



DIBUJO

EL BARROCO. SENTIDO DINÁMICO DE LAS FORMAS Y DE LA LUZ EN LAS ARTES PLÁSTICAS. EL BARROCO EN ESPAÑA

1. LA EUROPA DEL BARROCO

1.1. Coordinadas político-culturales

2. EL CONCEPTO DE «BARROCO»

3. ARQUITECTURA BARROCA

3.1. Características generales

3.2. La arquitectura en Italia y Francia

4. ESCULTURA BARROCA

4.1. Características generales

4.2. La escultura en Italia: Bernini

4.3. El clasicismo francés.

5. PINTURA BARROCA

5.1. Características generales

5.2. La pintura italiana: Naturalismo y clasicismo

5.3. La pintura francesa: el clasicismo:

5.4. La pintura flamenca: Rubens y sus seguidores

5.5. La pintura holandesa: Hals, Rembrandt y Vermeer

6. EL BARROCO EN ESPAÑA

6.1. Características generales

6.2. Arquitectura

6.2.1. Los inicios de la arquitectura barroca española

6.2.2. La plenitud del barroco castellano

6.2.3. La arquitectura barroca en Andalucía y Galicia

6.2.4. Arquitectura palaciega



6.3. Escultura

6.3.1. Características generales

6.3.2. La escultura profana

6.3.3. Escultura religiosa

6.2.4. Murcia. Salzillo

6.4. Pintura

6.4.1. Características generales

6.4.2. Ribalta y Ribera: la incorporación del Tenebrismo

6.4.3. La Escuela andaluza: Zurbarán

6.4.4. Velazquez

6.4.5. La escuela madrileña

6.4.6. La escuela andaluza en la segunda mitad del siglo XVII: Murillo y Valdés Leal

7. BIBLIOGRAFÍA

8. IDEAS BÁSICAS

9. CUESTIONES

✂ RESUMEN (Ejemplo para la Redacción del tema en la Oposición)



1. LA EUROPA DEL BARROCO

1.1. Coordenadas político-culturales

En el siglo XVII, el poder político de los monarcas se fortaleció hasta eliminar cualquier representatividad, dando lugar a las monarquías absolutas: dirección férrea, abundantes medios para sostenerla y resignación de la sociedad a cambio de cierto orden y progreso. La monarquía va a construir el estado moderno. En este Estado se terminará con los obstáculos a la autoridad (poderes feudales, libertades municipales y órganos representativos). Los medios serán el centralismo, el ejército permanente y la ampliación de los impuestos.

Este poder absoluto tuvo su justificación teórica: los teólogos consideraron que el rey lo era "por la gracia de Dios" y los juristas amparándose en la tradición del derecho romano, consideran al rey la "ley Viviente" y el señor de los señores. Hobbes y Bossuet serán los defensores teóricos del absolutismo.

A nivel económico, la teoría imperante será el Mercantilismo. Nace de la necesidad de adaptarse a los nuevos problemas como movimientos de precios y fluctuaciones económicas. Para los mercantilistas la riqueza de un país está en la cantidad de metales preciosos acumulados, por lo que no se debe permitir su salida y sí procurar su entrada creando un saldo favorable de exportaciones frente a importaciones. Se trataba de un auténtico nacionalismo económico que reforzaba el nacionalismo político hasta hacer posible a las propias monarquías absolutas. Buen ejemplo es Francia en época de Luis XIV.

Aunque las estimaciones calculan para Europa a finales del siglo XVI entre 70 y 80 millones de habitantes, en el siglo XVII el crecimiento se estanca debido a la influencia de algunos factores negativos como la peste y la emigración a América. Cuatro de cada cinco habitantes vivían en el campo, de donde salieron emigrantes hacía las ciudades o territorios americanos. La esperanza de vida era escasa. Las penalidades, las guerras, las pestes y las crisis alimentarias contribuyeron a ello.

La sociedad sigue siendo estamental. La nobleza, el clero y el estado llano tendrán unas funciones propias, un estatuto jurídico particular y en consecuencia una mentalidad determinada: nobleza y clero privilegiados con oficios reservados, extensiones fiscales e instituciones que garantizan su influencia, a través del poder territorial. El Tercer Estado que incluye al resto de los súbditos coincide en su condición de excluidos de la participación política. No obstante, hubo cierta movilidad social al buscar la burguesía ingresar en el estamento nobiliario mediante matrimonios favorables o compra de títulos.

Políticamente, en el siglo XVII, los intereses nacionales se exacerbaban y las naciones pretendieron imponer por la fuerza su hegemonía en Europa. El Barroco es el periodo del predominio francés que coincide con la decadencia española. En el año 1713, la Paz de Utrecht devolvía a Europa la idea del equilibrio entre las naciones.

Culturalmente, el siglo es muy brillante. Descartes, Spinoza y Leibnitz desarrollaron el racionalismo. En Inglaterra, destacan los empiristas como Francis Bacon y David Hume, mientras que en el terreno de la ciencia política Thomas Hobbes y John Locke intentan formular teorías políticas que se fundamenten racionalmente en el concepto de naturaleza humana y mantienen que el Estado debe constituir un poder moderador que sirva para garantizar los derechos a la vida, la libertad y la propiedad.

En la poesía y la novela, el estilo Barroco desarrolló sus notas características: exageraciones expresivas, búsqueda del efecticismo mediante licencias sintácticas y semánticas, y un elevado nivel conceptual. Destacaron algunos autores como Góngora, Marini, Quevedo, Gracián, Milton y Cervantes. El teatro cobró un nuevo impulso dirigiéndose a un público muy variado: minoritario en Inglaterra y popular en España. Destacan Corneille, Racine, Moliere, Shakespeare, Lope de Vega y Calderón de la Barca.

La multiplicación de géneros musicales hacen del siglo XVII el siglo en el que aparece la música moderna: Vivaldi y Monteverdi destacaran en Italia.

2. EL CONCEPTO DE «BARROCO»

Mucha tinta se ha vertido para desentrañar los orígenes del término «barroco». En el año 1788, Quatremère de Quincy nos da una definición de «barroco» aplicada al arte de construir: un matiz de lo extravagante (bizarro) o el mismo abuso de la extravagancia. Blondel, intérprete de la Academia, reprochaba a Borromini "las volutas al revés y mil otras bizarrías que corrompen la belleza de los edificios que ha construido". La palabra «barroco» pudo tener su origen en la portuguesa homónima, traducida al español como «barrueco» o perla irregular. Solo a finales del siglo XIX, el término adquirió su actual significado gracias a la acción positiva realizada por los investigadores alemanes que definieron el estilo como original y con entidad propia, rechazando la consideración anterior de una degeneración o prolongación decadente del Renacimiento en el que el recargamiento decorativo, suplía la falta de creatividad.

3. ARQUITECTURA BARROCA

3.1. Características generales

La principal característica de la arquitectura barroca es la nueva concepción del espacio, consecuencia de la influencia contrarreformista. Se va a exigir de la arquitectura su vinculación al espectador mediante la persuasión y la participación. No solo se crea en las iglesias un ambiente válido para la exaltación de la fe católica sino que aparece un nuevo concepto de ciudad como símbolo religioso que debe también persuadir al fiel de la supremacía indiscutible del catolicismo frente a las otras iglesias. Desaparece así la individualidad plástica de los edificios en favor de un conjunto superior: la ciudad como espectáculo, bien fuera espectáculo religioso (Roma), político (París) o ambas cosas en simbiosis (manifestaciones artísticas hispanas).



Las fachadas de los edificios se van a concebir en función del desarrollo urbano perdiendo su correspondencia con el interior: son, en cierta medida, la pared de la calle y su misión es atraer al feligrés hacia el interior. Este deseo de comunicación determina el carácter sensible y emocional de la arquitectura barroca, que se plasma en el movimiento y en la libertad de sus formas. Desaparecen la pureza lineal y la inmutabilidad renacentistas para dar paso a la riqueza decorativa y a la variación óptica, conseguida esta última mediante la utilización de la luz que al incidir sobre superficies dinámicas altera su aspecto. Se convierte así la arquitectura barroca en aparente, abierta y expresiva. De nuevo, la sensación viene a suplir a la razón y en arquitectura aparece un repertorio de infinitas curvas. Estos serán sus elementos:

- Elipses, parábolas, hipérbolas, cicloides, sinusoides, hélices, sustituyen al perfecto equilibrio del medio punto romano.
- Las columnas se retuercen (columna salomónica) y a veces generan por su forma especial, una sensación de inestabilidad (estípite barroco).
- Los frontones se parten y adquieren formas curvas o mixtilíneas.
- Los muros pierden el sentido plano y se curvan dejando de cruzarse en ángulo recto, buscando todo tipo de perspectivas y efectos luminosos.
- La tradicional planta regular, heredada de la tradición grecolatina cesa para dar paso a plantas elípticas, circulares y mixtas.

