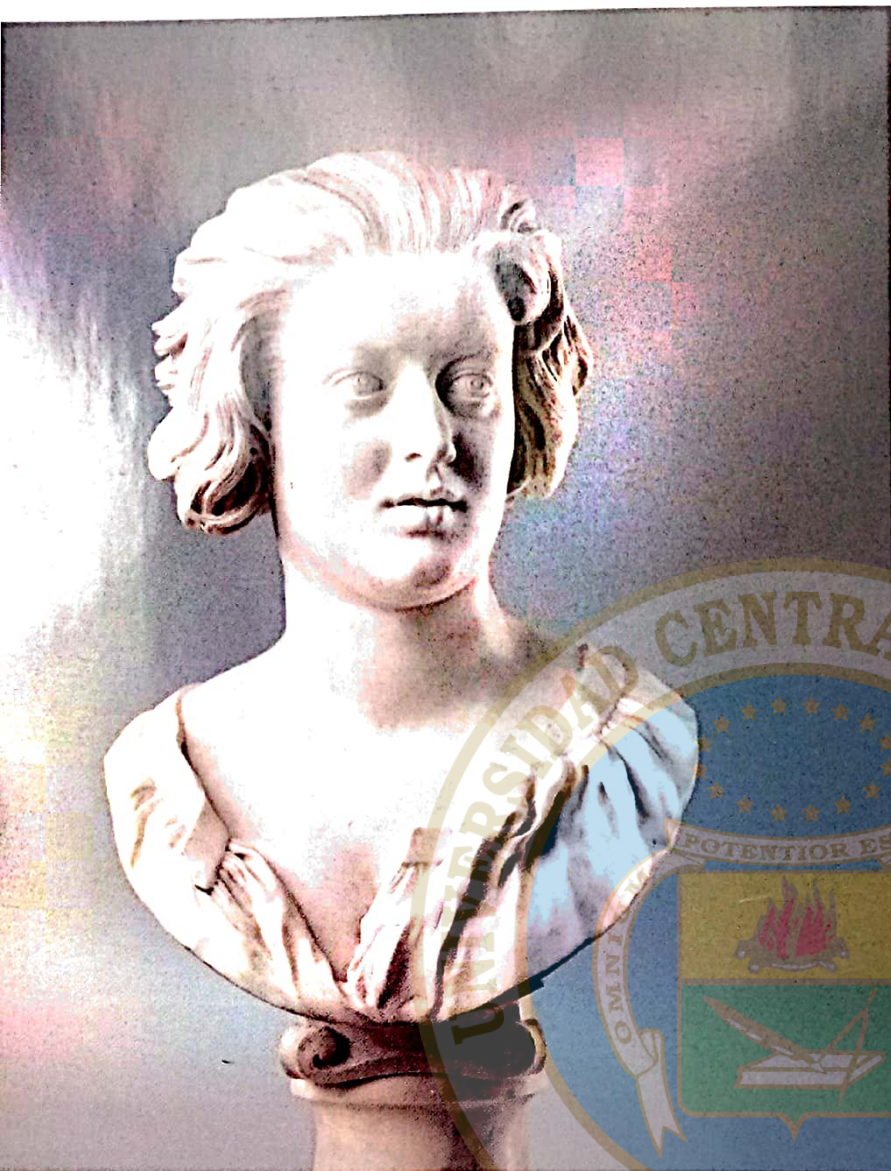
Aunque se trata de una escultura exenta, Bernini la diseñó para ser observada desde un punto de vista privilegiado. Esta concepción era eminentemente pictórica y se atenía al precedente renacentista según el cual una acción debe representarse desde una perspectiva única.

Bernini 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.

En ninguna otra escultura Bernini llevaría tan lejos su virtuosismo en el tratamiento de la piel y de las texturas. Las curvas que describen los cuerpos acaban confluyendo



Gian Lorenzo Bernini,
Apolo y Dafne, 1622-1625,
Galería Borghese,
Roma (Italia).



Gian Lorenzo Bernini.
Izquierda,
Constanza Buonarelli, 1636,
Museo del Bargello,
Firencia (Italia).

Derecha,
Salvator Mundi, 1679,
Basilica de San Sebastián de
las Catacumbas o San
Sebastián Extramuros,
Roma (Italia).

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.

Así las posibilidades de exploración en el interior de sus personajes unieron el movimiento y la expresividad, alcanzando un elevado realismo en la escultura de *David*, de 1,70 m. de alto que 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, contribuyendo 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, ya que Bernini realizó estudios fisonómicos ante un espejo.

El *David* de Bernini realizado en 1623 contrasta con el de Miguel Ángel, clásico, contenido, meditabundo, y, al proponer la acción en desarrollo, supera el estatismo de la escultura renacentista.

Gian Lorenzo Bernini,
David, 1623, Galería
Borghese, Roma (Italia).



Con la llegada al trono de San Pedro del Papa Urbano VIII en 1623, Bernini alcanzará la cima de su carrera. Fue el artista preferido de este pontífice, mecenas de las artes, el cuál emprendió una serie de reformas y nuevas edificaciones en Roma, dentro de un ambicioso plan que mostrara al mundo el poder de la Iglesia. El escultor se convirtió en el intérprete de esos ideales de grandeza, proyectando edificios, completando programas anteriores y contribuyendo con sus obras tanto de escultura como de arquitectura a hacer más comprensible el clima de

Gian Lorenzo Bernini,
Urbano VIII, 1632, Musée
des Beaux-arts du Canada,
Ottawa (Canadá).



efervescencia religiosa del momento. En 1624 realizó el *Baldaquino de San Pedro* del Vaticano, como ya hemos citado con anterioridad.

Bernini combina estos trabajos con la realización de retratos como el del *Cardenal Scipione Borghese*, *Carlos I de Inglaterra* y *Constanza Buonarelli*, y también con la creación de tumbas, otra de sus grandes facetas, pero la llegada al pontificado de un papa de la familia Pamphili en 1644, Inocencio X, enemigo de los Barberini, supondrá su alejamiento momentáneo de los encargos vaticanos. A pesar de las tensas relaciones, Bernini inició una de sus obras más asombrosas de escultura, *El Éxtasis de Santa Teresa*, para la capilla Cornaro de Santa María Della Vittoria de Roma, donde Bernini consigue entre 1647-1652 unir arquitectura, escultura y pintura para formar un magistral espacio escenográfico. No es posible, pues, separar el grupo escultórico del *Éxtasis* del marco que le rodea.

La capilla, derroche de mármoles y jaspes de colores, recuerda a un teatro en el que el *Éxtasis* hace las veces de escenario. Santa Teresa, en trance, espera que el ángel, de enigmática sonrisa, traspase de nuevo su corazón con la lanza de fuego.

La emoción cristaliza en el éxtasis de la santa, en su cuerpo desmayado, en el abandono de pies y manos, la cabeza caída hacia atrás, los ojos cerrados, las aletas de la nariz abiertas y la boca entreabierta en un quejido inaudible.

Ilumina la escena con una ventana de cristal amarillo, oculta, que contribuye a crear la ilusión de que el sol se "materializa" en el haz de rayos dorados que envuelve a los personajes. Los rayos parecen provenir de la misma bóveda, presidida por un fresco que invade la estructura arquitectónica y que recrea un paraíso, con el Espíritu Santo evidente a los ojos humanos porque los ángeles apartan las nubes para que sus rayos bendigan el *Éxtasis*.

Los grupos escultóricos de los miembros de la familia Cornaro se asoman a unos balcones laterales, que se



Gian Lorenzo Bernini,
Éxtasis de Santa Teresa,
1647-1652, Capilla Cornaro
en la Iglesia de Santa María
de la Victoria, Roma (Italia).

En doble página siguiente,
Gian Lorenzo Bernini,
Baldaquino de San Pedro,
1624-1633. Basilica de San
Pedro (Estado de la Ciudad
del Vaticano).



ANGVIS NON REVILA



Gian Lorenzo Bernini,
Busto del rey Luis XIV, 1665,
Museo Nacional,
Versalles (Francia).



encuentran en las paredes de la capilla y que convierten las tradicionales tumbas de pared en "palcos" de un teatro, de manera que el observador se equipara con los difuntos en su contemplación de la escena.

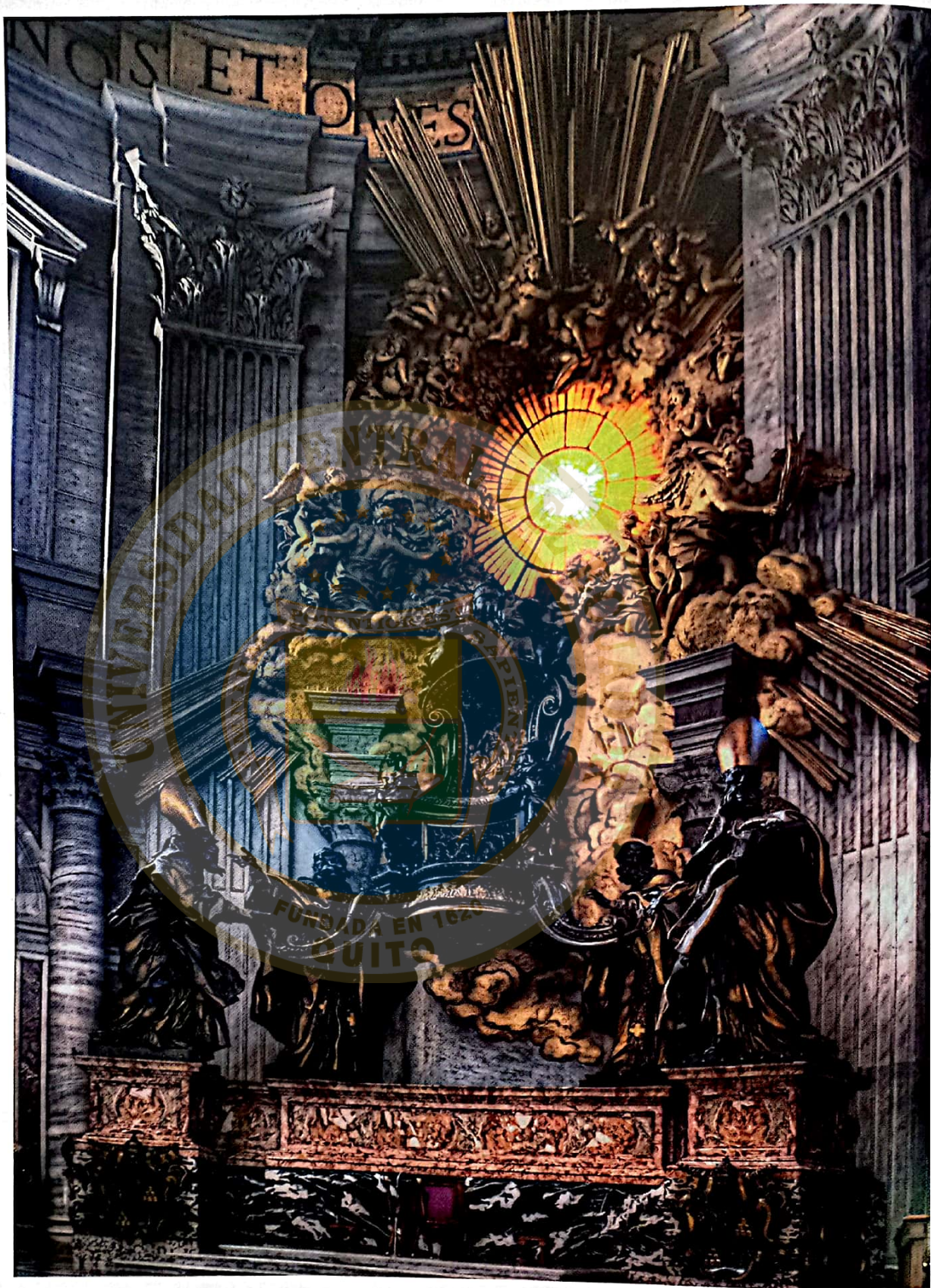
La elección de un nuevo papa en 1655, miembro de la ilustre familia italiana Chigi-Odescalchi, con el nombre de Alejandro VII, supuso para Bernini la vuelta a los encargos

vaticanos. Esta etapa fue decisiva, marcada por dos hechos singulares. Por una parte, la llamada del poderoso rey francés Luis XIV permitió al artista llegar hasta la corte de París para trabajar en la remodelación del Palacio del Louvre. Los proyectos de Bernini no satisficieron al monarca, pero tuvo la ocasión de realizar un retrato del mismo, el famoso *Retrato del rey Luis XIV*. Este busto de 80 cm. de alto, que Bernini realizó en 1665, muestra un gran



Gian Lorenzo Bernini, *Busto del Cardenal Richelieu*, 1641, Museo del Louvre, Paris (Francia).

Gian Lorenzo Bernini,
ábside principal con la
Cátedra de San Pedro,
1657-1666, Basilica de San
Pedro (Estado de la Ciudad
del Vaticano).



124

En página siguiente,
Elefante Obeliscoforo,
escultura diseñada por Gian
Lorenzo Bernini y llevada a
cabo por su discípulo Ercole
Ferrata en 1667. Plaza de
Santa María sopra Minerva,
Roma (Italia).

En doble página siguiente,
Gian Lorenzo Bernini, vista
general del ábside principal
con la *Cátedra de San
Pedro*, 1657 -1666, Basilica
de San Pedro (Estado de la
Ciudad del Vaticano).

atractivo. El secreto del retrato del monarca francés está en el estudio del movimiento. Su cabellera y su ropaje, agitados por el viento, tienden hacia la derecha; a este movimiento se opone el giro de su cabeza y de su mirada en dirección contraria. El cruce de direcciones da lugar a un equilibrio del que resulta la grandeza de la figura, magnificada por una perspectiva ligeramente inferior. Bernini, sin renunciar al realismo, se permitió impregnar las facciones del Rey de una ligera idealización. Es interesante porque prevalecen los valores simbólicos del gobernante inspirados en la escultura antigua y muy especialmente en los retratos de Alejandro Magno.

Entre 1657 y 1666 Bernini realizó una de sus más grandiosas obras de escultura, *la Cátedra de San Pedro*, en el ábside del Vaticano. De nuevo la concepción grandiosa y monumental de la escultura y la nobleza de los materiales, especialmente el bronce, se unían al sentimiento simbólico que encerraba la obra. En el centro de la misma el viejo sillón de madera, que la tradición consideraba de San Pedro, ahora ennoblecido por placas de bronce, estaba suspendido en una nube y flanqueado por los Padres de la Iglesia oriental y occidental.

La definición dogmática de la infalibilidad pontificia era el tema de fondo, pues el mensaje pontificio procedía del Espíritu Santo, representado en una ventana oval que dejaba pasar la mística luz de la inspiración divina y tenía alcance universal. Así la autoridad pontificia debería quedar reforzada por la misión asignada al apóstol Pedro y por la continuidad de la misma personificada en los obispos de Roma.

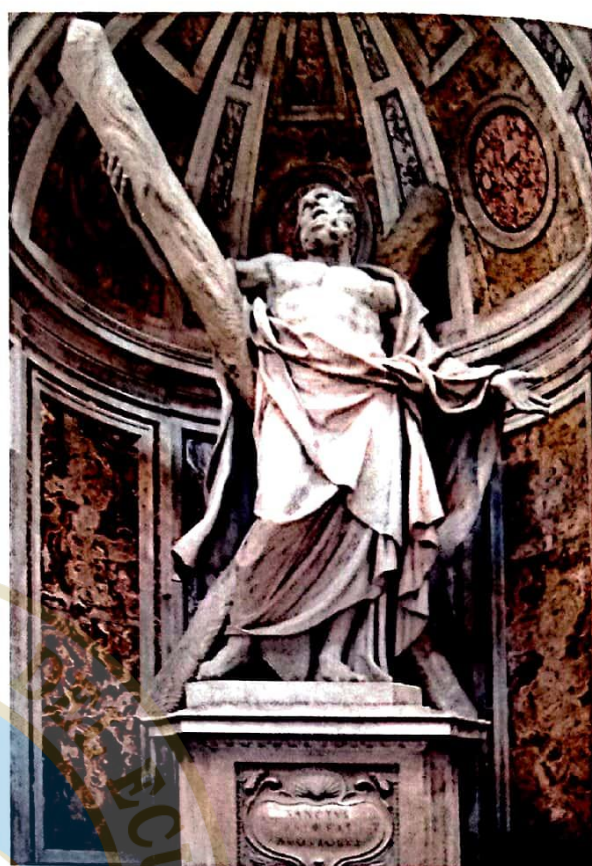
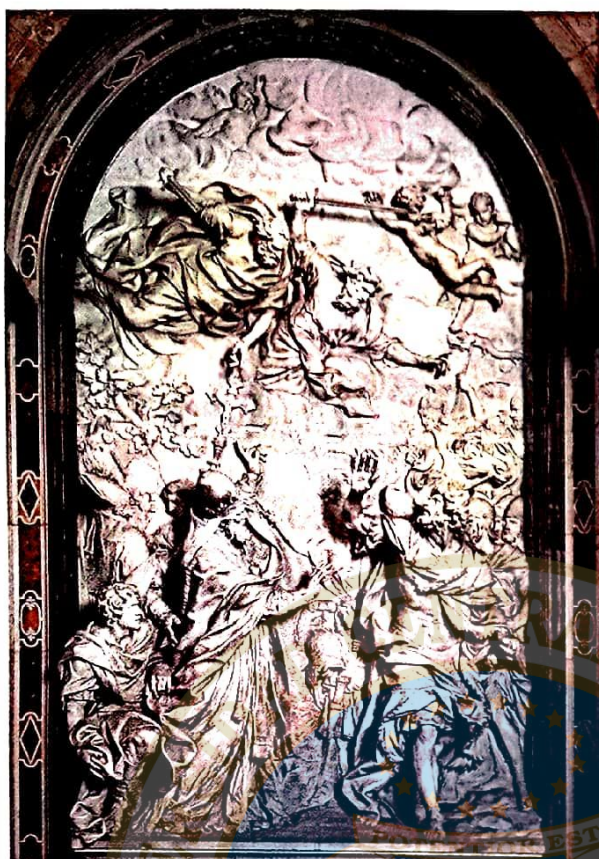
La prolongada vida de Bernini le permitió participar en cuantiosos proyectos de escultura y de embellecimiento de la ciudad de Roma. Una de las obras en las que la aportación del escultor sería más decisiva fue la creación de un modelo de tumba dotada de una concepción teatral grandiosa. En 1644 realizó la *tumba* de su protector, *Urbano VIII*. Todo el ceremonial pontificio aparece en esta obra con la pretensión de mostrar la grandeza del personaje que, a pesar de todo su poder, no puede escapar a las leyes de la Naturaleza.







Alessandro Algardi, a la izquierda, *Encuentro entre el Papa León I y Atila*, 1646-1653; a la derecha, *San Andrés*, Basilica de San Pedro (Estado de la Ciudad del Vaticano).



LA ESCULTURA EN ROMA EN TIEMPOS DE BERNINI

Aunque Bernini fue el escultor más significativo de su tiempo, otros artistas participaron en la grandeza de la plástica romana. Entre ellos, **Alessandro Algardi** (1598-1656), boloñés que se formó estudiando la Antigüedad. Sus obras más significativas fueron realizadas durante el distanciamiento de Bernini de la corte pontificia, aunque puede ser considerado como un magnífico retratista. Entre sus obras más conocidas destacan la *Tumba de León XI*, que refleja el impacto producido por las tumbas berninianas y el relieve monumental que muestra la tensa conversación mantenida por el *Papa León I* y *Atila* a las puertas de Roma, el cual merece una especial atención ya que el fuerte influjo de Bernini había hecho de la imagen exenta casi un modelo exclusivo de escultura. Algardi, perfecto conocedor de la Antigüedad, recuperó la tradición del relieve antiguo que en Roma desde tiempos remotos había adquirido un carácter personalísimo. Pero en Algardi la herencia de Roma se unía

a las conquistas que en el campo espacial y de recursos visuales había introducido la pintura del Renacimiento y especialmente el sentido heroico de Rafael y la ambientación clasicista de los Carracci. El resultado fue la creación de un relieve plástico y monumental, con el que inició una nueva etapa en la escultura barroca romana que habría de triunfar plenamente en el siglo siguiente con formas monumentales.

François Duquesnoy (1597-1643), gran escultor flamenco, había sido colaborador de Bernini en sus labores de remodelación de los pilares de la cúpula de Miguel Ángel. Para uno de los huecos abiertos en ella realizó la poderosa escultura de *San Andrés*, obra que refleja la gran influencia ejercida por Bernini. Fue un destacado cultivador de la temática infantil y de versiones mitológicas. Otra obra interesante es *Santa Susana*, de la iglesia romana de Loreto. El recuerdo de la Antigüedad era un componente esencial de la escultura romana del siglo XVII.

LA ESCULTURA FRANCESA

Desde finales del siglo XVI Francia hubo de hacer frente a las consecuencias de la expansión del protestantismo y otras agitaciones internas producidas por la nobleza en su intento de mantener los privilegios del pasado que disminuían con la autoridad real. Este periodo de crisis abarcó prácticamente los reinados de Enrique IV, la regencia de María de Médicis y sólo comenzaría a vislumbrarse su final durante el gobierno del cardenal Richelieu, reinando ya Luis XIII.

A pesar de la fuerte posición internacional que Francia iba adquiriendo, aún quedaban serios problemas por resolver, dada la delicada situación interior vivida durante la época de Ana de Austria y del cardenal Mazarino, cuyas últimas consecuencias desataron los lamentables episodios

de la llamada Guerra de la Fronda, con la que además se mezclaron las viejas disputas religiosas de los jansenistas de Port-Royal, lugar de refugio de los nobles disidentes. La minoría de edad de Luis XIV se veía así sacudida por esas turbulencias civiles contra el Gobierno.

En 1661 asumió el poder absoluto Luis XIV, el rey que iba a consolidar su liderazgo internacional y a sentar las bases de unas formas de cultura que definieron el llamado Grand Siècle. El desarrollo científico, literario y artístico experimentado durante su reinado fue extraordinario, orientado desde las esferas del poder a prestigiar a un poderoso monarca que brillaba como astro rutilante sobre el Estado. En efecto, toda la actividad artística estuvo al servicio de su persona y poder, controlada desde las academias oficiales, fundadas en Francia a semejanza de las italianas, y supervisado todo el proceso de formación y

Antoine Coysevox. *La Fama cabalgando a Pegaso*, 1702, Plaza de la Concordia, París (Francia).



creación por el todopoderoso ministro Colbert, el verdadero mentor y ejecutor de esta política.

Sentadas así las bases de un arte que habría de glorificar al monarca, es fácil entender el significado de las iniciativas tomadas durante este reinado y que cristalizaron en el hermoso Palacio de Versalles, un lugar cercano a París, en el que se fusionaron de manera ejemplar la arquitectura, la naturaleza y la decoración escultórica. La tiranía artística ejercida por Colbert, creadora de un estilo uniforme para toda Francia, se amparaba en los juicios estéticos de Charles Le Brun y en la atmósfera romana heredada de Bernini. La formación de muchos jóvenes creadores se había realizado en la ciudad de Roma y en la permanente lección del Clasicismo, admirado en aquella ciudad. Por eso, no es de extrañar que las claves del estilo fomentado desde las esferas oficiales se decantara por esas opciones clasicistas y por dejar bien sentadas las bases de un estilo laico puesto al servicio del rey.

Versalles centró la atención de todas las empresas artísticas de esta época, exigiendo el trabajo coordinado de arquitectos y diseñadores, como de Le Vau, Le Brun o Mansart, jardineros que trazarán una naturaleza geométrica, sometida a los dictados de la razón y toda una amplia generación de escultores, adornistas y bronceístas, para dar forma al conjunto más fastuoso de Europa. La escultura será decisiva en este programa de embellecimiento, pues está presente en fuentes, gabinetes, jardines y grutas, presidiendo una iconografía dominada por el dios Apolo, la divinidad que más se aproximaba a la naturaleza solar del monarca, conocido como el Rey Sol. La mitología toma pues forma y las alegorizaciones y el retrato heroico serán algunos de los temas preferidos.

Los fundamentos teóricos e iconográficos desplegados con toda amplitud en el Palacio de Versalles tuvieron, sin embargo, un periodo de formación y preparación llevado a cabo por artistas cuyas biografías apenas si alcanzaron la mayoría de edad de Luis XIV o cubrirían algunas de las etapas de construcción y ornamentación de ese fastuoso conjunto. Durante los gobiernos de Richelieu y Mazarino las claves del Clasicismo francés se fueron abriendo paso





EL BARROCO

Michel Anguier, *Cariátides*
del Pabellón del Reloj,
Museo del Louvre,
París (Francia).





gracias al estudio de la Antigüedad y Renacimiento italiano realizado por escultores activos en Roma, cuya vinculación posterior a la Academia de París consolidó estas tendencias. Muchos de los temas y modelos iconográficos trazaron el camino. El modelo de tumba, el retrato en busto y el gusto por la mitología, que ahora se afianzan, serían algunas de las modalidades artísticas llamadas a alcanzar un éxito sin precedente en la etapa iniciada en el reinado de Luis XIV. Jacques Sarrazin, muerto en 1660, y Michel Anguier (1612-

1686) fueron los escultores más significativos del periodo anterior a Versalles. Mientras el primero destacó por su criticado grupo de *Cariátides del Pabellón del Reloj* en el Palacio del Louvre, el triunfo del segundo significó su presencia en dos importantes encargos reales. Éstos fueron el grupo de la *Natividad*, de la iglesia parisiense de Val-de-Grâce, una iniciativa de la reina Ana de Austria, y la escultura de *Anfitrite*, ahora en el Louvre, pero originariamente destinada al Palacio de Versalles.

Michel Anguier, *Grupo de la Natividad*, 1665-1668, actualmente en la Iglesia de San Roque, París (Francia).



ARTE UNIVERSAL



DECORACIÓN DE VERSALLES: FUSIÓN DE NATURALEZA Y ESCULTURA

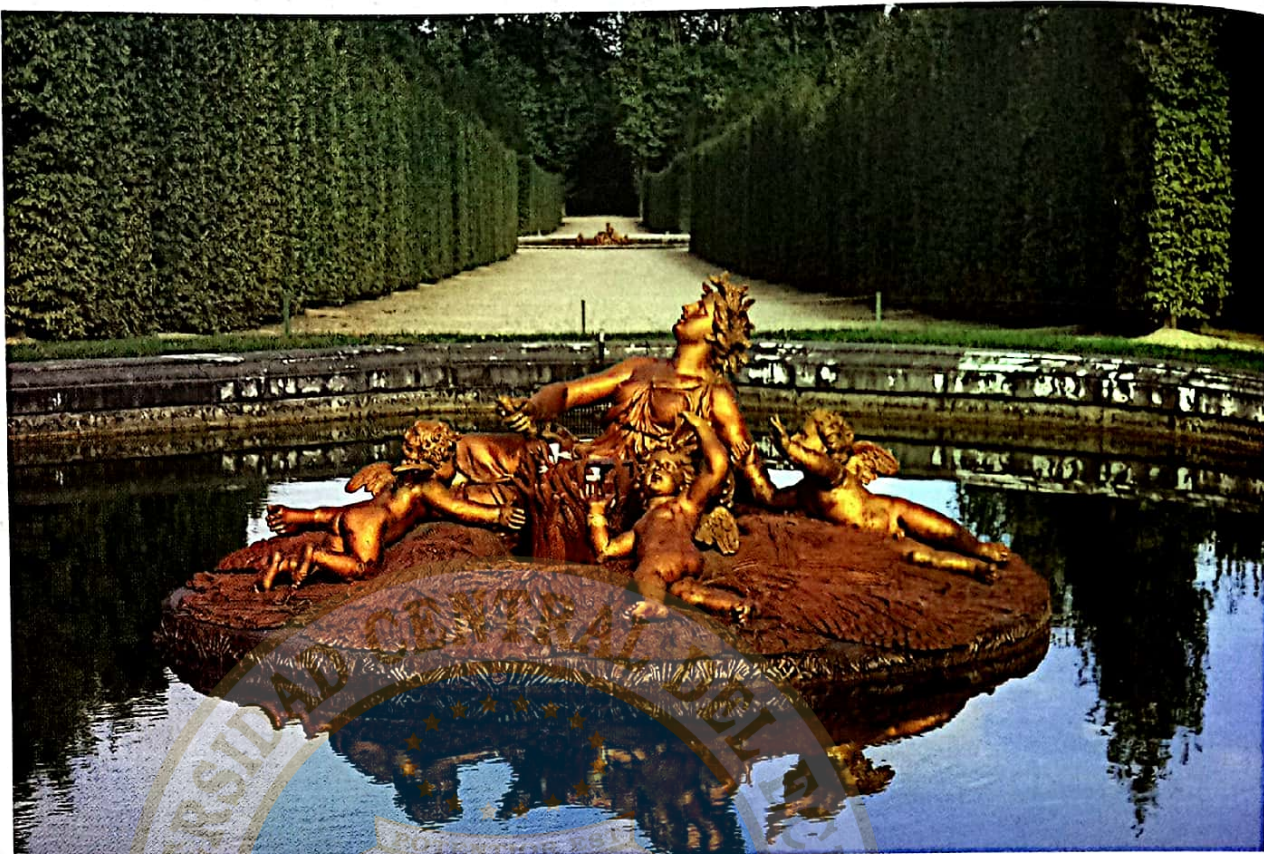
Jean-Baptiste Tuby,
Fuente de Apolo, 1668-1670,
Jardines del Palacio de
Versalles,
Île de France (Francia).

La magnitud de esta obra exigió la numerosa y coordinada participación de artistas que habrían de dar forma a los proyectos diseñados para el palacio y los jardines por Le Vau, Mansart o Le Brun. En la labor de los escultores se afianzó el estilo que mejor define el reinado de Luis XIV, basado en el triunfo total de las formas clásicas puestas al servicio de la idea dominante de magnificar y ensalzar la grandeza de un monarca absoluto. Aunque Antoine Coysevox y François Girardon han sido siempre considerados los escultores que mejor encarnaron estos ideales, fueron muchos otros los que colaboraron en el éxito de esta magnífica fusión. Los dioses de la mitología y las alegorías del poder lograron su máximo esplendor gracias a la obra de los hermanos Marsy, Jean Baptiste Tuby, Pierre Legros, Etienne Le Hongre y Martin Desjardins, autores de esculturas en bronce, plomo dorado y mármoles que adornaban arboledas y paseos o estaban destinados a emerger de las cascadas y lagos, integrándose con la naturaleza en delicados e insólitos juegos de agua.

La fusión de todos los elementos, agua, vegetación, paisaje y escultura, dio lugar al marco adecuado para la vida cortesana que propició el desarrollo de un arte en el que el lujo y el boato adquirieron igualmente una extraordinaria calidad e importancia en la ornamentación de salones y gabinetes.

El escultor François Girardon (1628-1715) fue uno de los principales colaboradores de Versailles. Entre 1648 y 1650, después de realizar sus primeros estudios en su ciudad natal, Troyes, Girardon partió hacia Roma, donde conoció a Bernini. Aunque rechazó los planteamientos del Barroco italiano, recurrió a las formas antiguas, lo que sería una característica básica de su arte. Sería uno de los principales representantes de La Academia de París, dotado de un clasicismo que triunfará por encima de otras tendencias e ideas personales. Su trabajo más significativo para Versailles, donde mostró sus grandes cualidades compositivas, fue el grupo de *Apolo y las Ninfas*, de la Gruta de Tetis. En la disposición original, la obra de Girardon habría

Renaudin Thomas, *Fuente de Ceres o del Sol*, 1672-1679, Jardines del Palacio de Versailles, Île de France (Francia).



136



Gaspard y Balthasar Marsy, *Fuente de Baco o del Otoño*, 1672-1675.
 Página siguiente,
 Jean Baptiste Tuby, *Fuente de Flora o de la Primavera*, 1672-1679.
 Jardines del
 Palacio de Versailles,
 Île de France (Francia).

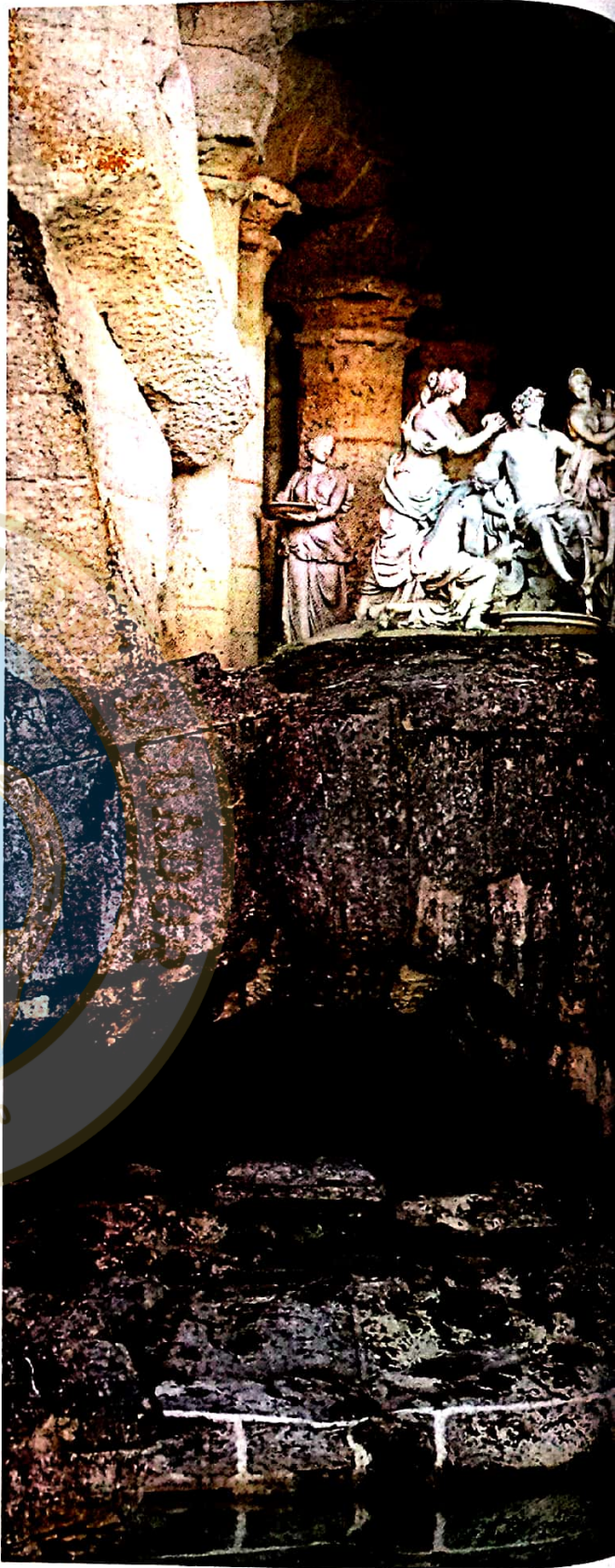


François Girardon, *Grupo de Apolo y las Ninfas* y Gilles Guérin, *Caballos del Sol*, en la Gruta de Tetis, Jardines del Palacio de Versalles, Île de France (Francia).

de marcar la unidad de un recinto articulado internamente en tres ámbitos. Al lado de este grupo principal, los caballos alados del dios solar realizados por Gilles Guérin completaban una escena en la que Apolo aparecía rodeado por las Ninfas. El éxito del conjunto reside principalmente en la unidad compositiva, al presentar de una forma unitaria los tres espacios. La majestuosidad del personaje, inspirado en la escultura helenística del Apolo de Belvedere de Leochares, está magistralmente interpretada, así como aprovechadas sabiamente las condiciones escenográficas que le ofrecían. Así se ha comparado el clasicismo de Girardon en su escultura con el de Nicolás Poussin en la pintura.

Es posible que el *Rapto de Proserpina* (1695) sea otra de las magníficas obras salidas de sus manos. El tema había sido representado por Bernini en su etapa juvenil mientras Girardon lo trató cuando ya era un escultor consagrado. Las diferencias que se aprecian pueden ser entendidas en función de los valores plásticos dominantes en ambos escultores, en su sentido del relato mitológico y en el distinto ambiente, trágico y tenso, con el que el escultor francés concibió el tema. Por lo tanto, este grupo, ideado para el Parterre del Agua en Versalles, estaba compuesto por un conjunto en el que aparecían cuatro figuras situadas en los ángulos del mismo. Aunque en la actualidad no se contempla en su lugar original, si pueden entenderse las diferencias existentes con el de Bernini. Para el escultor romano la belleza de ambos personajes presenta una frescura y jovialidad que no tiene cabida en Girardon. Para éste, sin embargo, es más importante la relación dialéctica producida por la tensa comunicación de los protagonistas que el simple deleite producido por unos cuerpos hermosos. El botín de Plutón es un pretexto para Girardon con el que contraponer la sensualidad del cuerpo femenino al terrorífico carácter del dios de las profundidades.

Entre 1675 y 1677 labró, respetando un diseño de Le Brun, el *Sepulcro del cardenal Richelieu* para la capilla de la Sorbona. La figura del cardenal mira al cielo, recostada y con un expresivo gesto de las manos manifiesta su entrega a Dios. Una figura femenina situada detrás de él lo sostiene,





En página siguiente, Antoine Coysevox, *Medallón de Luis XIV triunfando sobre sus enemigos*. Salón de la Guerra, Palacio de Versalles, X^e de France (Francia).

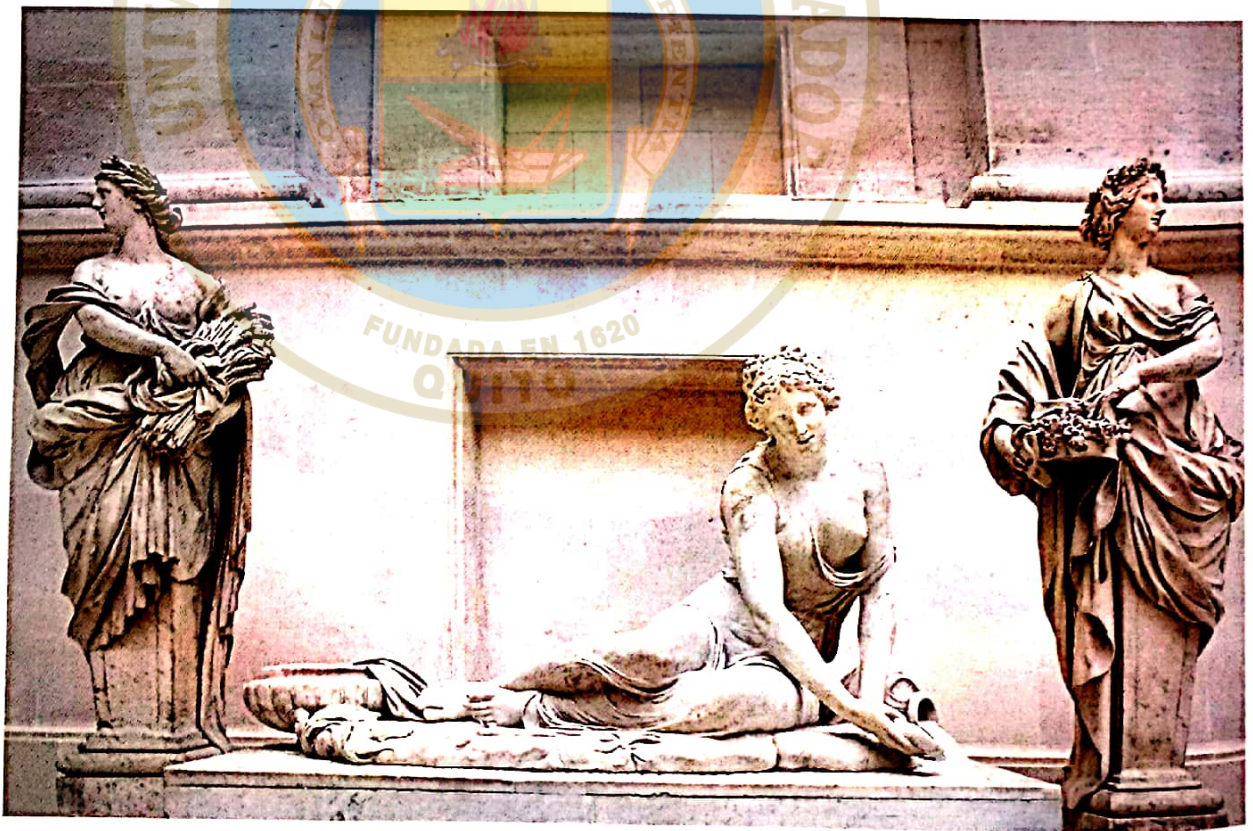
mientras que a los pies del conjunto escultórico se encuentra la alegoría de Francia, que llora la pérdida del ministro.

El Sepulcro del Cardenal Richelieu fue, sin duda, una de las grandes aportaciones a la escultura barroca francesa.

Antoine Coysevox (1640-1720) no apareció en Versalles hasta 1679. Participó en el *Salón de los Espejos* de este palacio y en las alegorías de los ríos de sus jardines. Sus obras más destacadas fueron el *medallón de Luis XIV* en el Salón de la Guerra, el cual poseía un importante contenido simbólico, pues el Rey, asistido por la Victoria, triunfaba sobre todos sus enemigos. La atmósfera de agitación le da una dimensión barroca que, pese a la atenuación clasicista propia del arte francés del momento, no oculta el evidente recuerdo de Bernini. También es interesante la *Ninfa de la Concha*, ahora en el Louvre.

Su condición de retratista le hace ser considerado uno de los más importantes cultivadores de este género con

abundantes novedades, pudiendo incluso trazarse una evolución en el propio artista, según la condición de sus modelos. Es interesante destacar la cuidada presentación de los personajes. La atmósfera calculada y teatral del *retrato oficial de Luis XIV* (1680) envuelve al monarca, ideado con grandiosidad y con todo el aparato del ceremonial cortesano. El personaje se nos presenta rodeado de su propia grandeza, con los símbolos de su poder. Esta manera de representación, basada en la relación del modelo con los elementos que son propios de su alta jerarquía, pronto se optará por la necesidad de mostrarlo con la espontaneidad y frescura de su propio carácter, por lo tanto, la solemnidad del retrato oficial se abandona para ser sustituida por un deseo de ofrecer las cualidades espirituales y morales del retratado, prescindiendo de los accesorios y concentrando los efectos en una perfecta combinación de lo real y lo simbólico, tal como se aprecia en los retratos de Robert de Cotte y de Charles Le Brun. La introspección y la individualidad, elementos esenciales de un retrato psicológico, alcanzaron en Coysevox su pleno éxito.



Antoine Coysevox,
Ninfa de la Concha,
1683 -1685, Museo del
Louvre, París (Francia).



EL BARROCO

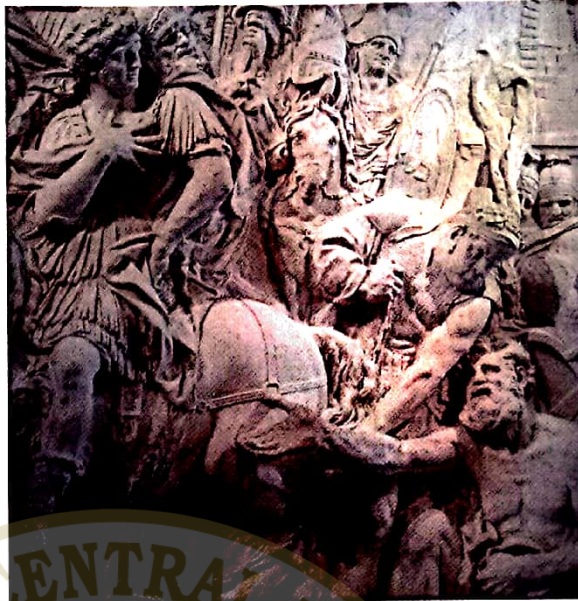
Pierre Puget y
Christophe Veyrier,
Perseo y Andrómeda,
Museo del Louvre,
1678 -1684, París (Francia).



PIERRE PUGET: UNA PERSONALIDAD ÚNICA EN FRANCIA

El escultor Pierre Puget (1620-1694) fue uno de los más importantes escultores franceses cuya intervención en Versalles fue esporádica. Aunque resulta difícil de comprender su prolongada ausencia de esta gran iniciativa, las razones hay que buscarlas tanto en las peculiaridades de su carácter como en la fuerte concepción expresiva de sus obras, circunstancias que no le permitieron aceptar en ocasiones las directrices del ministro Colbert.

Sin duda, la formación romana de este artista, nacido en Marsella, estaba más próxima a la concepción dramática y trágica de las obras de Miguel Ángel o de Bernini que a



Pierre Puget. *Encuentro de Alejandro Magno y Diógenes*, 1671-1689, Museo del Louvre, París (Francia).



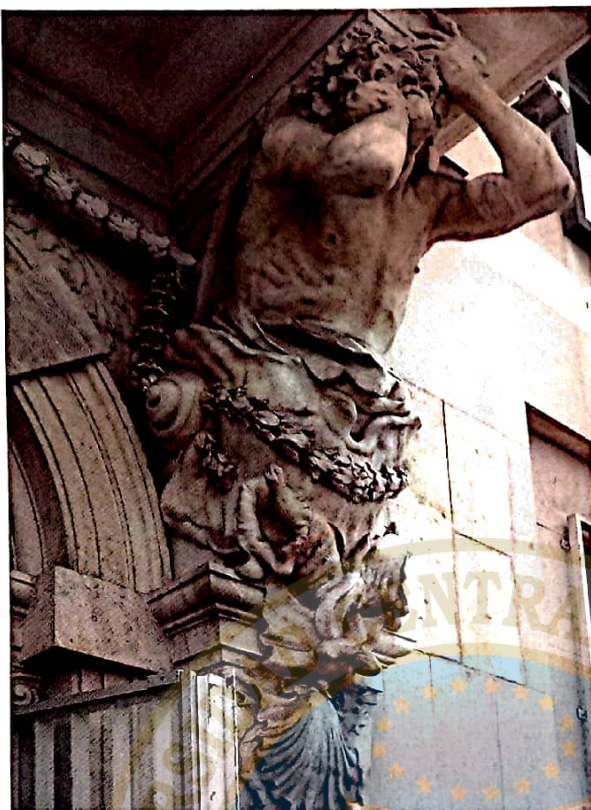
la que predominaba en Versalles, donde se apostaba por el carácter clasicista alejado de la tensión emocional.

Tras haber realizado diversas obras para Génova, Tolón y Marsella, un hecho casual llamó la atención del ministro Colbert. Deseoso el artista de labrar una gran obra con un bloque de mármol abandonado en el puerto de Tolón, recibió el permiso necesario del ministro para ello. El resultado fue asombroso, *Milón de Crotona* realizado en 1670. El tema se basa en un episodio vivido por un atleta, Milón, famoso por su descomunal fuerza, capaz de romper los troncos de los árboles con sus propias manos. El hecho era real y a la vez dotado de una fuerte intensidad dramática, pues en uno de los intentos, Milón no pudo sacar sus manos del tronco y fue devorado por las fieras. Puget aprovechó ese instante del relato para captar un gesto de intenso dolor. Aunque el protagonista era un ser real, ya que fue discípulo de Pitágoras, su triste final tenía toda la grandeza e intensidad de la tragedia griega. Por eso, Puget aprovechó para conferir una gran dignidad al protagonista, en cuyo rostro se refleja la angustia sentida también por el Laocoonte.

Puget realizó otras importantes obras como su *Perseo* y *Andrómeda*, el relieve del encuentro de *Alejandro Magno* y *Diógenes* y las cariátides que adornan el Ayuntamiento de Toulon.

Pierre Puget, *Milón de Crotona*, 1671 -1682, Museo del Louvre, París (Francia).

Pierre Puget, vista general y
detalles de las *Cariátides* del
Ayuntamiento de Toulon
(Francia).







ESCULTURA ESPAÑOLA: IMAGINERÍA

Las artes figurativas españolas del siglo XVII se caracterizan, sobre todo, por el realismo. Los temas que vamos a encontrar a este respecto responden a las exigencias de su casi único cliente: la Iglesia, que seguirá los preceptos que se han pautado en el Concilio de Trento, y que aferrada a su papel de defensora del catolicismo contrarreformista, encontró en el culto a las imágenes y la oratoria sagrada los medios fundamentales para hacer llegar los contenidos de la doctrina al pueblo y despertar de esa

manera su fervor. En este sentido veremos como en este período es cuando tienen su auge las procesiones de Semana Santa, que han perdurado hasta nuestros días, y que suponen la transformación de las ciudades y sus templos.

La escultura religiosa de este período es la que conocemos con el nombre de imagerie, y se trata de una escultura elaborada en madera policromada y que expresa el sentimiento que la Iglesia quiere transmitir a la población, así como el sentir del pueblo español. Este tipo de escultura se desentiende de los anteriores acentos del Renacimiento,

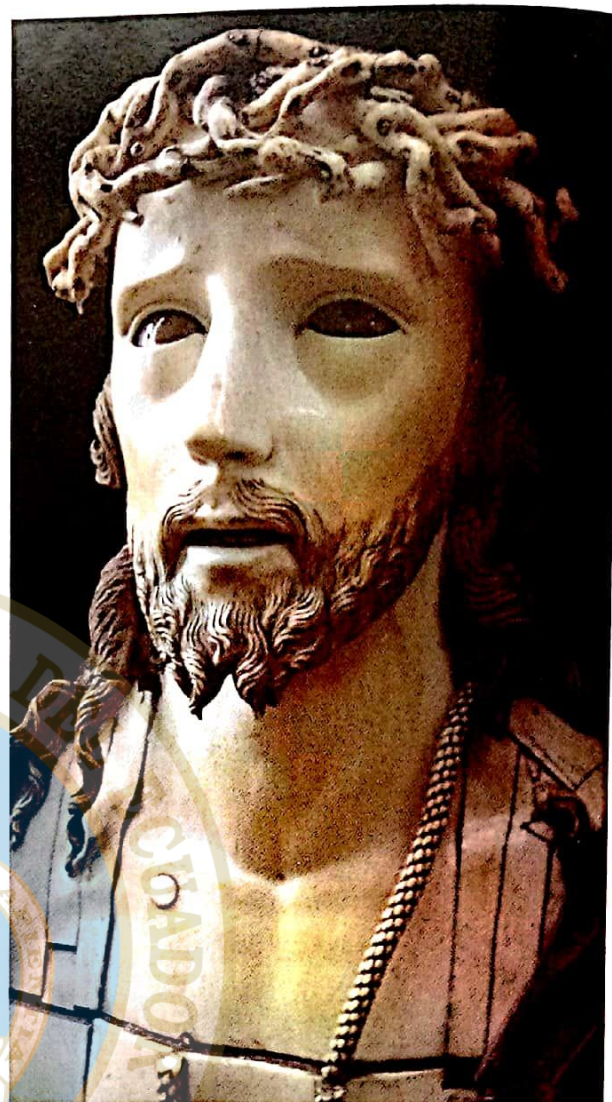
Página anterior, vista de unos de los altares barrocos del Monasterio de Yuso, La Rioja (España).



Conjunto de imagerie de diversas épocas de la Hermandad de los Afligidos, expuestas antes de su participación en la Semana Santa Gaditana (España).



Izquierda, Torcuato Ruiz del Peral, *Soledad*, s. XVIII. Imagen de la Cofradía del Santo Via Crucis, Parroquia de San Miguel, Guadix (España). Derecha, *Ecce Homo*, s. XVII. Escuela de Pedro de Mena. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid (España).



y realiza una escultura caracterizada por el realismo, es decir, pura y simplemente calidad humana con acentos patéticos, muy característico de la sensibilidad del Barroco, que se emociona con las formas llameantes y las visiones de la muerte, la miseria, el heroísmo y la gloria. De ahí, que veamos que la imaginería barroca española se centre en la Pasión de Cristo a la hora de sus representaciones. La transición de la muerte a la gloria se representa con escenas de martirio manchadas de sangre. Nunca antes se había realizado una escultura que de manera tan directa se dirija a promover y evocar el sentimiento.

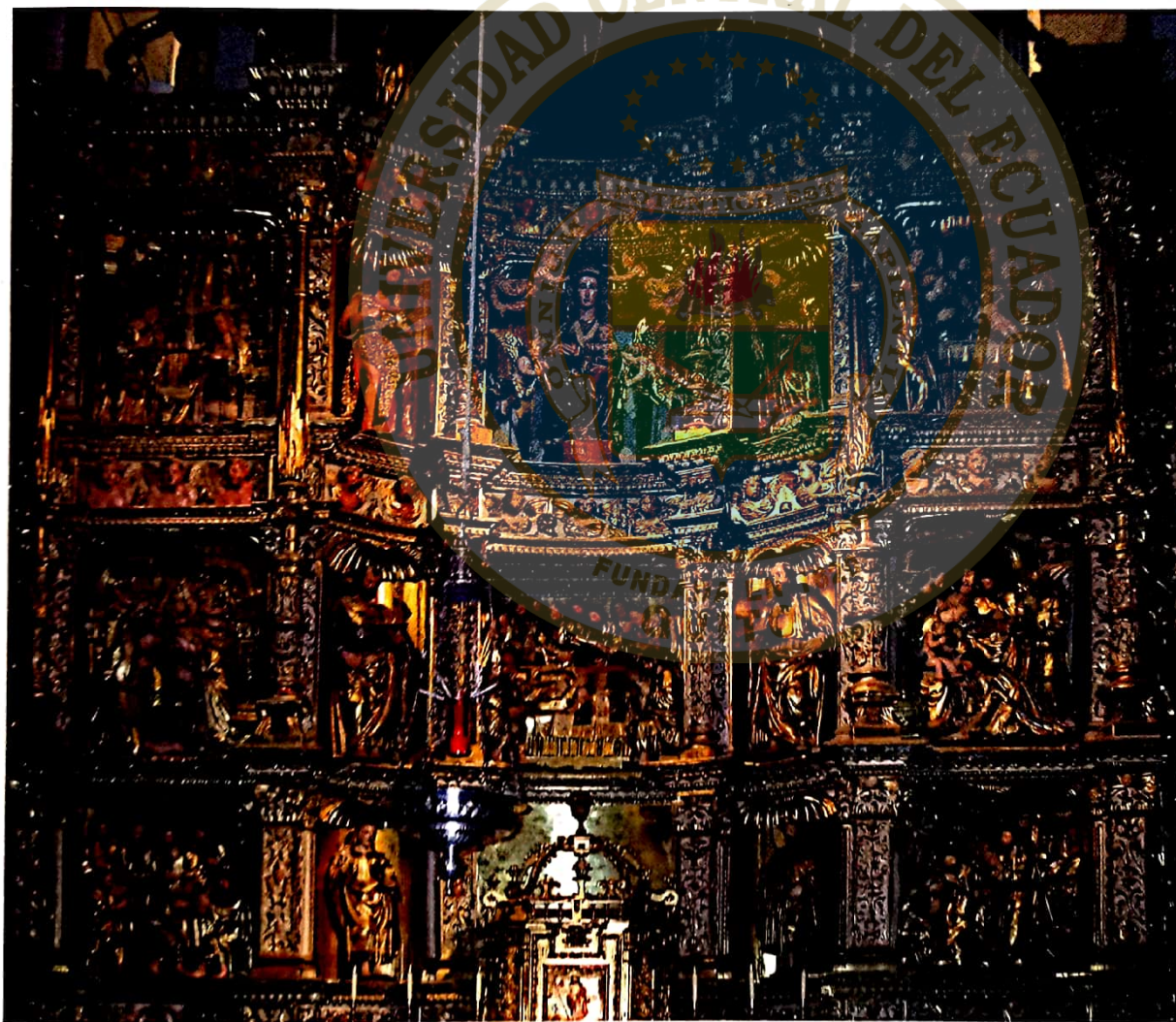
En cuanto a los temas, señalamos que los más frecuentes son aquellos que ponen de manifiesto la Iglesia católica como medio de defensa ante los ataques

doctrinales de la Reforma protestante, y en este sentido destacamos el enorme desarrollo que adquiere el culto a la Virgen, cuyo papel en la redención humana llegará a equipararse al de Cristo a través de las esculturas del Ecce Homo y la Dolorosa formando pareja. Además el empeño por conseguir la definición dogmática de la Inmaculada Concepción apasionó tanto a la sociedad española que hizo de este tema su modelo iconográfico, siendo repetido hasta la saciedad en iglesias, conventos y hasta en oratorios domésticos. Con esa finalidad quedó representada la autoridad del Papado, y lo vemos por ejemplo en las tallas de San Pedro como pontífice.

A la hora de estudiar la imaginería barroca vamos a encontrar dos importantes focos escultóricos, si bien, éste

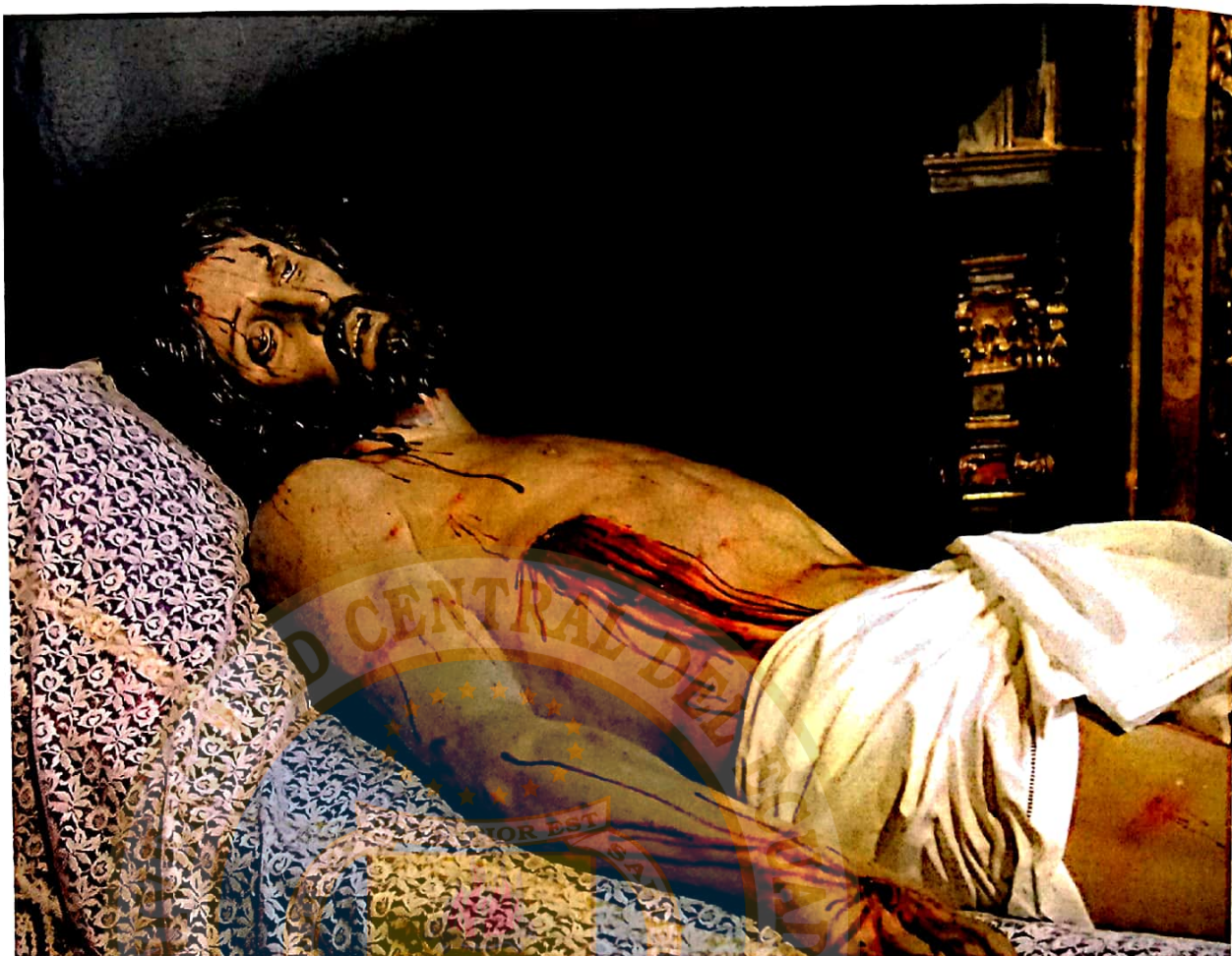
estilo figurativo lo vemos en toda España. Por tanto, habría que estudiar la escultura por escuelas. Hablamos de dos escuelas donde se deja sentir una emoción fervorosa ante las exultantes manifestaciones externas de religiosidad, y serán la escuela castellana, siendo su principal foco Valladolid, y la escuela andaluza, fundamentalmente con Sevilla. No obstante, podemos establecer algunas diferencias entre ambas escuelas, si bien, las dos se caracterizan fundamentalmente por el realismo. La escuela castellana es hiriente, con el dolor o la emoción a flor de piel, mientras que la andaluza es más sosegada, buscando siempre la belleza sin huir del contenido espiritual. Para Gómez Moreno, la diferencia entre las escuelas españolas estaría en que el patetismo castellano y andaluz es un

problema de refinamiento estético. Por eso, en Andalucía las imágenes son siempre bellas, y en Castilla se rinde culto incluso a Cristos horrorosos. Otra de las características que diferencian a las escuelas sería la policromía. Hasta el siglo XVI se utilizaba el fondo de oro, sobre el que se pintaba y rascaba para hacer salir los dibujos, es lo que conocemos como "estofado". Este oro matizaba los colores dándoles una elegancia y suntuosidad muy digna, pero con Gregorio Fernández se abandona el oro en Castilla, para obtener un mayor realismo. Sin embargo, en Andalucía se continuará durante mucho tiempo empleando el oro como técnica para policromar la escultura. Así, la policromía castellana tendrá menos elegancia que la andaluza.



Retablo Mayor de la Catedral de Salamanca (España).

Gregorio Fernández,
Cristo yacente, Iglesia de
San Miguel y San Julián,
Valladolid (España).



Escuela Castellana. El realismo violento

Cuando hablamos de escuela castellana fundamentalmente nos referimos a su centro más importante: Valladolid, ciudad que constituyó la sede de la escultura española la mayor parte del siglo XVI. Cuando finaliza el siglo XVI aún se conserva el recuerdo de Juan de Juni, pero al tiempo se desarrolla uno de los más notables focos del romanismo manierista con Esteban Jordán con máximo representante. Entre 1601-1606 la corte de Felipe III provoca una situación más favorable para las manifestaciones artísticas, y la abundancia de trabajo atrajo a un numeroso grupo de escultores entre los que va a destacar la personalidad deslumbrante de Gregorio Fernández, siendo éste la figura culminante de la escultura barroca castellana. A Gregorio Fernández se le debe reconocer como el verdadero creador de la escuela, ya que de sus trabajos salieron los modelos iconográficos que son reflejo de la mentalidad religiosa a la que nos hemos referido anteriormente.

Gregorio Fernández. Nació en 1576 en Sarria (Lugo) y heredó de su padre el oficio de escultor. En los primeros años del siglo XVII llegó a la ciudad de Valladolid, donde su formación recibirá un impulso definitivo, ya que la presencia de los escultores de la corte le permite contemplar piezas importadas. De ahí su elegancia manierista de su primer estilo y que se manifiesta en obras como el San Gabriel del Museo Diocesano de Valladolid, inspirado en las obras de Juan de Bolonia. Los grandes retablos que realizó en los primeros años de la segunda década del siglo son prueba de la consolidación de su fama. Sin embargo, son más notables otras piezas a pesar de que su tamaño sea más pequeño, y que las realizó en torno a 1614, tal como el relieve de la Adoración de los pastores del convento de las Huelgas de Valladolid o el Cristo Yacente del convento de los Capuchinos del Pardo de Madrid.

En 1616 se abre una nueva etapa gracias al grupo procesional de La Piedad con los dos ladrones. El

naturalismo irá progresivamente sustituyendo a la idealización, al tiempo que se impone un tratamiento duro y quebrado de las telas que acentúa los efectos lumínicos. Otros dos trabajos destinados a recibir culto en los desfiles procesionales de Semana Santa, ambos de la Cofradía Penitencial de la Santa Vera Cruz, nos marcan la maestría alcanzada por Fernández en su madurez. Será con su Cristo atado a la columna con el que se consolida definitivamente una de las iconografías más peculiares del Barroco castellano. En esta obra Fernández marca la diferencia utilizando una columna baja que deja libre para el castigo a toda la figura. Si podemos medir el éxito de una imagen por su perduración en el tiempo respecto a la finalidad para la que fue creada, debemos admitir que esta talla se mantiene hoy día como uno de los pasos procesionales que más fervor despierta en la Semana Santa vallisoletana. No obstante, el arte procesional alcanza su culminación con el paso del Descendimiento, siendo este paso un ejemplo de teatralidad barroca y de gran complejidad compositiva ya que se encuentran dos

figuras encaramadas en escaleras que sujetan un cuerpo suspendido en el aire.

A partir de 1626 comienza para Gregorio Fernández un período de intensa actividad que durará hasta su muerte, por lo que el taller que ha creado adquiere un gran número de colaboradores. Este hecho supone que éste taller acometa la elaboración de grandes retablos, como es el caso del de la Catedral de Palencia (1625-1632) que se ha considerado como el más sobresaliente de la primera mitad del siglo XVII español. A pesar de los problemas de salud y de encargos tan exigentes, el Cristo de la Luz del Museo Nacional de Escultura, es un fiel reflejo de la extraordinaria calidad que mantuvo hasta sus últimos días.

La mejor manera de definir lo que supuso Gregorio Fernández para la escultura castellana es que durante muchos años después de su muerte su obra se seguía copiando, y su recuerdo estuvo presente de manera intensa durante el segundo y tercer tercio de siglo.

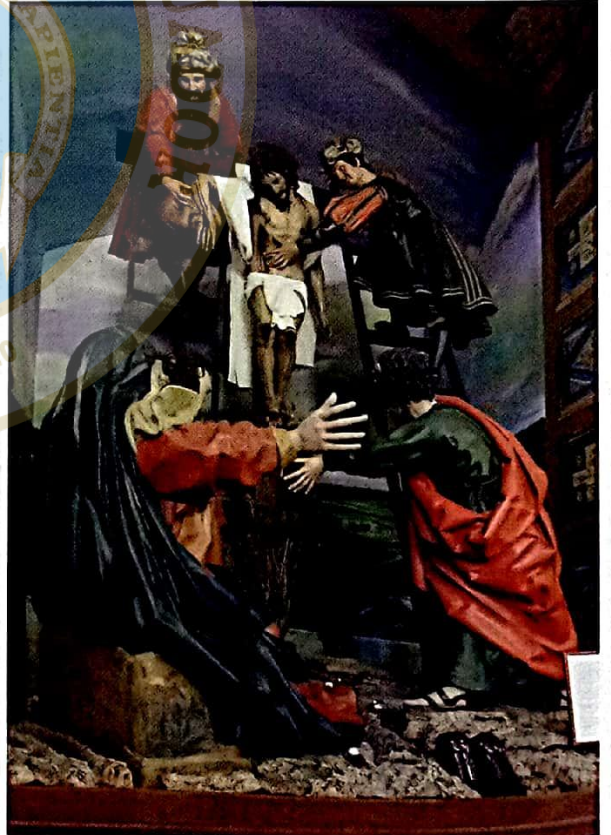
Izquierda,
Gregorio Fernández,
Inmaculada. Catedral de
Santa María de la Redonda,
Logroño (España).
Derecha,
Cristo atado a la columna,
Iglesia de la Vera Cruz,
Valladolid (España).



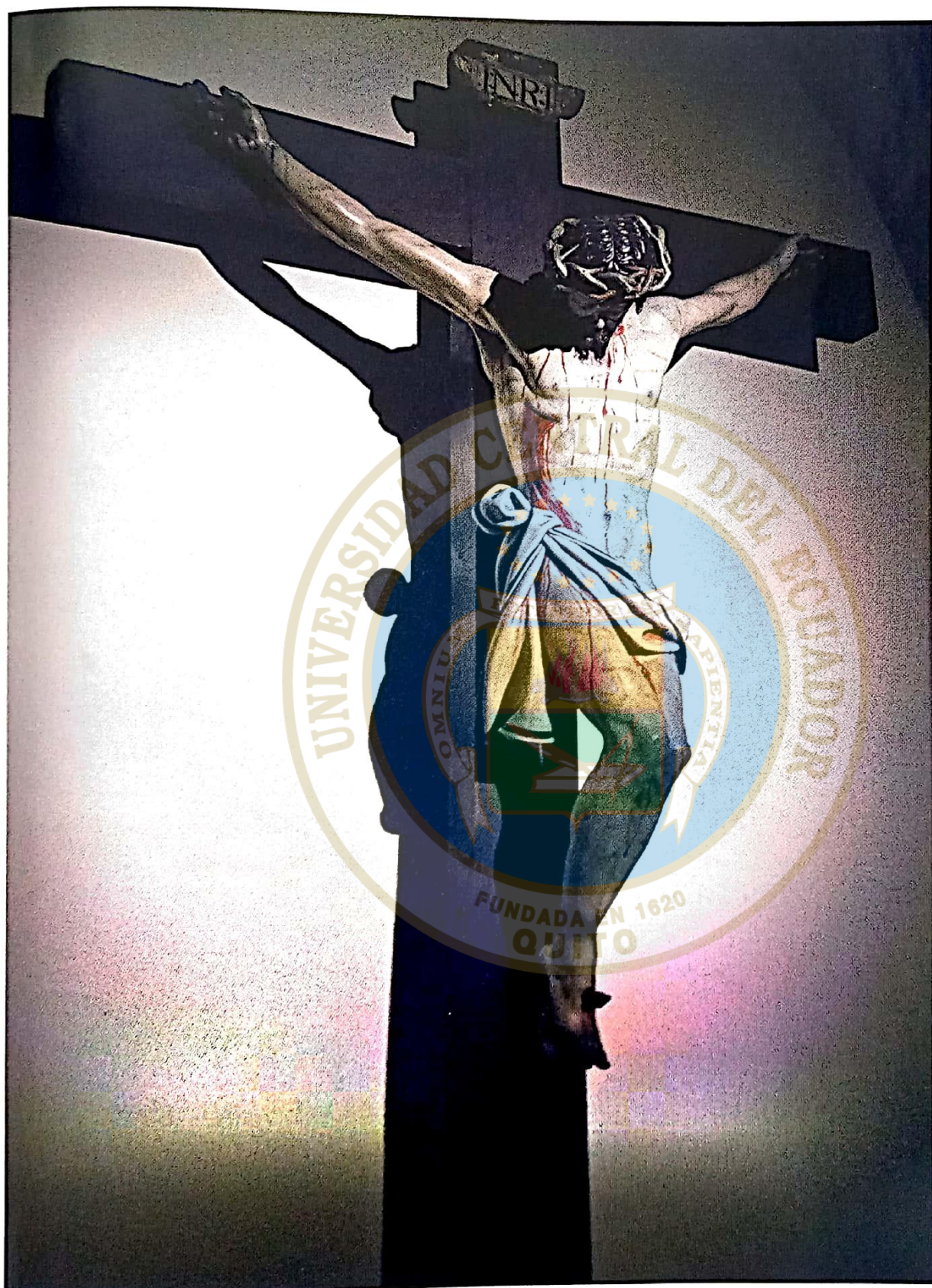
Gregorio Fernández,
Cristo yacente, Museo
Nacional de Escultura,
Valladolid (España).



Gregorio Fernández.
Izquierda,
Retablo Mayor de la
Catedral de Palencia;
derecha,
Descendimiento,
Iglesia de la Vera Cruz,
Valadolid (España).



Gregorio Fernández,
Cristo del Consuelo, 1610,
Iglesia de San Benito el
Real, Valladolid (España).



Juan Martínez Montañés,
Convento de Santa Paula,
Sevilla (España).



154

En página siguiente,
Juan Martínez Montañés,
Cristo de los cálices, Catedral
de Sevilla (España).

ARTE UNIVERSAL

Escuela Andaluza. El realismo clásico

Con el comercio de América, los puertos del sur, especialmente Cádiz y Sevilla, transforman a Andalucía en la zona más rica de desarrollo artístico de esta época. Además Granada había sido la gran ciudad del Renacimiento andaluz, donde los Siloé habían dejado una marcada herencia clásica. Sevilla y Granada serán, pues, los polos de atracción del arte andaluz del siglo XVII.

En la escuela andaluza distinguimos pues dos importantes focos: Sevilla, como capital y que tendrá repercusión en la zona de Huelva, Córdoba y Cádiz; y la zona oriental, que tuvo Granada como centro principal e influirá por las provincias de Málaga, Jaén y Almería. En líneas generales podemos afirmar que la escuela andaluza se caracteriza por un realismo clásico, es decir, que a diferencia de la escuela castellana, en Andalucía hay un gusto por los dorados y la influencia romanista que se deja sentir en los pasos de Semana Santa, siendo incluso hoy día uno de los acontecimientos de mayor interés para la población.

Sevilla

La ciudad de Sevilla adquirió una gran importancia tras el descubrimiento de América, lo que supuso que un gran número de escultores acudieran a la ciudad, donde ya en el último tercio del siglo XVI comienza a definirse la escuela escultórica.

Juan Martínez Montañés (1568-1649). Con él se produce la consolidación de la escuela sevillana, siendo un artista de gran éxito desde su juventud. A Martínez Montañés se le ha considerado como un escultor protobarroco que evoluciona desde un manierismo tardío hasta el barroquismo de su etapa final, siendo su principal característica el apego a un ideal de belleza lleno de equilibrio que se traduce en actitudes serenas pero de gran fuerza interior. Estas características las vemos claramente reflejadas en esculturas como el famoso Cristo de la Clemencia de la catedral de Sevilla, una de sus obras maestras. Señalamos un texto referido a las condiciones del contrato para ver el valor de esta imagen en el siglo XVII: "ha de estar vivo antes de haber



Juan de Mesa, *Jesús del Gran Poder* (izquierda),
 Basílica de Nuestro Padre
 Jesús del Gran Poder,
 Sevilla. *San Juan Bautista*
 (derecha), 1623, Museo de
 Bellas Artes de
 Sevilla (España).



expirado, con la cabeza inclinada sobre el brazo derecho mirando a cualquier persona que estuviese orando al pie como que le está el mismo Cristo hablando y cómo quejándose que aquello que padece es por el que está orando..." Podemos deducir pues de este texto que el dramatismo castellano está lejos de los preceptos de la escuela andaluza que busca el clasicismo. Así, el suave modelado del cuerpo contrasta con el minucioso plegado del paño de pureza, y el virtuosismo en la talla encuentra el complemento perfecto en la policromía que realizó el pintor Francisco Pacheco, con escasa presencia de sangre.

Otra de las obra a destacar de este autor y que pertenece al mismo período, considerado como magistral, es el San Jerónimo del monasterios de San Isidoro del Campo, en Santiponce (Sevilla). Esta escultura fue pensada para presidir el retablo mayor de la iglesia. De nuevo, en la anatomía se logran calidades prodigiosas. La tensión en los músculos y el resalte de las venas bajo la piel, componen una interpretación inmejorable de un brazo en tensión.

Los últimos años de la vida de Martínez Montañés están marcados por el barroquismo pleno. De este período señalamos obras como la Inmaculada de la capilla de los Alabastros en la catedral de Sevilla.

De igual manera que en la escuela castellana podemos considerar a Gregorio Fernández como el maestro que marca la escuela y dejará su influencia en sus seguidores, en la escuela andaluza este papel lo va a ocupar Martínez Montañés, siendo vital su influencia tanto en plena actividad del maestro como tras su muerte.

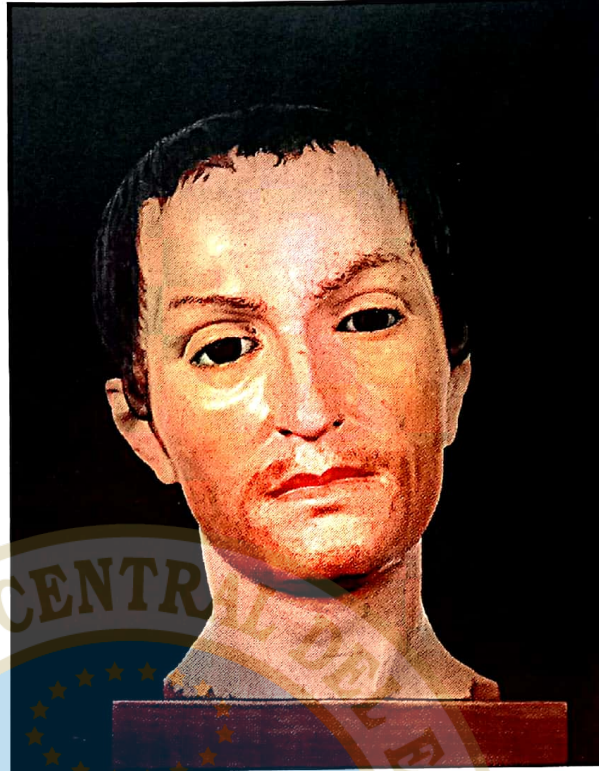
Juan de Mesa (1583-1627). Fue el más ilustre colaborador y discípulo de Martínez Montañés. Su escultura fue fundamentalmente procesional, donde podemos apreciar la tendencia hacia los valores expresivos que determinaron el realismo de la escuela andaluza. Ejemplo de este realismo es su famoso Cristo del Gran Poder, realizado en 1620 para la iglesia que lleva el mismo nombre. Este Cristo está inspirado en el Jesús de la Pasión de Martínez Montañés, sin embargo,

impresiona mucho más al espectador ya que utiliza recursos como la corona de espinas atravesando la ceja, el rostro envejecido por el dolor y el tono mortecino de la policromía.

Granada

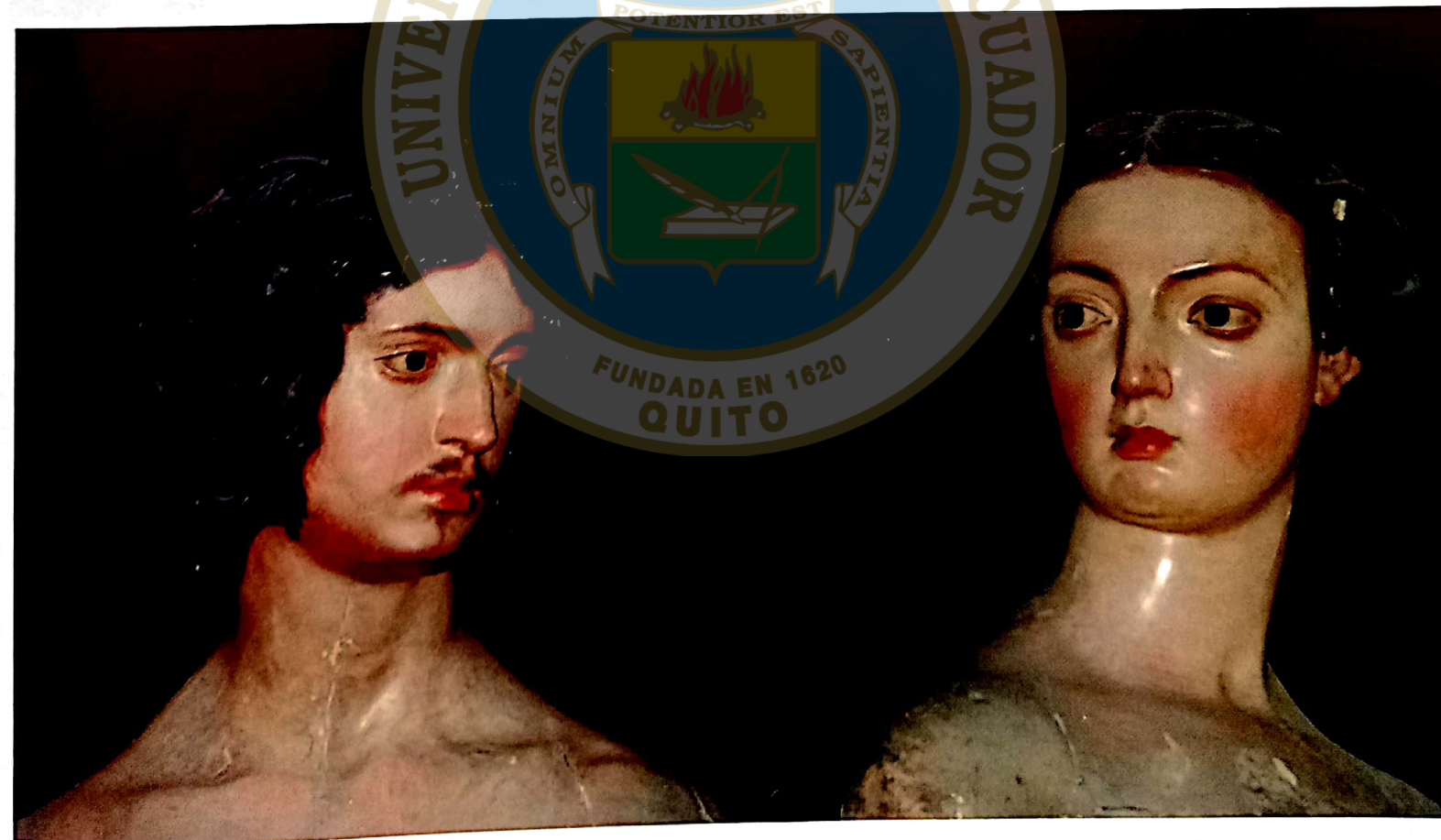
Cuando nos referimos a la escultura granadina debemos pensar automáticamente en un estilo escultórico de talla pequeña, íntima y exquisita, que invita al acercamiento para su disfrute, y que mantuvo a lo largo del siglo XVII un gran prestigio, dado que estas son sus características fundamentales.