Será ahora la arquitectura quien gobierne la dirección de la plástica. La escultura y la pintura se acogerán a ella, llegándose a una verdadera simbiosis de las artes. Gran deseo del arquitecto barroco será crear ilusión de espacio en el interior de las cubiertas del edificio, porque se pretende que el cielo invada el ambiente del templo. La cúpula, uno de los máximos logros renacentistas seguirá utilizándose en su apariencia externa, pero en su interior se verá aniquilada, como superficie semiesférica pura, por el torbellino de figuras que pintadas sobre ella parecen ascender al infinito. La pintura al fresco, junto con toda suerte de estucos y dorados que crearán una ilusión espacial nueva, cobran un nuevo empuje. La arquitectura ocultará las estructuras fundamentales mediante enlucidos, relieves e ilógicos soportes. Italia se pondrá a la cabeza de las manifestaciones arquitectónicas y Francia será la creadora del palacio barroco.

3.2. La arquitectura en Italia y Francia

La arquitectura del siglo XVII pretendía impresionar. Los encargos principales eran, por tanto, palacios e iglesias. Este afán efectista acabó provocando que se diera la misma importancia al exterior del edificio como al interior, como ya hemos dicho. En ningún otro sitio puede observarse mejor este cambio de actitud que en la Basílica de San Pedro de Roma.

Miguel Ángel había pensado dar a la iglesia una bóveda simétrica cruciforme. La simetría perfecta de esta forma solo variaría por la adición a un lado de un enorme pórtico de frontón, como el del Panteón. Pero el proyecto varió sustancialmente: CARLO MADERNA (+1626) construyó una nave más larga, sustituyendo el pórtico proyectado. Se dotó a esta nave de una fachada amplia y nueva, no demasiado distinguida pero lo bastante alta como para tapar la

bóveda. Frente a ella se extendía un espacio abierto de límites irregulares, con un antiguo obelisco erigido casi en el centro. Aquí es donde actúa el gran artista del siglo XVII: GIAN LORENZO BERNINI (1598-1680). Transformó este espacio en el más grandioso acceso imaginable. Alrededor del obelisco construyó dos grandes columnatas cubiertas. Cada una de ellas, consta de cuatro filas de columnas gigantes, encerrando un gran óvalo. Son dos brazos acogedores que abrazan el espacio, enlazándose luego mediante otros dos brazos rectos con los dos extremos de la fachada de la iglesia. Estos brazos son considerablemente más bajos que el templo, exagerando su altura por simple contraste. También es obra de Bernini la iglesia de San Andrés del Quirinal. Poco después viajaría a París para discutir el diseño del Palacio del Louvre, si bien sus obras se acabarán entregando a los franceses LE BRUN, LOUIS LE VAU y PERRAULT. La influencia de Bernini es evidente, aunque su fachada es poco más que el desarrollo de un templo romano clásico. Observamos, sin embargo, cosas que nunca encontraríamos en un templo clásico: las columnas van apareadas, las secciones central y final sobresalen ligeramente y tiene aberturas en forma de arco y otros detalles. Toda la fachada es una unidad compleja enfocada hacia el centro para dar una impresión simple y poderosa muy al gusto de la arquitectura oficial francesa. Siguiendo esta línea, Le Vau, MANSART y LE NÔTRE, levantan el Palacio de Versalles, ensayando una perfecta integración entre el palacio y sus alrededores. En el lado correspondiente a la entrada, un espacioso patio delantero conduce a una entrada en retirada, de gran profundidad; se convertirá en el modelo de muchos otros palacios de fin de siglo.

Los retos y las oportunidades que ofrecieron San Pedro y Versalles eran poco frecuentes. Casi todas las iglesias que se construyeron fueron bastante pequeñas. El punto de partida fue la fachada de la iglesia del Gesú, construida para la Compañía de Jesús, realizada por GIACOMO DELLA PORTA. Este proyecto fue seguido por Maderna en la iglesia de Santa Susana. Sus elementos principales son columnas clásicas, cornisas y frontones, pero se distribuyen en dos pisos formando un conjunto muy poco clásico. En el cuerpo principal las columnas del piso inferior se convierten en pilastras más interiores del piso superior. En ambos pisos se observa un cambio idéntico de ritmo hacia el centro. Las pilastras planas laterales del piso de abajo se convierten en volutas de transición en el piso de arriba. En resumen, las líneas horizontales y verticales, las curvas y las diagonales, la luz y la sombra, los elementos pequeños y grandes, se unen para dirigir nuestra mirada hacia el centro y luego hacia arriba.

La iglesia de Santa Inés es una obra fundamental, creación del gran innovador de la arquitectura barroca: FRANCESCO BORROMINI (1599-1667). No es simplemente una pared plana animada con detalles clásicos, entrantes y salientes poco profundos. La entrada sobresale y está encajada en un hueco de curvatura mucho más profunda, que destaca la cúpula que se alza encima de él. Los pares de columnas a cada lado de la puerta central dirigen la mirada desde la entrada hasta la cúpula, en donde su forma se repite por pares de pilastras. flanquean la cúpula, torres cuya planta cuadrada se transforma en circular en el segundo piso. Algunos detalles como los marcos de las puertas laterales, jamás podrían encontrarse en un edificio clásico.



Otras obras de esta época resaltan por su indudable valor escenográfico, aunque no todas ellas, pueden ser detalladas en este estudio. Es el caso de la cara frontal de Santa María Della Pace de Cortona, de acusados movimientos de avance y retroceso o los magníficos trabajos de Borromini. En San Ivo y San Carlino las formas cóncavas y conexas se mezclan, resultando los óvalos de la planta, creando avances y retrocesos visuales que conducen inteligentemente hacia la cúpula. En San Lorenzo de Turín, Guarini consigue recrear al máximo la sensación de que el espacio interior se abre hacia el cielo de la cúpula. Es el final de una evolución que se inició en la planta del Gesú y que buscaba una visión general del altar desde cualquier punto y una tensión espiritual muy acordes con el espíritu de la contrarreforma. Ya tendremos ocasión de comentar, cómo a través de la pintura de cúpulas y bóvedas, se completará esta visión espiritual y efectista.

Frente a esta exuberancia de formas, la iglesia más importante de la arquitectura francesa del periodo, Los Inválidos de Mansart, nos remite de nuevo a la relativa severidad de la contención clásica francesa. Pero volvemos a encontrar columnas pareadas en los dos pisos frontales y en el tambor. Hay proyecciones y cambios de ritmo similares a los de las iglesias romanas vistas; incluso aparecen volutas de transición en el tambor de la cúpula. Pero es de enérgica planta cuadrada y se concede especial importancia a la verticalidad.

4. ESCULTURA BARROCA

4.1. Características generales

El sentido propagandístico que asumió el arte en el siglo XVII determinó dos de las principales cualidades de la escultura barroca: el carácter efectista y la aproximación a lo real. Viene a continuar la línea de compromiso entre lo concreto y lo ideal seguida por los pintores clasicistas, aunque con un verdadero interés naturalista. Estas podrían ser las principales características:

- Conceder gran importancia a la representación de los estados anímicos y de los sentimientos.
- La libertad compositiva y el dinamismo presiden todas las obras, lo que choca con el equilibrio y reposo renacentista. Si Miguel Angel supuso la más alta expresión del movimiento contenido, ahora el movimiento se dispara hacia afuera en miembros y ropajes de los personajes.
- Predominio de la composición asimétrica, en la que las diagonales, los escorzos y los contornos discontinuos, logran la plasmación de un movimiento activo, proyectando la obra hacia el espectador, con un carácter abierto y fuertemente expresivo.
- Se concede gran importancia a la iluminación, que incide sobre superficies diversas (unas veces muy pulidas y otras veces meramente debastadas), creando una contraposición entre luces y sombras.
- Tiene carácter eminentemente decorativo, es decir, no suele ser concebida para su visión aislada, sino para ser contemplada integrada en un conjunto más amplio.

- Utilización preferente del mármol y bronce, enriquecidos al sometérselos a distintas labras. Es frecuente también la utilización de la policromía.
- Desde el punto de vista temático, predomina el tema religioso en los países católicos, lo que origina una escasa presencia del desnudo y un fuerte sentido moralizante de los temas mitológicos. En la escultura funeraria se exalta el poder y las virtudes del difunto, que suele ser presentado en actitud heroica.
- Debido al auge urbanístico del barroco, se desarrolla un tipo de escultura destinada a la ornamentación de la ciudad, dotada de significación alegórica. En los países protestantes, por su condición iconoclasta, la escultura alcanzará menor desarrollo.