Alonso Cano (1601-1667) es el verdadero fundador de la escuela granadina. Caracterizado por su personalidad olifacética, sería arquitecto, pintor y escultor; y a él debemos la creación de la Escuela de Granada. Cuando era aún un adolescente se trasladó a Sevilla, donde recibió su formación en el taller de Francisco Pacheco, entablando una



Alonso Cano, *Cabeza de San Juan Bautista*, c. 1160-1665, Museo de Bellas Artes de Granada (España).

Alonso Cano, *Cabezas de Adán y Eva*, Catedral de Granada (España).





Alonso Cano, *Virgen de la Oliva* (izquierda), Parroquia de Nuestra Señora de la Oliva, Lebrija. *Inmaculada del Fascistol* (derecha), Catedral de Granada. *Maternidad* (página siguiente), Catedral de Salamanca (España).

fuerte amistad con Diego Velázquez. Hasta 1638 estuvo en Sevilla, momento en el que el Conde Duque de Olivares le llama para que se traslade a Madrid. Podemos afirmar que en su etapa sevillana se aprecia la influencia de Martínez Montañés y ejemplo de esta época son las esculturas de la Virgen de la Oliva o el San Juan Bautista, que se conserva en el Museo Nacional de Escultura, siendo ambas obras un ejemplo del naturalismo idealizado que caracterizó siempre a sus creaciones.

El período que pasa en Madrid lo dedicó fundamentalmente a la pintura, pero en 1652 decide volver de nuevo a Granada, donde ocupará el cargo de racionero de la catedral y donde realizaría las obras de arte que su ornato requería. Es en esta época cuando resurge como escultor, alcanzando la culminación de su capacidad creativa con un tipo de escultura de pequeño tamaño y gran sencillez que tiene en la famosa Inmaculada del fascistol de la catedral de Granada su ejemplo más representativo. Esta



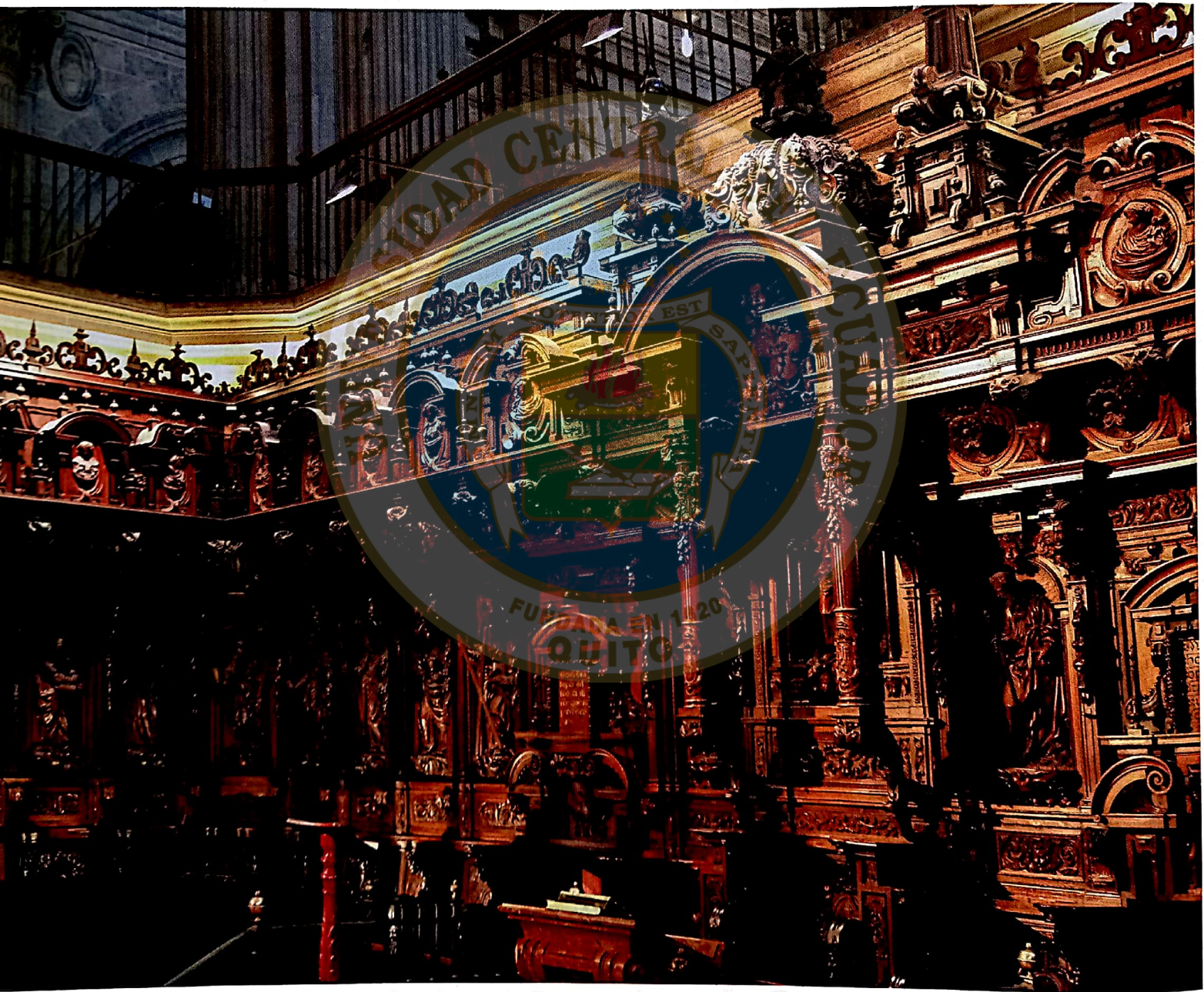
Inmaculada responde a una talla diseñada con un perfil oval en una armoniosa decadencia de ritmos que invitan a rodearla. La sobria policromía, en tonos azul y verde opuestos a la exhuberancia de los estofados, serán el complemento ideal.

Pedro de Mena (1628-1688). Nace en Granada en 1628. Hijo del escultor Alonso De Mena, se hace cargo pronto del taller de su padre que muere cuando aquél tenía

dieciocho años. Allí, en Granada, le descubre Alonso Cano que le reclama como colaborador cuando estuvo trabajando en esa ciudad.

Esta colaboración fue de lo más afortunada ya que el magisterio de Cano impresionó notablemente al joven Mena quien resultó, no sólo estimulado, sino provisto de un repertorio de imágenes que utilizaría durante mucho tiempo con gran éxito

Pedro de Mena, Coro de la
Catedral de Málaga
(España).



Pedro de Mena, *Magdalena Penitente*, 1664, Museo Nacional de Escultura, Valladolid (España).





Sin embargo, el influjo de Cano no pasó del impetuoso arranque que introdujo a Pedro de Mena en el mundo de la Gran Escultura. La obra de Mena es radicalmente distinta a la de su maestro, como lo eran los caracteres. Alonso Cano era todo vehemencia y versatilidad creativa; Mena, por el contrario, fue todo sosiego y orden. Hombre de gran fe religiosa, muy devoto, amigo de obispos y clérigos, tuvo cinco hijos que ingresaron en diversas comunidades religiosas. Alcanzó gran prestigio social y ello le valió para ocupar cargos como los de Teniente de Alcalde del castillo de Gibralfaro en Málaga, y el de Familiar del Santo Oficio. Fue, en suma, el prototipo del caballero de su época.

Su obra, que no resulta tan imaginativa como la de su maestro de juventud, está, sin embargo, llena de sensibilidad

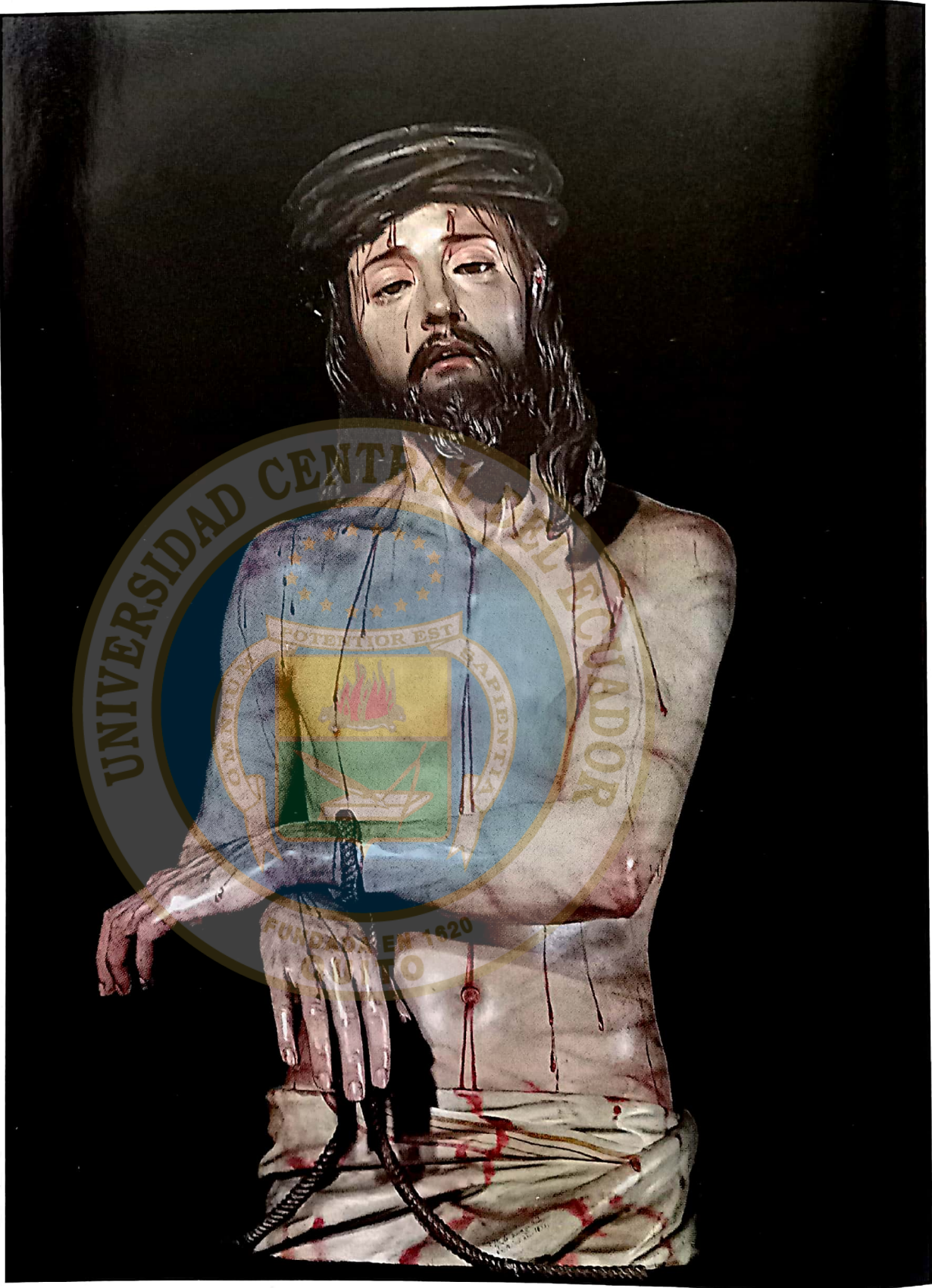
y, a veces, de tremenda emoción contenida. Es una obra realista, de un realismo conmovedor, sin estridencias, y ahí está, precisamente, la clave de su éxito en vida. Conectó plenamente con la sensibilidad de su tiempo que prefería esta actitud plástica a los arrebatos o idealismos de la generación anterior. Como hace notar Elena Gómez Moreno: *"Mena, artista nada rebelde, disciplinado, bien hallado en su ambiente, recuerda a Zurbarán por su prosaísmo, su sencillez y su amor, casi místico a la realidad"*.

No obstante hay que señalar que este realismo no es tan exacerbado como el castellano y siempre estará presidido por la medida y elegancia andaluzas. Suele preferir rostros de óvalos levemente estilizados y ojos algo rasgados. Emplea el vidrio para lágrimas y ojos, y la

Pedro de Mena, *Dolorosa*,
Convento de las Descalzas
Reales, Madrid (España).



Pedro de Mena, *Ecce Homo*,
Convento de las Descalzas
Reales, Madrid (España).



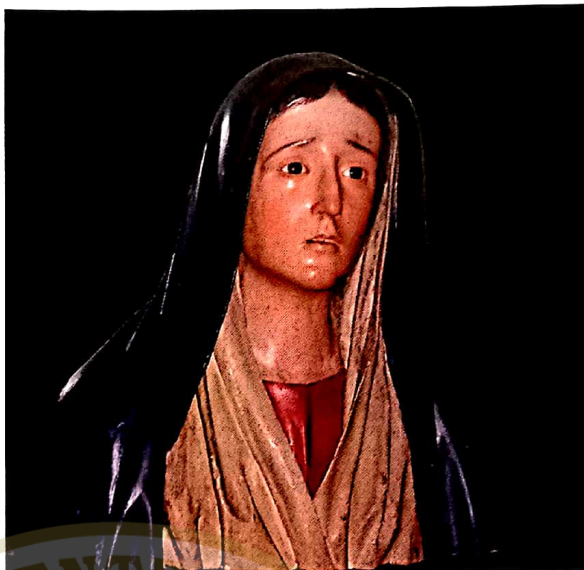
policromía, que nunca hizo él, está ajustada en tonos serios sin ninguna disonancia. El trazo de su gubia es largo y simplificador y con el tiempo tiende a simplificarlo aún más.

Pedro de Mena recibe pronto un gran encargo para el coro de la Catedral de Málaga. Allí se traslada con su familia y monta su taller, que será el definitivo. De Málaga no saldrá excepto para su viaje a la Corte, probablemente en 1663, y otro a Granada en 1675. Mena muere en Málaga en 1688.

Precisamente y tras su viaje a la Corte, realiza por encargo de la Casa Profesa de los Jesuitas de Madrid, la Magdalena Penitente que comentamos. Está fechada en Málaga en 1664, un año después de otra de sus obras maestras: el San Francisco de la catedral de Toledo. Probablemente Mena se inspiró en la Magdalena Penitente que se encontraba en las Descalzas Reales de Madrid, atribuida a Gregorio Fernández y que, sin duda, es anterior a la estancia de Mena en la Corte ya que aparece citada en 1615. En todo caso el tema es muy singular y aunque se han conocido en Castilla versiones parecidas, algunas posiblemente posteriores, no tuvo mucho eco en Andalucía, donde no se conocen otras Magdalenas de este tipo.

La influencia castellana de esta escultura es patente. La figura juvenil, de perfiles hebreos se consume a sí misma, llena de pena y de angustia. Sujeta con fuerza contenida el crucifijo con la mano izquierda y con la derecha se oprime el corazón como impidiendo que se desborde. El modelado de estas manos es delicado y de una suprema elegancia. Los mechones de cabello, largos y húmedos, parecen conducir hacia el suelo el llanto de la mujer; y ocultan el cuerpo casi tanto como el tosco sayal de hoja de palma entrecruzada que anula cualquier tentación de anatomía o de sensualidad.

La obra, resuelta con maestría genial, es escueta y su tremenda sencillez obliga a centrar nuestra atención en el punto de mayor expresividad: el rostro. El bellísimo óvalo de facciones grandes, acentuadas por el gesto abrumado y dolido, proclama toda la contenida emoción de un infinito arrepentimiento. Los labios resecos, los ojos enrojecidos y vacíos de lágrimas, el cuello tenso y sobrecogido, anudan el



Pedro de Mena. *Busto de Dolorosa*, Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid (España).

corazón del espectador tanto más cuanto que la juventud de la figura hace insoportable la idea de tanto sufrimiento. Finalmente la policromía suave, sin las estridencias castellanas, subraya con el color sólo lo necesario para que la expresión de las formas tenga validez por sí misma. El mismo carácter doliente de la figura queda magnificado con la sobriedad de la paleta: ocre, pardos, algunos "tierras de Sevilla" (marrón rojizo) y pocos oscuros impiden altos contrastes que arruinarían el contenido dramatismo que emana de la obra.

Ya se ha dicho que el tema de la Magdalena Penitente no tuvo réplicas conocidas en Andalucía, excepción hecha de la que el mismo Mena labró en 1677 de pequeño tamaño, y hoy desaparecida. Aquí parece que Mena abandonó el dramatismo castellano e hizo una obra menos apasionante; la figura y la cabeza quedaban erguidas y el brazo que sujeta el crucifijo quedaba extendido, lo que le restaba el recogimiento y concentración de la Magdalena del Museo de Valladolid.

Pedro de Mena torna al patetismo en obras tan famosas como los *Ecce Homo* y las *Dolorosas*, en los que llega a crear prototipos inéditos en la Historia. Sin embargo, ciertamente, pocas de sus grandes obras alcanzaron la trascendencia para la historia de la Escultura como su *Magdalena Penitente*.

Manuel Pereira,
Altar de San Bruno,
Cartuja de Miraflores,
Burgos (España).



Madrid

Siendo Madrid la sede de la Corte se convertirá en un punto esencial en el desarrollo de la escultura barroca española. Los encargos del reino dieron lugar a que gran número de obras fueran importadas del extranjero, con lo que convirtieron Madrid en la ciudad de encuentro para las dos grandes escuelas de escultura de España. En general podemos afirmar que durante el primer tercio del siglo XVII predomina la influencia de la escuela castellana, mientras que después prevalecerá la influencia de la escuela andaluza, y más concretamente la granadina, debido a los

viajes que realizaron a la ciudad de Madrid escultores como Alonso Cano, Pedro de Mena o José de Mora.

El escultor más importante que trabajará en Madrid será el portugués Manuel Pereira (1588-1683). Su obra de San Bruno, destinada a la fachada de la hospedería que los cartujos de El Paular tenían en Madrid, es una de las mejores esculturas en piedra de todo el período. Junto a este artista destacamos otros como son Domingo de la Rioja, autor del Cristo de la Victoria de Serradilla, o Juan Sánchez Barba, que mantuvieron un extraordinario nivel en la escultura madrileña.

Murcia

Esta región se caracterizó por los constantes intercambios económicos y culturales con el mundo mediterráneo, hecho que determina la llegada de artistas extranjeros que iniciarán el camino hacia un dinamismo de origen propiamente europeo. Tal es el caso del napolitano Nicolás Salzillo.

Francisco Salzillo (1707-1783), hijo de Nicolás Salzillo, fue el escultor que culminó el estilo de una escultura que tiene en el apartado de los grupos procesionales su más conocida expresión. Como ejemplo podemos destacar el paso de la Cena, donde se resuelve con gran acierto la dificultad compositiva de trece personajes alrededor de una mesa, sin descuidar el análisis psicológico de cada uno de ellos. Salzillo trabajó toda su vida en Murcia, donde la escultura se caracterizó, a diferencia de la escuela andaluza, que concebía figuras aisladas, en grupos escultóricos que

narran la Pasión y con el fin también de procesionar en Semana Santa. Su arte no está tanto al servicio de la iglesia como al del pueblo. Muy entroncado con el arte italiano de la época, trasluce en su obra ese ligero encanto frívolo y rococó tan de moda en la Europa del siglo XVIII. No obstante, sabrá contactar con el alma del pueblo. Su obra más importante es el paso procesional de la Oración en el Huerto. El desnudo ángel, casi clásico, está imbuido de un gran ímpetu realizado por el brazo que señala un punto fijo en contraste con el desmayado Cristo. La figura del ángel resulta así confortadora.

Será Salzillo el que importe para nuestro país el gusto por los Pesebres, realizando él mismo uno que puede citarse entre lo mejor de su obra.

Francisco Salzillo cerrará en España el gran ciclo del Barroco y abrirá, con el equilibrio de su plástica, el gusto por lo clásico.



Francisco Salzillo,
Ecce Homo, Cofradía del
Ecce-Homo, Orihuela,
Alicante (España).

SALAMANCA: LOS CHURRIGUERA

Salamanca está situada a orillas del río Tormes, sobre tres colinas que confieren al cuerpo urbano de la ciudad una estructura escalonada que culmina en la catedral. Esta disposición urbana encuentra su centro en la Plaza Mayor.

El origen de la Plaza Mayor de Salamanca está en la Plaza de San Martín. Allí se instaló un mercado estable, pero el proceso de traslado completo fue lento y duró prácticamente toda la Edad Media. Esta Plaza no se utilizaría únicamente como mercado, ya que en ella tenían lugar los festejos y espectáculos públicos, lo que motivó la creación

de la actual Plaza Mayor en Salamanca. Era necesario crear un espacio digno de los festejos ciudadanos y multiplicar el número de claros y balcones donde se ubicarían los espectadores.

El 10 de mayo de 1729 comenzarían las obras de acondicionamiento de la nueva Plaza Mayor, según una cédula de Felipe V en la que concedía el permiso para iniciar las obras. El Consejo de Castilla envió órdenes precisas sobre el saneamiento, empedrado y rectificación de las calles y plazas salmantinas, adelantándose en más de medio siglo a la política reformista de Carlos III. Sin embargo, el promotor fundamental de la creación de una



nueva plaza fue el Corregidor Rodrigo Caballero y Llanes. A pesar de que el rey Felipe V había concedido el permiso para la construcción de la nueva plaza, el elevado coste que iba a suponer su creación no hacía posible que la corona se hiciera cargo de la obra, luego la iniciativa de la construcción no la debemos al monarca sino al propio Ayuntamiento de la ciudad, ya que fue éste quién sufragó los gastos.

Rodrigo Caballero encargaría al arquitecto Alberto de Churriguera, maestro mayor de la catedral, el proyecto para alzar la nueva construcción. Se tomaron como modelos célebres obras españolas como la Plaza Mayor

de Madrid, o la del Ochavo de Valladolid. Puesto que se conocían los orígenes medievales de la plaza como lugar de confluencias, la plaza mayor se diseñó siguiendo el modelo y convirtiéndose en lugar de confluencia de los principales ejes viarios de la ciudad, necesitando soportales abiertos en la planta baja de sus casa para albergar los puestos del mercado y de multiplicidad de pisos y balcones para acoger a mayor número de espectadores. No obstante, sería la Plaza Mayor de Madrid la que sirvió de arquetipo a la hora de proyectar la de Salamanca, tanto por su antigüedad como por su particular belleza, sin olvidar que el arquitecto de la Plaza Mayor de Salamanca era de origen madrileño.



Alberto de Churriguera y
Andrés García de Quiñones,
Plaza Mayor de Salamanca
(España).

Vista de la fachada de la
Casa Consistorial desde uno
de los soportales de la
Plaza Mayor de Salamanca
(España)



Aunque el arquitecto Alberto de Churriguera había firmado los planos en 1728, no obtuvo el nombramiento de maestro mayor hasta 1729. A él se debe la finalización de las obras de la Catedral Nueva de Salamanca y se esforzaba por proyectar la Plaza Mayor de esta ciudad con regularidad. Trató de que su planta se acercara a un cuadrado perfecto pero no lo logró, ya que por uno de sus lados se encontraba la iglesia de San Martín y por otro las casas de mayorazgo, intocables según la legislación vigente de la época.

Los planos de la planta general de la plaza, firmados en 1741 son los primeros que se conservan en el Archivo del

Ayuntamiento de Madrid y son obra de Manuel de Larra Churriguera, que sigue la idea general de su tío Alberto. Éste, que había nacido en Madrid en 1676, contaba con 53 años cuando se hizo cargo de la construcción de la Plaza. El arquitecto intentó que en el lado norte de la misma las viviendas se alinearan de forma regular y colocó en el centro la nueva y amplia Casa Consistorial y además redactó once condiciones, sobre las cuales habían de edificar los dos primeros pabellones de la plaza. En ellas se describen las líneas fundamentales de la construcción en lo que a cimientos, sótanos, bodegas, soportales, paredes maestras y fachadas se refiere. Los pórticos y fachadas que miraban al recinto de la plaza debían hacerse, en sus cuatro



Vista de la balconada de la Plaza Mayor de Salamanca (España).

Vista general de la fachada
del *Pabellón Real* en la
Plaza Mayor de Salamanca
(España).



primeras hiladas, con piedra de La Pinilla y de allí en adelante, con piedra franda de Villamayor; incluidos los arcos, ventanas, balaustres y la talla de las pilastras, molduras, bustos y estatuas. Los balcones corridos debían ser de hierro labrado, las techumbres de los soportales se formarían con vigas de pino de Navacerrada, alternando

con bovedillas. Las paredes maestras de las casas de mampostería tosca y los tabiques interiores de ladrillo, mientras que los forjados serían de yeso. De la ejecución de la plaza en su primera fase, se encargó personalmente Alberto de Churriguera, con lo que se cumplió con absoluta fidelidad al proyecto original.

Al poco tiempo de comenzar las obras, un joven arquitecto, Andrés García de Quiñones mandó un memorial al alcalde de la ciudad proponiendo ser él el autor del frontis del pabellón real. El dibujo del frontis resultó ser más aparatoso que el que había creado Alberto de Churriguera. García Quiñones proponía algo mucho más adulator para la monarquía ya que según el proyecto se multiplicaban las coronas como remate de las pilastras de los primeros pisos y, en lugar del medallón de San Fernando sobre el arco central del Pabellón Real, situaba el retrato de Felipe V e Isabel de Farnesio. Este plano deslucía el que había previsto el arquitecto de la plaza, que nunca

quiso realizar una plaza real a la francesa sino un espacio con la clara misión de servir a la ciudad y a sus necesidades mercantiles, festivas y de tráfico, así como asentar la sede del Concejo. Por eso, en su proyecto apenas había referencias a la corona. En cambio lo que sí adquiere una gran importancia es la Casa Consistorial cuyo edificio preside la plaza.

La ciudad de Salamanca fue quien costeó por entero su Plaza Mayor; ya que el solar pertenecía a la misma, por lo que no es de extrañar que el edificio del Ayuntamiento destaque arquitectónicamente por encima del resto de



Detalle de la fachada del *Pabellón Real* en la Plaza Mayor de Salamanca en los que se puede apreciar los medallones con las armas reales y el busto de San Fernando, patrón de la Corona, Salamanca (España).

los que se construyeron en torno a la plaza. Pero por deferencia a la Corona, cuyo respeto y veneración estaban entonces profundamente arraigados en los sentimientos del pueblo, se admitió que las armas reales presidieran un lugar destacado en uno de los pabellones, junto con la imagen de San Fernando, patrono de la monarquía.

Una vez finalizada la construcción del Pabellón Real se comenzó el de San Martín, donde se realizaron medallones en memoria de algunos héroes de nuestra historia.

En relación a los materiales empleados en la construcción de la primera fase de la obra de la Plaza, señalamos que no fueron materiales demasiado costosos

como el mármol o el jaspe, ni siquiera para revestimiento del Salón Consistorial del Ayuntamiento. Sólo hay datos de que en 1752 se adquirieron seis piezas de mármol para tallar en ellas los escudos de las armas reales y de la ciudad con destino a la fachada de la Casa Consistorial.

Las obras de la Plaza Mayor quedaron interrumpidas desde 1733 hasta 1750. Cuando se reanudó la segunda fase de la plaza, el Ayuntamiento ya no se hacía cargo de la totalidad de las edificaciones, solamente intervendrían en aquellos casos donde los particulares no querían o no podían levantar sus fachadas. Andrés García de Quiñones fue nombrado maestro mayor, ya que su proyecto fue el elegido frente al de Manuel de Larra Churriguera, finalizándose la obra por completo en 1756.

Fachada de la
Casa Consistorial, en la
Plaza Mayor de Salamanca
(España).





Detalle del cuerpo de campanas que corona la *Casa Consistorial*, en la Plaza Mayor de Salamanca (España).

La Casa Consistorial, retocada sucesivamente, se proyectó en 1745 en el lado norte de la plaza. El edificio es un palacio Barroco que destaca sobre la horizontalidad de la plaza y rompe su uniformidad, al mismo tiempo que centra la atención en el lado permanentemente soleado del rectángulo. Tiene pórtico inferior; balcón presidencial en la segunda planta, fuerte molduración de las impostas a modo de cornisa y tercera planta, que como la anterior abre ventanas bajo frontones. En 1752 se alzó la espadaña ocupando el centro de la balaustrada, siguiendo las líneas maestras de la originaria proyectada por García de Quiñones y en sus huecos se colocaron tres campanas fundidas por Salvador Raurell. A sus pies se instaló la esfera de un reloj. Junto a la espadaña se alzaron cuatro esculturas en representación de la Agricultura, el Comercio, la Industria y la Astronomía. La plaza tiene ochenta y ocho pórticos de medio punto sobre fuertes pilares, con medallones tallados en piedra franca que parecen de mármol por estar pintados de blanco. A partir de 1967 se

puso en marcha de nuevo el proyecto municipal de ir rellenando algunos de esos medallones vacíos, prevaleciendo el criterio de encargarlos a diferentes artistas salmantinos. Los medallones serían dedicados a aquellos personajes ilustres vinculados a la ciudad de Salamanca.

El museo de la ciudad conserva los proyectos de Alberto de Churriguera para la plaza, y la maqueta para el ayuntamiento de Andrés García de Quiñones, en la que se preveían dos cúpulas que no llegaron a realizarse. La Plaza Mayor de Salamanca pertenece por entero a la tipología de plaza tradicional castellana, como las de Valladolid, Madrid o Córdoba. Pero, a diferencia de éstas, el estilo de la de Salamanca corresponde al estilo Barroco tardío. Por todo ello, esta Plaza Mayor ha merecido los elogios más unánimes de cuantos se han ocupado de ella, y está considerada la más bella de España y una de las más hermosas de Europa.



Antonio Carnicero.
*Ascensión de un Globo
 Montgolfier en Aranjuez,*
 1784.
 Museo Nacional del Prado,
 Madrid (España).

JARDINES DEL PALACIO REAL DE ARANJUEZ

Bañada por el río Tajo y su afluente, el río Jarama, la madrileña localidad de Aranjuez arranca en la historia de una encomienda concedida a la orden de Santiago, cuyo maestrazgo estuvo establecido en Ocaña. Cuando los Reyes Católicos asumen el maestrazgo de todas las órdenes militares, Aranjuez se incorpora al patrimonio de la monarquía, y al parecer a la reina Isabel le gustaba pasar temporadas en Aranjuez, por lo que decide poner su escudo de armas en la decoración de la escalera del Palacio. Posteriormente Carlos V se propuso ampliar este lugar y dispuso para ello de la acotación de amplias zonas del paisaje de Aranjuez. Se urbanizaron jardines en torno al

antiguo palacio y se trazaron las primeras calles de árboles. Entre 1581 y 1584 el Real Sitio sufrió un incendio que devoró prácticamente el palacio de los maestros, cuya restauración se le encargó a Juan de Herrera.

Tras la muerte de Carlos V se sucede en el trono su hijo Felipe II, que continuó las obras de remodelación del palacio. Mandó construir un cuarto real, cuyo proyecto fue encargado a Juan Bautista de Toledo. Durante este tiempo se crea el primer jardín botánico en Aranjuez, que se anticipa en los siglos a los del resto de Europa. Las obras del palacio quedan interrumpidas cuando muere en 1598 el monarca. El 1660 el edificio sufre otro incendio que deja prácticamente en ruinas todas las dependencias del palacio, que no se reconstruyeron hasta el reinado de Felipe V.



Palacio de Aranjuez, vista de una de las fachadas laterales y parterres. Aranjuez (España).



Durante la guerra de sucesión a la Corona de España entre las casas de Borbón y de Austria, Aranjuez tomó partido por la primera de ellas y apoyó a Felipe de Anjou, futuro Felipe V. El nuevo monarca para recompensar al pueblo de Aranjuez, amplió las obras de su palacio, pero en 1727 un nuevo incendio acaba con el esplendor del edificio. Fernando VI nombraría arquitecto a Santiago Bonavía para que llevara a cabo la restauración. Este monarca dedicó al Real Sitio un interés especial y ordenó un nuevo plan urbanístico con calles rectas, paralelas y grandes plazas. Al morir Fernando VI le sucede en el trono Carlos III, monarca ilustrado, que hereda también el amor por el real sitio, y decide ampliarlo nombrando para ello arquitecto a Sabatini. No obstante, la grandeza de Aranjuez se debe a sus

jardines, anteriores a los de Versalles y cuyo principal promotor fue el rey Felipe II. Su influencia flamenca se dejó ver en el hecho de rodearse de jardineros venidos de Flandes y Holanda. Felipe II prefería los jardines holandeses, divididos en compartimentos de setos recortados y realizados en terreno llano. El rey se ocupa de hacer enormes reservas de agua antes de la construcción del jardín, algo que aprendió de los árabes de Granada. Éste monarca, que sólo adoptó del arte italiano las esculturas para sus jardines, hizo traer de Flandes sauces, mimbres, frambuesas y otras plantas que se convirtieron en el orgullo palaciego. Podía decirse que el palacio que nunca se llegó a terminar, se había construido para el jardín. Fue Felipe II quien a partir del canal artificial que movía unos viejos



molinos creó el *jardín de la isla*, cuyos planos ejecutó Juan Bautista de Toledo.

Los monarcas sucesivos fueron reformando la obra de sus predecesores. En 1660, por orden de Felipe IV, el jardinero Sebastián Herrera Barnuevo transforma los jardines por completo, dándoles la forma que tienen en la actualidad. En 1718, se realiza el jardín del parterre, por el jardinero francés Esteban Boutelou. Años más tarde se hizo un puente que cruza el canal, con escalones de mármol y barandillas de hierro, en cuyos pedestales hay estatuas de piedra (dos Venus, un Mercurio y un Baco). Aquí se encuentra la primera fuente del jardín, dedicada a la representación de Hércules luchando con Hidra, de

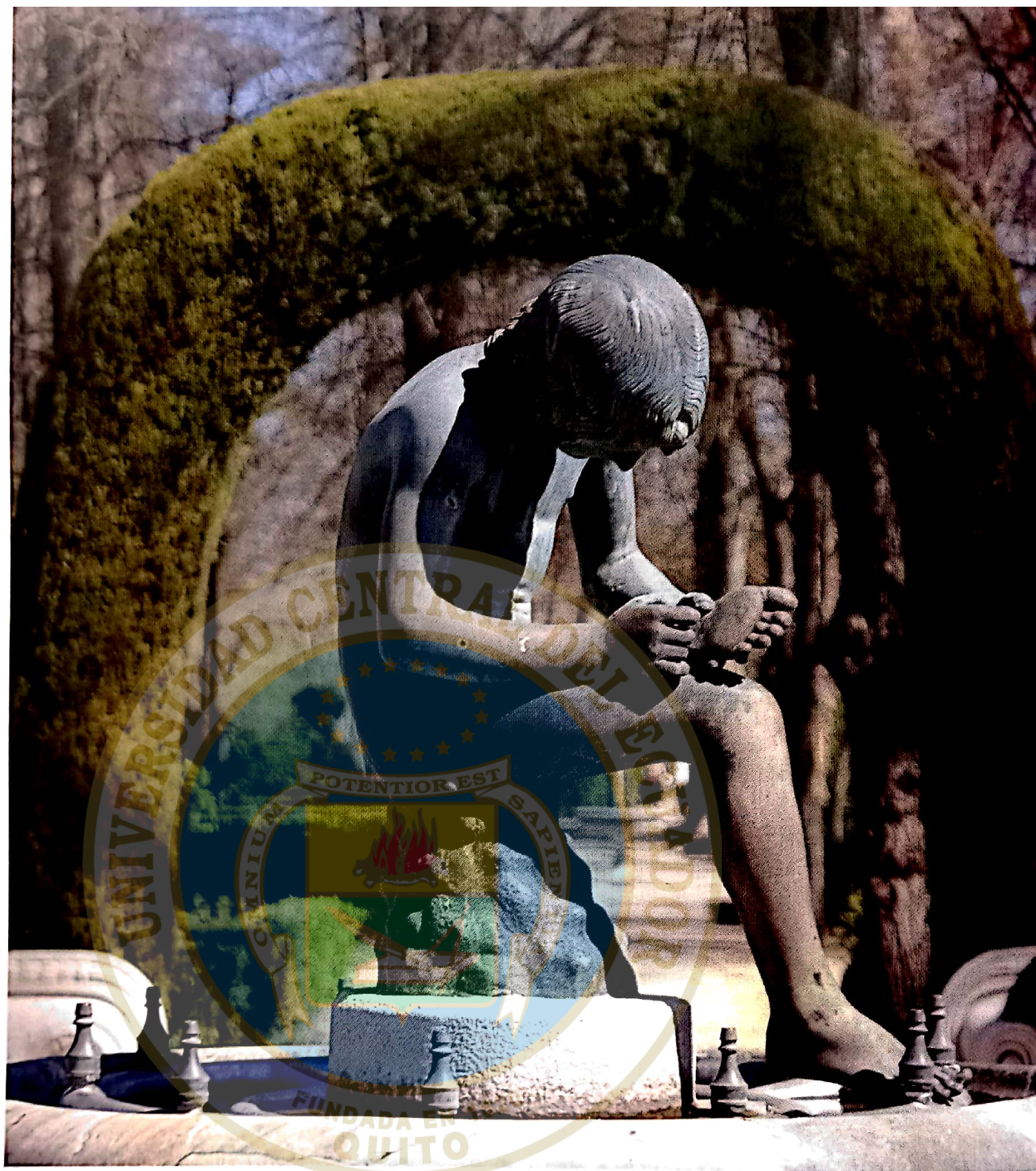
forma octogonal y construida en 1661 con un estanque alrededor.

En la ría junto al palacio se encuentra la gran cascada conocida con el nombre de Las Castañuelas, por el ruido que produce el agua al caer. No muy lejos de aquí se levantó la fuente de Apolo, con recipiente octogonal, en mármol blanco de Carrara, del siglo XVII. También se pueden encontrar relieves que evocan a Hércules, en escenas que recuerdan sus luchas y aventuras. Siguiendo por la avenida de las Fuentes, encontraremos la que se conoce como la del reloj o fuente de las horas. Es una de las más sencillas del parque por estar situada a nivel del suelo y su surtidor servía de varilla cuya sombra se reflejaba

Entrada principal y Patio de Armas en el Palacio de Aranjuez (España).

El Niño de la Espina.

Reproducción de un vaciado que del original helenístico realizó Velázquez a partir de un dibujo tomado durante su estancia en Roma. La pieza actual es una reproducción en bronce que sustituye a una en piedra, que fue robada a finales de los años 70. Jardines del Palacio de Aranjuez (España).