4.2. La escultura en Italia: Bernini

En Roma quedaban muy pocos restos de la pintura clásica, pero se conservaban muchas esculturas y edificios del periodo clásico y, entre ellas, numerosas copias de esculturas griegas anteriores. Estos restos fueron un modelo y un reto para los artistas del siglo XVII, como lo habían sido para los artistas del Renacimiento, aunque los artistas barrocos los contemplaban de una manera distinta y se sentían más atraídos por ejemplos diferentes. Podemos verlo mejor si comparamos figuras de mármol del Antiguo Testamento talladas por Miguel Ángel, a principios del siglo XVI y por el gran creador de la escultura barroca, Bernini, en el siglo siguiente. Por ejemplo: la escultura que ambos realizaron de David. El de Miguel Ángel, está claramente relacionado con el llamado Apolo de Belvedere. Tienen la misma postura, sobre el peso cargado sobre una pierna y equilibrado por una curvatura en «s» de todo el cuerpo. Sin embargo, comunica una mayor sensación de energía que el Apolo. Cada músculo está vivo y el movimiento se ha detenido solo un instante antes de que arrojara la piedra. No obstante, este movimiento se ha detenido también en el Apolo. Por contra, Bernini muestra a su David en el acto mismo de arrojar la piedra. Hasta los labios fuertemente apretados transmiten la intensa concentración y esfuerzo de este momento. No solo observaremos la acción sino que nos sentimos atrapados en ella. Hay pequeños detalles, como los dedos del pie derecho contraídos sobre el borde del plinto, para conseguir un agarre mayor que contribuyen a nuestra acción de inmediatez.

Cuando Bernini esculpió más tarde el Éxtasis de Santa Teresa, para una capilla de la iglesia romana Santa María della Vittoria, pretendía por medios similares despertar una emoción más religiosa. San Ignacio había dado mucha importancia al valor que tenía para un cristiano revivir las experiencias emocionales de los hechos de Cristo y meditar sobre los tormentos del infierno y sobre la felicidad de la comunicación con Dios. La función del grupo de Santa Teresa era que, la persona arrodillada bajo el altar, penetrara en la mística experiencia de la Santa. Bernini nos ofrece de nuevo una imagen momentánea: el momento en que el ángel levanta el dardo para volverlo a clavar e insuflar de amor por Dios a Teresa. Cuando nos arrodillamos en la capilla, el artista ha creado ante nuestros ojos esta visión: la Santa esculpida en mármol blanco pulido, cae desvanecida mientras los rayos dorados de la iluminación divina se esparcen desde arriba, aclarados por una ventana oculta. En la bóveda superior, los cielos se abren revelando ángeles y la autenticidad de la visión queda reforzada por la irrupción de la estructura arquitectónica hacia nosotros y por la presencia de figuras de fieles esculpidas en



balcones a cada lado de la capilla poco profundas. El efecto escenográfico, tan barroco, está plenamente conseguido; casi nos sentimos intrusos en la escena, donde escultura, arquitectura y pintura se funden en una sola cosa atrayéndolos. En esta escultura, se asumen algunas cualidades de la pintura. La situación del grupo dentro de su marco arquitectónico, la iluminación procedente de la ventana oculta refuerza la impresión de color que proporciona el dorado y los mármoles de colores. También los ángeles y las nubes pintadas en la bóveda tienen una cierta cualidad escultórica. Esta fusión de las artes vuelve a recrearla Bernini en otras dos obras suyas importantes: El Baldaquino y La Silla de San Pedro en el Vaticano.

Ya hemos comentado que la cúpula de Miguel Ángel en San Pedro tenía que coronar una iglesia cruciforme de brazos iguales. En el interior, todo estaría enfocado de modo natural hacia el espacio lleno de luz cubierto por la cúpula, en donde San Pedro estaba enterrado bajo el nuevo movimiento. Al prolongar la nave, Maderna proporcionó un espacio mucho mayor a los peregrinos; pero este espacio no podía medirse ni marcarse con nada y la propia cúpula quedaba prácticamente invisible desde cualquier posición. Se necesitaba algo que señalase el punto focal de la tumba y del altar que había encima, de modo que interceptara la mirada que se dirigiría hacia el lejano extremo del coro, estableciendo un vínculo visual entre los fieles y la arquitectura. Urbano VIII encargó a Bernini un baldaquino sobre la tumba y el altar. Es el Baldaquino de bronce, se trata, con todo derecho de una auténtica obra de arquitectura; sus 4 grandes columnas retorcidas mantienen una conexión visual con la arquitectura que le rodea por arriba y lateralmente. Al ser de bronce, la riqueza decorativa crea eficaces conexiones visuales. Las columnas y la corona de 4 brazos que se curvan hacían arriba y hacia dentro vistos desde el fondo de la nave, se hace eco de los grandes pilares centrales y de la cúpula superior, centrando la atención con la misma eficacia que la bóveda en el proyecto de Miguel Ángel.

En el proyecto original, el santuario de la tumba y el altar papal coronado y enmarcado por el Baldaquino eran el único foco de la iglesia y la meta del peregrino. Pero después se decidió acentuar el largo eje de la nave proporcionando una meta más lejana. Se trataba de una reliquia relacionada desde hacía tiempo con el santo: una silla que, según la tradición, él había utilizado. Expuesta de modo visible, podría simbolizar su continua presencia presidiendo todo lo que sucedía en la iglesia. Se encargó a Bernini que ideara una manera adecuada para exhibirla. La solución maestra de Bernini fue encajar la reliquia en una silla de bronce mucho más grande. Esta segunda silla se montó a una altura suficiente para que pudiera verse por encima del altar desde la nave. Está rodeada de nubes doradas y parece flotar hacia el cielo ofreciendo casi el mismo carácter de visión que el Éxtasis de Santa Teresa. Un último toque final de Bernini: la pintura de la paloma del Espíritu Santo en la ventana superior, rodeada de rayos dorados y ángeles. Nada podría expresar mejor el barroco romano en su gran magnificencia, riqueza, fantasía e irrealidad que estas dos obras. Los movimientos naturales de las figuras, la unidad de la concepción global y la fuerza de las columnas en espiral o el gran estallido de luz sobre la silla comunican la veracidad de lo posible.

Bernini fue el escultor más importante del siglo. Debió de encargarse de un gran taller. Él proporcionaba las ideas, las desarrollaba en bocetos de arcilla y modelos más grandes de

escayola, mientras sus ayudantes se ocupaban de la mayor parte del esculpido. Entendió detenidamente la colección de esculturas antiguas de El Vaticano. En obras como el Apolo de Belvedere o el grupo de Laocoonte aprendieron todas las posibilidades de la autonomía, la diversidad de composición y el naturalismo en el tratamiento de la textura de la piel. Bernini quiso recrear episodios de los antiguos mitos. Podemos observarlo en el Plutón y Perséfone. Plutón levanta a la joven y se la lleva hacia su oscura morada mientras ella grita, se resiste e intenta apartarlo con las manos; pero no puede hacer nada contra su raptor, cuyas manos rodean muslos y nalgas; sus dedos se clavan en la carne tierna; sus cuerpos son tan reales que quisiéramos tocarlos y sus pieles muy sensuales: la femenina es suave y la masculina tensa, el cabello vuela al aire y los ropajes se agitan. Plutón se precipita hacia adelante, inundando el espacio del espectador. El grupo fue realizado y proyectado para colocarlo contra una pared. El cuerpo de Perséfone tiene una libertad tridimensional enorme pero Bernini lo realiza para ser contemplado desde delante y para producir un impacto inmediato. No vamos a perder la ocasión de analizar, sobre el mismo tema otra interpretación bien diferente. El escultor francés FRANÇOIS GIRARDON (1620-1715) también realizó una escultura sobre el mismo tema. Sin embargo, el espíritu de la misma es más comedido, típico del posterior arte francés de este siglo. Es una obra muy conseguida, bien compuesta y de gran habilidad técnica. Pero debemos preguntarnos si las figuras tienen un aspecto tan natural y saludable como las de Bernini, si Perséfone lucha con tanto movimiento, si el cabello y los ropajes expresan algo y si nos sentimos afectados de igual modo por lo que está sucediendo. La emoción dramática que comunicaba Bernini, se ha suprimido en bien del decoro o del buen gusto, perdiendo convicción.