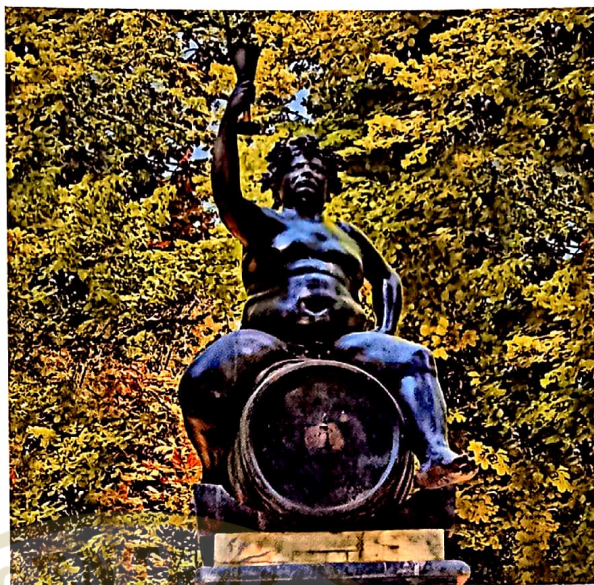


sobre unas cifras inscritas por lo que constituía un reloj de sol y agua muy original.

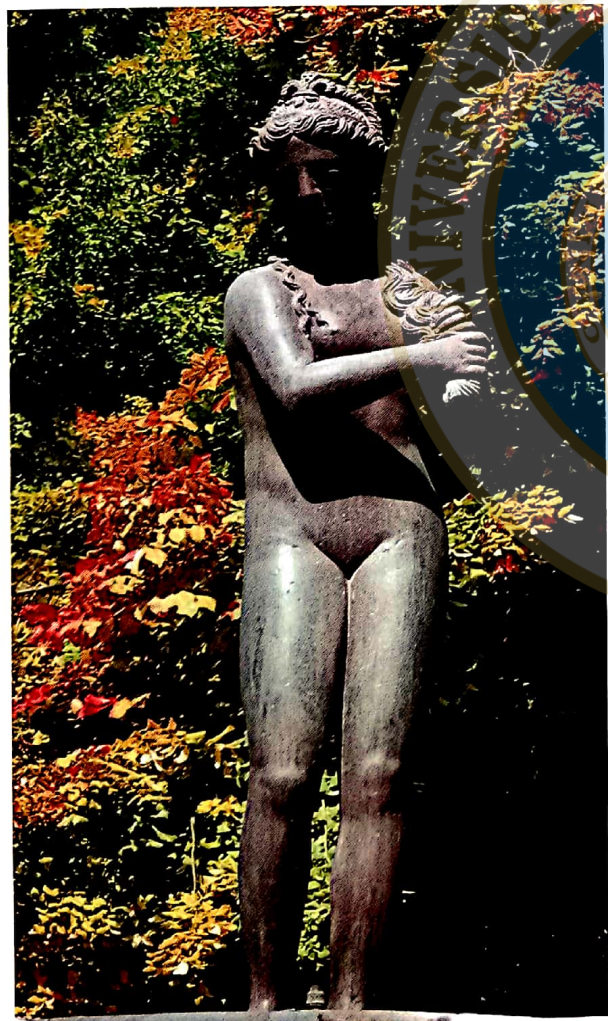
Si seguimos por este sendero nos toparemos con el Niño de la Espina, una de las fuentes más clásicas y bellas de todo el conjunto monumental. Esta fuente de mármol negro tiene en su centro, sobre el pedestal y la taza, la reproducción en bronce antiguo de la figura del Niño de la Espina, reproducción del original que se encuentra en el capitolio de

Roma. Siguiendo la ruta, emerge la fuente de Venus, con una figura de bronce, al parecer del siglo XVII, que sostiene una gran taza de piedra, que según una leyenda, se hizo con una roca que como lastre llevaba una embarcación turca, apresada en la batalla de Lepanto. Finalmente y alineada con las anteriores, aparece la fuente de Baco, con su circular estanque de mármol negro. A diferencia de otras estatuas dedicadas a esta deidad, la que aquí se realizó muestra al dios del vino como una figura gorda sentada a horcajadas en un tonel.

Y ya en la plaza de Neptuno se encuentra la última fuente, sin duda la mejor y más valiosa del jardín de la isla. La inscripción del pedestal que sostiene la taza data de 1621, cuando reinaba Felipe III. En un principio constaba de siete grupos en bronce: el central con Neptuno en su carro, y a su alrededor la diosa Cibeles en otro carro arrastrado por leones; después Ceres y Juno, representado en el acto de arrojar rayos a los gigantes, y finalmente Júpiter, también en gesto de lanzar rayos en un mundo que sostienen dos titanes. En la actualidad sólo se han conservado cuatro pedestales de piedra. Al final del jardín de la isla, existía antiguamente la fuente de los tritones, construida durante el reinado de Felipe IV, que fue desmontada y trasladada a los jardines del campo del Moro, del Palacio Real de Madrid. Esta fuente inspiró al propio Velázquez, que realizó un



*Fuente de Baco,
Jardines del Palacio de
Aranjuez (España).*



*Fuente de Venus (izquierda)
y Fuente de Neptuno
(derecha).*

En página siguiente vista del
conjunto de la *Fuente de
Ceres*, Jardines del Palacio
de Aranjuez (España).





Detalle de la *Fuente de Ceres*, Jardines del Parterre, Palacio de Aranjuez (España).



cuadro sobre la misma que se conserva en el Museo del Prado.

A principios del siglo XVIII llega a la monarquía española el primer Borbón. Podemos decir que apenas existían reales sitios, salvo el alcázar y el palacio de Aranjuez. Por orden de su Majestad comienzan de nuevo las obras en el palacio de Aranjuez para hacerlo habitable, ya que había sufrido un incendio. Los nuevos monarcas son también amantes de la jardinería y pronto demuestran un gusto muy refinado con la construcción de nuevos parques en los alrededores de palacio. La larga dinastía de jardineros llamados Boutelou sigue vinculada a estos jardines y de la importación de nuevas plantas, cuyo cuidado preocupaba muy de cerca de los reyes.

Por esta época se comenzaron las obras del nuevo parterre a la francesa, próximo a la fachada sur del palacio. Pero fue necesario recurrir a la pólvora para volar la piedra que había en estas lomas antes de crear el jardín. A España llegan por primera vez ahora los tilos, los carpes, y los castaños de indias, y se multiplican los pedidos de semillas, bulbos y plantas. Uno de los inconvenientes que planteaban los jardines de la isla era las frecuentes crecidas del río Tajo y para evitar esto, hubo que hacer fuertes muros para protegerlos, que se adornaron con pilastras de piedra y barandillas de hierro. Se hizo también otra pequeña isleta que luego quedó unida a la mayor.

Para poblar este parque se trajeron los vegetales más variados y selectos de los reinos de España, de América,

Uno de los puentes que une el conjunto del Palacio con los Jardines de la Isla, en el conjunto palaciego de Aranjuez (España).

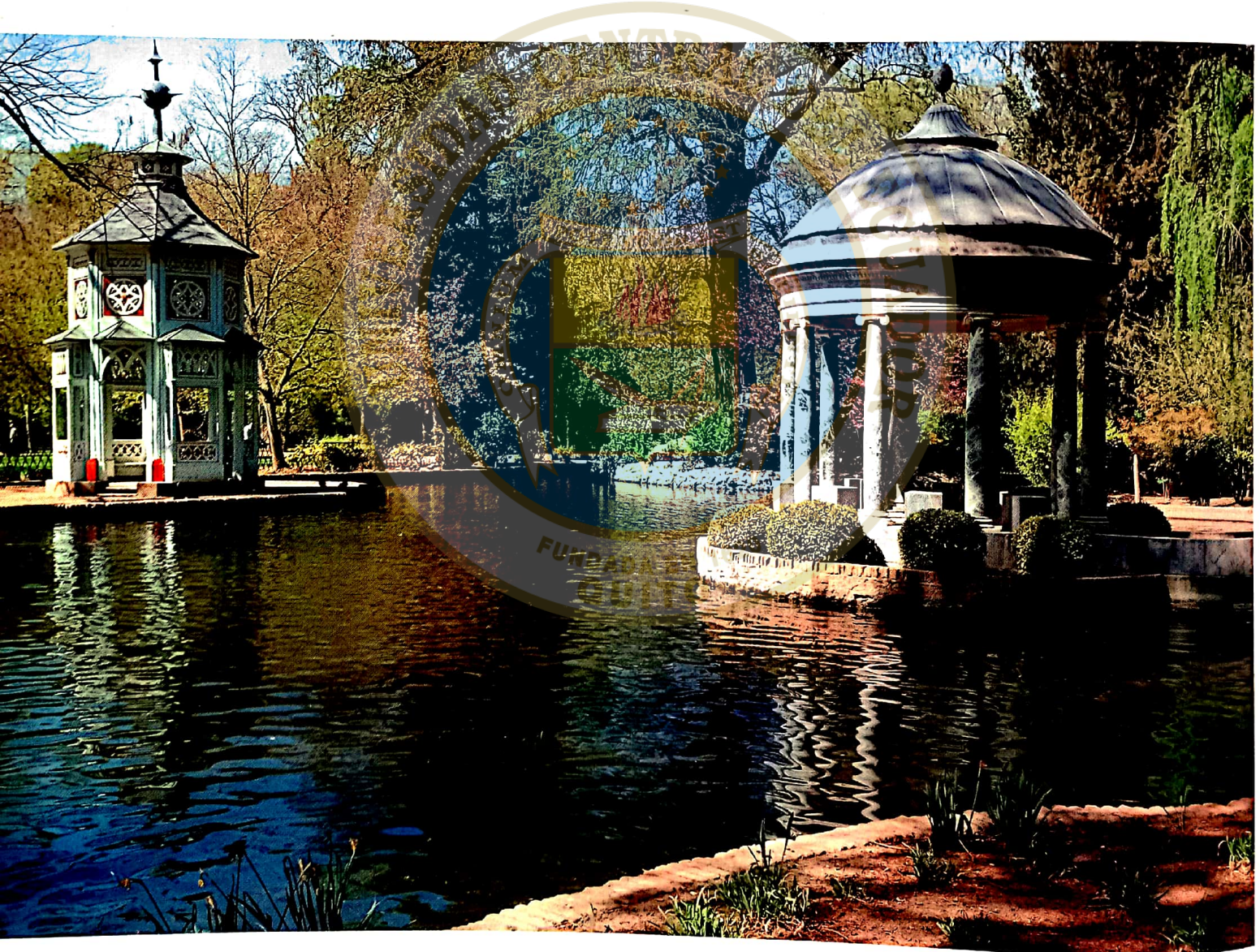


Francia, Inglaterra e incluso de Oriente. Así, el cedro del Líbano convivía con el árbol chino de la vida, el fresno seco de Lousiana con los pinos de Nueva Inglaterra o de Jerusalén. Era la época del jardín paisajista inglés, decorados con caminos en serpentina y pequeños templete, puentes y casitas, y se da orden al hijo de Boutelou, que más tarde sucedería al padre como jardinero mayor, para que traiga libros y estampas de jardines a la inglesa, para imitarlos en Aranjuez.

Pero también eran tiempos de revueltas y llegaría la Revolución Francesa, y con ella acabarían las horas felices para la familia real. A finales del siglo XVIII surge la moda

neoclásica, que perdurará hasta bien entrado el siglo XIX. La nueva estética incluía el gusto por lo grecorromano a partir de los descubrimientos de las ciudades de Pompeya y Herculano, siendo el rey Carlos III el principal promotor de estas excavaciones. El arte clásico genera una gran admiración y comienza a imitarse. En lo que respecta a los jardines surgen estatuas de divinidades mitológicas y columnas del más puro estilo "pompeyano", se llenan los parques de grutas, ruinas y ermitas y los caminos se hacen sinuosos. En definitiva, era el retorno a la naturaleza, tal y como lo habían descrito los pensadores Jean Jacques Rousseau en "La nueva Eloisa" y Milton en su "Paraíso perdido".

Lago y Jardín de Chinescos en el Jardín del Príncipe. Fue un encargo del futuro rey Carlos IV a Juan de Villanueva que inició las obras en 1772. Aranjuez (España).





Este movimiento estético tuvo sus orígenes en Inglaterra ya que el paisaje se prestaba a la imitación de lo rústico, y más tarde se propagó a la vecina Francia, donde María Antonieta jugaba a ser granjera en una aldea que había construido en el pequeño Trianon de Versalles.

Esta corriente naturalista no tardó mucho en llegar a España, donde la familia real construye en Aranjuez la "casa del Labrador", un palacete de estilo pompeyano de principios del siglo XIX realizado por Isidro González Vázquez. Posee una colección de estatuas procedentes en su mayoría de la villa de Tívoli. El mismo Carlos IV, siendo todavía príncipe de Asturias, fue quién proyectó el jardín paisajista de la casa del Labrador, conocido como el jardín

del príncipe, y que a larga sería su refugio y lugar de retiro, donde llevaba a cabo su gran afición por la relojería. Este parque ocupa una extensión de unas 140 hectáreas, y adorna la zona de terreno comprendido entre la avenida de la Reina, donde existe un lago artificial con su templete de Venus, obra de Villanueva, y por donde pasa el río Tajo. Es difícil encuadrar en un estilo determinado el jardín del príncipe, aunque quizá el que más se le acerque sea el italiano del renacimiento. La zona es un bosque ordenado artísticamente, aunque antes de llegar podemos encontrar los restos de un castillo donde existe un jardincillo conocido como la "florera", de claro estilo inglés. Ofrece una nota de color y posee cuatro pabellones cubiertos de celosías que forman un cuadro y en el centro otro mucho

Casa del Labrador, una de las últimas construcciones realizadas en los Jardines de Aranjuez a principios del siglo XIX por Juan de Villanueva e Isidro González Vázquez.

*Fuente de Hércules y la
Hidra, Jardines del Palacio
de Aranjuez (España).*



mayor; que tuvo decoración de mueblería de la época. En su centro se encuentra un estanque de forma barroca, de mármol gris, adornado con la Fuente de Neptuno.

Respecto al arbolado, predomina fundamentalmente el plátano de sombra, que domina el conjunto, pero conviven otras especies arbóreas.

Con la llegada a la monarquía de Carlos IV, Madrid engalana sus avenidas y paseos con árboles que piden a Aranjuez. Claudio Boutelou, perteneciente a la saga de

grandes jardineros, requiere numerosos ejemplares para adornar el jardín botánico y el Retiro, así como para el Museo del Prado. El propio conde Fernán Núñez pide plantas para su finca de Barajas, que serán traídas de los jardines de Aranjuez. Pero es tiempo ya de ciertas reformas y restauraciones no sólo en los parques y jardines del real sitio, sino también en su conjunto escultórico, que no ha perdonado ni el paso ni las inclemencias del tiempo. Una de las fuentes, la de Apolo, es de las primeras en necesitar una reparación, mientras Carlos IV continúa haciendo sus pedidos de semillas y plantas a Francia, a pesar de la Revolución Francesa.



En 1806 un gran huracán se desencadena sobre el real sitio y un árbol cae sobre la fuente de la Espina, en el jardín de la Isla, derribando la estatua y haciendo pedazos la taza y el pilar.

Al borde de la guerra de la Independencia Carlos IV considera que Napoleón es su aliado, hasta que las tropas francesas entran en España y llegan hasta Aranjuez, que sufre las consecuencias de la invasión: los jardines y las estatuas son destruidos. Fernando VII accede al trono pero gobernará con una junta central. Tras el paso del ejército francés por

Aranjuez, el rey decide mantener para su recreo únicamente el jardín de la Isla y los que comprendían el jardín del príncipe y el llamado de la Primavera. Ahora se les dedicaría especial atención, de modo que se encargó el cuidado de los jardines a Casimiro Bonavía, descendiente del gran arquitecto del mismo nombre.

Vuelve a surgir la idea de Felipe II de convertir el río Tago en navegable y canalizarlo desde Lisboa hasta Aranjuez. Fernando VII, descubierto en aquella época el vapor, ordena la navegación de ocho barcos de vapor hasta Portugal.

Fuente de Apolo, Jardines del Palacio de Aranjuez (España).

Fuente de Diana Cazadora,
obra de Damià Campeny,
s. XIX, Jardines del Palacio
de Aranjuez (España).



Continúa por esta época la moda por las plantas exóticas, y en el Jardín del Príncipe, existía lo que se conocía como Islas Americanas, porque albergaba muchos árboles y plantas verdaderamente raras que constituían para algunos lo mejor de Aranjuez. Mediado el siglo XIX, surge el nombre de Boutelou de nuevo para que se haga cargo del lugar como inspector de jardines y bosques. Con Esteban Boutelou, continuador de la saga de estos

renombrados jardineros, se realizan cultivos y plantaciones que constituían auténticos tratados de botánica.

En 1857 los jardines de Aranjuez estaban divididos en el Jardín del Príncipe, el de la Isla, el jardín del Infante don Francisco, el Parque de Miraflores y el Jardín del Emparrado. Hacia los últimos años de este siglo comienzan a venderse muebles, árboles y plantas de este real sitio, que cada vez era

más difícil y costoso mantener en pie. Con la llegada de Alfonso XII se llevan a cabo todavía ciertas reformas, como la del parterre, trazado hacia casi ciento cincuenta años. Desaparecen los perfiles del boj que eran como "un prodigio de la jardinería" y se conservaban desde Fernando VI y aumentan las flores, los árboles y las praderas.

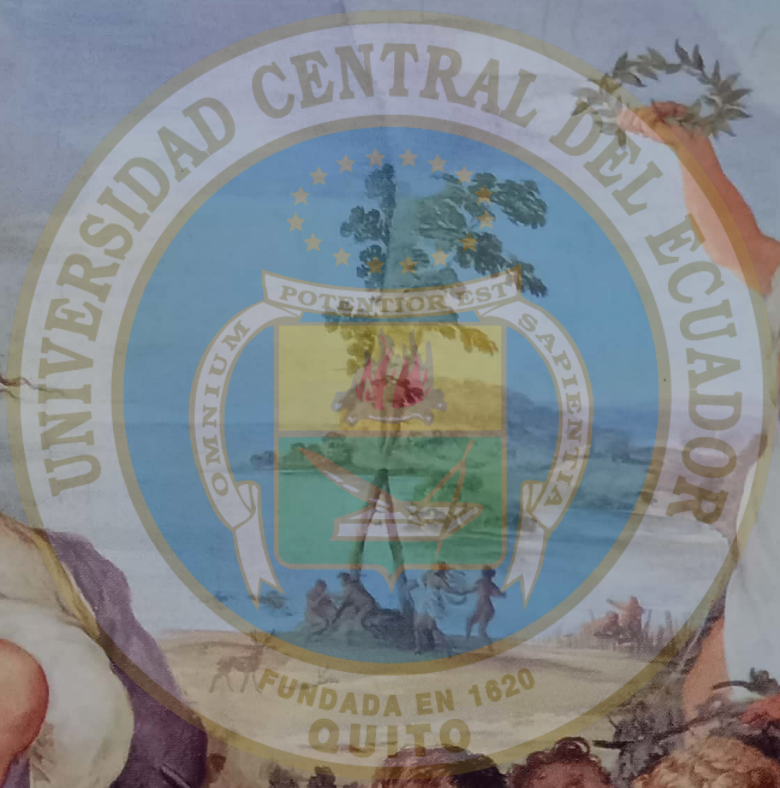
Los viveros de Aranjuez eran famosos ya desde los tiempos de Felipe II, y los reyes se cuidaban de que estuvieran bien surtidos de los árboles y plantas que iban apareciendo, tanto en Europa como en América. Aranjuez

era el único proveedor de flores y plantas que existía en España, y servía tanto a la corte como a particulares. A finales del siglo XIX, en la época en la que la reina Cristina ya era viuda, se instala una estufa en el jardín de la Isla para criar flores destinadas a adornar el Palacio Real de Madrid.

Desde el reinado de Isabel II de Aranjuez ya no se vuelve a hablar. Gracias a los avances de la comunicación, las personas de la corte podían ir y venir el mismo día, y finalmente quedaron abiertos al público tanto el palacio como el jardín.

Fuente de la Mariblanca, s. XVIII. Situada tras la casa de los Oficios y las antiguas Caballerías, en la Plaza de San Antonio, Aranjuez (España).





IV. Pintura barroca

LA PINTURA EN EL SIGLO XVII

La pintura ofrece la más temprana manifestación del arte Barroco desde la última década del siglo XVI, logrando su importante desarrollo hasta la segunda mitad del siglo XVIII, fechas que son sólo indicativas de su amplitud temporal y que cambian según los países. La diversidad del Barroco, con sus diferentes formas de plasmación de la realidad, corrientes y tendencias y la preferencia por unos u otros géneros pictóricos, está en relación directa con el contexto histórico (social, religioso y económico) en el que la pintura se desarrolló.

Así, el origen de esta pintura surge en Italia, en Roma, cabeza del mundo católico. Aquí los Papas, las familias papales y las nuevas órdenes religiosas como teatinos y jesuitas, serán los principales clientes y mecenas que encargan las obras; como representantes del catolicismo triunfante, resurgen tras el golpe de la Reforma protestante, pretenderán aleccionar, atraer e impresionar al fiel. En relación con esto velarán por el decoro y la ortodoxia doctrinal de las imágenes y se servirán de todos los medios ilusionistas y teatrales para llamar la atención del espectador, emocionarle y llevarle por el camino de la salvación, tanto en los grandes cuadros de altar como en la pintura mural decorativa. Sus propuestas influirán en el arte religioso de todos los países católicos. A la vez, en los encargos pictóricos civiles se dará forma a la pintura decorativa del palacio, mediante la cual se exaltará a la aristocracia a través de la iluminación e inspiración en la Antigüedad, la mitología y los programas alegóricos. Se configurará para todo ello tanto un lenguaje Barroco, ampuloso y severo o alegre y sensual, como otro más moderado y clasicista, corrientes que influirán en los pintores de otros países europeos que verán en Roma el principal foco y núcleo de formación al que acudirán a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

Por otra parte, en Francia se configura el modelo del arte real, coincidiendo con el triunfo del absolutismo con Luis XIV, que habrá de ser espejo de príncipes. El arte en general y la pintura en particular no escapan al sometimiento regio de toda la sociedad, y su lenguaje se controlará y se dirigirá desde la Academia y las manufacturas reales, buscando con su forma la glorificación del monarca, al que se sobreeleva sobre los demás mortales, se exalta por sus virtudes y se compara con los dioses de la Antigüedad, en la seguridad de que la

Domenichino,
La caza de Diana,
1614, Galería Borghese,
Roma (Italia).



imagen es la mejor propaganda y "lo que se ve se demuestra". Su lenguaje formal será equilibrado, lo que conducirá a un Barroco clasicista.

Mientras, los Países Bajos se fraccionan a consecuencia de los brotes nacionalistas, que llevan a la guerra con España, y el movimiento de la Reforma determina su división en dos: los Países Bajos del Sur y las Provincias Unidas del Norte. El proceso arranca con la Liga de Utrecht, con la secesión de las Provincias Unidas del Norte, en 1581, y se concluye con la Paz de Westfalia, que oficializa la independencia definitiva de éstas, en 1648. Los Países Bajos del Sur (Flandes), católicos, permanecerán dependientes de España, cuyo poder representado por los archiduques estará centrado en Bruselas. El principal centro artístico estará en Amberes. Por el contrario, en las Provincias Unidas del Norte (Holanda), son protestantes por lo que cesa el arte religioso.

Finalmente en España, la pintura alcanza en el siglo XVII su Edad de Oro, destacando diferentes focos regionales. Como resultado del contexto histórico, la confesionalidad católica domina todos los ámbitos de la vida, por lo que la temática religiosa constituye el principal encargo artístico, aunque también se desarrollarán otros temas. La tendencia general será el realismo, que, en lo tocante con la pintura religiosa, se une a una espiritualización persuasiva de la imagen que acerque lo sobrenatural al fiel.

Antoon van Dyck.
El Cardenal Bentivoglio (detalle),
1623, Galería Pitti,
Florencia (Italia).





Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Las siete obras de misericordia*, 1606, Iglesia del Monte Pío de la Misericordia, Nápoles (Italia).

CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA PINTURA BARROCA

La principal cualidad de la pintura barroca es su vinculación a la realidad, es decir, interés por una veraz representación del hombre y de la naturaleza, búsqueda que conduce a la plasmación de lo fisonómico, táctil y sensorial, a la profundización psicológica y emocional a la hora de representar a un individuo o una historia, y a una percepción más perfecta del espacio, todo lo cual requería una observación directa previa. Este interés por la Naturaleza desde el comienzo de la pintura barroca a finales del siglo XVI coincide con la importancia dada a la experiencia por la ciencia y filosofía de la época.

Debido al independiente desarrollo de las escuelas pictóricas y a la existencia de diferentes corrientes como naturalismo, clasicismo, Barroco... no son muchas las notas comunes:

- Predominio del color sobre el dibujo, es decir, sobre la línea, siendo frecuente la predilección por una factura suelta, de pinceladas visibles o grandes manchas cromáticas que nos definen las formas sin límites precisos como es el caso de Rubens, Velázquez... Sin embargo, el dibujo no se abandona, llegándose a plantear en Francia el debate académico entre los partidarios de la primacía del color (seguidores de Rubens) y del dibujo (seguidores de Poussin), posturas que acabarán en el siglo XVIII con el triunfo de los primeros.

- El Barroco busca también la plasmación del espacio en profundidad, unitario e ilimitado, de la misma manera que la ciencia de la época concibe éste como un vasto y uniforme sistema de partes interrelacionadas. Para ello la pintura barroca continúa las conquistas del Renacimiento para plasmar su tridimensionalidad, como la perspectiva científica o lineal, y, partiendo de las experiencias de la Escuela veneciana, consigue materializar plenamente la perspectiva aérea, es decir, el medio ambiente o masa de



Jean Miense Molenaer, *La taberna de la media luna*, Museo Nacional de Budapest (Hungría).

Philippe de Champaigne,
El Cardenal Richelieu,
1635-1640, Museo del
Louvre, París (Francia).





aire y luz que rodea los cuerpos, como hacía Velázquez. Los pintores especializados en pintura mural dominarán todas las formas de la perspectiva para fingir la prolongación y abertura de un muro, techo o bóveda hacia el infinito espacio exterior; creando efectos ilusionistas de relación entre el espacio pictórico y el espacio real del espectador; implicando a éste, en definitiva, como se aprecia en las obras de Cortona, Pozzo o Tiépolo.

- Hegemonía de la luz, aunque la sombra alcanza un papel hasta ahora inédito. Así, la luz se empleará de diferentes maneras, siendo una luz natural, real, correspondiente a un momento y lugar geográfico concreto, luz que puede constituir la base para la configuración del espacio y atmósfera, como muestran los estudios de luz de Claudio de Lorena. Pero también puede indagarse en los efectos

dramáticos y teatrales de la luz, capaz de crear una atmósfera de misterio, y usar entonces una iluminación irreal, materialización de lo sobrenatural, como medio para centrar la atención del espectador en un punto determinado del cuadro y potenciar el mensaje que se pretende transmitir, como consigue Caravaggio en sus composiciones. El naturalismo usará también luces focales como una vela para componer y crear el espacio en función de los efectos contrastados de luz y de sombra, como se aprecia en *La Tour* o en los caravaggistas de Utrecht.

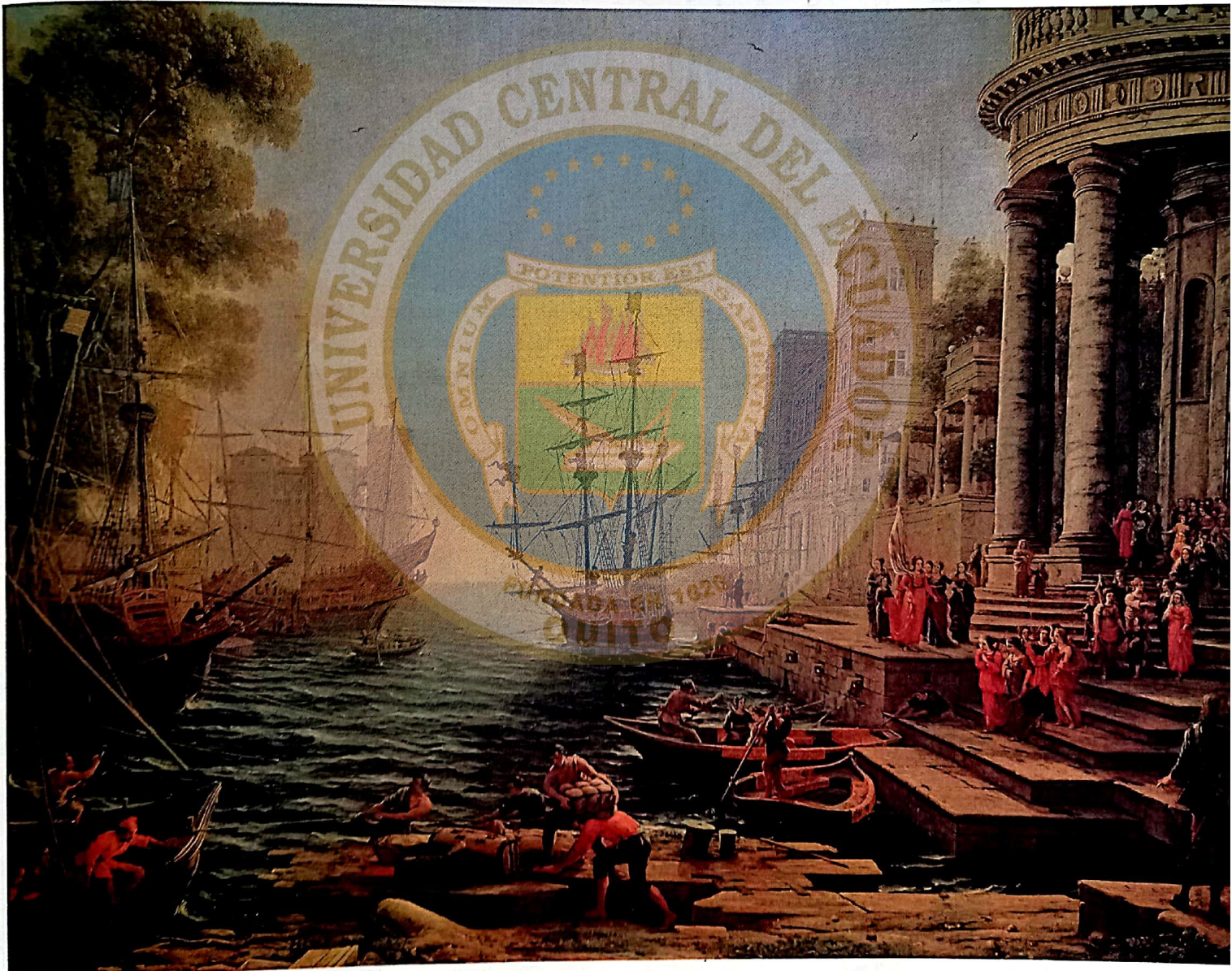
Composiciones asimétricas, prefiriéndose todo aquello que muestre desequilibrio. Además son composiciones abiertas, de líneas diagonales, en zigzag, o disposiciones en aspa en las que se insertan las figuras, grupos o acciones

individuales en un todo unitario, lo cual crea una trayectoria de movimiento que recorre el cuadro y subraya lo principal, como hacen Cortona o Gaulli. Por lo tanto es una pintura viva donde hay figuras inestables con escorzos y ondulaciones. La corriente clasicista prefiere a su vez las composiciones sencillas sobre esquemas geométricos equilibrados, como el triángulo, con menos figuras de mayor quietud, y reúne armoniosamente hasta el más desenfrenado movimiento mediante el regulado entrecruzamiento de líneas contrarias, como reflejan Reni y Poussin.

Respecto a las técnicas, se abandona el temple y se generaliza el óleo y el uso del lienzo, lo que permitirá proporciones gigantescas y sobre madera y cobre, ambos para formatos pequeños. Mientras se seguirá utilizando el fresco en el caso de la pintura decorativa mural.

- Los pintores acostumbran a realizar dibujos y bocetos preparatorios antes de la obra definitiva, así como modelos, hechos fundamentalmente para mostrarlos a los clientes como era el caso de Rubens.

Claudio de Lorena, *Puerto con el embarco de Santa Úrsula*, 1641, National Gallery, Londres (Reino Unido).



- La temática es muy variada según las diferentes escuelas. En estos momentos, el paisaje se convierte en un género independiente. Además no hay que olvidar tampoco que, a menudo, una pintura barroca de apariencia realista e intrascendente esconde un sentido simbólico. Puede hallarse tras el significado oculto de los objetos cotidianos, como sucede en algunos bodegones y naturalezas muertas concebidas como *Vanitas*, que constituyeron un motivo de reflexión sobre la brevedad de la gloria y de los placeres terrenales, o puede estar detrás de las alegorías de apariencia humana, de los emblemas y símbolos introducidos en los complejos programas pictóricos destinados a ensalzar los valores religiosos o las virtudes reales, inspirándose para ello en la Antigüedad, como la mitología o en los libros de emblemas y en los manuales de iconología más divulgados, por ejemplo el de Alciato o el de Ripa.

Finalmente, hay que indicar el cambio general de gusto estético que se produce entre los siglos XVII y XVIII, el cual queda reflejado en este último siglo en las decoraciones pictóricas del Rococó. Así puede decirse que en el Seiscientos la pintura de factura suelta se impone; el colorido fuerte y denso del Seiscientos deja paso al gusto

por los tonos pastel; la luz tenebrista o natural es sustituida en muchos casos por otra luz blanquecina y clara; la solidez y densidad de la figura, propia del XVII, tantas veces presentada como sensual y carnal, es sustituida por otra imagen femenina más flexible y ligera, de un erotismo aporcelanado; la atmósfera que rodea los cuerpos puede adquirir en el XVIII el aspecto de una suave neblina; la solemnidad grandilocuente, la puesta en escena teatral que usa todos los efectos del aparato posibles o la interiorización grave, pasarán ahora a ser una escenificación teatral más alegremente desenvuelta, dotada de la gracia de una coreografía de danza, a veces con una superficialidad frívola, en otros casos con una elegancia natural, sin que falten en ambos siglos representaciones de un intimismo más directo y poético.

Será en Roma, en la última década del siglo XVI, donde se sienten las bases de la pintura barroca a partir de Caravaggio y Annibale Carracci. Su pintura tiene en común el plantearse la "vuelta al natural" como rechazo a la artificiosidad del Manierismo, si bien la forma como la plasman es diferente. Se crean así las dos corrientes pictóricas que coexistirán en el futuro: el naturalismo y el Barroco clasicista.



Michelangelo Merisi da
Caravaggio,
Cesto de Frutas, 1597,
Pinacoteca Ambrosiana,
Milán (Italia).



Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Cena en Emaús*, 1606, Pinacoteca Brera, Milán (Italia).

LA PINTURA EN ITALIA

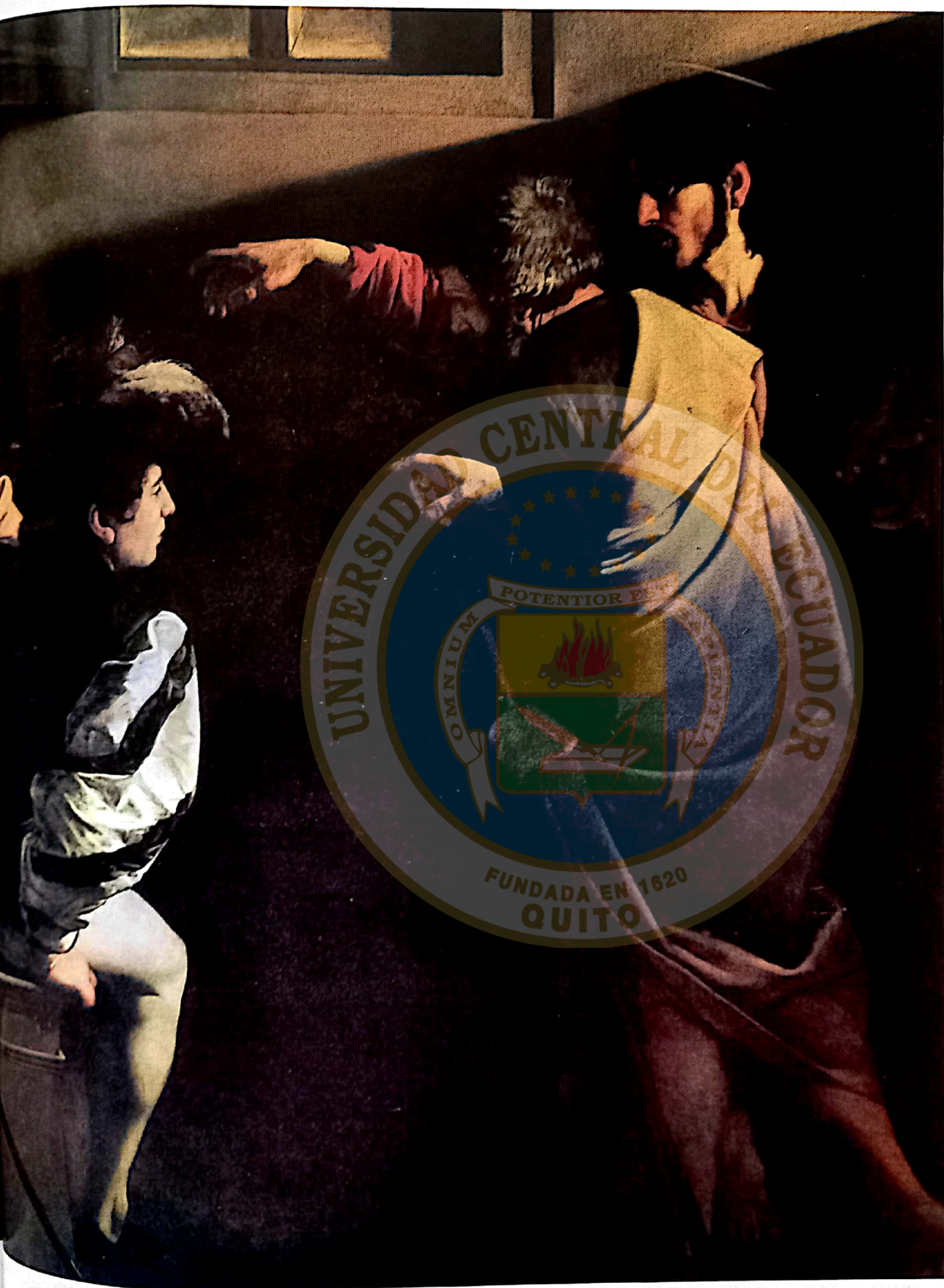
El naturalismo supone una reacción al intelectualismo manierista, siendo Michelangelo Merisi, más conocido como **Il Caravaggio** (1571-1610), el artista más significativo, al introducir una profunda revolución en la pintura. Se inserta en lo popular y en lo real. Esta plasmación realista, ajena a toda idealización, se aprecia también en los temas religiosos, que desacralizó y presentó como dramáticos momentos de la vida cotidiana. Sus personajes se inspiran en sus contemporáneos, rechazando los ideales clásicos. Para acentuar el realismo, coloca a los personajes en el primer plano bajo una fuerte luz dejando entre sombras a los elementos esenciales. Además cuida el repertorio de horizontales y verticales como se aprecia en *La vocación de San Mateo* que ha sido considerada como un manifiesto del realismo y del contraste lumínico de Caravaggio, obra que realizó entre 1599-1600. Jesús, acompañado por San Pedro, irrumpe en la estancia donde Mateo presuntamente se ocupa de sus tareas de recaudador de impuestos, rodeado de cuatro personajes dispuestos alrededor de una

mesa. Jesús extiende su brazo y señala al elegido. El cuadro es novedoso por la distribución de los personajes en la mitad inferior del lienzo, dejando vacía la parte superior; por el rayo de luz exterior que ilumina en violenta diagonal los rostros y que centra la atención del observador; y por la escenificación libre del texto bíblico.

Entre sus contemporáneos hubo numerosas reacciones, unos le criticaron por falta de decoro mientras que muchos le siguieron, incluso fuera de Italia. Técnicamente lo que hace con la luz se determina como Tenebrismo, donde la luz no sólo ilumina sino que configura, y aporta gran dramatismo a la escena representada. Otras de sus obras son *La cena en Emaús*, *La muerte de la Virgen* y *La conversión de San Pablo*.

Destacamos *La muerte de la Virgen* ya que esta obra, de 1605-1606, llama la atención por la composición. Se estructura a partir del rayo de luz que sale del ángulo superior izquierdo. Éste atraviesa en diagonal toda la tela e ilumina las cabezas de los apóstoles hasta llegar al cuerpo tendido de la Virgen.





Michelangelo Merisi da Caravaggio, *La vocación de San Mateo*, 1599-1600, Capilla Contarelli, Iglesia de San Luis de los Franceses, Roma (Italia).

Michelangelo Merisi da Caravaggio, *La muerte de la Virgen* (detalle), 1605-1606, Museo del Louvre, París (Francia).



El haz de luz también revela la existencia de una cortina de color rojo intenso que domina la escena, el único elemento decorativo que puede apreciarse. Esta cortina ilustra la voluntad del pintor de huir de lo superfluo para dar a cada uno de los componentes del cuadro una connotación simbólica, ya que la cortina recuerda al telón de un teatro y confiere a la escena un mayor sentido dramático.

En relación con los elementos plásticos, este cuadro es un claro exponente del tenebrismo de Caravaggio. En esta última obra de su etapa romana ya es capaz de plantear la escena sin matices ni gradaciones lumínicas:

juega abiertamente con el claroscuro, es decir, el contraste de luces y de sombras que ilumina bruscamente lo que el artista desea y sume en la oscuridad lo que considera menos importante. Así, el rayo de luz, símbolo de la gracia divina, se convierte en el verdadero elemento estructurador, cruza la escena e ilumina de forma simbólica las cabezas inclinadas por el dolor, mientras mantiene los mundanos cuerpos en la penumbra.

Finalmente, sobre el contenido, podemos decir que representa el momento en que la Virgen acaba de morir; Magdalena solloza junto a ella y los apóstoles inclinan sus cabezas mostrando su respeto y dolor.

Los destinatarios del cuadro, los monjes de la iglesia de Santa Maria Della Scala, lo rechazaron porque consideraron que la imagen de la Virgen era tratada indignamente. Parece ser que Caravaggio tomó como modelo el cadáver de una mujer ahogada en el río Tíber como muestra el vientre hinchado y los pies amoratados. Aquellos religiosos no captaron el profundo sentimiento religioso.

La incompreensión ante sus obras no era una novedad para Caravaggio en un momento en que la pintura italiana religiosa seguía los estrictos preceptos de la Contrarreforma. La mirada directa y austera del pintor no cumplía con la función persuasiva y de estímulo del sentimiento religioso que exigía en estos momentos la Iglesia.

A pesar de no tener discípulos directos, Caravaggio dejó huella evidente en las primeras figuras de la pintura, como Rembrandt y Velázquez.

En el ámbito italiano también tiene importancia el Clasicismo, que posee como foco principal la ciudad de Bolonia. Pretende la búsqueda de una belleza ideal. Fue un arte muy bien acogido por la Iglesia y por los altos círculos.

Los temas son variados y los artistas más importantes son los Carracci. Destaca Annibale Carracci (1557-1609) que llega a Roma desde Bolonia, ciudad en la que había creado en torno a 1580 la *Accademia del Naturale* junto a su hermano Agostino y a su primo Ludovico, lugar donde se relacionarían con otros pintores, que posteriormente le seguirían hasta a Roma. En esta ciudad acabó de configurar Annibale su modo pictórico, que sería adoptado por la llamada Escuela boloñesa y que constituye el sustrato del clasicismo Barroco. Se trata de un programa derivado de su conocimiento de la escultura antigua, de su reflexión sobre la pintura cinquecentista tanto de Parma, Venecia como de Roma, y de sus estudios directos del natural, cuyas formas siempre seleccionará eligiendo las más bellas.

Su importante aportación a la pintura posterior se inicia en la decoración del techo de la *Galería Farnesio*, desde 1597, obra considerada como el primer contrapunto Barroco a lo propuesto por Rafael, donde las historias mitológicas de los amores entre dioses y mortales se ordenan en forma de cuadros trasladados, conocido como *quadri riportati*, dispuestos sobre un entramado arquitectónico o *quadratura*, que aparenta ser prolongación del que articula el muro inferior de la sala. Así aunque parte de Miguel Ángel y de

Annibale Carracci, *Frescos decorativos en el techo de la Galería Farnesio*, 1597-1600, Palacio Farnesio, Roma (Italia).



Annibale Carracci.
Asunción, 1600-1601.
 Capilla de Cerasi,
 Roma (Italia).

Rafael, es nuevo el tratamiento del trampantojo del conjunto que simula pictóricamente arquitecturas, esculturas, figuras vivas y cuadros con sus marcos acumulados en su bóveda convertida en una pinacoteca. Es nueva también la unidad de acción que parece animar al unísono las narraciones, así como la forma viva y sensual recrea en clave barroca la Antigüedad y las enseñanzas de los grandes maestros del siglo XVI.

En el terreno de lo religioso, Annibale y la Escuela boloñesa crearon el modelo del gran cuadro de altar, en el que las emociones o *affetti* se representan de forma convincente en su plasmación facial y en su gesticulación retórica, manteniendo siempre la belleza sin caer nunca en lo vulgar, tal como recomendaba Rafael. Usan composiciones sencillas como por ejemplo la triangular, con las que se regulan movimiento y pasiones, eliminando el dramatismo

Annibale Carracci, *Piedad*,
 1600, Museo Nacional de
 Capodimonte,
 Nápoles (Italia).



incluso en los temas más terribles, y se sirven de la teatralidad barroca para unir los dos estratos, el celeste y el terrenal. Plasman el espacio en profundidad, uniendo de modo armonioso la plasticidad de las formas con el vivo colorido, los efectos de una luz natural, más o menos sombreada, y una vibrante calidad atmosférica. Buen ejemplo de ello son la *Asunción* de Annibale Carracci de la Capilla de Cerasi de entre 1600-1601.

Finalmente, Annibale Carracci crea también el modelo de paisaje ideal clásico. Éste, reflejado en su *Huida a Egipto* de 1604, se basa en una reelaboración de la naturaleza que compone armoniosamente mediante la serie de horizontales y verticales que dominan el lienzo. Ordena también de forma codificada las masas de color en progresión de oscura a clara y con visión cada vez menos nítida desde el primer al último plano, aplicándolas con

una pincelada suelta; hace así convincente la distancia y recrea la atmósfera, tal como lo había aprendido de la Escuela veneciana. Elige asimismo un momento en el que la naturaleza está en calma y nada amenaza al hombre, el cual le ha ennoblecido con su presencia mediante construcciones, cultivos y ganados. Algunos de los pintores boloñeses, como Domenichino y Albani añadirían a este paisaje motivos de la Antigüedad o la mitología, formulando así el paisaje idílico pastoril de gran demanda como tema decorativo en su época como se refleja en *Diana cazadora* de 1616 y en *Danza de amorcillos* de 1635, respectivamente.

Algunos de sus seguidores más clásicos fueron Guido Reni, Domenichino, Giovanni Lanfranco, Francesco Albani o Il Guercino.

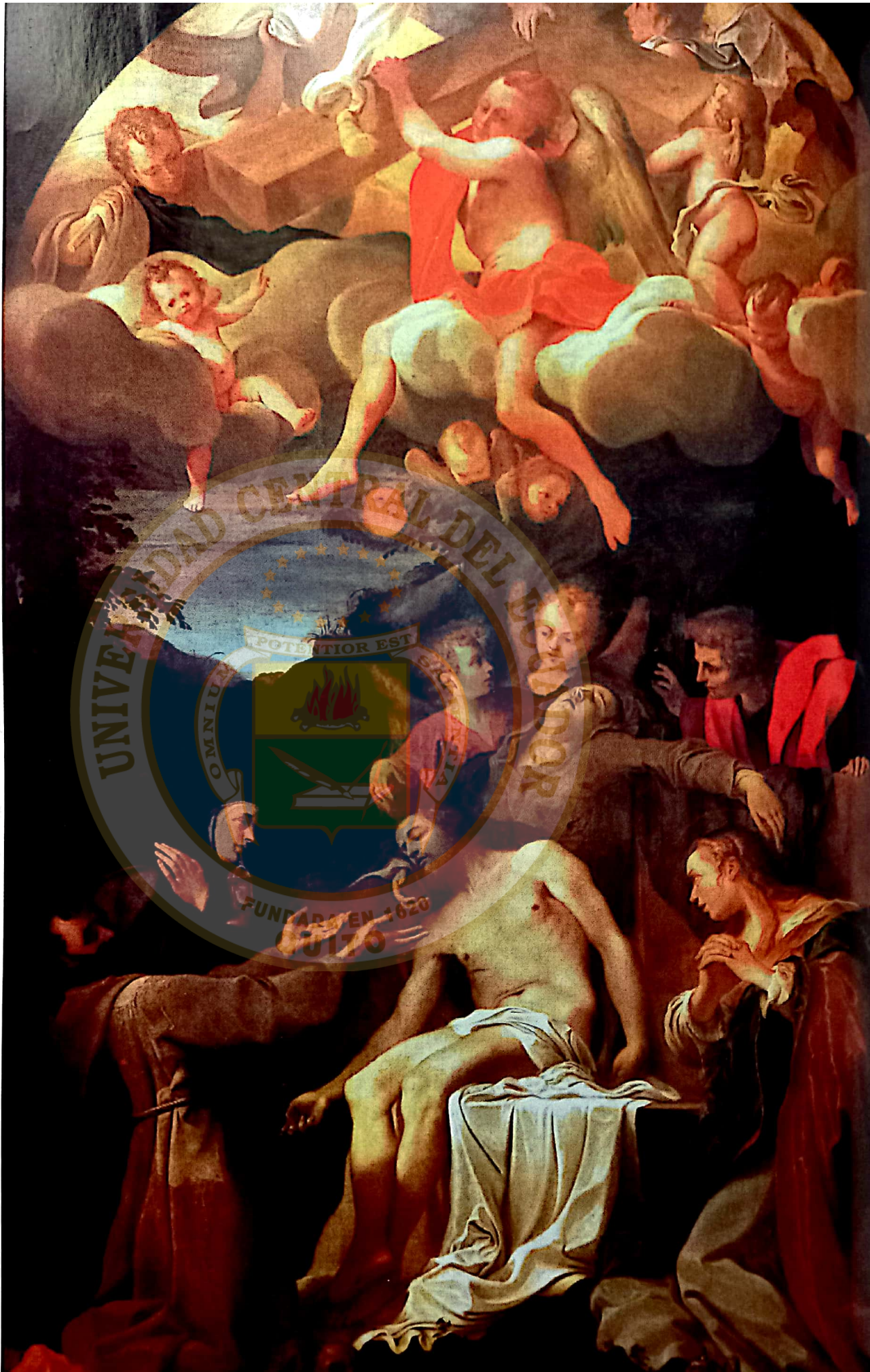
De Reni destacamos la obra *Hipómene y Atalanta*, al emplear colores que sorprenden como el malva y el amarillo anaranjado. Las figuras aparecen entrelazadas, muestra el ideal de perfección y de belleza del cuerpo humano, aportándonos una visión más lírica. También es el autor del fresco del Casino Rospigliosi, que ejecutó entre 1612-1614, *La Aurora* donde el papel protagonista lo ocupa Apolo, en su carro acompañado por las Horas. Está concebido como un cuadro de pared, pero para ser colocado en el techo. Las figuras al estar distribuidas en friso recuerdan a la estatuaria antigua. Este mismo tema será tratado en 1621 en el Casino Ludovisi por Il Guercino pero ya con grandes avances.

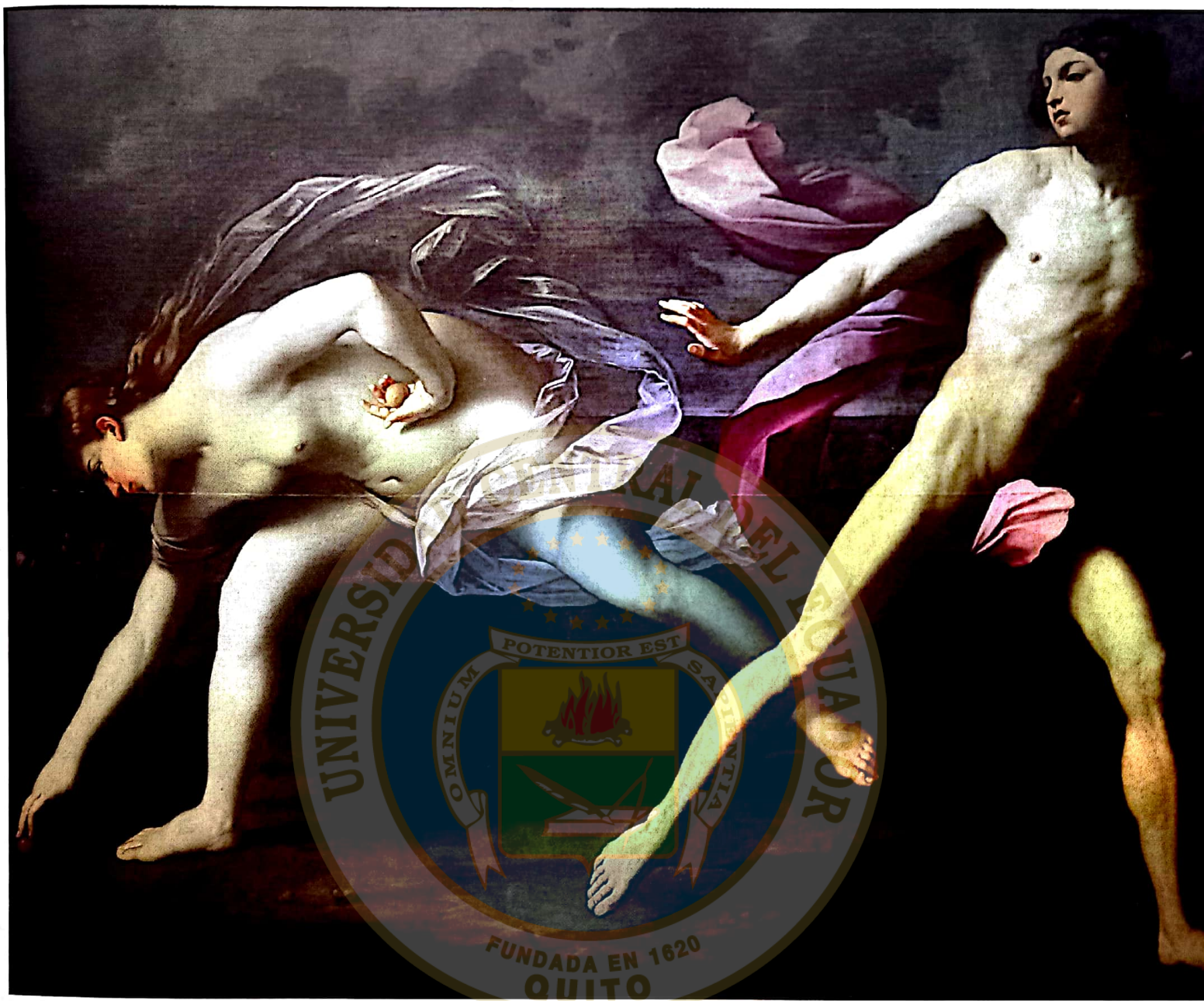
Para Il Guercino fueron decisivos sus viajes a Venecia y su estancia en Mantua, donde llegó a conocer a Rubens.

Annibale Carracci,
La buida a Egipto, 1604,
Galería Doria Pamphili,
Roma (Italia).



Annibale Carracci, *Piedad y santos*, 1585,
Galería Nacional,
Parma (Italia).





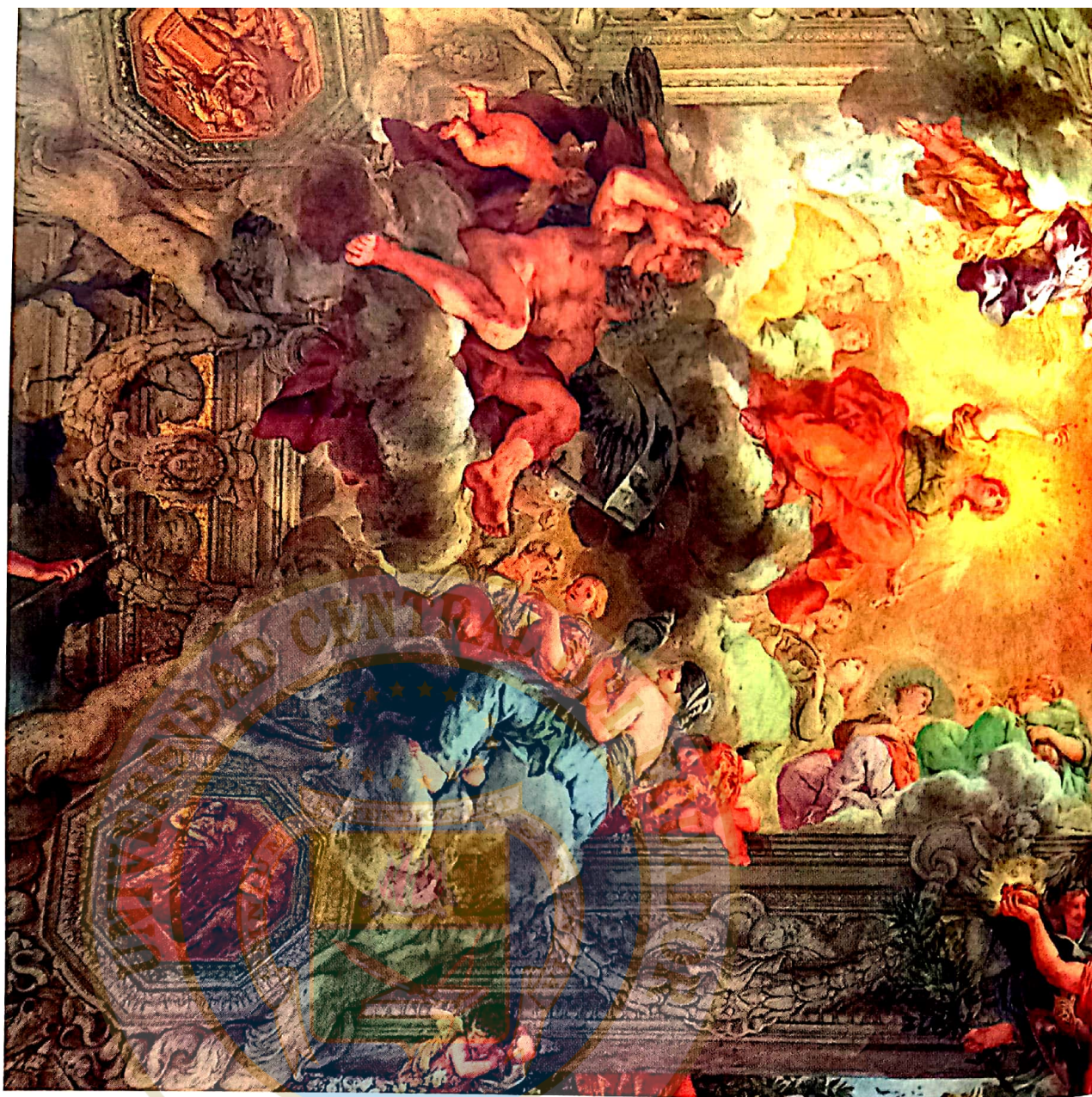
En 1620 realiza el cuadro *La toma de hábito de San Guillermo de Aquitania*, donde es llamativo el profundísimo escorzo del ángel y cómo San Guillermo nos muestra su rodilla. El empaste es muy denso y busca efectos lumínicos en todas sus composiciones.

En el caso de Albani sobresale *Danza de amorcillos* de 1635 por ser una refinada miniatura idílica de temática mitológica-alegórica, sobre un fondo de paisaje agreste. Fue pintada en su etapa final boloñesa y es un buen ejemplo de la industrialización a la que el pintor sometió a su

producción, basada en la mecánica y monótona reproducción de obras de fácil lectura, ejecutadas con gracia, y motivada, en buena medida, por el alto aprecio que alcanzó entre los coleccionistas privados. En su morbidez formal y en su equilibrado cromatismo se evidencian las influencias que recibe de las obras de Tiziano.

Posteriormente, en Venecia, **Canaletto** y **Tiépolo** conseguirán desarrollar el concepto de paisaje Barroco, jugando con el color y la luz, pero ya dentro de la pintura del siglo XVIII.

Guido Reni, *Hipómene y Atalanta*, 1615-1625, Museo Nacional de Capodimonte, Nápoles (Italia).



Por último, hay que destacar lo que se conoce como Barroco Decorativo o de movimiento, es decir, la decoración de bóvedas y muros que abarca cronológicamente la segunda mitad del siglo XVII. Se ponen de manifiesto el ilusionismo y la artificiosidad para conmovir al espectador. Podemos mencionar a **Pietro da Cortona** (1596-1669), por su movimiento y colorido, donde la arquitectura parece que continúa. Cortona a través de las influencias que recibe de Il Guercino y Lanfranco culmina así las experiencias precedentes, manejando con virtuosismo la perspectiva arquitectónica de los marcos, la impresión de abertura al exterior y el escorzo de la figura, que aparece vista desde abajo a arriba, el llamado *di sotto in su*, y se proyecta hacia

el espacio del espectador. Este sistema, derivado de las soluciones del Correggio en Parma durante el siglo XVI, será retomado para representar eficazmente las glorias celestiales que se muestran en las iglesias como si se tratasen de una aparición como se aprecia en *La Trinidad en la Gloria* y *La Asunción de la Virgen*, de Santa María in Vallicella, 1647-1660. Formalmente, Cortona muestra la aproximación erudita a la Antigüedad, tan propia del siglo XVII, y parte de Rafael y Venecia para crear unas figuras potentes, sensuales, llenas de movimiento y teatralidad, de vibrante cromatismo, modeladas por una luz clara o dorada, flotante en un espacio atmosférico y vaporoso, cuya vitalidad que está algo más idealizada, es



Pietro da Cortona, *Triunfo de la Divina Providencia*, 1632-1639, Palacio Barberini, Roma (Italia).

equivalente a la de Rubens. Serán los actores que ponen en escena también los programas alegóricos con los que exaltan las virtudes de las grandes familias aristocráticas, mediante la decoración de los palacios Barberini en Roma, y Pitti en Florencia de 1636-1639 y 1640, con las apoteosis de las familias Barberini y Médicis. En el palacio Barberini realiza su fresco más famoso, *Alegoría de la Divina Providencia* que cubre el techo del Gran Salón del Palacio

El estilo ilusionista de Cortona culmina en los grandes decoradores de techos de finales del siglo, Giovanni Battista Gaulli y Andrea Pozzo, cuyas mejores obras se encuentran

en las iglesias jesuitas de Roma como *La Adoración del Sagrado Nombre de Jesús*, en el Gesù, que realiza entre 1672-1682 y *La Apoteosis de San Ignacio*, en la iglesia de igual nombre, entre 1691-1694, donde consiguen con su dominio de las leyes de la perspectiva, su aparato teatral e, incluso, la fusión de las artes como hace Gaulli, conectar el espacio real y el fingido, siendo vehículo de persuasión que implica y conmueve al fiel, tal como deseaba la Iglesia contrarreformista. Con esta última obra citada, el Padre Pozzo racionalizó la creación de espacios ficticios, logrando un riguroso y centralizado punto de fuga, para prolongar hasta el infinito, la realidad tectónica del edificio. Aún fue más excelente pintar una suntuosa cúpula, de amplio



Andrea Pozzo, *La Apoteosis de San Ignacio*, 1685-1694, Iglesia de San Ignacio, Roma (Italia).

tambor con columnas, para sustituir a la que en la Iglesia no pudieron erigir de obra los jesuitas.

Dentro del Barroco decorativo también es importante Sacchi, quien entre 1629 y 1633 realizó para el Palacio Barberini el fresco *El triunfo de la Divina Sabiduría*. Cuando se le encargó la decoración de esta bóveda, Sacchi frente al énfasis y la exuberante sensualidad de Cortona quien había realizado para el mismo palacio *El triunfo de la Divina Providencia*, defendería el ideal clasicista

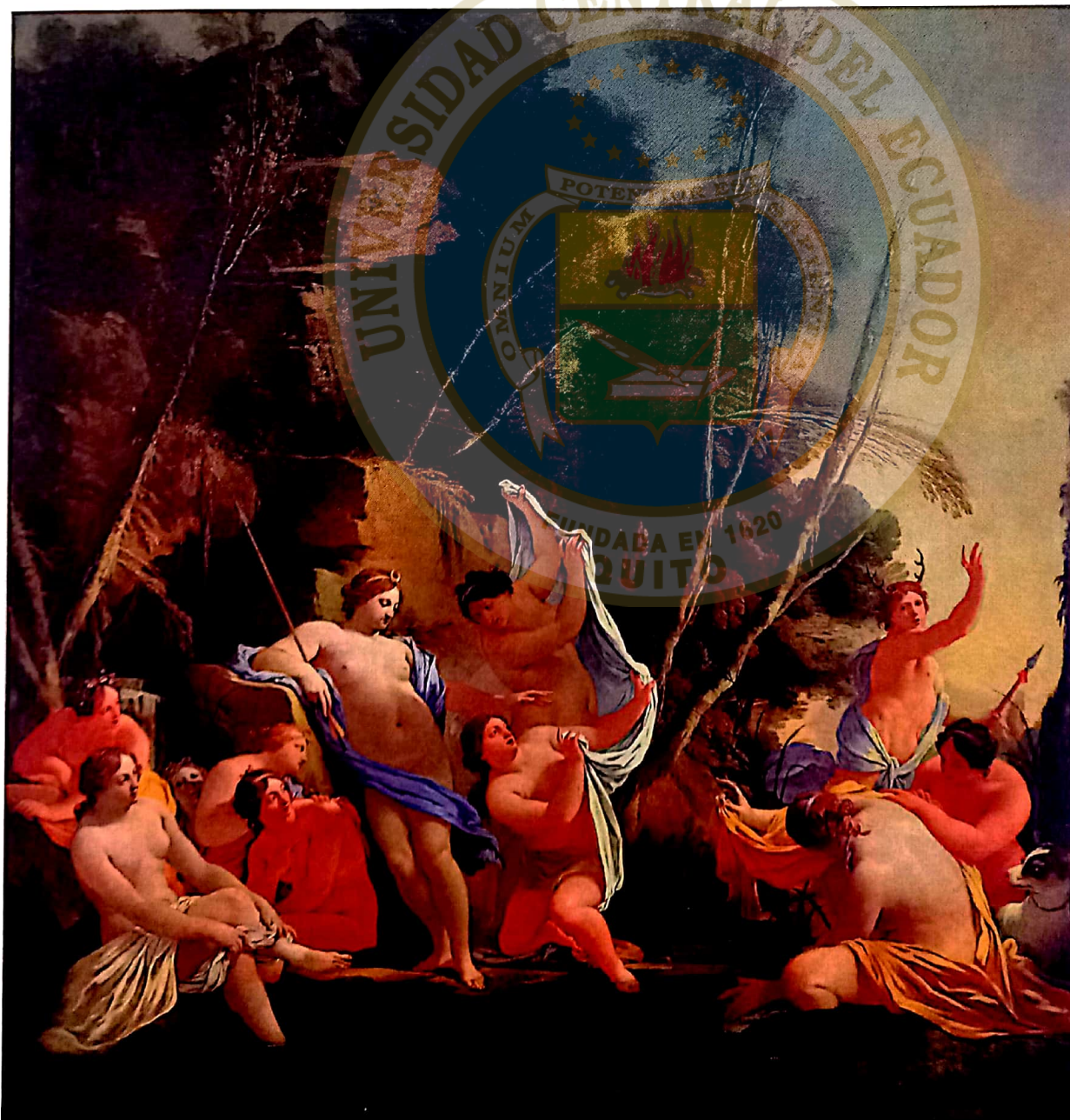
junto a Poussin, Algardi y Duquesnoy. Por ello, ajustándose a ese ideal de medida, olvidándose del decorativismo y del ilusionismo arquitectónico, dispuso una composición austera con pocas figuras, las asentó con noble dignidad en el amplio espacio, las dibujó con rigor y las coloreó delicadamente.

Otros importantes talleres de fresquistas surgirán en Nápoles, así el de Luca Giordano, que luego veremos en la corte madrileña.

LA PINTURA EN FRANCIA

La Escuela de pintura francesa se inicia en el reinado de Luis XIII ligada a Italia, donde se forman o viajan sus artistas más importantes, como es el caso de **Simón Vouet** (1590-1649) o **Eustache Le Suer** (1617-1655), representantes de un Barroco moderado o clasicista. Paralelamente, la corriente naturalista aparece fuera de París, destacando el lorenés **Georges de la Tour** (1593-1652). Discutido el origen de su caravaggismo, que pudo recibir de modo directo en una hipotética estancia en Roma, o indirectamente de los pintores holandeses de la Escuela de Utrecht, a los que luego se hará alusión, lo cierto es que de La Tour ofrece una personal versión del mismo. Se inicia pintando temas de

género y religiosos bajo un acusado naturalismo, con fondos neutrales y una marcada iluminación que aparentemente llega desde fuera de la composición, al modo de Caravaggio. Desde aquí evolucionará hasta llegar a concebir sus figuras reducidas a sus volúmenes simples, lo que le aleja de los propósitos del naturalismo inicial, y sobre ellas experimenta los efectos claroscurostas producidos por un foco de luz visible, como una vela. Frente a otros pintores de esta corriente, hace desaparecer todo lo desagradable de la narración, como se aprecia en los martirios y nos muestra unos personajes silenciosos, de interiorizada meditación, que se han ligado a la gran influencia del pensamiento franciscano. Así podemos comprobarlo en *San Sebastián curado por Santa Irene* de 1650 o en obras



Simón Vouet, *Diana y Acteón*, 1634, Petit Palais, París (Francia).





Georges de la Tour, *La Buena Ventura* (detalle),
c. 1630, Metropolitan
Museum of New York
(EE.UU.).

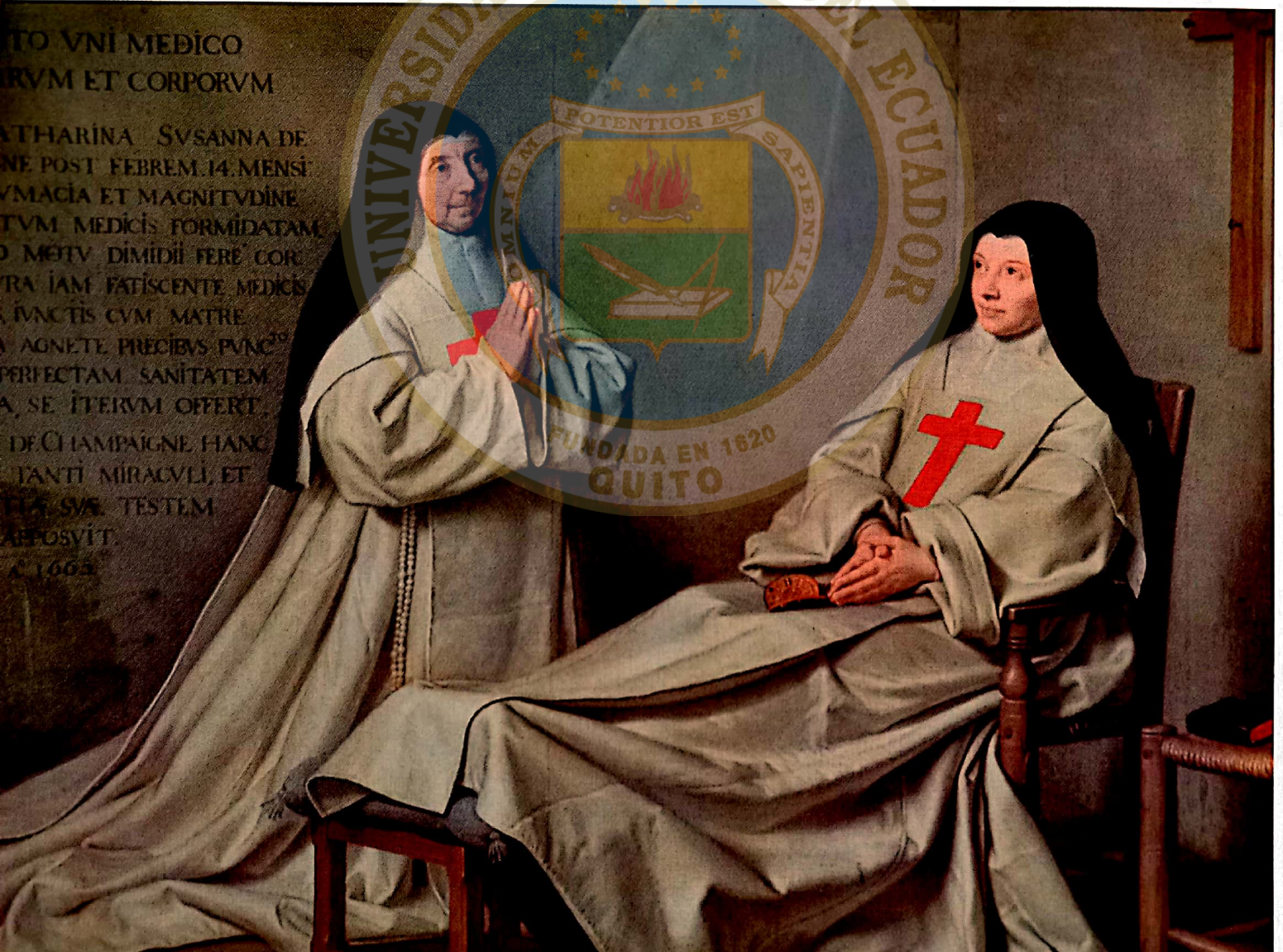
como *San Jerónimo Penitente* ó *San Jerónimo leyendo una carta* (1622). También es interesante la composición *San José carpintero*, aproximadamente de 1640, injustamente olvidada durante siglos. En la composición, la profunda oscuridad de la tela queda cortada bruscamente por una candela que sujeta el niño Jesús e ilumina intensamente la zona próxima a él. Por lo tanto, las creaciones de La Tour evitan los aspectos anecdóticos para centrarse en el tratamiento de la luz y de las sombras.

otros retratos de gran sobriedad, que muestran su vinculación con el movimiento jansenista. Entre ellos destaca la composición *Cuadro votivo de sor Catherine de Sainte-Suzanne* de 1662, óleo en el que nos describe la curación milagrosa de su propia hija, religiosa de Port-Royal, plasmando con toda naturalidad lo sobrenatural, sin ningún aparato, a través del rayo luminoso que llega a la celda en la que oran dos monjas con gran recogimiento, retratadas con sincera veracidad y maravillosa técnica.

Philippe de Champaigne,
Cuadro votivo de sor Catherine de Sainte-Suzanne, 1662,
Museo del Louvre,
París (Francia).

La tendencia realista está también presente en **Philippe de Champaigne** (1602-1647) que se inicia como pintor haciendo magníficos retratos oficiales, como los de Luis XIII y el cardenal Richelieu, que son considerados el principio del retrato de aparato, y frente a éstos concibe después

Dentro de esta orientación hay que situar también la pintura de los **hermanos Le Nain**, Antoine, Mathieu y Louis (1593-1648), de los cuales el más importante fue este último. Su mejor obra son las escenas de interiores o exteriores con familias de campesinos, cuyo origen hay que



buscarlo en la pintura holandesa. Louis describe con gran realismo las dificultades en las que viven, a través de los objetos, escasos alimentos y harapientos vestidos que llevan, con una gama cromática monotonal y bañados por una luz tenebrista; pero, a diferencia de los nórdicos propensos a la captación espontánea y a la sátira, él los dota de una expresión severa, estudiada, que les da gran dignidad como se aprecia en *Familia campesina* hacia 1640.

Pero sin duda lo que más destaca es el Clasicismo que enlaza con el Barroco italiano, sobresaliendo **Nicolás Poussin** (1594-1665), que, paradójicamente vivió toda su vida en Roma, si bien era considerado en su país como el mejor pintor nacional, vendiéndose sus obras en París a altos precios y dando lugar a una estética oficial, derivada

del estudio de su pintura, conocido como el poussinismo. Al principio sus cuadros están llenos de movimiento, con seres humanos idealizados como en su *Bacanal*. Posteriormente su estilo cambia, estructurando el espacio con una precisión matemática.

Poussin alcanzó su ideal pictórico en Roma, con el apoyo del coleccionista Cassiano dal Pozzo y con su relación con los boloñeses, siendo Il Domenichino su maestro. Aquí adoptó una manera clásica derivada sobre todo de su conocimiento de Rafael y de una Antigüedad que quiso resucitar en sus pinturas. Lo más significativo de su obra son los paisajes históricos, modalidad del paisaje clásico que recoge con gran sensibilidad los escenarios naturales, que serán reelaborados más tarde en su taller

Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego* o *Los pastores de Arcadia*, 1640-1650, Museo del Louvre, París (Francia).





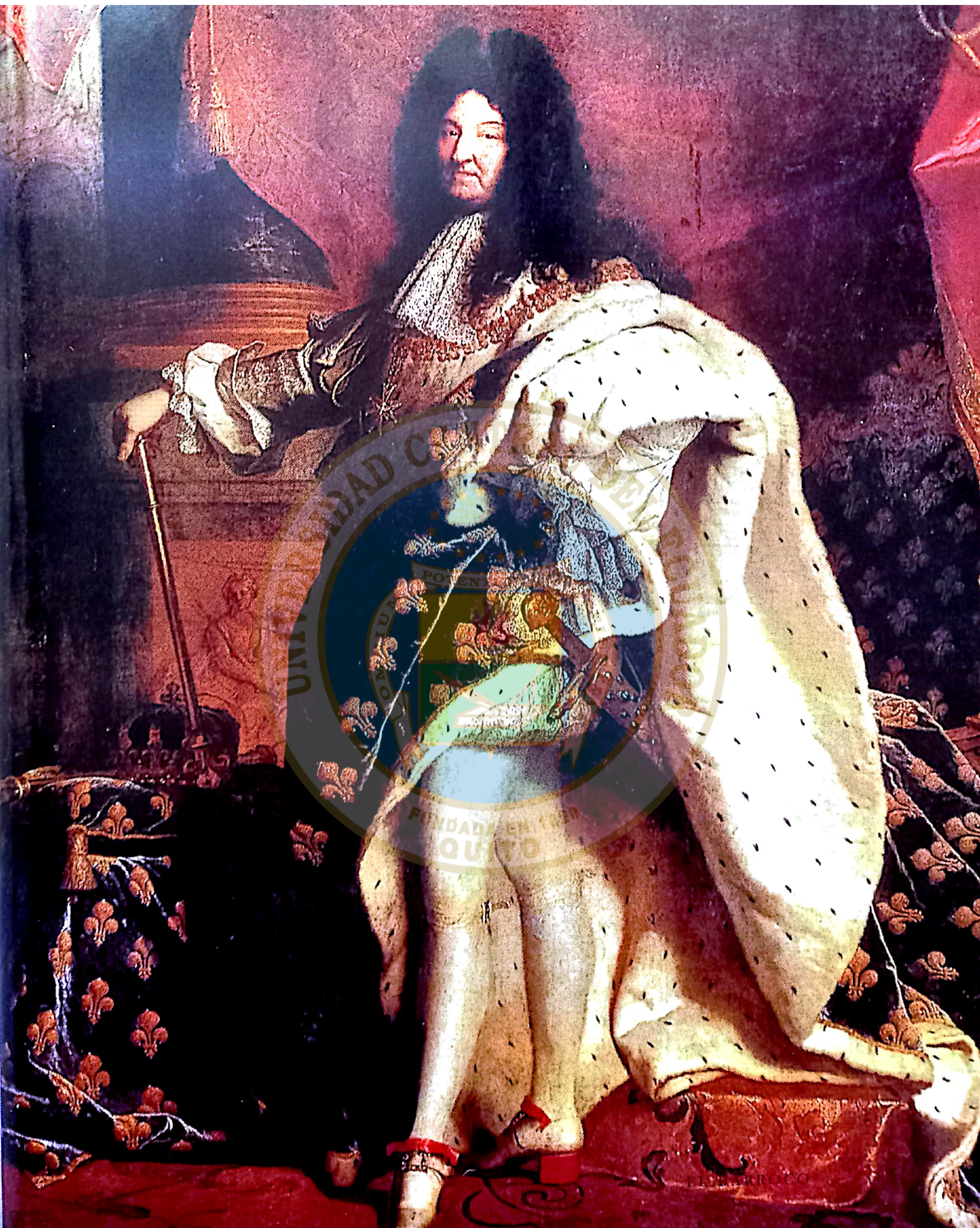
Nicolas Poussin, *Las cuatro estaciones* (El verano), 1660-1664, Museo del Louvre, París (Francia).

armoniosamente, con composiciones regidas por verticales y horizontales, con incorporación de edificios o ruinas antiguas, un colorido espeso y una luz que se distribuye por igual. Dota al paisaje de una significación humanista al añadirle personajes o historias tomadas de la mitología, con las que ensalza sus ideales estoicos de conducta humana. Ejemplos destacados son *Los pastores de la Arcadia*, realizado hacia 1640-1650 y la serie de *Las cuatro estaciones* de 1660-1664.