El gran contemporáneo y rival de Bernini en Roma fue ALEJANDRO ALGARDI (+1654). Tenemos la posibilidad de comparar sus obras en el mismo Vaticano, al encargarse de dos tumbas papales que debieron de realizar al tiempo ambos artistas. Para Urbano VII Bernini y para León XI Algardi. En ambos casos la figura del Papa, sentado, aparece vigorosa y viva, mira hacia abajo y nos bendice con su mano derecha, activo, natural y muy humano, aunque poderoso al tiempo en su dominante posición. La diferencia entre los dos momentos resiste en la postura calmada casi comedida de León XI, cuyo diseño se basa en líneas horizontales y verticales y la actitud mucho más animada de Urbano VIII, proyectado sobre una diagonal que se lanza hacia adelante. Bernini utilizó diferentes materiales, bronce oscuro para el Papa, mármol blanco para la Caridad y la Fe, mármol de color para el sarcófago, el pedestal y el nicho de detrás. Esto hace que su monumento sea más pictórico que el de Algardi.

Otras muchas obras como Apolo y Dafne o la Tumba de Ludovica Albertoni podrían ser analizadas siguiendo esta misma línea. También Bernini fue un magnífico retratista. En sus retratos, como el de Thomas Baker o Luis XIV, suele elegir monumentos transitorios, pero siempre dinámicos y arrogantes. El brío que Bernini parece otorgar a sus figuras expresa la posición social o el carácter del modelo. Esto se ve muy claro en el busto de Luis XIV: sus rasgos recuerdan mucho a un Apolo clásico y crea espléndidos contrastes entre los espesos bucles y su manto levantado. La imaginación y la inteligencia de Bernini captaron la vanidad del rey que reinaba por derecho divino y que solo rendían cuentas ante Dios.



4.3. El clasicismo francés

La misma razón que hace que en Francia, el Barroco sea un arte palaciego, hará que la escultura se dirija a complacer a los poderosos. Los temas serán mitológicos, es decir, gratos para la arquitectura real, pero también abundará el retrato. Como en la Roma antigua: el homenaje a los dioses y el culto a los señores.

A pesar de ciertos efectos teatrales y de una clara sensación de movimiento, los escultores franceses no lograrán desprenderse de los rígidos condicionantes que las Academias imponían; el énfasis clásico siempre estará presente. La influencia de Bernini la tenemos en PIERRE PUGET (1622-1694), que en su Milton de Crotona muestra la más clara oposición al academicismo oficial de este siglo en Francia. Ya hemos analizado un grupo de Girardon, comparándolo con Bernini. La influencia italiana se aprecia también en su obra Sepulcro del Cardenal Richelieu, si bien, su ceremoniosa solemnidad la denota como realmente francesa. Quizás uno de los mejores ejemplos del arte oficial del «gran siglo francés» es la Estatua orante de Luis XIV, de ANTOINE COYSEVOX (1640-1720). Acudió este escultor a retratar a los personajes como seres mitológicos, de forma que la reverencia a la Antigüedad y la pleitesía a los poderosos quedará aunada y potenciada doblemente. Sus retratos, de gran penetración psicológica, pueden parangonarse con los antiguos retratos romanos.

De cualquier forma, las personalidades más relevantes del panorama escultórico francés, surgieron bajo el reinado de Luis XIV, período en el que Versalles y las obras reales centraron la actividad artística del país, siempre controlada por la Academia.

5. PINTURA BARROCA

5.1. Características generales

El interés persuasivo de la Iglesia y la monarquía, y la valoración de la burguesía protestante de lo individual y lo cotidiano determinan la principal cualidad de la pintura barroca: su vinculación a la realidad, que es también consecuencia de una evolución estilística; ya que, cuando en los últimos años del siglo XVI la justificación puramente estética y el consciente antinaturalismo del manierismo agotan sus cauces expresivos, los jóvenes artistas usan la novedad formal plasmando en sus obras aquello que el manierismo rechazaba: la realidad y la naturaleza. Debido al independiente desarrollo de las escuelas pictóricas no son muchas las notas comunes que caracterizan a la pintura barroca; señalamos las siguientes:

- Predominio del color sobre el dibujo. En los grandes maestros, las manchas son las definidoras de las formas -Velazquez y Rembrandt-. Mientras el estilo lineal es el de la precisión táctil, las facturas de manchas nos proporcionan solo una apariencia óptica, algo vago e impreciso.
- Profundidad continua. En el Barroco, se acentúa la selección delante-detrás y la pintura parece poseer dos dimensiones. En algunos maestros del siglo XV y en todos los casos del siglo XVI, la superficie, el plano próximo al espectador, retenía el acento del cuadro

y, paralelos al plano superficial, otros contenían escenas o un paisaje. En el siglo XVII, la correlación de planos se rompe porque la tela se concibe como un volumen. Los procedimientos para obtener la tercera dimensión son diversos: pueden ser líneas convergentes, series de escorzos, un primer término desmesurado, un primer término oscuro, juegos de luces, pero todos ellos están al servicio de esta óptica de los volúmenes.

- Hegemonía de la luz. Del tratamiento de la luz de Leonardo (*sfumato*) se pasa a planos de luz y sombras donde las formas se dibujan con gran precisión. El Barroco es el arte de plasmar pictóricamente la luz y, en correlación, la sombra juega un papel hasta entonces inédito, especialmente en los primeros ensayos del estilo que han venido a denominarse Tenebrismo. En el Barroco, la forma se subordina a la luz y, en algunas ocasiones, las formas pueden desvanecerse por debilidad o intensidad del centelleo luminoso.
- Composición asimétrica y atectónica. La tendencia instintiva a colocar la figura principal en medio y a pintar dos mitades de telas semejantes (simetría) se pierde, de la misma manera que se desecha la malla de horizontales y verticales del arte clásico (composición tectónica). Se prefiere todo aquello que muestre desequilibrio o sugiera que la escena continúa más allá de los límites del marco. Esta composición atectónica se consigue mediante las líneas diagonales que sustituyen a las composiciones piramidales del siglo anterior; a veces, se usan formas partidas que indican que no todo cabe en la tela.
- El movimiento. La pintura barroca es la pintura de la vida y ésta no puede representarse bajo formas estáticas. La turbulencia se antepone a la quietud; las figuras son inestables y los escorzos y ondulaciones se multiplican.
- Técnicas. El Barroco aprendió de los venecianos el valor del color y para mostrarlo con toda su brillantez. Se abandona el temple y se generaliza el óleo y el uso del lienzo, lo que permitirá proporciones gigantescas.
- Temas. Aquí es donde la multiplicidad de escuelas provoca una absoluta variedad en los temas. En cuanto a los temas religiosos toma cuerpo el de la Inmaculada y de acuerdo con los Ejercicios Espirituales de San Ignacio los pasajes evangélicos. La fábula pagana se cultivará en Francia y Flandes. Los holandeses destacaron en el retrato de grupo y el paisaje se convierte en género independiente y dentro de él temas especiales como marinas, batallas navales, etc. También se desarrolla el cuadro de arquitectura, el bodegón, los de naturalezas muertas y, en general, las representaciones de interiores.

5.2. La pintura italiana: Naturalismo y Clasicismo

CARAVAGGIO (1571-1610) introdujo una profunda revolución en la pintura italiana del siglo XVII. En primer lugar, rechazó los ideales clásicos, cuando pintaba una escena de tipo religioso introducía en los cuadros a la gente corriente. En segundo lugar, para acentuar el realismo, los colocaba en el primer plano bajo una fuerte luz que concentraba toda la atención, quedando entre sombras los elementos esenciales. Presentaba además ciertas figuras como si se movieran o gesticularan dentro del lienzo en dirección al espectador. Eran los mismos medios



que utilizó Bernini para introducir al espectador en la acción, aunque Caravaggio lo hizo primero. En su cuadro *La Vocación de San Mateo*, Cristo y un apóstol se acercan desde la derecha, Mateo, el recaudador, está sentado junto a unos amigos y parece ser el único en comprender que Cristo se dirige a él. El brazo extendido de Jesús parece estar a una gran distancia, pero existe una corriente psicológica casi tangible que fluye de Cristo al recaudador. La atención se concentra en la mano de Cristo, que evoca la de Dios Padre de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, y que resalta entre los movimientos de avance del apóstol y el del caballero que, de espaldas, se encuentra en primer plano. La intensa luz diagonal acentúa las expresiones faciales y destaca solo los elementos esenciales, reforzando la corriente psicológica que parte de la mano de Cristo y nos sugiere el triunfo de la luz sobre las tinieblas espirituales. Obsérvese también el cuidado repertorio de horizontales y verticales (ventanas, línea de cabezas de Mateo y compañeros) y su contraste con las diagonales secundarias (espada y piernas de los caballeros) y todo ello resaltado por una luz focal.