En Francia, también tiene gran desarrollo la temática del paisaje con obras como *Muerte o el entierro de Foecio* o *El puerto de Ostia con el embarco de Santa Paula* de Claudio de Lorena, más conocido como Claude Gellé (1600-1682). Son

paisajes idealizados, a los que llega tras el conocimiento del arte italiano y por sus relaciones con artistas holandeses y alemanes instalados en dicha ciudad como fue el caso de Paul Bril, donde la disposición de los elementos se calcula para lograr un equilibrio global. Este tipo de pintura también se denomina "pastoral". Son resultado de unir la observación con la idealización, partiendo de sus estudios del natural, en los que se interesa por la belleza de la luz, tomada en todas las horas del día. Sobre esta base reelabora en su taller paisajes idílicos, teniendo como nota habitual una línea del horizonte bastante baja y recreando fundamentalmente los momentos del amanecer y del atardecer. Incluye elementos propios de la Antigüedad. Su influencia va a ser decisiva en los paisajistas del siglo XIX como Constable.

En página siguiente, Hyacinthe Rigaud, Luis XIV, rey de Francia, c. 1701, Museo del Louvre, París (Francia).





Finalmente, se considera la segunda mitad del siglo XVII y el reinado de Luís XIV como el periodo del "Pleno Barroco Francés", momento en que se crea la Real Academia de Bellas Artes con autores tan importantes como Charles Le Brun (1619-1690) y Hyacinthe Rigaud (1650-1743).

Le Brun había estado en Roma y conocía la pintura decorativa de los boloñeses y de Cortona. Él se convirtió, gracias a Colbert, en el primer pintor real, en director de todas las decoraciones reales y de la Manufactura de Gobelinos. Fue el punto de partida de la importante escuela de pintores-decoradores que habrían de sucederle y, además, fue el máximo representante de la Academia anteriormente citada, que había sido fundada en 1648, siendo el órgano codificador del estilo. Su pintura se encuentra dentro del Barroco clasicista y tiene su mejor expresión en la *decoración de la Galería de los Espejos de Versalles*, desde 1678, en cuya bóveda se narran los

principales hechos del reinado de Luís XIV, desde los comienzos de su gobierno personal hasta la Paz de Nimega (1661-1678), inscritos en grandes marcos dorados y presentando al soberano como un héroe siempre victorioso. Son también famosos *El sueño del Niño Jesús* y *El Canciller Séguier y su séquito*, así como varios lienzos sobre Alejandro Magno.

También el segundo, Rigaud, destaca dentro de la pintura al servicio real que, a pesar de haber trabajado dentro del siglo siguiente, representa muy bien los intereses estéticos de esta época. Su *retrato de Luís XIV* de 1701, es el modelo del retrato "de aparato", con el soberano en pie, acompañado con los atributos reales, noble en el porte y firme en temperamento, con la veracidad fisonómica que le permite su carácter de imagen oficial. La cortina que lo enmarca da solemnidad a la escena y el dosel es indicativo de su elevada condición, por encima de los demás mortales.

LA PINTURA EN HOLANDA

La personalidad de Holanda está en gran parte definida por su amplio imperio ultramarino. Su situación religiosa, donde triunfa el calvinismo, suscita en la sociedad una conciencia más ambiciosa, así desaparece el mecenazgo de la Iglesia y el tema religioso.

Políticamente, Holanda es una república con bienestar económico, donde la clientela es la burguesía que demanda obras de pequeño formato, llamadas tablas. El pintor holandés prestará especial atención a la historia de lo cotidiano. Se trata de un pueblo de pintores que dominan el color y que emplean como técnica el óleo, que permite gran desarrollo del detallismo.

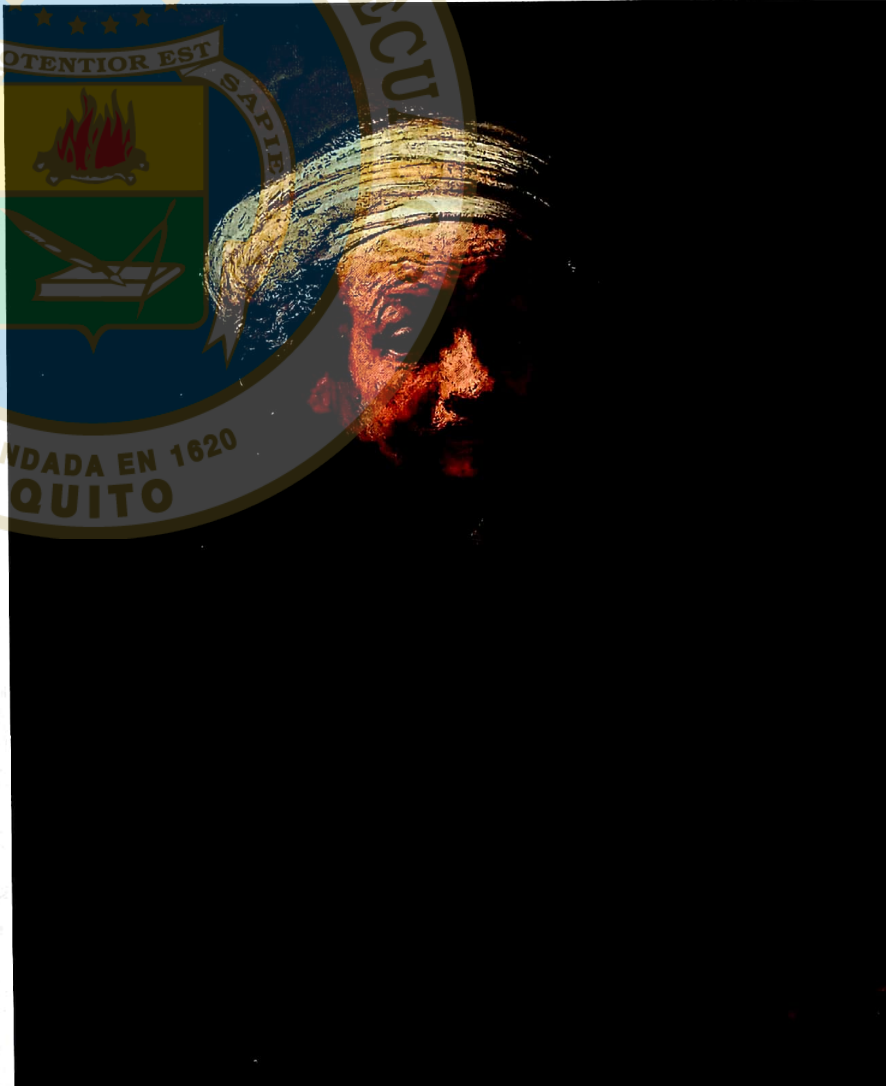
El pintor más destacado es Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), aunque también destacó como

grabador. Nacido en Leyden (Holanda), alcanza su etapa plenamente barroca en Ámsterdam, bajo la influencia de la pintura de Rubens y del Barroco internacional.

La presencia de Rembrandt en subastas era habitual. No sólo adquiría obras de arte para acrecentar su propia colección, sino que invertía grandes cantidades con fines especulativos. En sus obras destaca por el tratamiento de la luz suave que acaricia las superficies y las unifica, dando la sensación de un espacio más amplio.

Cultiva la pintura religiosa como *El regreso del hijo pródigo* (1622), con carácter muy humano, junto con retratos, sobre todo colectivos como *La lección de anatomía del Doctor Nicolaes Tulp*. Esta composición de 1632 es la pintura sobre medicina más famosa del mundo. Además aún siendo su primer retrato de grupo, aportó innovaciones importantes en la concepción tradicional de

Izquierda,
Rembrandt Harmenszoon
van Rijn, *El regreso del hijo
pródigo*, 1669,
Museo del Hermitage,
San Petersburgo (Rusia).
Derecha,
*Autorretrato como el Apóstol
San Pablo*,
c. 1661, Rijksmuseum,
Ámsterdam (Países Bajos).



este tipo de obras. En la pintura holandesa del siglo XVII, las corporaciones profesionales encargaban cuadros en que aparecieran sus miembros para exponerlos en sus sedes sociales. La costumbre exigía que se respetase el orden jerárquico de los sujetos situándolos según un sistema preestablecido, pero aquí Rembrandt subordina el rango individual de los personajes a la acción narrada, es decir; la disección y los comentarios del profesor, y rompe así con la rigidez de las anteriores obras de este género.

Lo que sí respetó fue la tradición preceptiva de la pintura holandesa, que otorgaba a todos los retratados las mismas dimensiones, por lo que el artista optó por situarlos

de manera piramidal. Los siete personajes, situados alrededor de la cabeza del cadáver, asisten a la clase que imparte el doctor Tulp, quién está levemente separado del grupo. A pesar de que el cuerpo inerte es el hipotético centro de atención, nadie se fija en él. Uno de los presentes sostiene un folio con el nombre de los siete asistentes, que pagaron por asistir a la lección del doctor Tulp. Cerca de los pies del cadáver se observa un libro abierto, probablemente un manual de Andreas Vesalius, considerado el creador de la anatomía moderna.

Esta lección se basa en un hecho real, siendo un acontecimiento destacado, pues el Ayuntamiento sólo cedía



Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, 1632, Museo Mauritshuis, La Haya (Países Bajos).

un cuerpo humano una vez al año y los cirujanos se veían obligados a aprender el oficio a partir de libros o muestras conservadas. Se cree que el propio Rembrandt asistió a la lección.

En este cuadro, la luz que es irreal y artificiosa, procede de arriba y acentúa el contraste entre la frialdad que desprende el cuerpo desnudo del cadáver y la calidez de los rostros de los asistentes a la clase.

El claroscuro del pintor holandés, a diferencia del de Caravaggio, crea contornos nítidos de las figuras a partir de las partes iluminadas y las sombreadas. Rembrandt utiliza el

claroscuro para conferir a la atmósfera un significado tanto visual como espiritual. Así hasta el fin de su carrera, el claroscuro es su más poderoso medio de expresión. Además añade calidez atmosférica en las composiciones para dar intensidad y emoción a la escena y cierto relieve escultórico a las figuras.

Por otra parte, el holandés preferiría inspirarse en la realidad más que en los clásicos, hasta el punto de que, en su juventud, no quiso viajar a Italia para conocer sus obras.

También es importante la *Ronda nocturna*, donde el barniz utilizado en su momento para restaurar este lienzo



Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Danaë*, 1636, Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).





Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *La ronda nocturna*, 1642, Rijksmuseum, Amsterdam (Países Bajos).



oscureció la composición y motivó que se le asignara este título erróneamente. En la actualidad sabemos que la acción se desarrolla al mediodía y que probablemente plasma un desfile de milicias cívicas con motivo de la visita de María de Médicis a Ámsterdam en 1638, siendo esta obra de 1642. Se trata, pues, de un retrato colectivo que rompió con la tradición retratística de su época. Rembrandt transformó el género al convertir la escena en un conjunto de múltiples figuras realizando acciones dispares, y al emplear el claroscuro como método de escenificación dramática. Tres figuras destacan en la composición: el capitán Cocq y su teniente Van Ruitenburg, que encabezan el grupo y son iluminados con especial intensidad, y la muchacha de resplandeciente vestido dorado en segundo término. Rembrandt cultivó también la técnica del autorretrato, de los que llegó a realizar más de ochenta.

Otro de los grandes pintores holandeses fue Frans Hals (1581/85-1666), flamenco de nacimiento y emigrante con su familia a Haarlem, ciudad en la que trabajará, y que destacó fundamentalmente como retratista. Practicó dos modalidades diferentes: la del retrato colectivo o de grupo, fórmula típicamente neerlandesa consistente en reunir en un mismo cuadro a los miembros de cualquiera de las corporaciones ciudadanas como eran gremios, milicias, centros benéficos o escuelas, con el fin de decorar sus sedes como ya hemos citado, y el retrato individual, en el que plasmaría tanto a burgueses como a tipos populares.

Hals aportó a este tipo de pintura dos novedades básicas: por una parte, la captación directa y espontánea de los retratos, reflejando su vitalidad, temperamento y estado anímico momentáneo; por otra parte, su peculiar pincelada o factura pictórica, que les proporciona vida mediante un movimiento rápido, segura y simplificada casi de boceto, aunque en realidad invirtiera horas en su realización. Esta inmediatez de los retratos de Hals hace que sus protagonistas conecten en seguida con el espectador, tal como sucede con *El alegre bebedor* de 1628-1630 o *Malle Babbe* también conocido como *La Bruja de Harlem* (1630-1635) de hacia 1650 aproximadamente. Aunque quizás su retrato individual más conocido sea *La gitana* o *La zíngara*, donde el dibujo prácticamente no existe e interpreta de modo extraordinario la vivacidad y la alegría holandesa. Esta obra nos muestra su fase caravagesca de claro cromatismo y difusa luminosidad.

Su pintura evolucionaría hacia formas cada vez más sobrias en la composición, gestos y paleta de color, destacando en su última etapa *Las regentes del asilo de ancianos* de 1664, retrato de un grupo de mujeres de edad avanzada, cuyos rostros aparecen marcados por el contacto diario con el sufrimiento de sus semejantes. Además también sobresale su obra *Oficiales de la guardia de la ciudad de Haarlem*, donde emplea pinceladas grandes y decididas, con amplia repercusión posterior.

Página anterior, Frans Hals, *El alegre bebedor*, 1628-1630, Rijksmuseum, Ámsterdam (Países Bajos).



Frans Hals, *Las regentes del asilo de ancianos de Haarlem*, 1664, Museo Frans Hals, Haarlem (Países Bajos).

Por otra parte, Holanda dio muy buenos paisajistas como **Jan Vermeer** (1632-1675) que nació, vivió y murió en Delft. Formado en el taller del holandés Fabritius, ingresó en la cofradía de San Lucas como maestro pintor. De vida sedentaria, sólo dejó una vez su ciudad natal para estudiar con Rembrandt en Ámsterdam. Se casó y tuvo once hijos. Murió prematuramente y fue injustamente olvidado hasta el siglo XIX.

De gran interés es su *Vista de Delft*, donde incorpora el lenguaje clásico con otro significado. Sobre la composición de esta obra realizada entre 1658 a 1660, podemos señalar que aunque la escena se ciñe a la gradación de planos (orilla, canal y ciudad) que establece la profundidad barroca, la propia concepción compositiva consigue una unidad focal completa, y el artista logra que ningún elemento sobresalga más que los otros. De esta manera, la gran extensión de cielo, habitual en los paisajes holandeses de la época, es tan matizada en líneas y colores que nunca relega las edificaciones a un segundo término.

Sobre el contenido, podemos decir que Vermeer inmortalizó Delft desde el canal Róterdam. El cielo

nublado ocupa, con diferencia, la mayor parte de la tela; es inmenso y favorece los espectaculares juegos de sombras y de luz que se proyectan sobre la ciudad. Así la primera línea de casas, de contornos suaves y colores apagados, está presidida por una luminosidad fría que contrasta con el amarillo brillante y luminoso que reflejan los edificios más alejados de la ribera del río. Marcan esta diferencia los rayos de sol, que se escapan entre las nubes y provocan el juego complejo de luces y sombras. La sensación resultante es que la escena va cambiando ante los ojos del espectador. La superficie del río, por su parte, revela en sus aguas el reflejo de las casas de la orilla y consigue crear la impresión de espacio abierto entre la ciudad y la persona que observa el cuadro. El elemento humano parece insignificante, pero cumple una función importante, participa de la calma y la serenidad que transmite el lienzo y las contagia al observador. Así, *Vista de Delft* ha sido considerado como el primer cuadro impresionista de la pintura europea.

La paleta de Vermeer se reconoce en los colores amarillos, los azules matizados y el gris. En la obra mencionada, el amarillo domina las zonas sólidas, mientras



Johannes Vermeer van Delft
(Jan Veermer),
Vista de Delft, 1658-1660,
Museo Mauritshuis,
La Haya (Países Bajos).



Johannes Vermeer van Delft (Jan Veermer), *La mujer leyendo*, 1657, Rijksmuseum, Ámsterdam (Países Bajos).

que el azul invade el canal y el cielo, e incluso colorean algunos tejados.

El pintor holandés usa una pincelada impecable y detallista que, en ocasiones, llega al puntillismo. Esos pequeños toques de color potencian la intensidad lumínica y evocan también la sensación de humedad del agua.

Donde más destaca Vermeer, sin embargo, es en su particular tratamiento de la luz, con golpes de efecto como la manera de disolverla a partir del color blanco y no del tradicional negro, en el momento que llega a su máxima intensidad.

También es considerado el máximo creador del cuadro de interior, con pocos personajes en un escenario realista ocupados en sus labores como *Muchacha leyendo una carta* o *La lechera*, donde representa un interior humilde en el que una mujer vierte la leche de una jarra. Dispone la mesa con el tapete en primer término, como un obstáculo a nuestra mirada. Hay veces que la luz se descompone en un punteado como se aprecia en la cesta.

Por lo tanto esta obra posee gran valor dentro de lo que se considera pintura intimista.

Una de sus composiciones más conocidas es la *Joven de la perla* de 1665, que es una de sus pocas obras donde el fondo es oscuro. Ataviada con un turbante a la turca y con un pendiente de perla, la muchacha vuelve la cabeza y nos mira. Es una mirada de atención, sin poder adivinar cual es su estado de emoción. Vermeer muestra precisión en el contraste. La modulación luminosa es a la vez cromática, donde la mejilla derecha está más iluminada que la izquierda, que se encuentra en la zona sombría. Combate la rigidez, sencillez y el estatismo con extraordinaria minuciosidad. Parece que se aprecian las texturas y en realidad es un intercambio de miradas con el espectador.

Por último mencionamos *La carta de amor* de 1667 con elementos de gran valor simbólico como una marina en la pared, zuecos en primer término, que sugieren un espacio cotidiano. Las acciones son articuladas y es curioso como la escena es vista desde otra estancia, por lo que el autor nos



Jacob Izaaksoon van Ruysdael, *El Molino de viento en Wijk Bij Duurstede*, 1670, Rijksmuseum, Ámsterdam (Países Bajos).

convierte en mirones. Además da importancia al espacio mediante las plaquetas.

En el campo del paisaje también destacan Jacob Isaac Ruysdael y Meindert Hobbema. El primero de ellos, con obras como *El molino de viento cerca de Wijk*, se convierte en el más destacado de los paisajistas holandeses. La riqueza cromática de su paleta y su interpretación dramática supusieron una ruptura con los paisajes anteriores. Esta obra de 1670 es un símbolo de la tierra holandesa. El artista capta el instante en que el cielo, que ocupa gran parte de la tela, amenaza tormenta ante un molino que se yergue majestuoso. Un último rayo de luz alcanza el molino, mientras el agua se mueve con oleaje inquieto. La composición acentúa el contraste

entre la masa serena del molino y la turbulencia de la atmósfera.

Mientras, de Hobbema consideramos interesante su obra *La avenida de Middelharnis* de 1689, donde demuestra que es un paisajista lírico y objetivo. Muestra un camino bordeado de árboles que se aleja perpendicularmente al plano del lienzo, logrando efecto de lejanía. Este modesto rincón del campo holandés testimonia cómo el arte ennoblece a la realidad. Es un realismo minucioso, donde su atmósfera parece detener el tiempo. El camino parece adentrarse en el infinito y la naturaleza vibra. Los pequeños personajes nos indican que el camino simboliza el nexo de unión entre distancias, un motivo de acercamiento o separación, en definitiva, un motivo humano.



LA PINTURA EN FLANDES

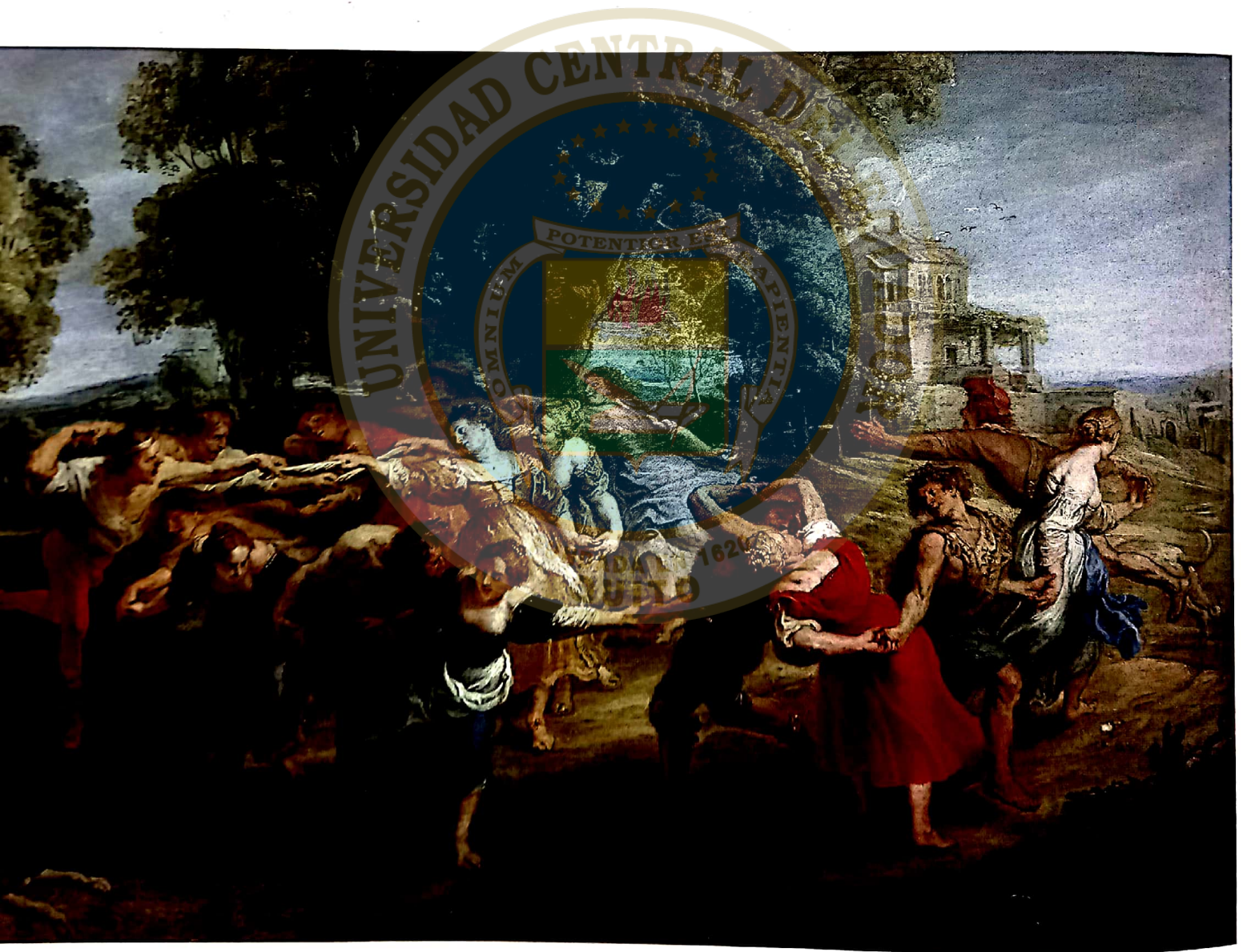
El contexto social es una corte llena de bullicio con bienestar económico, por lo tanto, sobresale el optimismo, por su carácter alegre y exultante, inclinándose por los placeres. Sus temas costumbristas, bodegones y fiestas aldeanas exhiben el culto a la comida. Además, el catolicismo contribuirá a mantener en Flandes la importancia del tema religioso, ya que la actividad de las órdenes religiosas era inmensa.

complejos. Aplicaba la pintura en muchas capas transparentes, para que las capas profundas fueran visibles, y así construía las figuras pasando de lo oscuro a lo claro. Sabe embellecer la realidad. Amplía su formación entre 1600 y 1608, cuando se desplaza a Italia. A su vuelta, para satisfacer los encargos de su clientela, Rubens abrió un taller en el que trabajaron artistas de renombre como Van Dyck y Jordaens, que se especializaron en temas concretos como retratos, decoración floral, etc.... pero siempre bajo el estilo unificador de Rubens.

Peter Paul Rubens.
Danza de aldeanos, 1635,
Museo Nacional del Prado,
Madrid (España).

El artista más destacado es Peter Paul Rubens (1577-1640). Su rica imaginación y su gran dominio de la técnica al óleo, le permitieron pintar cuadros muy

El maestro elabora los bocetos, que luego eran ejecutados en el tamaño definitivo. Los pintores especializados realizaban su tarea y Rubens, para finalizar las obras, aplicaba unas





pinceladas en puntos fundamentales o realizaba las figuras principales.

Trabaja para la Iglesia, realizando las tablas centrales de los trípticos de la Catedral de Amberes como *La Erección de la Cruz* (1610) y *Descendimiento de la Cruz* (1611), donde se aprecia el movimiento diagonal, los escorzos y el especial tratamiento de luz y color. El primero fue pintado en 1610 para el altar mayor de la Iglesia de Santa Walpurgis. En este momento las obras religiosas tenían un fuerte control por las exigencias de la Contrarreforma y por la presencia de los jesuitas, por lo que era necesario un boceto. Fue el primero de sus grandes retablos.

Posee la estructura de un tríptico que, aunque se considera anticuado, era el sistema tradicional de los

Países Bajos. En las partes laterales y predela, aparecen santos locales y sus milagros, mientras en el interior, la Pasión de Cristo. Desde el punto de vista formal, trabajó el tríptico como una única superficie, aunque en cada espacio hay distinta intensidad psicológica. Esta unidad se prolonga a través de la mirada de Cristo. Las anatomías nos recuerdan a Miguel Ángel, siendo remarcadas por el movimiento y la tensión física, especialmente de los sayones que pretenden elevar la cruz. Mientras el *Descendimiento de la Cruz*, responde al encargo que recibió Rubens de la Cofradía de Arcabuceros para su capilla de la catedral.

También trabaja como pintor de corte, realizando retratos como el de *María de Médicis*, donde no descuida la penetración psicológica.

Peter Paul Rubens, Tríptico *del Descendimiento de la Cruz*, 1612, Catedral de Amberes (Bélgica).

Peter Paul Rubens, *María de Médicis*, 1622, Museo Nacional del Prado, Madrid (España).



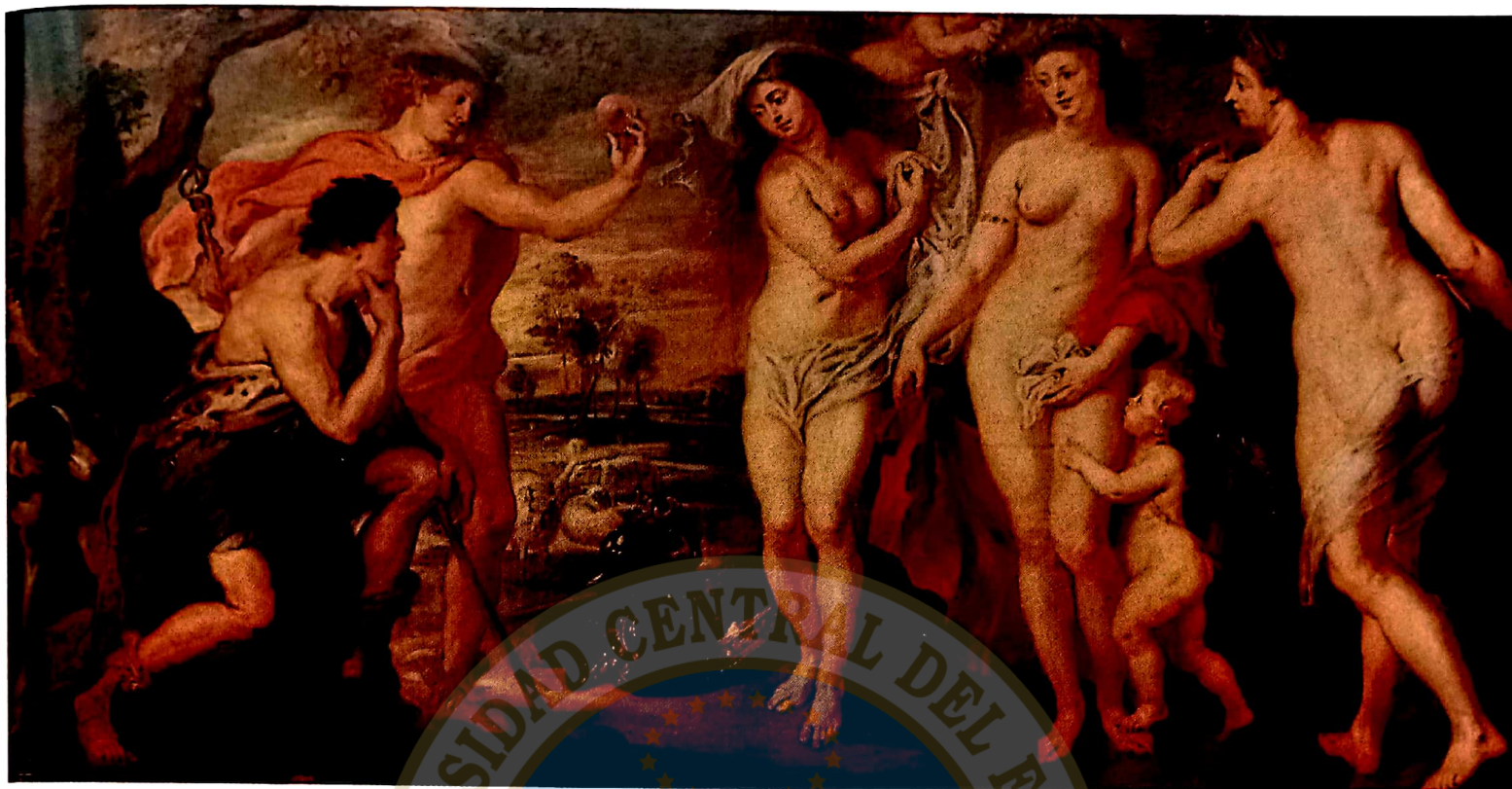
Es interesante su obra *La Danza de los Aldeanos* (Museo del Prado) ya que es la primera y única incursión en la pintura de género de Rubens, donde hacia 1630 hace una reflexión moderna sobre la obra de Brueghel el Viejo, pintor al que admiraba y de la *Bacanal* de Tiziano. Así, la obra adopta un aire clásico innegable en donde el ritmo es marcado por los danzantes campesinos.

Desarrolla otras temáticas como la mitológica, reflejando su pasión por los cuerpos femeninos desnudos como en *Las Tres Gracias* o en *El Juicio de Paris*, ambas en el Museo del Prado.

En *Las tres Gracias*, el tema que inspiró esta obra de Rubens proviene de la mitología griega, según la cual las tres Gracias (Eufrosina, Talía y Aglae), hijas de Zeus y de la



Peter Paul Rubens, *El jardín del amor*, 1630, Museo Nacional del Prado, Madrid (España).



ninfa Eurymona, eran las diosas del encanto, la alegría y la belleza. Solían acompañar a las divinidades del amor; Afrodita y Eros, y presidían los banquetes, las danzas y el resto de actos sociales placenteros.

En un principio, se representaba a las tres Gracias como doncellas vestidas que se abrazaban o se daban las manos; pero, con el tiempo, fueron apareciendo desnudas y llevando atributos florales o musicales.

Es probable que la referencia a las fuentes clásicas, muy habituales en el Barroco, sólo fueran un pretexto para realizar un estudio del desnudo femenino, que Rubens pintó de acuerdo con los ideales estéticos de su época, tan alejados de los actuales.

La Gracia de la derecha es la primera mujer del pintor, Isabel Brandt; la situada a la izquierda, Hélène Fourment fue la segunda. El artista conservó esta obra hasta su muerte, ya que su condición económica y social le permitía pintar por gusto y no sólo por encargo. Se dice que Hélène Fourment estuvo a punto de quemar el cuadro por la

sensualidad que desprende. Finalmente, el rey Felipe IV de España lo adquirió en la subasta de bienes que se llevó a cabo a la muerte del pintor.

Respecto a la composición, Rubens pintó otras versiones pero sólo en ésta adoptó las formas tradicionales de la Antigüedad clásica. Las mujeres, rotundas y en el primer plano, están desnudas o bien cubren pequeñas partes de su cuerpo con gasas. Se aprecia una gran delicadeza en los gestos de estos personajes femeninos, que parecen a punto de empezar una danza, como indican sus pies.

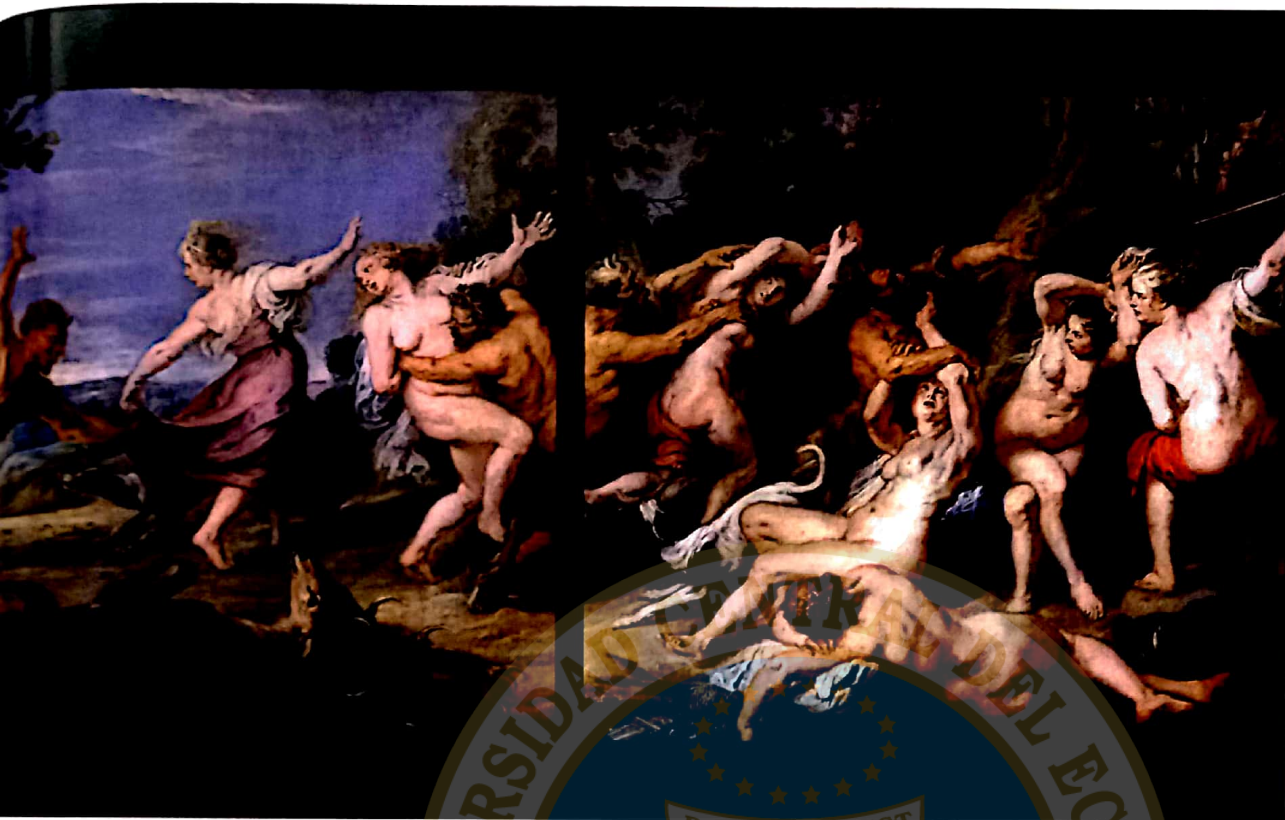
En el fondo se observa un paisaje idílico, con animales que pacen. La escena está enmarcada por una guirnalda de flores, probablemente pintada por algún discípulo suyo, junto con un tronco y una rama de árbol, y un cupido con el cuerno de la abundancia vertiendo agua.

Además en esta obra nos llama la atención el dibujo energético y seguro que subyace bajo las pinceladas largas y vibrantes, sobre las que se aplican toques sueltos, ricos en pasta. El color de las carnes blandas de las tres Gracias es

Peter Paul Rubens,
El juicio de Paris, 1636,
Museo Nacional del Prado,
Madrid (España).

Peter Paul Rubens,
Las tres Gracias, 1625-1635,
Museo Nacional del Prado,
Madrid (España).





Peter Paul Rubens, *Diana y sus ninfas perseguidas por sátiros* (detalles), 1635, Museo Nacional del Prado, Madrid (España).

fruto de la combinación de los tres colores primarios: rojo, amarillo y azul.

Una espléndida luminosidad invade la escena, que tiene lugar en el exterior. Con el fin de acentuar la sensualidad de los cuerpos de las tres mujeres, el artista hizo que en sus siluetas predominaran las líneas sinuosas.

Mientras, en *El Juicio de París*, Rubens ofrece una visión muy particular de aquel mito en esta obra de 1638-1639, que en esta ocasión no constituye un triunfo de Venus como en otras ocasiones, sino una sombría meditación sobre las desgracias de la guerra que, como resultado de esta difícil elección, se iban a abatir sobre los troyanos.

Otro de los temas mitológicos es *Diana y sus ninfas sorprendidas por sátiros*, en el Museo del Prado donde Rubens se recrea en composiciones llenas de fantasía y dinamismo. En esta composición de 1635 describe una danza en la que las figuras forman grupos que se encadenan constituyendo un todo armónico, desde la ninfa que huye

a la izquierda del espectador hasta la que con la lanza se resiste a los agresores. El dinamismo de estos personajes contrasta con el estatismo de las figuras situadas en primer término.

Respecto al paisaje, se convierte en el precursor del Romanticismo. En *Paisaje con arco iris* utiliza todos los elementos (líneas, curvas, color, luz...) para producir el efecto de un movimiento que se extiende por todo el espacio. Además se sabe que estuvo en España en dos ocasiones y en una de ellas conoció a Velázquez.