Los contemporáneos de Caravaggio reaccionaron apasionadamente ante sus pinturas. Los católicos, que buscaban una nueva inmediatez en sus meditaciones sobre los Evangelios, acogieron favorablemente su veracidad. Otros encontraron sus pinturas escandalosas o vulgares, negándose a aceptar sus encargos para altares u obligándole a cambiar sus desaliñados modelos por otros vestidos y representados con mayor decoro. Fue un rebelde y un bohemio por naturaleza, de vida muy tormentosa. Exiliado de Roma por haber apuñalado a un hombre, se refugió en Malta. Perseguido y atacado por sus enemigos, murió en una playa al norte de Roma cuando solo contaba treinta y siete años. Nunca fundó escuela como los Carracci, ni transmitió sus ideas a ayudante alguno, pero sus pinturas tuvieron una amplia influencia fuera de Italia. Sus escorzos, siempre violentos como los de Tintoretto, y la adopción de un punto de vista parecido al contrapicado cinematográfico dieron grandeza y profundidad a sus obras. Esto se observa en obras como *El entierro de la Virgen*, *La crucifixión de San Pedro*, *El entierro de Cristo* o *La Conversión de San Pablo*.

Del arte italiano del siglo XVII, tenemos también ejemplos menos exuberantes. Se trata de pintores de los que hay que esperar que nos hablen más directamente a nuestras mentes que a nuestras emociones. En Bolonia, formaron un triunvirato pictórico los tres CARRACCI: los dos hermanos, ANIBAL (+1609) y AGOSTINO (+1602), y un primo suyo, LUDOVICO (+1619). En la obra de Annibale Carracci, *Domine, Quo Vadis?*, se observan las características básicas para comprender esta tendencia clásica. Según la tradición, años después de la crucifixión, Cristo se le aparece a Pedro cuando éste huía de su posible martirio, portando una cruz para asumir Él, en vez de su apóstol, de nuevo el martirio. La pintura muestra a Cristo, cruz al hombro, corona de espinas y marcas en los pies. Su bello cuerpo, visto de frente, resulta monumental y contrasta con la brusquedad de la cruz echada hacia delante. El cuerpo, cálido, natural y de gran movimiento, transmite su ritmo al manto del costado izquierdo de la silueta. La luz, que entra por la izquierda, crea un interesante contraste. El perfil de Pedro contrasta con el suave rostro de Cristo y la línea diagonal de su manto repite la diagonal de la cruz. Las figuras aparecen contenidas dentro del marco con ayuda de las arquitecturas que aparecen a derecha e izquierda. El paisaje se despliega en capas horizontales hasta un horizonte interrumpido o la cabeza de Cristo. Jesús avanza decidido, brazo derecho y pierna izquierda

penetran en el espacio, pero no con la sensualidad de las figuras paganas de Bernini. Las relaciones equilibradas de figuras y paisaje mitigan la sensación de sorpresa.

El cardenal Farnesio encargó a Annibale, la decoración del techo del gran comedor de su Villa. Esta pintura puede considerarse como el primer contrapunto barroco, a la decoración que Rafael había realizado para la Villa Chigi. Se representarán escenas de las vidas de los dioses descritas por Ovidio. Carracci imaginó que había, en vez de un auténtico techo, una balaustrada sobre la cornisa y que el espacio de la habitación se habría hacía el exterior. La arquitectura de la habitación pareció continuar hacía arriba, ricamente decorada con figuras talladas y *tondi* de bronce, todo ello en pintura. El cuadro del centro del techo muestra a Baco y Ariadna, contemplando una escena de gran regocijo; esta alegría, la sensación de profundidad, el realismo, el movimiento, son típicos de la pintura barroca.

GUIDO RENI (+1642) fue el más clásico de los seguidores de Annibale Carracci. Su obra Salome recibe la cabeza de San Juan; pero, parece que acaba de dar su último paso de danza, correspondiendo su movimiento al ritmo ondulante de los ropajes; el semicírculo del escote de su vestido se va repitiendo hacía abajo en los pliegues de su ropaje.

En Venecia, Canaletto y Tiépolo conseguirán desarrollar el concepto del paisaje barroco, jugando con el color y los efectos de luces sobre las arquitecturas.

5.3. La pintura francesa: el Clasicismo

La obra del pintor francés NICOLAS PUSSIN (1594-1665) enlaza el estilo clásico del barroco italiano con el estilo barroco francés. Vivió y trabajó en Roma casi toda su vida. Al principio, sus cuadros estaban llenos de movimiento y de exuberancia. Sus figuras están fuera de este mundo; son seres humanos idealizados, con bellos cuerpos. En su Bacanal, las figuras danzantes se mueven rítmicamente y sus brazos se entrelazan manteniendo el equilibrio de la composición. El festejo queda contenido dentro del marco del cuadro; pero, nos sentimos invitados a tomar parte de la idílica escena. Fue un gran admirador del arte de la Roma clásica, y su estilo, consecuentemente cambió. La Sagrada Familia de los escalones es una obra tranquila, serena y plenamente controlada. La arquitectura clásica de enérgicas líneas horizontales y verticales recorta contra el cielo sus perfiladas siluetas. El espacio se estructura con una precisión matemática. Las figuras se ordenan dentro de un triángulo asumiendo la grandiosidad y permanencia de la arquitectura. El punto de vista vuelve a ser el contrapicado. Influida por la belleza del campo romano con sus colinas y montañas en lontananza, se dedicó a tomar apuntes de experiencias directas en bocetos, que luego trasladan al estudio y recreaba en composiciones inventadas.

CLAUDE LORRAINE (1600-1682) con sus obras El entierro de Foecio y Paisaje con la boda de Issac y Rebeca también pertenece a esta corriente. En estos paisajes idealizados, la situación de los árboles, el agua, los edificios clásicos, los barcos y las figuras humanas se calculan para lograr un equilibrio global. Este equilibrio también se produce entre luz y oscuridad, líneas horizontales y verticales. Aquí no aparecen las curvas que aceleran el ritmo de los paisajes de



Rubens o en los paisajes flamencos. En Roma, el ambiente era intemporal, el campo viejo y la arquitectura clásica. Los elementos del paisaje y luz se utilizaban para crear un paisaje ideal. Hasta los pastores están idealizados, vistiendo trajes clásicos; de hecho, esta pintura se denomina «pastoral» igual que en poesía y música. Nos evoca una tierra visionaria donde, en una atmósfera soñadora, el hombre y los animales se funden con la naturaleza imperturbable y radiante en un éxtasis eterno de luz difusa y quieta. Las composiciones clásicas tendrán siempre como denominador común, la armonía, el equilibrio, la calma y la intemporalidad.

Por último, no podemos dejar de citar al pintor cortesano por antonomasia: JACINT RIGAUD. Este pintor nos ha dejado varios retratos del entonces más poderoso monarca de Europa: Luis XIV. En ellos, nos dice poco sobre el carácter íntimo del Rey, porque utiliza todos los recursos disponibles para disminuir la dimensión humana y aumentar la dimensión real: el gran marco de la plataforma, el trono, la columna clásica y los ropajes teatrales.

5.4. La pintura flamenca: Rubens y sus seguidores

El catolicismo, fortalecido por la presencia de las tropas españolas, contribuirá a mantener en Flandes la importancia del tema religioso. Pero no destacará por la emoción religiosa, sino por el optimismo, por su carácter alegre y exultante, inclinándose por los aspectos placenteros de la existencia. Sus temas costumbristas, bodegones y fiestas aldeanas, exhiben el culto de la comida bien sazónada: grandes piezas de caza, opulencia de las mesas que rebozan de frutas y manjares, que si los comparamos con la franciscana austeridad de los bodegones españoles, entenderemos el talante de una sociedad enriquecida con el comercio de los paños.

Desde Van Eyck y Van der Weyden, el color había tenido mucha importancia en Flandes. PEDRO PABLO RUBENS (1577-1640) estuvo viajando por Italia durante casi diez años y otros tantos por España e Inglaterra, en plan de estudios en misiones diplomáticas. Fue un auténtico hombre de mundo. En Italia copió pinturas clásicas, sobre todo venecianas, pero también gustaba del realismo y la luz de Carracci y Caravaggio. Cualquiera que fuese el tema que le encargaran pintar, para la Iglesia o para la corte, se convertía en una composición de figuras humanas, vestidas o desnudas, situadas en un espacio abierto y bañada de luz. Los vestidos y los ropajes proporcionaban los colores necesarios para contrarrestar el luminoso tratamiento de la piel humana. Su rica imaginación y su complejo dominio de la técnica de pintura al óleo le permitieron pintar cuadros muy complejos. Su educación flamenca le había preparado para apreciar los cálidos rojos, amarillos y verdes de las pinturas de Tiziano. Construía sus figuras pasando de los oscuros a lo claro, evocándolas así, no por la línea, sino por los colores más o menos transparentes.