Entre sus seguidores están Van Dyck y Jordaens. **Anton Van Dyck** (1599-1641) fue un artista precoz, conocedor directo de la pintura italiana y además se especializa en el retrato cortesano, que influirá en el siglo siguiente tanto en la Escuela de pintura inglesa como en los retratistas franceses. Con esta principal dedicación habría de trabajar para la aristocracia de Génova y para la infanta Isabel Clara Eugenia, que le permitirá vivir en Bruselas. Aporta en sus composiciones elementos "de encuadre" y solía pintar manos de dedos alargados. Durante

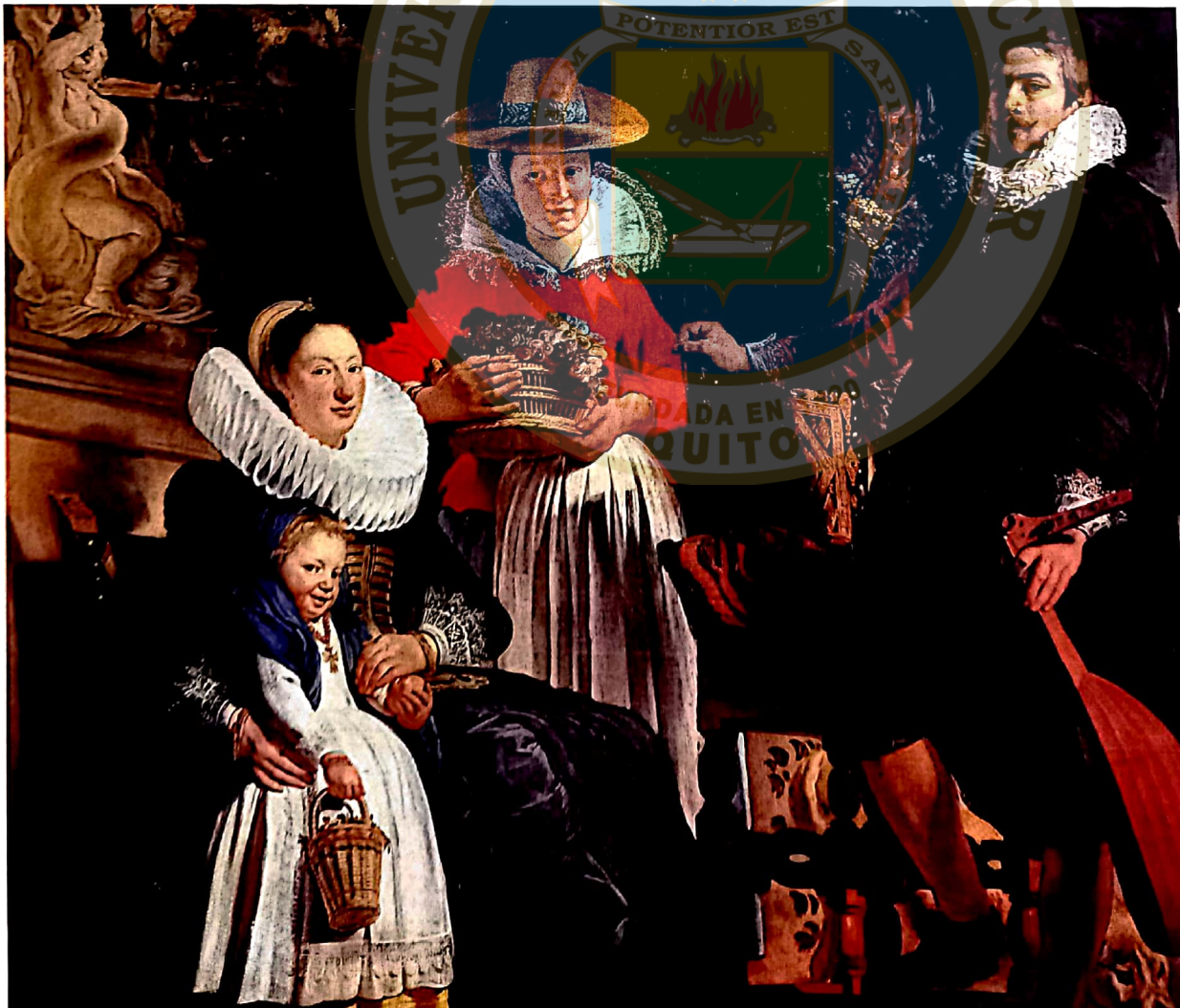


su viaje por Italia estudió a los grandes maestros renacentistas, en especial los retratos de Tiziano. Su estancia en la corte de Carlos I de Inglaterra acabó de conformar su estilo, pues tuvo que adecuarse a las exigencias de la clientela regia y nobiliaria, que deseaban retratos que reflejaran su condición social. Allí fue nombrado pintor de cámara y consiguió enriquecerse. Destaca de este periodo, el *Retrato de Carlos I de Inglaterra*, realizado hacia 1635, donde se presenta al Monarca casi de perfil, en actitud altiva tras descabalar. Los rostros de sus servidores tienen una factura más suelta y un colorido más oscuro. A este monarca además le representó de otras formas como rey por derecho divino o como cazador, *Retrato de Carlos I de caza* de 1635. Pinta sus retratos con una paleta fría, de factura esmaltada, y envuelve las figuras con una luz dorada. Es considerado, después de Rubens, el máximo representante de la escuela flamenca del siglo XVII, gracias a su faceta como exquisito retratista.

Mientras que **Jacob Jordaens** prefiere los temas de tradición flamenca bajo los que esconde la sátira y la crítica, como *El rey bebe* (1659).

El resto de la pintura flamenca del siglo XVII gira en torno a Rubens, siendo realizado por sus colaboradores, que empleaban tanto el formato grande como el pequeño, lo que se conoce como "la gran manera" o "la pequeña manera" que deriva de la pintura flamenca de caballete del siglo XV. Además algunos pintores repitieron los temas rubensianos, o se centraron en la recreación de algunos de ellos, tales como en las pinturas de flores y animales, como las naturalezas muertas y cacerías de **Frans Snyder** o de **Paul de Vos**, en tanto que otros se especializaron en la retratística como es el caso de **Cornelis de Vos**, o bien se orientaron hacia la producción de una pintura de género, en la que se recogía escenas de la vida cotidiana y popular, a la manera de Brueghel, tal como coetáneamente lo hacían los holandeses como **David Teniers** y **Adriaen Brouwer**.

Página anterior, Antoon van Dyck, *Carlos I de caza*, 1635, Museo del Louvre, París (Francia).



Jacob Jordaens, *Auto-retrato con su familia*, 1622, Museo Nacional del Prado, Madrid (España).





Frans Snyders,
Bodegón con aves, 1614,
Museo Wallraf-Richartz,
Colonia (Alemania).





Bartolomé Esteban Murillo,
Sagrada Familia del Pajarito, 1650,
Museo Nacional del Prado,
Madrid (España).

LA PINTURA EN ESPAÑA

El siglo XVII es calificado como el "Siglo de Oro" en España por el gran desarrollo cultural pero a la vez es el siglo de la *decadencia política*, debido a la pérdida del Imperio iniciada con Felipe III y seguida por el resto de Austrias menores, Felipe V y Carlos II, junto con la *decadencia económica* por las malas cosechas y religiosa motivada por la reforma protestante. El arte se ve afectado y estará al servicio de la Iglesia contrarreformista y de la monarquía absoluta de los Austrias.

Es un arte realista, de imágenes extraídas de la vida cotidiana como muestra *La Sagrada Familia del pajarito* (1650) de Murillo, con predominio de la temática religiosa, siguiendo las "pautas" del Concilio de Trento.

Así se exalta a la figura de la Virgen mediante la Inmaculada, a los Santos Penitentes como la Magdalena o exaltación de los Sacramentos.

Con fines típicamente contrarreformistas, destaca Francisco Ribalta (1565-1628), quien desde muy joven se trasladó de su Solsona natal a El Escorial, donde pudo contemplar las obras de los italianos Zuccaro y Tibaldi, del español Navarrete el Mudo, y las colecciones de pintura veneciana. A partir del 1595 se estableció en Valencia y se convirtió en el pintor más importante de la escuela valenciana del siglo XVII. Su pintura es finamente colorista, con acentos naturalistas e iluminación contrastada. Además se capta la espiritualidad del momento. Hacia 1620, su estilo adquirió un marcado carácter tenebrista y naturalista, posiblemente causado por un viaje a Italia en 1616, gracias

En página anterior,
Bartolomé Esteban Murillo,
Dos mujeres a la ventana,
1670, National Gallery of
Art, Washington D. C.
(EE.UU.).

al cual conoció la revolución estética de Caravaggio. Con el empleo de una gama cromática reducida, dominada por las tonalidades ocre y rojizas, y con la plasmación de unos rostros arrebatados, Ribalta transmitió como pocos el misticismo de su época.

En su obra *Abrazo de Cristo a San Bernardo* de 1627-1628 destaca la fuerza expresiva, su plasticidad y su inspirada interpretación del sentimiento místico. El tenebrismo del lienzo acentúa la emoción de los rostros y confiere volumen a las figuras centrales.

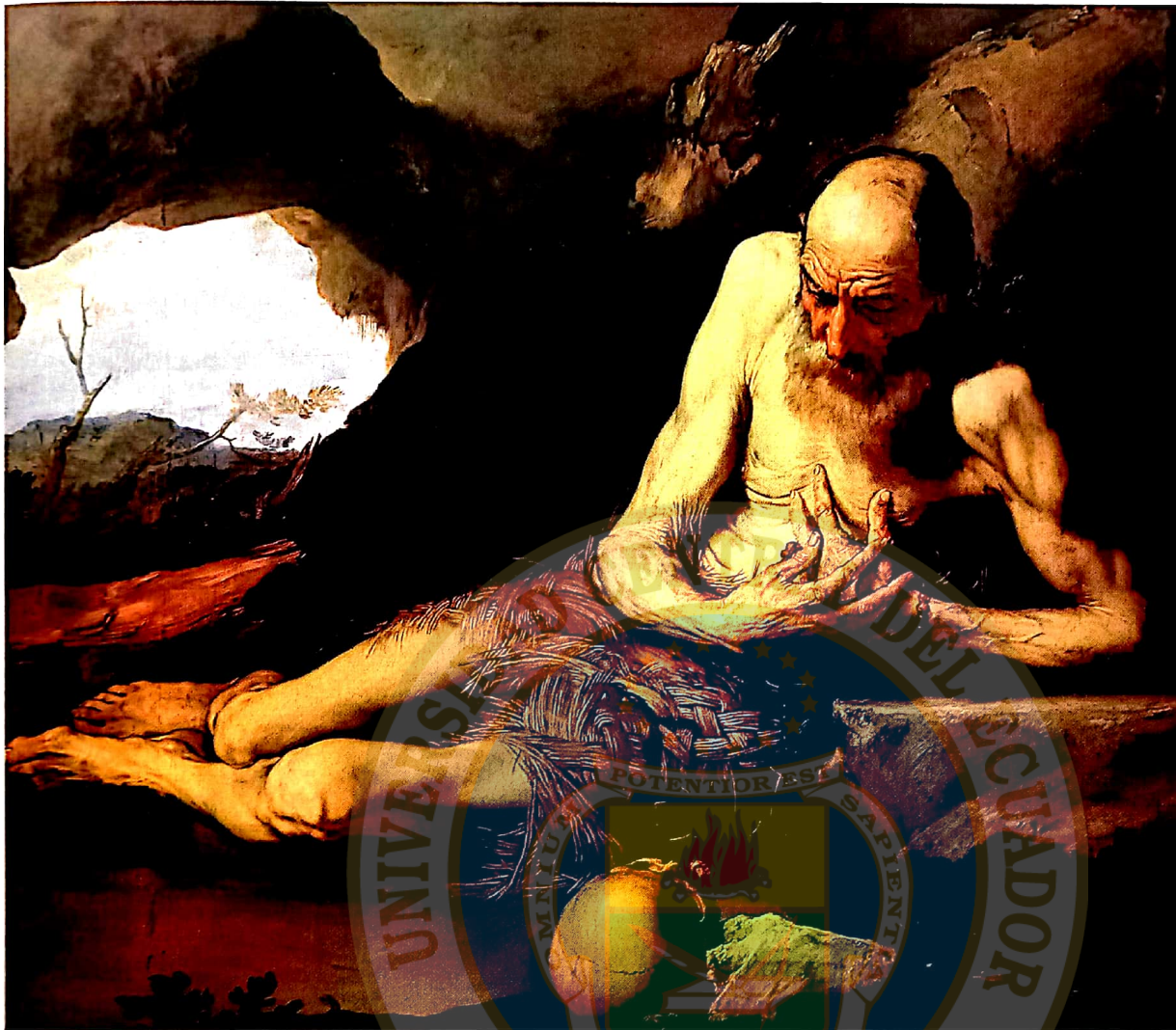
En cambio la temática profana tendrá escaso desarrollo. El bodegón será el único de los nuevos temas desarrollados por el Barroco que tendrá una mayor repercusión, ya que se inician las fórmulas que habrán de repetirse en el futuro. Iniciado por Juan Pantoja de la Cruz (1533-1608) y Juan

Sánchez Cotán (1561-1627) irán adquiriendo valor simbólico, llegando a convertirse en Vanitas. Los bodegones se caracterizan por la sencillez compositiva en la distribución de las frutas, verduras o aves colocadas ante una ventana, plasmadas con un dibujo firme y fuertemente iluminadas ante la oscuridad del fondo; naturalezas muertas a las que dotan de un sentido religioso al aproximarse a Dios a través de la captación de estos humildes objetos de su creación.

También es escasa la pintura mitológica, que se reserva para los ambientes cortesanos como los grandes palacios.

Además se encargan retratos por parte de la monarquía, con carácter oficial, es decir como "cartas de presentación" o para decorar estancias, donde se puede apreciar un similar repertorio de elementos formales con marcado sentido alegórico-simbólico.





José de Ribera
"El Españoleto",
San Pablo Ermitaño, 1640,
Museo Nacional del Prado,
Madrid (España).

En España es importante apreciar la evolución estética que va experimentando la pintura barroca, al principio muy vinculada al Escorial, pasa posteriormente al realismo recibiendo influencia del naturalismo de Caravaggio para adquirir más tarde mayor luminosidad, recibiendo pautas de Rubens y Van Dyck.

Finalmente, es curiosa la defensa que hicieron los pintores durante este siglo de considerar la pintura como arte liberal, según demuestran pleitos y escritos como el "Arte de la Pintura" de Francisco Pacheco (1564-1649) o la obra de Jusepe Martínez, por lo tanto ya tienen conciencia de que no son artesanos. Pacheco es pues importante más bien como teórico y maestro de las

siguientes generaciones (Velázquez y Alonso Cano) que como pintor en sí mismo. Además configuró iconografías religiosas de continuidad posterior como son las de la Inmaculada y el Cristo de cuatro clavos.

Sin embargo, la gran pintura del Siglo de Oro se centra en figuras como José de Ribera (1591-1652), valenciano de nacimiento, adquirió un conocimiento directo de la pintura italiana y se instaló en el Nápoles español, donde colaboró a la formación de su escuela de pintura, logrando ya en vida renombre y gran prestigio.

Su modo pictórico, que se entiende en el citado contexto, combinó un realismo tomado de modelos

En página siguiente, José de Ribera "El Españoleto", *Inmaculada Concepción*, 1635, Retablo Mayor de la Iglesia de las Agustinas, Salamanca (España).





José de Ribera "El Españolito", *Martirio de San Felipe*, 1639, Museo Nacional del Prado, Madrid (España).

directos del natural, es decir, de tipos de la calle, con una luz tenebrista, ambos elementos procedentes de Caravaggio y Ribera los unió con otras pautas del clasicismo boloñés. Influyeron en su obra la estancia de Domenichino y Lanfranco en Nápoles. Destaca la estudiada preparación de sus obras, la importancia que da al dibujo como soporte de la pintura, las armoniosas composiciones y la elegante solemnidad de sus figuras. Dicha síntesis la empleó siempre con libertad y se adaptó según el tipo de encargo, evolucionando desde un claroscuro potente hacia fondos cada vez más luminosos, enriquecidos por un colorido de

raíz veneciana y la aceptación atmosférica lograda mediante una factura pastosa que crea formas, detalles, vida y sensualidad. Así este lenguaje pictórico sería especialmente adecuado para la representación de temática religiosa, que fue la más habitual, al aproximar lo sobrenatural y trascendental al fiel, impactándole con los toques dramáticos creados por la luz y sabiendo obtener registros muy diversos, como los que conmueven y presentan a los santos como ejemplos de fe a seguir; caso del *Martirio de San Felipe* de 1639 o *San Pablo Ermitaño*. En el primero, la composición está ordenada a partir de una serie de líneas



José de Ribera
"El Españolito",
Sileno Ebrio, 1626,
Museo de Capodimonte,
Nápoles (Italia).

verticales y horizontales junto con violentos escorzos. En primer término dos verdugos proceden a izar el alargado cuerpo del santo, ya atado al travesaño de la cruz, mientras un tercero les ayuda levantando una de sus piernas. A la derecha, un grupo de personas 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 aun niño 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 de devota resignación del apóstol, que parece orar, con los gestos esforzados de los verdugos decididos a elevar el cuerpo del mártir.

En sus composiciones se decanta hacia un realismo más lírico, lleno de elegancia, con el que se representa la belleza exterior e interior de la imagen religiosa como en la *Inmaculada Concepción*, de 1635, conservada en el Convento de las Agustinas Recoletas de Salamanca y la *Asunción de la Magdalena* ya de 1636. También Ribera trató la temática mitológica y la Antigüedad, que en numerosas ocasiones desmitificó con su directa captación. Ejemplos de ello son *Sileno ebrio* de 1626 y *Demócrito*, 1630. Además destaca por magníficos retratos, pintó incluso algunos paisajes y fue un excelente grabador.

Por su parte, el extremeño **Francisco Zurbarán** (1598-1664) se formó y trabajó desde 1626 gran parte de su vida en Sevilla, acudiendo en alguna ocasión a

Madrid como es en el caso del encargo del Salón de Reinos del Buen Retiro, ciudad donde vivió sus últimos años de vida. Su obra refleja la cerrada religiosidad que se vivía en los conventos españoles, cuyas órdenes fueron los principales clientes de sus series de santos e imágenes místicas, en las que lo cotidiano parece coexistir sin extrañeza con lo sobrenatural, es decir, éxtasis, apariciones... Su pintura es el resultado de un peculiar equilibrio entre torpeza y capacidad. Refleja torpeza por la escasa pericia técnica que a veces muestra, al presentarse como un pintor poco dotado para la composición de las escenas, con habituales errores de perspectiva, fondos que parecen a menudo telones, no siempre correcta inserción de las figuras y el mantenimiento de la convencional división del cuadro en dos zonas de tierra y cielo. Sin embargo, muestra una magnífica capacidad para representar todo lo tangible, lo

que constituye su máximo atractivo, reflejando la realidad y las calidades de los diferentes objetos o de los hábitos y tratando las figuras en simplificados volúmenes. Estas figuras muestran en sus rostros la fe, la meditación espiritual en la que están inmersos y su entrega total a Dios. Respecto a la luz, evolucionó desde los potentes contrastes hacia una luz más suave y dorada, dichas luces le permitieron acentuar la plasticidad de las figuras y darles un sentido más sobrenatural a pesar de su aspecto sencillo. En su obra predomina la temática religiosa, con sus Inmaculadas y Vírgenes, pero principalmente sus series conventuales de santos, como *Fray Gonzalo de Illescas* de 1639 que se encuentra en la sacristía del Monasterio de Guadalupe. También son famosas sus santas, consideradas "retratos a lo divino" que mostraban a damas sevillanas representadas como las santas de su nombre, como *Santa Margarita de Antioquía*, obra que realizó entre



Francisco de Zurbarán,
*Virgen de los Cartujos o
Virgen de la Misericordia*,
1630-1635, Museo de Bellas
Artes de Sevilla (España).

Francisco de Zurbarán,
San Hugo en el refectorio de los Cartujos, 1655,
 Museo de Bellas Artes de
 Sevilla (España).



1635 y 1640, concebidas en disposición procesional, con recreación de los ricos trajes, elegantes detalles y materialidad de las telas.

Otra de sus obras más conocidas es *San Hugo en el refectorio de los cartujos*, lienzo que, junto con otros dos, *La Virgen de los cartujos* y *La visita de San Bruno al Papa Urbano II*, fue un encargo realizado por la cartuja de Santa María de las Cuevas, cerca de Sevilla, probablemente en 1655. Representa un acontecimiento acaecido a los monjes fundadores de la Orden de los cartujos, en Grenoble, en 1025. Un domingo de quincuagésima, el cocinero sirvió carne a los cartujos por error, pues les está prohibida; al

rechazarla, quedaron dormidos hasta el miércoles de ceniza. Los monjes despertaron al llegar San Hugo, quien tras interrogar al cocinero, redujo a cenizas la comida no cuaresmal haciendo la señal de la cruz. Sobre la mesa Zurbarán pintó delicadas naturalezas muertas como panes, escudillas, etc. que realzan el mensaje del ayuno y la penitencia de los cartujos.

Respecto a su composición, los elementos están dispuestos en tres planos: en el primero, San Hugo y su paje, que acaban de irrumpir en la sala; en el segundo, la mesa, sobre la cual se observan los objetos anteriormente citados y en el tercero, San Bruno y el resto de los monjes

fundadores de la orden. Zurbarán otorga poca profundidad al refectorio y dispone a los cartujos según las líneas horizontales creadas por la presencia de la mesa. Los rostros demacrados de los monjes reflejan los síntomas de su largo ayuno y se convierten en un emblema de la vida dura monástica.

Por otro lado, Alonso Cano (1601-1667) presenta un gusto diferente. Natural de Granada y formado en Sevilla, fue, además de pintor, escultor, arquitecto y excelente dibujante, por lo tanto es considerado uno de los artistas españoles más polifacético de su tiempo. Su formación

pictórica tuvo lugar en el taller de Francisco Pacheco, donde entabló amistad con Velázquez.

Sus primeras creaciones destacan por su tenebrismo, los contrastes de luz, los contornos precisos y el modelado escultórico de las figuras. Su viaje a la corte, en 1638, le permitió reforzar su amistad con Velázquez, y su estilo ganó en colorido, luminosidad y equilibrio compositivo debido a que en la configuración de su estilo pictórico debió ser fundamental conocer y restaurar la pintura italiana de las colecciones reales. De esta época es *Jesús y la samaritana*, de claras influencias velazqueño. Cano abandonó el

Alonso Cano de Almansa, *Cristo y la Samaritana*, 1650-1652, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (España).

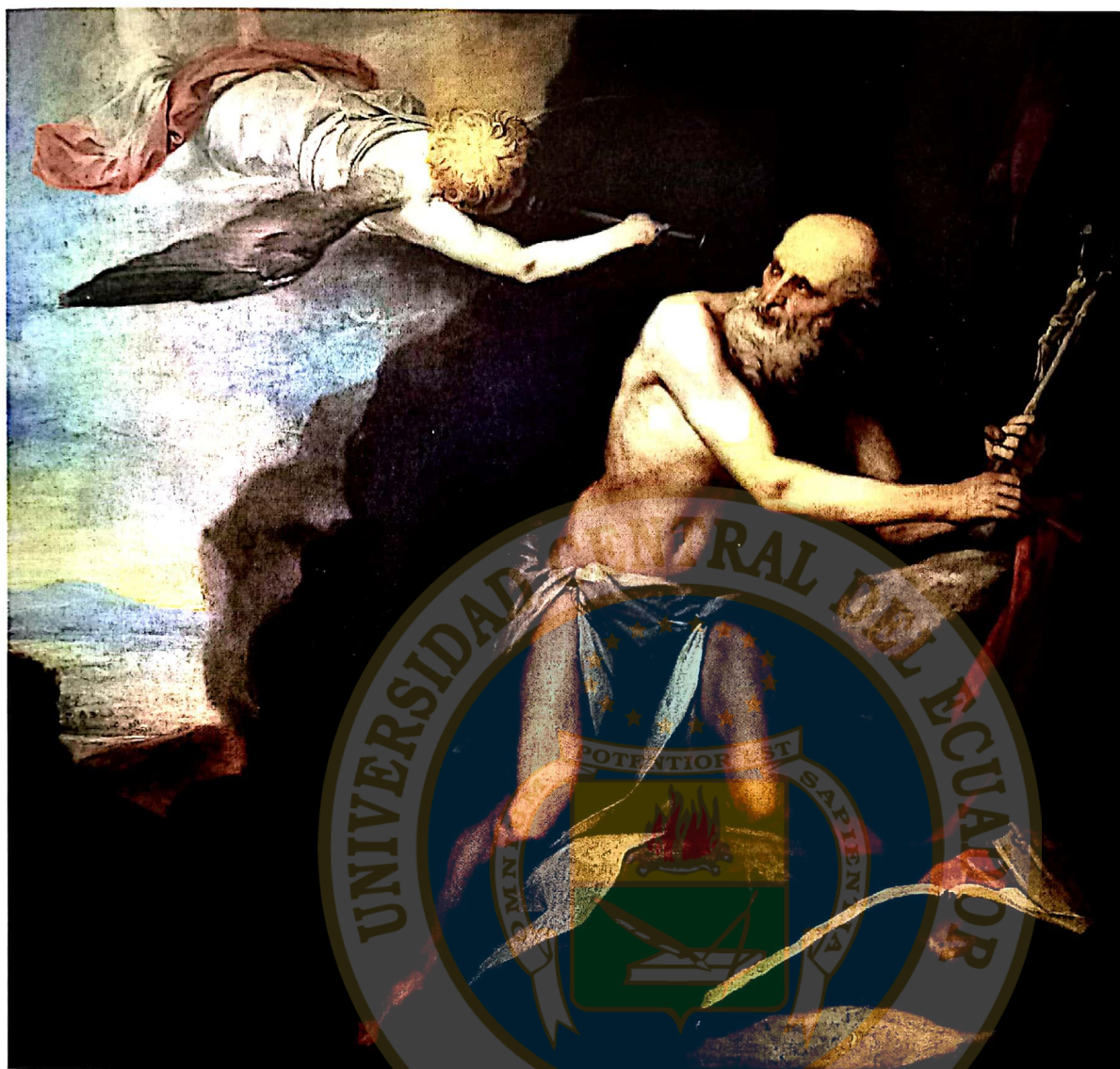


enebrismo de su juventud y se convirtió en el más clásico de los pintores españoles del siglo XVII, que sin olvidar lo natural, se inclinó hacia la búsqueda de la belleza ideal, la elegante contención del sentimiento, incluso en las narraciones de toque más dramático o en las más espontáneas, las composiciones de gran equilibrio, los calculados efectos retóricos como se aprecia por ejemplo en la capilla mayor de la catedral de Granada, la volumetría de las figuras y el interés por el desnudo como muestra en *San Jerónimo Penitente*, de 1638, con un notable estudio anatómico del santo de Belén. Destaca también la obra *Descenso de Cristo al Limbo* de 1646-1652, con el monumental cuerpo de Cristo y la figura de espaldas de Eva, como si fuera la diosa Venus.

Su pincelada debe mucho a la pintura veneciana, apreciándose influencias de Tiziano, de Correggio y al modo técnico de Velázquez, empleando un refinado colorido destacado sobre fondos muy luminosos, efectos atmosféricos y una manera suelta que elimina la dureza de los contornos. Obra significativa de su estilo es la *Virgen con el Niño*, realizada entre 1646-1648, en la que tanto éstos como el escenario en el que se encuentran aparecen tratados mediante un delicado sentimiento poético.

Pero sin duda, *El milagro del pozo*, cuya composición es del mismo periodo, es su obra más conocida. Exhibe un rico colorido, una hábil composición y una exquisita luminosidad. Hace referencia a la leyenda de San Isidro,





Alonso Cano, *San Jerónimo penitente*, c. 1638, Museo Nacional del Prado, Madrid (España).

patrón de Madrid, que salvó con sus oraciones a su hijo caído en un pozo; el nivel del agua subió milagrosamente hasta que el niño pudo salir ileso a la superficie. San Isidro se muestra sereno con los brazos extendidos y el rosario en la mano. La joven saca al niño y mira asombrada a su marido, mientras dos siervas presencian incrédulas el suceso. Dos niños y un perro beben el agua desbordada del pozo que evoca el milagro.

En cuanto al foco sevillano también sobresale Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Al principio estuvo vinculado al naturalismo y a la iluminación tenebrista

tan de moda, pero la llegada a la ciudad de pintores que habían asimilado el estilo decorativo romano, como era el caso de Herrera el Mozo, y su estancia en Madrid, con la correspondiente visita a las colecciones reales y a Velázquez, darán un nuevo giro a su modo pictórico. Murillo sobresaldrá por su temática religiosa, interpretada según la sensibilidad y mentalidad piadosa popular, que da lugar a imágenes elegantes, de suave idealización, estando completamente alejadas del realismo duro del que derivan. Posee especial sensibilidad para plasmar a niños y ángeles, dispuestos con gran viveza en composiciones de amplia especialidad, con la artificiosidad que les brindan los

Bartolomé Esteban Murillo,
*Inmaculada Concepción de
los Venerables o de Soult*,
1678, Museo Nacional del
Prado, Madrid (España).



Bartolomé Esteban Murillo,
*Inmaculada Concepción de
Aranjuez*, c. 1670-1680,
Museo Nacional del Prado,
Madrid (España).



Bartolomé Esteban Murillo,
Adoración de los pastores,
1650, Museo Nacional del
Prado, Madrid (España).



Bartolomé Esteban Murillo,
*Muchachos comiendo uvas y
 melón*, c. 1650,
 Pinacoteca Antigua de
 Múnich (Alemania).



juegosuminosos y los rompimientos de gloria propios del Barroco. Es famosa su *Inmaculada Concepción de los Venerables o de Sout* de 1678 y sus *Muchachos comiendo uvas y melón*, donde busca que el sentimiento religioso se humanice.

Esta última obra citada de 1650 reproduce un modelo que el artista sevillano repitió con frecuencia: dos o tres niños de humilde condición sobreviven en un medio adverso gracias a su ingenio. En *Muchachos comiendo uvas*

y melón aparecen dos chavales, el primero sentado en el suelo, sostiene en la mano izquierda un pedazo de melón y con la derecha levanta un racimo de uvas para devorarlas con deseo, al tiempo que observa a su compañero. Mientras el segundo descansa en un taburete y devuelve su mirada a su camarada con la boca llena y el melón abierto entre las piernas. Van vestidos con ropas harapientas y con los pies descalzos y polvorientos. Junto a ellos se encuentran, desperdigados por el suelo, pequeños restos de fruta. En el margen inferior izquierdo del lienzo se



Bartolomé Esteban Murillo,
El Buen Pastor Niño, 1660,
Museo Nacional del Prado,
Madrid (España).



Juan de Valdés Leal, *In Ictu Oculi* (izquierda), 1671; *Finis Gloriarum Mundi* (derecha), 1671-1677, Hospital de la Caridad, Sevilla (España).

aprecia una cesta llena de uvas realizada con gran naturalismo y preciosismo. Se muestran despreocupados de su pobre condición.

A principios del siglo XVII, Sevilla era un centro mercantil de primer orden debido al comercio con las colonias de ultramar. A pesar de ello, la crisis que afectó a España durante las primeras décadas del siglo motivó un retroceso en la economía de la ciudad andaluza que unido a la peste de 1649 y a la siguiente falta de víveres, redujo la población a casi la mitad y sumió a las clases humildes en un estado de extrema pobreza. Por lo tanto, sus retratos de pícaros callejeros son un reflejo afectuoso de la sociedad sevillana y de sus miembros más desprotegidos, los niños.

Totalmente contraria a la sensibilidad de Murillo es la de Juan Valdés Leal (1622-1690) que nos enseña la otra cara del Barroco religioso en sus reflexiones sobre la fugacidad de la gloria y los placeres terrenales, que acaban con la llegada de la muerte como en *Jeroglíficos de nuestras postrimerías*. Pintó esta obra en 1672, al que pertenece el título *In ictu oculi*, de intenso simbolismo moralizante, para



la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla. Esta alegoría de la muerte en forma de esqueleto posa un pie sobre la bola del mundo, y el otro, sobre armaduras y ricos atuendos; lleva un ataúd bajo el brazo y su inseparable guadaña; y apaga la vela y señala el letrero mientras nos mira desafiante con sus cuencas vacías, como si quisiera decir que, en un instante, todo el mundo se desvanecerá ante la llegada del momento final. Así con su manera original, Valdés Leal es considerado uno de los grandes pintores de la escuela sevillana.

Los pintores de la Corte

Este apartado hemos optado por clasificarlo en tres épocas o etapas según los diferentes reinados, para facilitar la explicación. Así la primera época corresponde al reinado de Felipe III, que se desarrolló de 1598 a 1621.

En Castilla o mejor dicho dentro de la Corte, llegan a trabajar los hermanos Carducho. Vicente Carducho realizó importantes obras, aunque donde destaca más en el campo teórico, ámbito poco desarrollado en la pintura



EL BARROCO

Vicente Carducho, *La batalla de Fleurus*, 1634, Museo Nacional del Prado, Madrid (España).



Vicente Carducho, *Socorro de la Plaza de Constanza*, 1633.

Página siguiente, Bartolomé Carducho. *Descendimiento*, 1595. Ambas en el Museo Nacional del Prado, Madrid (España).





Eugenio Cajés. *Abrazo en la puerta dorada*, 1605, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (España).

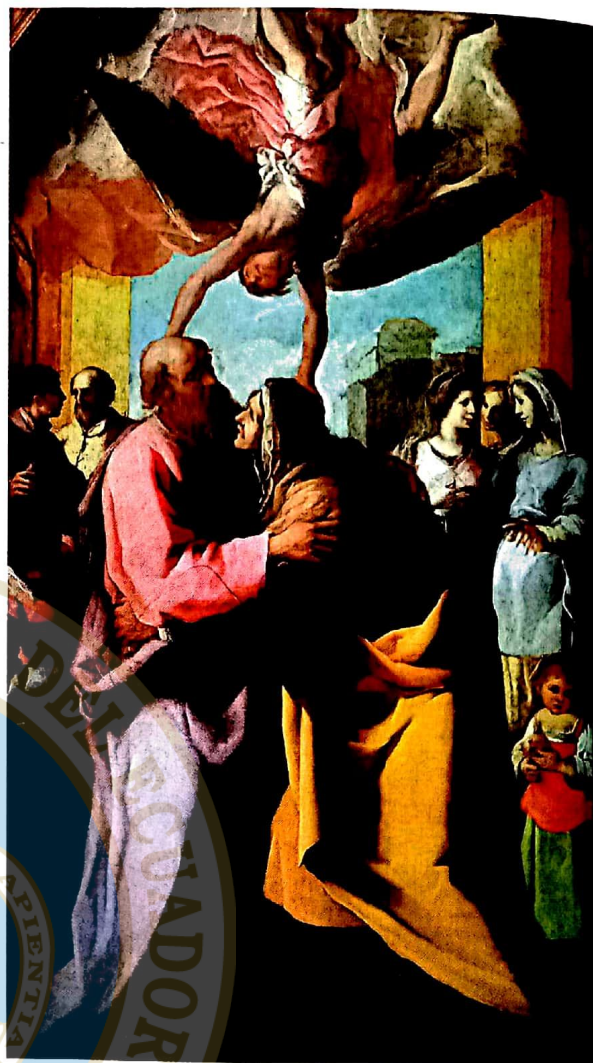
española. Su obra teórica fundamental es el tratado *Diálogo de la Pintura* (1630).

Por otra parte, como retratista sobresalió **Eugenio Cajés**, que es, probablemente, el autor del *Retrato a Lope de Vega*, con una paleta bastante oscura, pobre de color, concediendo únicamente valor a la cruz del caballero y a la cara.

De **Juan Bautista Maíno** consideramos importantes la obra *Epifanía* con gran riqueza de ornamento y *La liberación de la Bahía de Brasil*, obra de tema histórico para el Salón de Reinos del Buen Retiro. Escasa calidad compositiva, ya que no hay relación entre las figuras.

En el caso de **Bartolomé González**, no es de los mejores artistas españoles pero actúa como puente o nexo de los retratos de corte de Felipe III y de los que luego realizará Velázquez.

En el foco toledano, la figura más destacada es **Luis Rodríguez Tristán** (1585-1624). Su primera etapa está totalmente dominada por el Greco. Realiza un *Cristo miguelangelesco*, con colorido veneciano y nubes a base de manchas muy sueltas. Pero poco a poco esto se va diluyendo y va hacia un dibujo preciso, como se ve en las pinturas del *Retablo de Yepes* (Toledo).



Juan Bautista Maíno, *La liberación o recuperación de la Bahía de Brasil* (detalle), 1635, Museo Nacional del Prado, Madrid (España).

Juan Sánchez Cotán,
*Bodegón con membrillo, col,
melón y pepino*, 1603,
Museum of Art,
San Diego (EE.UU.)



263



En el mundo del bodegón, siendo considerado uno de los mejores pinceles, sobresale **Alejandro Loarte**. Más interesante pero dispar es **Juan Sánchez Cotán**, fraile que considera que su método para orar es la pintura. Trabajó en distintas cartujas donde pintó cuadros como *Virgen despertando al Niño*, con gran preocupación por los efectos lumínicos, en relación con Navarrete. También es autor de bodegones, considerados a la vez simples y un poco artificiales. Recoge los productos de la tierra como *Bodegón del cardo*, obra que le dio fama y que por su sencillez es opuesto a los ricos bodegones flamencos. Una producción similar posee **Felipe Ramírez** y **Alejandro Loarte**.

Goza de popularidad tanto en Toledo como en Murcia, por su gran capacidad para copiar obras del Renacimiento

Juan Sánchez Cotán, *Virgen despertando al Niño*, 1627,
Museo de Bellas Artes,
Granada (España).

EL BARROCO





Sánchez Cotán, *Bodegón con cardo y zanahorias*, 1602, Colección Hernani, Museo Nacional del Prado, Madrid (España).



Juan de Juanes, *La Santa Cena*, 1550, Museo Nacional del Prado, Madrid (España).

veneciano, Pedro de Orrente, llamado el Bassano español. La obra maestra que sintetiza su estilo es *La Aparición de Santa Leocadia* (1617) conservada en la sacristía de la catedral de Toledo. A pesar de su clara influencia veneciana, la original composición, la perfección técnica y la expresividad de las figuras, convierten a esta obra en uno de los referentes importantes del Barroco español.

En Valencia, espectacular desarrollo en el siglo XVI con Juan de Juanes y en el cambio de siglo cobra importancia la pintura de Francisco Ribalta, a quien ya hemos citado en el apartado anterior:

Mientras en Sevilla, también hay gran actividad por poseer la Casa de Contratación, convirtiéndose en un foco principal tanto para artistas españoles como para

extranjeros. Destacan Francisco Pacheco, gran dibujante, y Juan de Roelas (1588-1625), enamorado de la pintura veneciana, como muestra su enorme cuadro de altar *Crucifixión de San Andrés*, de gran simetría al repartir los personajes. En la parte superior, visión celestial.

Otros grandes dibujantes de esta época fueron Francisco de Herrera el Viejo (h. 1585-1657) y su hijo Herrera el Mozo (1622-1685) que confieren monumentalidad a sus figuras y fuerza expresiva en los rostros según podemos apreciar en *Apoteosis de San Hermenegildo*, hijo del rey visigodo que se transforma al cristianismo, o *San Buenaventura recibiendo el hábito franciscano*, donde el color es secundario, siendo el verdadero protagonista el dibujo. Aporta una entonación ocre y rostros con los que parece buscar la penetración psicológica.



Francisco de Herrera
"el Mozo", *Apoteosis de San Hermenegildo*, c. 1654,
Museo Nacional del Prado,
Madrid (España).

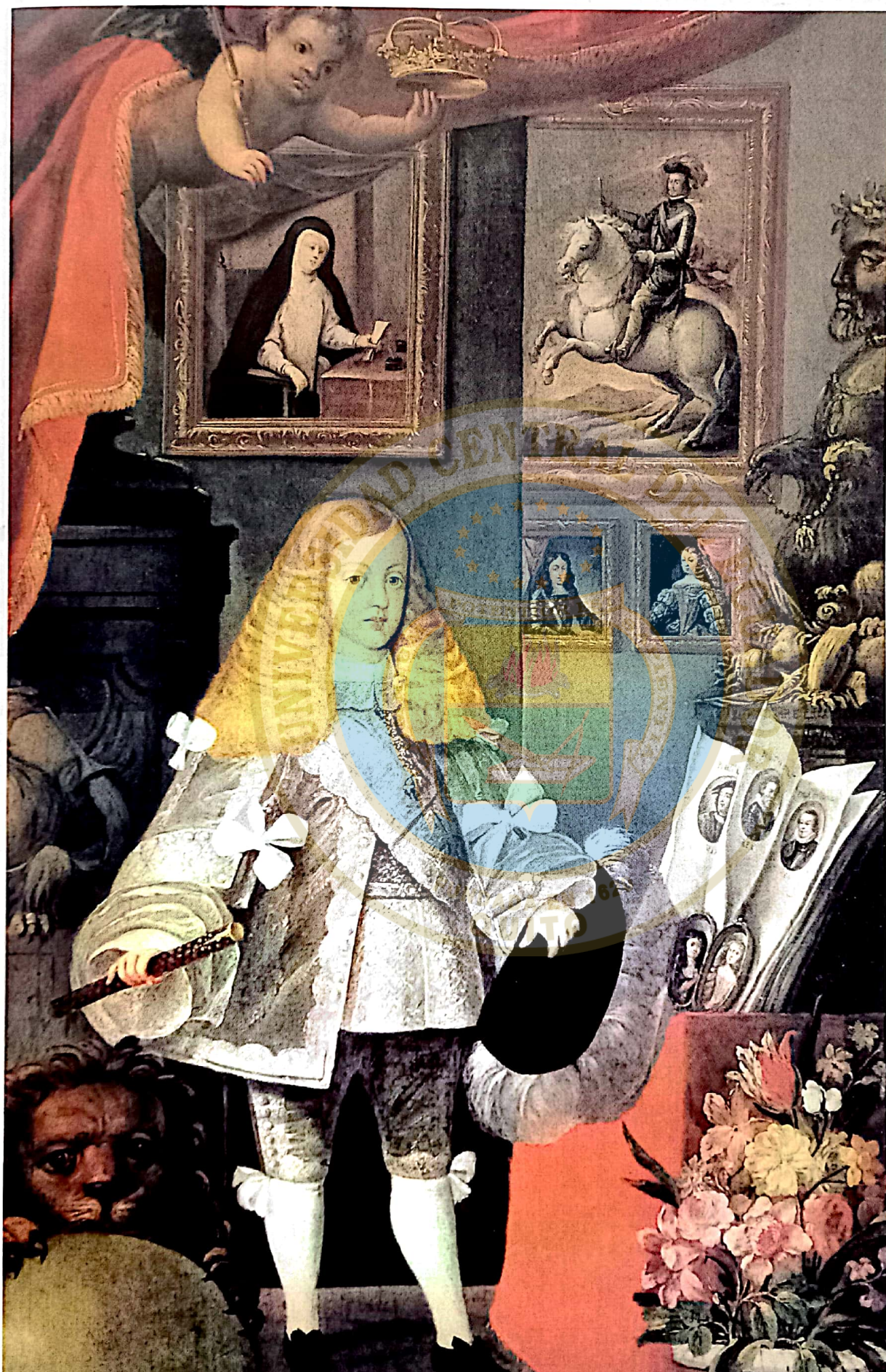


Mientras, durante el reinado de Felipe IV (1621-1661/5) y a pesar de que en este periodo poseen un especial interés José de Ribera, Francisco Zurbarán y Alonso Cano, como ya hemos visto, también son importantes otros pintores como **Jerónimo Jacinto Espinosa** (1600-1667) quien conoce obras de Ribera y Ribalta, y goza de gran popularidad en la zona valenciana. Destaca *La última comunión de la Magdalena*, donde aparece el donante a menor tamaño o **Antonio del Castillo**, cuya formación es sevillana. Además, en sus obras refleja al principio un gusto por lo tenebrista, para luego optar por un rico colorido.

En la corte, aparte del gran Diego Velázquez, son importantes **Juan Bautista Martínez del Mazo**, que era su yerno y es autor de algunos retratos reales, que con anterioridad fueron atribuidos a Velázquez. Una de sus obras más interesantes es *La familia del pintor*, donde parece que rinde homenaje a la profesión. También resulta interesante el retrato del infante Baltasar Carlos.

Por otra parte, destaca **Fray Juan Ricci** (Madrid, 1600-Montecassino, 1681). Excelente pintor y teórico español, perteneciente a una familia de artistas, hijo del también pintor Antonio Ricci, que vino a España para trabajar en El Escorial junto a Federico Zuccaro, y hermano de Francisco, pintor del rey en 1656. Sin embargo, Ricci abandona la corte para ingresar en 1627 en el monasterio benedictino de Montserrat. En 1641 ya se encuentra fuera de Montserrat y, tras ser nombrado profesor de dibujo del príncipe Baltasar Carlos, se le aparta por motivos políticos. Desde entonces realizará varios periplos por monasterios castellanos de la orden, que combinará con estancias en Madrid. Los mejores conjuntos conservados del artista son los de San Millán de la Cogolla y el trascoro de la catedral de Burgos.

Y también su hermano, **Francisco Rizi** (1614-1685), fue un pintor de gran éxito y uno de los máximos exponentes del gran Barroco pictórico madrileño desde mediados del siglo XVII. Una formulación que supo transmitir a sus discípulos, pues con él se formaron artistas como Juan Antonio Escalante, José Antolínez o Claudio Coello. Desde muy joven estuvo vinculado a la



Página anterior, arriba,
Francisco Ricci, Cúpula de
la Iglesia de San Antonio de
los Alemanes o de los
Portugueses, c. 1660,
Madrid (España).
Página anterior, abajo,
Martínez del Mazo,
Infante Baltasar Carlos,
1635, Museo de Bellas Artes,
Budapest (Hungría).

Juan Bautista Martínez del
Mazo, *Carlos II Niño*, 1667,
Museo Lázaro Galdiano,
Madrid (España).



corte -hacia 1638-, llegando a ser pintor del rey en 1656. Trabajó frecuentemente en decoraciones efímeras. Aparte estuvo especialmente ligado a la catedral de Toledo. Entre sus obras destacan el *Expolio de Cristo* y la *Profanación de un crucifijo* y la *Vanidad*.

Mientras, Antonio de Pereda intervino en la decoración del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro con *El Socorro de Génova*, al igual que Jusepe Leonardo con *La toma de Brissach*.

En Aragón, destaca Jusepe Martínez (Zaragoza, 1600-1682) al que hemos citado como teórico pero también fue pintor y grabador. Viajó a Italia y conoció las obras de Guido Reni, Guercino y Domenichino. En torno a 1626 está en Zaragoza y en poco tiempo se convierte en uno de los pintores más valorados de la región. En 1634 viaja a Madrid y conoce personalmente a Vicente Carducho, Francisco Pacheco, Eugenio Cajés, Alonso Cano y Velázquez. En 1645

es nombrado pintor del Rey y se le encomienda la educación artística de don Juan de Austria. Entre sus obras más importantes cabe destacar *Santa Cecilia* en la que se aprecia una evolución hacia contrastes de luces y sombras más atenuados y formas de mayor delicadeza. Es autor de un influyente tratado teórico que lleva por título: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (c. 1635).

En la tercera época, durante el reinado de Carlos II (1665-1700) sobresalen importantes autores como Francisco de Herrera el Mozo (1622-1685) que es el hijo de Herrera el Viejo. Como otros artistas, hace un viaje a Italia, donde aprende arquitectura entre otras materias. Sus composiciones son en general muy dinámicas como se aprecia en el *Triunfo de San Hermenegildo*, que se dirige hacia la gloria vestido de militar, con cielo veneciano. Su padre ya había tratado este tema pero de un modo más estático y simétrico, o José Antolinez (1635-1675) que con su *Inmaculada*, refleja la influencia veneciana, con una paleta

muy rica, donde apenas aparecen fondos arquitectónicos y muestra gusto por las composiciones en diagonal. Pero sigue siendo demasiado estática.

En el año 1669, Juan Carreño de Miranda (1614-1685) fue nombrado pintor del Rey. Su presencia en la corte le permitió conocer a fondo las pinturas flamencas y venecianas de las colecciones reales, lo que influyó en su estilo de rico cromatismo, profunda sensibilidad y factura suelta.

Ejecutó, con elegancia y austera sencillez, varios retratos de la familia real y de miembros de la aristocracia como el de Mariana de Austria.

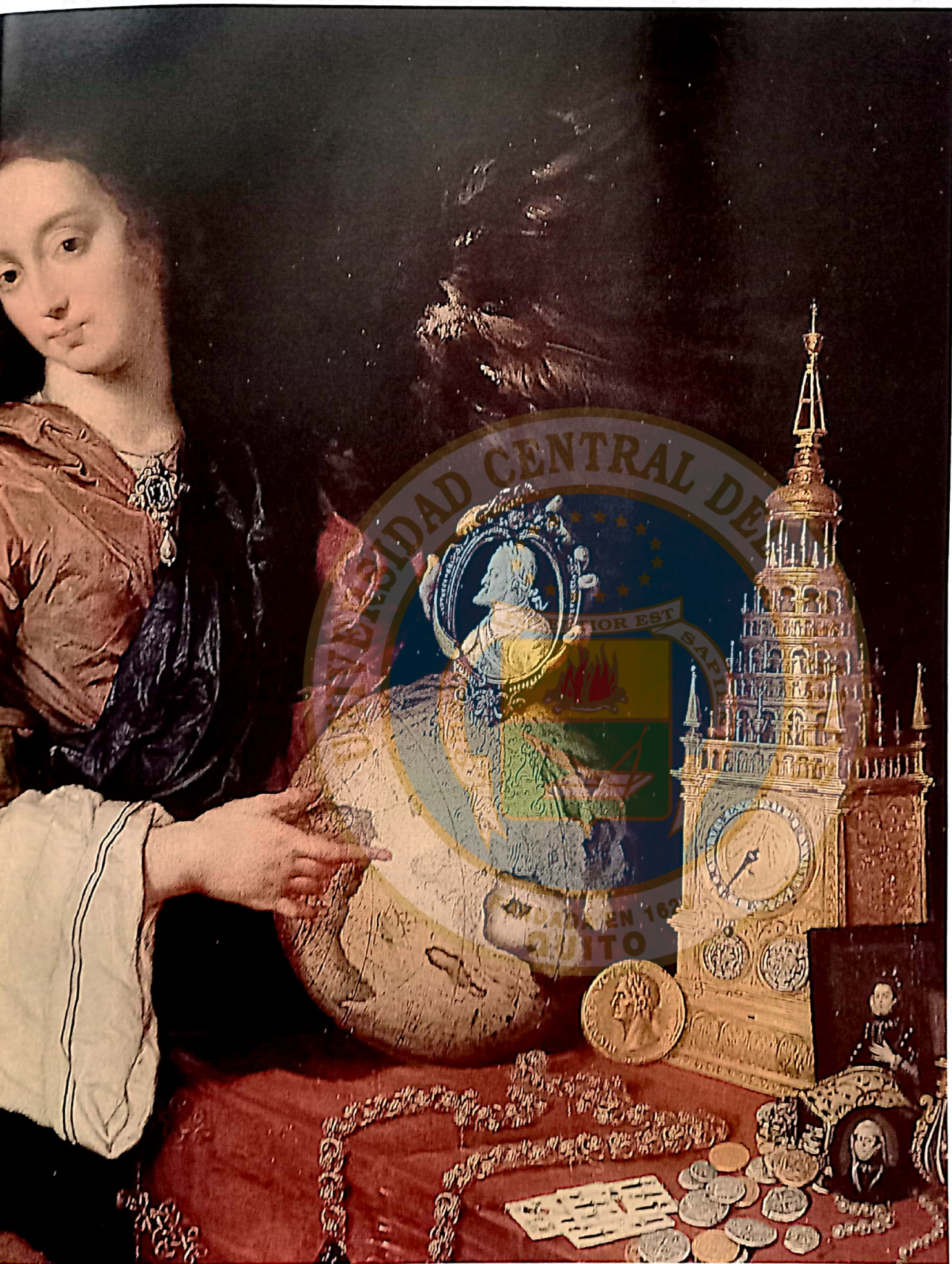
El *Retrato del rey Carlos II* de 1673 nos muestra la fragilidad del monarca ante de las duras tareas de gobierno que imponía ser el soberano de España. El juego de la imagen reflejada en el espejo recuerda al de *Las Meninas*. La pose y el semblante triste y melancólico del Rey disimulan su acentuada hidrocefalia. El autor pintó otros dos



Juan Carreño de Miranda,
Mariana de Austria,
1669-1672, Museo Nacional
del Prado, Madrid (España).



Antonio de Pereda,
La Vanidad, 1636,
Kunsthistorisches Museum,
Viena (Austria).



lienzos del mismo personaje, uno en 1671 conservado en el Museo de Bellas Artes de Oviedo, y otro en 1675 que junto al de 1673 se guarda en el Prado.

Posteriormente Carreño abandonó la corte y realizó retratos y composiciones religiosas, con una paleta más rica y unas actitudes de mayor grandiosidad.

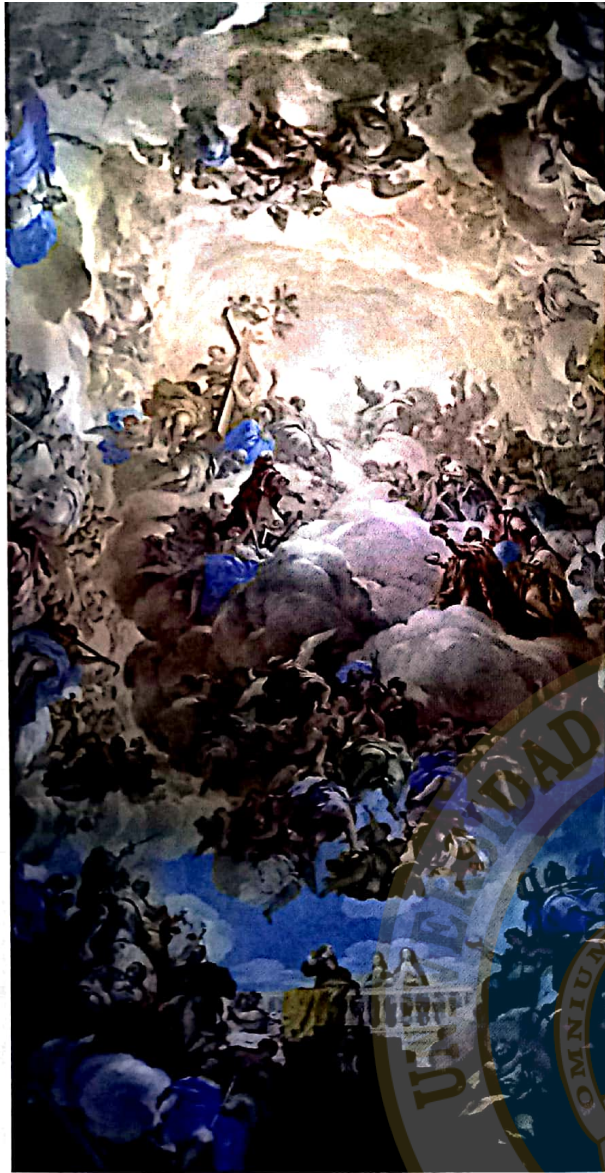
Otro de los grandes es Claudio Coello (1642-1693) el pintor más relevante de la escuela madrileña del último tercio del siglo XVII. Estudió las obras venecianas y flamencas de las colecciones reales y asimiló las investigaciones realizadas por Velázquez y los avances estéticos de Carreño. Fue nombrado pintor del Rey, en 1684, y pintor de cámara, en 1685.

Sus pinturas revelan un excelente dominio del color y el dibujo, una paleta luminosa y una preferencia por las escenografías grandiosas y monumentales. Su extensa obra está integrada por frescos, lienzos para retablos y cuadros de altar.

Su obra *La adoración de la Sagrada Forma* de 1685-1690 representa el momento en que el rey Carlos II rinde homenaje a la Sagrada Forma conservada en el mismo altar en que se encuentra el cuadro. Numerosos retratos realistas, como el de Carlos II, sus cortesanos, el prior, los monjes jerónimos de la comunidad escorialense e incluso el propio pintor, como se aprecia en la parte inferior izquierda, otorgan al cuadro el carácter de retrato de grupo.



Claudio Coello, *Adoración de la Sagrada Forma* (detalle), 1685-1690, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Comunidad Autónoma de Madrid (España).



También fue importante Luca Giordano (Nápoles, 1634-1705), pintor y grabador italiano que gozó ya en vida de gran popularidad. Se le reconoce hoy una fecundísima imaginación y capacidad creativa. Sus primeros biógrafos afirman que se formó en el entorno de Ribera, cuyo estilo imitó en un primer momento. Pronto realizó un decisivo viaje a Italia, donde estudió sobre todo a Veronés. Durante los últimos años de la década de 1670 comenzó sus grandes decoraciones murales, siendo unas de las más importantes, las de la galería y la biblioteca del Palacio Médici Riccardi (Florencia). En 1692 fue llamado a Madrid para llevar a cabo las grandes decoraciones murales del monasterio de El Escorial, tanto en la escalera como en las bóvedas de la basílica, donde trabajó entre 1692 y 1694. También participó en el Casón del Buen Retiro (h. 1697), la sacristía

de la catedral de Toledo (1698), la decoración de la real capilla del Alcázar (destruido) y San Antonio de los Portugueses (1699), donde Giordano representó ocho escenas de la vida de san Antonio de Padua. La llegada de Felipe V en 1701 y el inicio de la Guerra de Sucesión provocó el fin de los encargos reales y, en definitiva, la vuelta de Giordano a Nápoles en 1702, aunque el artista continuó enviando abundantes pinturas a España.

Finalmente, respecto a Pedro Atanasio de Bocanegra (Granada, 1638-1689), sabemos que fue discípulo de Alonso Cano y uno de los artistas más activos de su ciudad natal. Tras una breve estancia en Sevilla, en 1686 se marchó a la corte madrileña obteniendo el título de pintor del rey por su cuadro *Alegoría de la Justicia*.

Luca Giordano. Izquierda, *Alegoría de la Monarquía Española*, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, (Comunidad Autónoma de Madrid, España). Derecha, techos del Palacio Médici-Riccardi, Florencia (Italia).



VELÁZQUEZ. EL GRAN GENIO

Aunque sin duda la figura más destacada en este siglo es Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, considerado "el pintor de los pintores" por Manet. Su excepcionalidad aparece recogida en su propio arte, legado que conservamos y que revisaremos con cierta profundidad a continuación mediante diferentes etapas.

PRIMERA ETAPA (1599-1623)

Velázquez nace en Sevilla en 1599 y ya en septiembre de 1611, con tan sólo 12 años, su padre firma el contrato para que entre en el taller de Francisco Pacheco. Son pocas

las noticias que se tienen, se piensa que pudo conocer al Greco, al pasar por Toledo acompañando a su maestro. Se considera que el aprendizaje termina en 1616 según la "Carta de examen", recibiendo el título de "pintor de imaginaria", en el sentido de imágenes. Posteriormente se casa con Juana Pacheco, hija de su maestro. En el año 1622, hace el primer intento por instalarse en la Corte.

Entre las obras de esta época destacan las religiosas como *la Inmaculada Concepción* y *San Juan en la isla de Patmos*, que forman pareja. También *San Pedro arrepentido*, obra que resulta desconocida hasta 1999 pero que se ha reconocido su autoría. Y por supuesto, *La Adoración de los Reyes Magos*, fechada en 1619, que responde al modo de



Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *El aguador de Sevilla*, 1620-1622, Museo Wellington, Londres (Reino Unido).



trabajar de Sevilla, ya que no hace dibujo previo aunque hace en el lienzo un leve boceto con albayalde. La preparación de todas estas composiciones es con lo que se conoce como "barro de Sevilla". En realidad es un retrato de familia.

Respecto a los bodegones, término que se usaba para aludir al lugar donde se comía, apareciendo siempre la figura humana, es considerado Velázquez el impulsor del género. No suelen ser obras grandes, con formato apaisado, figuras en contraposición de posturas, edades... Realismo y minuciosidad en los objetos y con una gama reducida de color. Según algunos historiadores la influencia es flamenca, aunque otros lo vinculan al panorama italiano. Lo que no hay duda es la corriente caravagesca. Así lo apreciamos en *La vieja friendo huevos* (1618) o *El aguador de Sevilla* (1620-22). Algunos presentan una ventana al fondo donde aparece una escena religiosa como *Cristo en casa de Marta y María* (1618) o *La mulata* (1618-20) o lo que algunos denominan "cuadro dentro del cuadro".

Además inicia en estos años, uno de los géneros que más desarrollará posteriormente, el retrato. Así lo evidencia el cuadro de la Venerable Madre Doña Jerónima de la Fuente (1620) donde ya capta la fuerza psicológica.

LLEGADA A LA CORTE. VELÁZQUEZ EN MADRID (1623-1629)

Velázquez hace un segundo viaje a Madrid en 1623 llamado por orden del conde-duque de Olivares, valido de Felipe IV. Así comienza su carrera sorprendente, ya que se le otorga el título de Pintor Real, que le permitió conocer las Colecciones Reales. En 1627, recibe un segundo oficio, Ujier de Cámara, que consiguió ganando un concurso con la obra, *La expulsión de los moriscos bajo Felipe III*, perdido en el incendio del Alcázar en 1734. Durante estos años trabaja principalmente para el Rey, aunque también lo hizo para algunos nobles como *Francesco Barberini*, sobrino del papa Urbano VIII. Los retratos reales muestran un estilo depurado, *Retrato de Felipe IV* (1624), *Retrato de Don*

Carlos... personajes de cuerpo entero, en un espacio sugerido, mostrando la sobriedad de la moda española.

De este periodo también es famoso *Baco o Los Borrachos* (1628-29) tema mitológico elegido por el Rey, donde trabaja por primera vez la anatomía desnuda y lo concibe como un bodegón. Predomina el carácter cotidiano y vulgar.

Por último, en 1628 conoció a Rubens, pintor flamenco que visitaba la corte española por segunda vez como enviado diplomático. Quizás su reputada condición y sus consejos hicieron que Velázquez se marcara un nuevo objetivo, viajar a Italia.

EL PRIMER VIAJE A ITALIA (Agosto 1629-Enero 1631)

Tras recibir el permiso real, embarca en Barcelona hacia Génova. Pasó por Milán, Parma, Venecia hasta llegar a Roma, donde se alojó en los Palacios Vaticanos y más tarde en el Palacio de los Médicis. Felipe IV le ordenó que pasara a Nápoles para retratar a la Infanta Doña María, hermana del Rey, obra que ha desaparecido, y allí es probable que estuviera con Ribera.

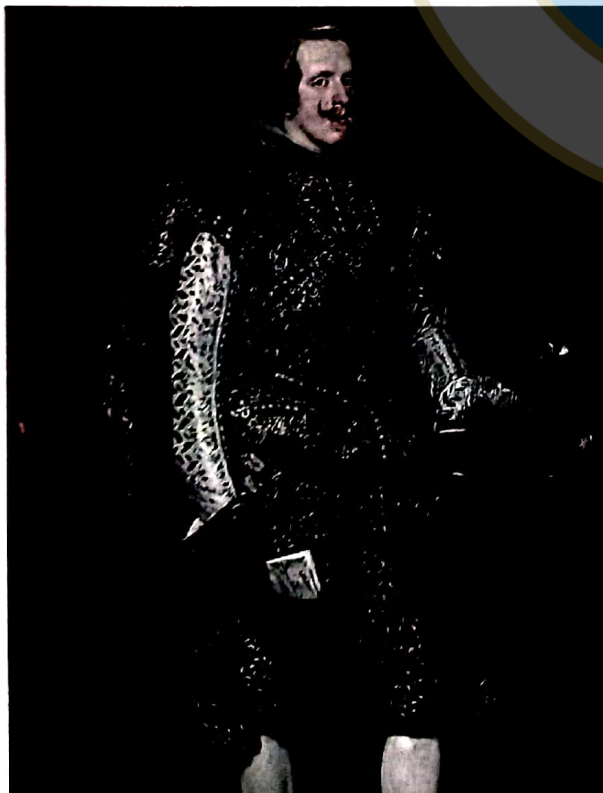
Es un momento de asimilación absoluta, estudia la escultura antigua, las obras de Rafael, Miguel Ángel...

Además pinta dos cuadros de grandes dimensiones, *La fragua de Vulcano* (1630), de temática mitológica poco habitual, y *La túnica de José* (1630), de temática religiosa. En ellas practica y potencia el toque dramático como exigían las enseñanzas romano-boloñesas, expresando "los afectos", es decir, los movimientos del alma. Es llamativo como en ambos es el poder de la palabra lo que desencadena la acción y se aprecia un mayor sentido espacial, un buen trabajo de anatomías, como el color es cada vez más rico y, por último, un marcado carácter clasicista. Con este viaje, se cierra su período formativo.

AFIANZAMIENTO CORTESANO: IMÁGENES DE PODER Y PRESTIGIO (Enero 1631-Noviembre 1648)

Al llegar a Madrid hace retratos a los Reyes y al heredero, el Príncipe Baltasar Carlos, que no había sido retratado aún. Destaca el *retrato de Felipe IV en marrón y plata* (1632) trabajado con pinceladas cortas. También realizó retratos a importantes personajes como *Fernando Valdés*. Además son interesantes las obras de temática religiosa como el famoso *Cristo Crucificado* del Monasterio de San Plácido (1632), cuya iconografía es la defendida por su suegro y maestro, el Cristo de cuatro clavos y sin mostrar patetismo. Clasicismo, simetría y equilibrio es lo

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez.
Izquierda, *Felipe IV en marrón y plata*, 1632-1638, The National Gallery, Londres (Reino Unido). Derecha, *La fragua de Vulcano*, 1630, Museo Nacional del Prado, Madrid (España).







Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Los Borrachos o El Triunfo de Baco*, 1628-1629, Museo Nacional del Prado, Madrid (España).

que lo define. También de este momento es *La tentación de Santo Tomás de Aquino*.

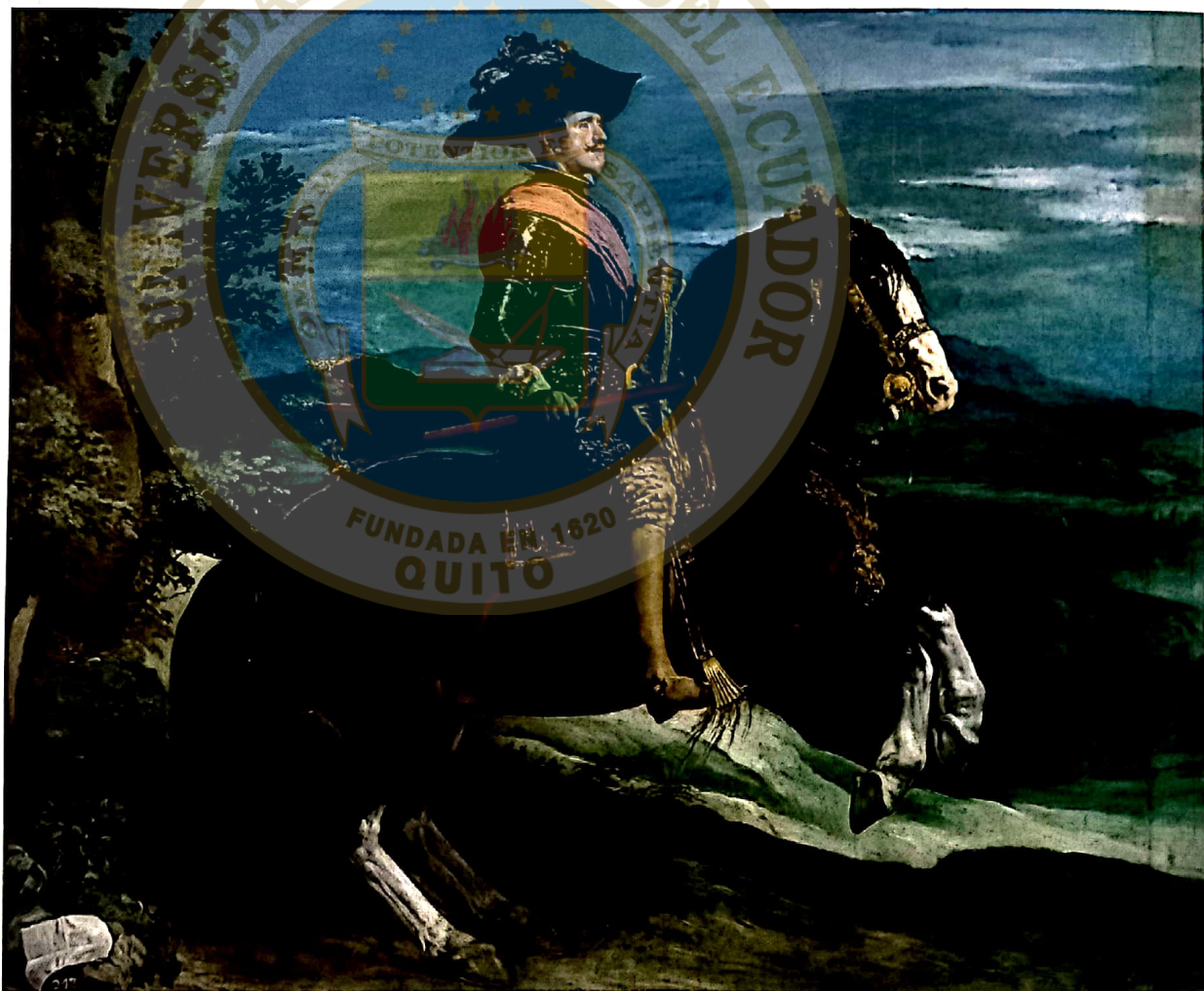
Velázquez participa activamente en la decoración del Palacio del Buen Retiro, para donde pinta *San Antonio Abad* y *San Pablo Ermitaño* (1633), en los que elogia la vida eremítica. Para el Salón de Reinos, que exalta la monarquía y donde participaron Pereda, Maíno... que recogen "hechos de armas", Velázquez pinta la famosa *Rendición de Breda* (1635), más conocida como *Las lanzas*, y para los testers de la sala, cinco retratos ecuestres que enlazan con la tradición de Tiziano. También de 1635 es el *retrato ecuestre del conde-duque de Olivares*, mostrando su control y poder en el país.

Las lanzas merecen una descripción más detallada por la importancia que poseen, al mostrarnos el larguísimo

asedio sobre Breda. Velázquez eligió el momento de la entrega de las llaves y lo planteó de forma novedosa, rechazando el tradicional binomio triunfo-humillación para mostrar la humanidad y generosidad de los vencedores.

Así, en una estudiada composición, los dos protagonistas ocupan el espacio central. El general holandés se inclina y el general Spínola, gentilmente, se lo impide. El gesto del vencedor evoca la imagen de la caridad cristiana y también de la grandeza.

El pintor plasma la victoria de forma sutil. A los lados de los protagonistas, inmersos en una zona entre luz y sombra, se sitúan los dos ejércitos que, aun ocupando espacios similares, transmiten sensaciones distintas; el ejército holandés da imagen de desorden mientras el



Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Felipe IV a caballo*, 1635-1636, Museo Nacional del Prado, Madrid (España).



Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Las Lanzas* o *La Rendición de Breda*, 1635, Museo Nacional del Prado, Madrid (España).

español aparece como un grupo compacto y las lanzas alineadas.

ternura y la adecuada carga psicológica retomando el legado de Coello y Antonio Moro.

La perspectiva aérea articula la composición a través del estudio de la luz y del color. El primer plano queda contrastado por el paisaje del fondo, que va perdiendo cromatismo hasta convertirse en maravillosa luz plateada. La sensación de profundidad se refuerza con detalles sencillos pero muy efectivos, como la disposición oblicua de los dos caballos y de los dos grupos de soldados con lanzas.

Finalmente de 1640 a 1648 no trabaja casi nada, desde el punto de vista pictórico, exceptuando la *Coronación de la Virgen* para el Oratorio del Alcázar.

EL SEGUNDO VIAJE A ITALIA (1648-1651)

Este viaje lo realiza por órdenes de Felipe IV para comprar pinturas y esculturas, como los vaciados del Laocoonte o del Espinario, donde se refleja su gusto. Durante su estancia, viajó por diferentes puntos y realizó algunas obras como el retrato de Juan de Pareja (1650), colaborador que le acompañó y con el que supuestamente practicó antes de realizar el retrato de Inocencio X, con el que sigue la tradición de Rafael y que refleja el fuerte carácter del Pontífice.

En cambio para la Torre de la Parada del Pardo se decantará por los retratos de Felipe IV y Baltasar Carlos cazando, que se consideran menos oficiales. Para allí, también pintó el cuadro mitológico de Marte y a los filósofos Esopo y Menipo.

Junto a todo esto, también son importantes los cuadros de los criados del rey, más conocidos como los "bufones", *Pablillo de Valladolid*, *Juan Calabacillas*... donde los trata con

A estos años, según algunos autores, parece pertenecer la *Venus del espejo*, otros la consideran anterior al viaje. Aparece acompañada de Cupido, niño alado que sostiene

un espejo, aludiendo que el amor es preso de la belleza. Busca la horizontalidad y destaca la disposición del cuerpo femenino desnudo, al que retrata por primera vez. La influencia de Rubens y Tiziano es evidente. También son polémicos sus pequeños cuadros sobre *Paisajes de la Villa Médicis*, ya que algunos historiadores los consideran del primer viaje. Son una novedad, al ser paisajes al óleo sobre lienzo, tradición iniciada por pintores flamencos, y que tendrá en Claudio de Lorena y Poussin sus mayores exponentes. A estas obras se las considera antecedentes del Impresionismo.

LOS ÚLTIMOS AÑOS (Junio 1651-Agosto 1660)

A su regreso recibe un nuevo oficio, Aposentador de Palacio o del Rey, junto con algunas misiones decorativas, como redecorar el Alcázar en 1652. Además realizó retratos reales como *retrato de la Infanta Margarita*, aunque el mejor retrato del momento son *Las Meninas* (1656) calificado por Lucas Giordano como "la teología de la pintura". En 1843, el pintor Madrazo otorgó a este cuadro este nombre, que alude al término portugués "menina" empleado en la corte española para referirse a las doncellas de honor. Velázquez al retratarse en el mismo lienzo que el Rey hace una alegato en defensa de la pintura como arte liberal. No emplea la perspectiva geométrica, sino la aérea, combina luces y sombras junto con pinceladas sueltas. El espacio se amplía y parece que nos envuelve. El aire diluye los contornos. El pintor se recreó con los efectos lumínicos y la paleta es clara, luminosa y de una gran riqueza de colores y matices. Además la pincelada es larga, fluida y visible.

Los personajes en primer plano están dispuestos en dos grupos de tres. En el central destaca la Infanta Margarita, hija de los reyes de España, que está rodeada por sus meninas o damas de compañía: María Agustina Sarmiento, que le ofrece servicialmente un búcaro de agua en un plato de oro, e Isabel de Velasco, que se inclina reverente.

A la derecha del espectador se encuentra la otra tríada, compuesta por la enana Maribárbola, el enano Nicolásito

Pertusato y un mastín. Las anomalías físicas y los colores oscuros de los vestidos de los componentes de este grupo resaltan la belleza y la claridad cromática de los atuendos de los otros tres. Detrás de los personajes en primer término conversan, medio ocultos en la penumbra, la dama de honor Marcela de Ulloa y un guardadamas.

En el extremo opuesto y detrás de un gran lienzo se erige la figura del propio Velázquez, quien con una mano sostiene el pincel y con la otra la paleta. La cruz roja de Santiago que luce en el pecho fue añadida después de su fallecimiento por orden del Rey.

El hombre que sube los peldaños de la escalera y que descorre las cortinas es José Nieto, aposentador de la corte como el mismo Velázquez. El punto de fuga del cuadro se concentra en su silueta. El gesto de su brazo nos lleva a la imagen de los reyes de España, Felipe IV y Mariana de Austria, reflejada en el espejo del fondo de la sala, por lo que la obra también es conocida como *La familia de Felipe IV*.

El vasto espacio comprendido entre las cabezas de los retratados y el techo confiere un efecto aéreo a la composición.

Similares inquietudes aparecen en otra gran composición, *Las hilanderas*, o *La fábrica de Aracne* (1657) según la fábula del fondo que pertenece a las Metamorfosis de Ovidio, junto al tapiz del Rapto de Europa que se inspira en Tiziano, pintor preferido de los Reyes. Su fecha es polémica ya que algunos autores lo fechan tempranamente en el 48. La composición recuerda a los bodegones sevillanos, con dos escenas, en un primer término mujeres trabajando, con juego de luces y sombras, destacando el movimiento de la rueca. Busca coherencia temática. Se considera que es un homenaje a Tiziano, aunque también puede aludir al triunfo de lo moderno sobre lo antiguo, pero sin duda la opinión más difundida es el intento de exaltar la pintura, siendo Aracne el oficio y Minerva el arte, quién definitivamente vence. Esto enlaza con el final de la vida de Velázquez quien, después de haber luchado toda su vida, consigue ser nombrado Caballero de la Orden de Santiago, por lo que sí triunfa el arte. Muere el 6 de Agosto de 1660.

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Las Meninas* o *La Familia de Felipe IV*, 1656, Museo Nacional del Prado, Madrid, (España).



Bibliografía

- Anceschi, Luciano. *La idea del barroco*. Madrid: Tecnos, 1991.
- Argan, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1977.
- Argan, Giulio Carlo. *Renacimiento y Barroco*. Madrid: Ediciones Akal, 1ª ed., 1987.
- Arpino, Giovanni y Lecaldano, Paolo. *La obra pictórica completa de Rembrandt*. Barcelona: Noguer, 1971.
- Bolten, Jaap y Bolten Rempt, Henriette. *Rembrandt*. Barcelona: Carroggio, 1984.
- Borsi, Franco. *Bernini*. Barcelona: Editorial Stylos, 1989.
- Brown, Jonathan. *Velázquez. Pintor y cortesano*. Madrid: Alianza Editorial, 1ª ed., 1986.
- Calvo Serraller, Francisco. *Velázquez*. Barcelona: Editorial Antártida, 1991.
- Checa, Fernando y Morán, M. *El Barroco*. Madrid: Ediciones Istmo, 1ª ed., 1982.
- Fernández Arenas, J. y otros. *Barroco en Europa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1ª ed., 1983.
- Gállego, Julián. *Diego Velázquez*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1983.
- Gudiol Ricart, José. *Velázquez, 1599-1660*. Barcelona: Editorial Polígrafa, 1973.
- Haskell, Francis. *Patrones y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1ª ed., 1984.
- Mâle, Émile. *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1ª ed., 1985.
- Pijoán, José. *Arte del renacimiento en el centro y norte de Europa*. Madrid: Espasa-Calpe, 1995.
- Praz, Mario. *Imágenes del barroco*. Madrid: Siruela, 1989.
- Rupert Martin, John. *Barroco*. Madrid: Xarait Ediciones, 1ª ed., 1977.
- Tapié, Víctor. *Clasicismo y Barroco*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1ª ed., 1978.
- VVAA. *El Barroco*. Barcelona: Editorial Könemann, 1997.
- VVAA. *Velázquez*. Madrid: Museo del Prado, 1990. Catálogo de la exposición.
- Wittkower, Rudolf. *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1979.
- Wittkower, Rudolf. *Gian Lorenzo Bernini*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

Procedencia de las Ilustraciones

Cofradía del Ecce-Homo; Colegio del Corpus Christi, Valencia; Fotolia; Galería Borghese, Roma; Galería Doria Pamphili, Roma; Galería Nacional, Copenhague; Galería Nacional, Parma; Galería Pitti, Florencia; Hospital de la Caridad, Sevilla; Kunsthistorisches Museum, Viena; Metropolitan Museum of New York; Musée des Beaux-arts du Canada; Museo de Bellas Artes de Granada; Museo de Bellas Artes de Sevilla; Museo de Bellas Artes, Budapest; Museo de Bellas Artes, Granada; Museo del Bargello, Florencia; Museo del Hermitage, San Petersburgo; Museo del Louvre, París; Museo Frans Hals, Haarlem; Museo Lázaro Galdiano, Madrid; Museo Mauritshuis, La Haya; Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid; Museo Nacional de Budapest; Museo Nacional de Capodimonte, Nápoles; Museo Nacional de Escultura, Valladolid; Museo Nacional del Prado, Madrid; Museo Nacional, Versalles; Museo Wallraf-Ritchartz, Colonia; Museo Wellington, Londres; Museum of Art, San Diego; National Gallery of Art, Washington D. C.; National Gallery of Scotland, Edimburgo; National Gallery, Londres; Oronoz, Madrid; Palacio de Versalles; Photoaisa, Barcelona; Pinacoteca Ambrosiana, Milán; Pinacoteca Antigua de Múnich; Pinacoteca Brera, Milán; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid; Rijksmuseum, Ámsterdam; Shutterstock; I23RF, Houston.



El Barroco

Pintura

- Italia
- Francia
- Holanda
- Flandes
- España

Escultura

- Italia
- Francia
- España
- Otros países

Arquitectura

- Italia
- Francia
- España



Niños comiendo uvas y melón,
Bartolomé Esteban Murillo, 1645-1646
146 x 104 cm.
Alte Pinakothek, Munich



ar
universal
te

Prehistoria y primeras civilizaciones

Grecia

Roma

El Románico. Arte de la Alta Edad Media

Bizancio e Islam

El Gótico. Arte de la Baja Edad Media

El Renacimiento

► El Barroco

El Rococó

El Neoclasicismo

Del Romanticismo al Modernismo

Arte del siglo XX.
De principios de siglo a la II Guerra Mundial

Arte del siglo XX.
De la II Guerra Mundial hasta nuestros días

Arte Oriental, Africano y de Oceanía

Arte Iberoamericano

Diccionario de términos artísticos y arquitectónicos



MkRoom
Marketing for the publishing industry