Rubens llegó a una Amberes que había sufrido mucho como consecuencia de la guerra entre España y los rebeldes holandeses, pero que continuaba siendo católica. La fama que traía de Italia debió serle muy útil. Fue nombrado pintor de corte y no tuvo ningún rival auténtico. Realizaba pequeños esbozos en color y los ayudantes de su taller, realizaban la mayor parte de la pintura. Las dos tablas centrales de los trípticos de la catedral de Amberes: El Alzamiento de la Cruz y el Descendimiento de la Cruz, muestran su especial tratamiento del movimiento, los

escorzos, la luz y el color. Alrededor de la figura diagonal de Cristo se construye toda la escena, pero es un Cristo muerto y la calma resuena en toda la escena. Desarrolla una actitud jesuítica como la Santa Teresa de Bernini. Su declaración de fe es intensa y enérgica. Esta misma actitud suele encontrarse en casi todos sus cuadros religiosos, como los retablos de El milagro de San Ignacio y Los milagros de San Francisco Javier. Rubens tenía un carácter muy extrovertido. Se casó con Isabella Brandt, que murió diecisiete años después de la boda, volviéndose a casarse entonces con la joven Helene Fourment. Los retratos que hizo de ella dan fe de lo feliz que vivía en su compañía. Tenía bastantes motivos para mirar la vida con optimismo, y este optimismo invade toda su pintura, por ejemplo, El jardín del Amor, donde un tropel de bellezas femeninas, crean una alegoría de la vida real, donde todo, composición, color, ritmo, refuerza la pasión por vivir. Rubens mostró en otras pinturas su pasión por los cuerpos femeninos desnudos, que siempre incluyó en temas de corte mitológicos.

En Las Tres Gracias o El Juicio de París, la sabia mezcla del óleo, pigmento y cera recrea esos cuerpos redondos de carnes mórbidas y siempre sensuales.

También desarrolló el pintor flamenco el tema del paisaje. Adquirió una casa de campo, el castillo de Steen y fue abandonando progresivamente la ajetreada vida de Amberes. Sus grandes paisajes datan de esta época. Son vigorosos, optimistas, estimulantes y de los más barrocos que tenemos. En Paisaje con un arco iris, como si fuera un arquitecto barroco utiliza las líneas horizontales y verticales, curvas y diagonales, la luz y sombras, los elementos pequeños y los grandes para producir el efecto de un movimiento que se extiende por todo el espacio hasta el lejano horizonte. La luz se mueve sobre todo el conjunto y destaca las armonías del color y las pinceladas. La elección de un punto de vista alto y no demasiado natural, se convierte en algo espléndido.

ANTONIO VAN DYCK (1599-1641) aprendió mucho de Rubens. Ambos nacieron en Amberes y trabajaron para la Corte de Inglaterra. En su obra La Reina Henrieta María y su enano representan un paseo en el que la reina se acaba de detener y pone su mano sobre el mono que lleva el enano. Compuso el cuadro con una disposición de formas muy compleja. Las columnas y los galones dorados marcan una diagonal pronunciada. Hay un movimiento descendente desde la cortina colgada y otro desde la columna a la cabeza de la reina y la del enano. Este se mueve hacia adelante y solo el escalón curvado de la terraza le impide entrar en nuestro mundo. La curva acusada de la parte inferior queda recogida en la curva del espléndido sombrero negro. Solía pintar bellas manos de largos dedos y embellecía los modelos adornándolos con cualidades envidiables. Los fotógrafos manipulan de modo parecido la luz. Las pautas del arte del retrato marcadas por Van Dyck continuaron inspirando a los retratistas ingleses otros dos siglos más.

5.5. La pintura holandesa: Hals, Rembrandt y Vermeer.

La pintura holandesa presenta unas características totalmente distintas. Está destinada a una clientela diversa, fundamentalmente burgueses acomodados, comerciantes y artesanos, va a reflejar un espíritu que es el del origen del capitalismo y los artistas, en vez de trabajar para



mecenas o para órdenes religiosas, tienen tiendas abiertas y están a merced del gusto, la moda y los prestigios populares.

El origen de estos pintores está en el realismo que se desarrolla a principios de siglo en Roma, y que va a ser asumido con especial devoción por los holandeses. A comienzos de siglo, en Utrecht, se forma un grupo de pintores directamente formados en el caravaggismo romano, que contribuyen a difundir estos modelos en cuadros de gran formato (Gerard Honsthot, Hendrich Terbruggehen) que pronto serán imitados a escala más pequeña, dando lugar, a la creación de la pintura de género doméstico típicamente holandesa. En general, la primera mitad del siglo XVII se va a caracterizar porque en las composiciones de todos los géneros se mueven con una cierta contención y sencillez, y van a surgir pintores especialistas en géneros tales como el bodegón, el paisaje, los animales, el interior o el retrato corporativo. A fines de siglo, se introducirá una mayor aparatosidad y puede hablarse de cómo el realismo típicamente holandés va siendo desbordado por un barroquismo de carácter decorativo, de origen flamenco, pero recibido a través de Francia.

Las figuras más importantes de la pintura holandesa son FRANS HALS (1584-1666), un retratista fundamentalmente; REMBRANDT VAN RYN (1607-1669), figura clave en la historia de la pintura universal, y VERMEER DE DELFT (1632-1675), con quien culmina la pintura de interior.

El primero es seguramente el más intenso retratista de su generación, intérprete extraordinario de la vivacidad y la alegría de vivir del holandés. Dueño, además, de una gran técnica, libre y audaz, se ve en él un antecedente de lo que serán luego los impresionistas por sus pinceladas grandes y decididas, de energía extraordinaria. A Hals se debe, también, la definitiva cristalización del género típicamente holandés del retrato de grupo que reúne a los miembros de una corporación. Esto se plasma en obras como Los arqueros de San Jorge o Los Regentes del Hospicio de Harlem, no yuxtaponiéndolos simplemente, sino trabándolos en una composición que refleja, además, el carácter de comunidad.

El segundo es la personalidad más compleja del arte holandés. Nacido en Leyden, estudia con Lastman, artista que había estado en Roma y que conoce tanto el caravaggismo como el paisaje, con figuras de Elsheimer. Pasa luego a Ámsterdam, donde adquiere un gran prestigio y se enriquece además con el comercio y la especulación. Sin embargo, los últimos años de su vida serán dramáticos, al arruinarse y perder a sus dos esposas y a su hijo.

Artísticamente, su prestigio será inmenso, recibiendo encargos hasta de Italia. Su labor como grabador al aguafuerte contribuye también a su enorme fama y su influencia es bastante grande teniendo infinidad de discípulos e imitadores. Su estilo parte del tenebrismo, pero aunque utiliza los contrastes de luces y sombras, el límite entre ambas no será nunca tan tajante como en Caravaggio, sino que se conforma con unas penumbras misteriosas y doradas que dan un enorme atractivo a sus obras. Cultiva todos los géneros, desde el bíblico hasta el paisaje o el bodegón. Como retratista también ha de ser considerado uno de los mejores del siglo. Resalta, dentro de esta faceta de su arte, destaca la gran cantidad de Autorretratos que ha dejado, desde su más temprana juventud hasta su vejez. También hizo retratos de grupo, concebidos como

verdaderos cuadros de composición dramática y misteriosa. Destacan Lección de Anatomía, Ronda de Noche y Los Síndicos de los pañeros. Hombre culto, realizó también algunas pinturas mitológicas y clásicas, resaltando Andromeda, Ganímedes, Aristóteles ante el busto de Homero y Diana.

El tercero es el gran maestro del género típicamente holandés del cuadro de interior, expresión de la vida burguesa, que en él adquiere una delicadeza y una poesía excepcionales. Sus lienzos de gran sencillez compositiva, presentan siempre pocos personajes en un escenario muy realista. Personajes que se ocupan de labores diarias, bordados, en conversar o en leer una carta. La luz, espléndidamente interpretada, y la belleza de sus colores claros, sumados a una técnica muy personal, casi puntillista, hacen de él uno de los pintores más audaces y modernos de su tiempo. De hecho, su gran valoración es un fenómeno reciente, pues en su tiempo fue muy poco estimado. Como paisajista es autor de la Vista de Delft, caracterizada por su luminosidad y lirismo.

6. EL BARROCO EN ESPAÑA

6.1. Características generales

España es uno de los puntales de la Contrarreforma católica. Los jesuitas españoles -Laínez- luchan en Trento para defender la indiscutibilidad del dogma y la primacía absoluta de los asuntos espirituales sobre los materiales. El poder de la Iglesia será muy grande y, dada la unidad española y su expansión americana, tendrá mayores consecuencias que en la dividida Italia. Esto explica las más notorias características de nuestro barroco. La primera, que la temática plástica tendrá un definido carácter religioso, y la segunda, que el arte, al igual que en Roma, será utilizado como argumento convincente del poder católico. También aquí, y con gran éxito, el arte se dirigirá antes a la sensación que a la razón.

Pero, además de esto, hay otras particularidades que deben citarse como características diferenciales de otros barrocos, especialmente su gran originalidad, pues quizás desde lo mudéjar, no había alcanzado España una tan clara definición de su propio yo, como lo hizo en los siglos XVII y XVIII.

Nunca un estilo alcanzó tan honda y prolongada importancia en la plástica popular. El Barroco español es una poderosa mezcla de ornamentación y sobriedad: junto a los más dislocados asuntos arquitectónicos encontramos amplios paramentos lisos que no osan curvarse o quebrarse. En el siglo XVIII la ornamentación es tan abundante y complicada como el Rococó alemán; pero las diferencias son notables. Mientras que en el caso alemán resulta elegante y femenino, el Barroco hispano es siempre emotivo y alucinado.

La rica policromía de la escultura o el atormentado movimiento de las figuras están sustentados por una imagen patética o desgarradamente dramática. Otra característica es la pobreza de los materiales. El siglo XVII, con su brillo, oculta en España, una economía débil. El oro de América, mal empleado, no ha hecho sino precipitar las cosas. Pero no se quería renunciar al



papel de gran potencia que asumió en el siglo XVI, no le quería ni el rey, ni sus ministros, ni parte de la aristocracia, ni la Iglesia, cada uno por diversas razones, aunque obvias, todas ellas. Por eso se levantan magníficas iglesias y grandes palacios pero el ladrillo es mucho más frecuente que la piedra y el mármol o la madera en escultura.

6.2. Arquitectura

En arquitectura, el barroco español mantendrá los esquemas fundamentales del edificio, sobre los que diseñará toda la fantasía ornamental. Sin embargo, no se atreverá a modificar sustancialmente las plantas como lo hicieron los italianos. De este modo, los espacios internos no se dislocan excesivamente y mantienen una unidad relativamente clásica.

6.2.1. Los inicios de la arquitectura barroca española

Uno de los primeros arquitectos que se despegan del estilo herreriano es JUAN GOMEZ DE MORA. Realiza la portada del Convento de la Encarnación de Madrid, dentro de un gran purismo, pero en 1617 realiza la Clerecía de Salamanca, colegio de la Compañía de Jesús, que es el prototipo de barroco equilibrado. En Madrid, traza la Plaza Mayor y el Ayuntamiento, ambos conjuntos de aspecto herreriano.

En 1617, también Felipe III encarga al artista italiano JUAN BAUTISTA CRECENCI un panteón para El Escorial. La cúpula es la primera que en España contiene decoración floral.

6.2.2. La plenitud del barroco castellano

JOSÉ DE CHIRRIQUERA (+1724). Nacido en Madrid, su genio creador va a romper todos los moldes establecidos y alcanzar la auténtica libertad expresiva hasta el punto de que después se ha denominado churrigueresco a todo el arte barroco que se caracterice por la multiplicidad de ornatos. No obstante, el propio José no fue realmente muy extremado en su decorativismo; sino que este apelativo corresponde a toda una dinastía de Churriguerras que llenan toda la geografía española con sus obras, lo que hace difícil precisar la labor concreta de cada uno. Lo que sí está claro es que los sucesores de José fueron recargando más el estilo con una fantasía única en Europa. La nula comprensión que de estos valores creativos se tuvo en el siglo XIX hace que desde entonces, y aún hoy, se utilice el término churrigueresco con claro sentido peyorativo.

Se sabe que pertenecen a José el palacio y la iglesia de Nuevo Baztán y la de Loeches. A él se debe también el Retablo de San Esteban en Salamanca, en el que utiliza unas columnas salomónicas gigantescas y define el tipo de retablo que se extenderá por las dos mesetas.

NARCISO TOMÉ es padre de otro grupo de arquitectos decoradores. Narciso es fuertemente barroco y es quien mejor expresa el nuevo lenguaje espacial que se propone desde Italia. Su obra fundamental es el Transparente en la girola de la catedral toledana. El contraste de esta obra llena de luz, rompiendo la plementería de las bóvedas, con la serenidad gótica, acentúa el dinamismo de la composición hasta el paroxismo.

PEDRO RIBERA (+1742) es el más importante arquitecto de todo el barroco español, de insólita imaginación creadora y un excelente ingeniero constructor. Su obra, pues, no se limita a los aspectos más decorativos sino que demuestra poseer un gran sentido del espacio y de las estructuras internas. Trabaja principalmente en Madrid, ciudad a la que da una inconfundible fisonomía, con lo que se ha dado en conocer como barroco madrileño. Utiliza todos los elementos ornamentales del vocabulario churrigueresco pero con especial preferencia los estípites. Es esencial en su obra el empleo del baquetón o moldura cilíndrica muy gruesa que se quiebra o en curva ciñendo puertas y ventanas. Son interesantísimas las numerosas portadas madrileñas, como la del Antiguo hospicio o la del Cuartel del Conde Duque.

6.2.3. La arquitectura barroca en Andalucía y Galicia

En Andalucía lo árabe y mudéjar estaba en el fondo del alma popular, y en una época de tanta libertad expresiva aflora con enorme vivacidad. En Sevilla se da el barroco más singular, síntesis feliz de lo morisco, lo plateresco y lo barroco. Tiene sus mejores artífices en la dinastía de los Figueroa. MIGUEL DE FIGUEROA crea la obra maestra de este tiempo: la iglesia de San Luis. Es de una claridad bramantesca, con una gran cúpula sobre el cimborrio de la cruz griega. El juego de espacios y volúmenes es magistral. La decoración menuda combina el ladrillo y la piedra.

En Galicia, y particularmente en Compostela, nos encontramos con un escuela regional en la que el barroco alcanza notas de gran originalidad. La dureza del material utilizado, el granito, obliga a los arquitectos a limitar la ornamentación, que es sustituida por combinación de figuras geométricas. Destaca, dentro de la primera generación de arquitectos de esta región, ANDRADE, con su torre del reloj de la catedral, donde resalta la estructura sobre el adorno. En la segunda generación, debe señalarse a CASAS NOVOA, autor de la fachada del Obradoiro de la Catedral de Santiago de Compostela, quizá la creación más conseguida de todo el barroco peninsular. Entre dos torres, el maestro eleva un gigantesco arco de triunfo que remata en una serie de elementos curvados, consiguiendo la sensación ascendente de las catedrales góticas, mientras no renuncia a los efectos de profundidad, diseñando una escalera saliente en la parte baja, y disponiendo ocho ventanales para, sin disminuir la penumbra del recinto románico, sugerir efectos cromáticos en la alternancia con los grises de la piedra. En la tercera generación, FERNANDEZ SERELA en las casas del Deán y el Cabildo insiste en la pureza de las formas y en la austeridad decorativa.

6.2.4. Arquitectura palaciega

Este tipo de arquitectura adquirirá importancia con la llegada al trono de España de la dinastía de los Borbones. Las lógicas relaciones con Francia, creadas por la nueva situación política, consigue abrir una vía en la austera España por la suntuosidad cortesana. Así, a partir de fines del siglo XVII, llegan a España arquitectos franceses e italianos que introducirán tardíamente las plantas elípticas de Borromini, así como las fachadas curvas. Pero su labor más importante se centra en los palacios. En Madrid, JUVARA y SACHETTI levantan el Palacio Real. En



Aranjuez, los italianos BONAVIA y SABATINI amplían el palacio construido bajo Felipe II y trazan la urbanización del pueblo entero.

En La Granja (Segovia) sobre el palacio levantado por TEODORO ARDEMANS, JUVARA hace la gran fachada clásica. En La Granja como en los grandes palacios franceses se trazan amplios jardines según los ideales de LE NOTRE, jardinero de Luis XIV en Versalles.

6.3. Escultura

6.3.1. Características generales

Las especiales circunstancias de España, determinaran las características peculiares de este arte. Durante el siglo XVII y mientras en Italia y Francia, se desarrollará la gran escultura barroca de origen berniniano, en mármol y bronce, con amplio uso de la mitología y la alegoría; en nuestro país, se cultiva la escultura en madera policromada, de carácter exclusivamente religioso, que se pone por entero al servicio de la piedad contrarreformista, que procura acercar la realidad del hecho religioso representado, para mover la sensibilidad del creyente, que asiste, así, en cierto modo, al hecho (al «paso») de la Pasión de Cristo, o siente a los Santos como personas vivas y reales, próximas enteramente a su realidad cotidiana.

El peso de lo religioso en la vida española multiplica la demanda de retablos e imágenes de culto. La piedad popular de las Cofradías, da forma al paso procesional. El pesimismo y la actitud desengañada de una sociedad en decadencia, restringe enormemente la presencia de la escultura funeraria que todavía, en los momentos optimistas que todavía, en los momentos optimistas del Renacimiento, había dado ejemplos magníficos. El deseo de realidad, multiplica los efectos, primero en la pintura de las imágenes, que van renunciado poco a poco a la técnica del estofado renacentista, con abundante uso del oro, en aras de un mayor realismo con los colores enteros en las vestiduras, y luego llegando incluso al empleo de telas verdaderas imágenes “de vestir” que solo tienen de tallas las cabezas, manos y pies.

A la hora de analizar este arte, diferenciaremos una escultura profana -la de la Corte-, una religiosa -la de las escuelas andaluza y castellana- y por último, hablaremos de la genial figura de Salzillo.

6.3.2. La escultura profana

Curiosamente, la Corte española no atrae el interés de los escultores. Ello se explica si consideramos, una vez más, que el primer cliente de los artistas era la Iglesia, y la Iglesia se encuentra más asentada en Castilla la Vieja y Andalucía que en Madrid.

La estatuaria oficial apenas existe y cabe citar las estatuas ecuestres de Felipe III en la Plaza Mayor de Madrid y la de Felipe IV en la Plaza de Oriente. Esta última resulta una de las más importantes estatuas ecuestres de la Historia. Diseñada por Velázquez fue fundida por Pietro Tacca en Italia. Se sabe que Montañés hizo un modelo que sirvió para la cabeza y se supone

que Galileo hizo los necesarios cálculos para que la estatua pudiera sujetarse en un difícil equilibrio.

La escultura en la Corte se mueve bajo el realismo castellano y la elegancia andaluza. El más interesante de todos es el portugués MANUEL PEREYRA, que vivió en Madrid casi treinta años, hasta su muerte en 1667. Su realismo es sobrio y se inspira directamente en la naturaleza. La policromía es de gran calidad. Realizó varios retratos, obras sueltas y escultura en piedra para exteriores. Entre ellas destaca la de san Bruno. Pereira será quien defina la escuela de Madrid.

6.3.3. Escultura religiosa

Aunque en la escultura, como en la arquitectura, se dan notables diferencias y existen fuertes personalidades artísticas, el carácter artesanal y gremial de este arte hace que las afinidades entre los diversos artistas son más frecuentes, principalmente en Andalucía. Esto hace que sea más fácil hablar aquí de escuelas. Y, así, se puede hablar de dos escuelas propiamente dichas: la castellana y la andaluza.

La característica principal de ambas escuelas es el realismo; pero, mientras que la castellana se caracteriza por la pasión tanto en el dolor como en la emoción, la andaluza es tranquila, buscando siempre la belleza armónica sin rechazar el contenido espiritual. De hecho, se considera que la diferencia principal entre ambas es, sin duda, el refinamiento estético.

Otra diferencia notable entre ambas es la policromía. Hasta el siglo XVI era común utilizar la técnica del estofado, que consistía en cubrir con un fondo de oro, sobre el que se pintaba y rascaba para sacar los dibujos. El oro matiza los colores y les da una elegancia y suntuosidad muy digna. Sin embargo, con Gregorio Fernández se abandona esta técnica en Castilla. Pero en Andalucía se continúa utilizando durante mucho tiempo. De esta forma la policromía andaluza será más elegante que la castellana.

En Castilla, destaca la figura de GREGORIO FERNANDEZ (+1636). Este gallego es el más importante escultor español desde el Renacimiento que no tiene ninguna influencia italiana. Su estilo es directo, realista, patético y muy convincente a la hora de transmitir una fe religiosa muy profunda. Sus desnudos no suponen un alarde de conocimientos anatómicos al modo manierista, sino un estudio correcto del natural. Las cabezas, muy expresivas, llevan al espectador al desagrado, si el tema lo precisa. Modela los ropajes de forma muy convencional, tal vez muy angulado, pero colabora a la reciedumbre y aspereza de su expresión.

Su primera obra es el Cristo yacente del Pardo, dotada de gran patetismo. El tema tratado en la misma hizo fortuna, y a partir de esta figura, se hicieron multitud de imitaciones con pequeñas variaciones. En otras representaciones de Cristo, Fernández acierta en su verismo dramático. De los Cristos en la cruz que realizó, el más importantes es, sin duda, el de la Luz hecho para San Benito de Valladolid.



Respecto a las vírgenes, destacan sus Inmaculadas, a las que dota de un ingenuo candor casi infantil que convence sin reserva. Un ejemplo es la de San Esteban de Salamanca. Igualmente trabaja en grupos para los Pasos de Semana Santa y en retablos, donde impone la sencillez arquitectónica, dada su predilección por las figuras grandes.

No se puede entender la importancia de la escuela andaluza, sin tener en cuenta que, gracias al comercio con América, esta región, especialmente Sevilla, se había convertido en la más rica de España. A esto, había que unir la tradición escultórica que existía en Granada, gracias a la herencia dejada por los Siloé. De hecho, Granada y Sevilla serán los dos focos principales de la escultura andaluza.

JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS (+1649) nació en Alcalá la Real (Jaén). Su aprendizaje tuvo lugar en Granada, y luego pasó a Sevilla. Allí, su prestigio llegó a ser tan grande que eclipsó a sus contemporáneos. Su obra se caracteriza por su clasicismo y realismo, teniendo una talla muy modelada y los grandes paños que crea dan una enorme grandiosidad a la imagen. Por último, su policromía está muy equilibrada a diferencia del cromatismo desgarrador de la escultura castellana.

En su primera época, sus obras muestran numerosas tendencias, fruto de la inmadurez propia de la juventud. Esta situación se prolongó hasta los 38 años, cuando realiza el Cristo de la Clemencia. Esta escultura se convirtió, rápidamente en el prototipo andaluz del Cristo en la cruz, caracterizado por su escaso dramatismo, su poca sangre, y el hecho de que aún esté vivo. Poco después realiza algunas obras tan importantes como el Retablo de Santo Domingo, del que solo queda la estatua del titular con el torso desnudo y dispuesto a disciplinarse, resulta de una serenidad helénica que sobrecoge. También crea el tipo de Niño Jesús desnudo, de muy bella imagen. De toda la serie que hizo el mejor es el de la parroquia del Sagrario en Sevilla. Probablemente el mejor momento de Montañés se refleja en el retablo que hizo en Santiponce, en donde destaca la imagen de San Jerónimo. Por su grandiosidad son especialmente notables las imágenes de Las Virtudes, la de San Juan Bautista y la del Crucificado.

Muy avanzada su vida logra crear un tipo de Inmaculada, que será una de sus más sugestivas obras. Para la catedral de Sevilla, hace una Virgen que es una mujer joven, con el manto caído sobre los hombros y recogido en una de sus puntas, lo que produce amplios pliegues que le procuran una serena majestad. La cabeza levemente inclinada y una sonrisa, entre ingenua y melancólica, proporcionan a la obra esa religiosidad que convence al teólogo y gana el corazón del sencillo devoto. Al final de su vida, viaja a Madrid para hacer un busto del Rey, y Velázquez pinta un retrato de él.

ALONSO CANO (+1667). Nace en Granada y, aunque estudia en Sevilla, desarrolla casi toda su obra en su ciudad natal. Es una de las personalidades más fuertes del arte español. Violento y orgulloso, soñador y utópico, luchó toda su vida por conciliar sus ideales con la realidad. Como los maestros renacentistas, es pintor, escultor y arquitecto, lo que le permite elaborar sus retablos de forma íntegra, ya que él trazaba la arquitectura, realizaba las esculturas y las policromadas. Es el primer escultor andaluz que no utiliza el pan de oro, lo que le obliga a

meditar y ponderar más el valor expresivo del color en la escultura. Su obra trata de romper el recuerdo clasicista de Montañés y gana en expresividad y en dinamismo.

Cano alcanza la madurez artística cerca de los 30 años de edad. En ese tiempo hace el Retablo de la iglesia de Lebrija, donde talla una gran imagen de la Virgen madre, solemne, casi hierática, que recoge su manto en la parte superior y se ciñe a los pies, creando así un modelo de gran trascendencia en la iconografía católica española. Poco después, se establece en Madrid, probablemente por instigación de Velázquez. En la Corte, entre numerosos pleitos y crisis emocionales, realiza una importante obra como pintor. Vuelto a Granada, trabaja para la decoración de la catedral. Después de otro viaje a Madrid, donde deja alguna escultura, torna a Granada, ciudad en la que, ordenado clérigo, vivirá hasta su muerte.

Son particularmente bellas sus imágenes pequeñas como la de San Francisco en la Catedral de Toledo y, sobre todo, la Inmaculada llamada del Facistol (Granada). Con ella crea un tipo distinto a la de Montañés. Alejada del clasicismo, no resulta, sin embargo, extremadamente realista. La cabeza inclinada, abstraída, parece sobreponerse al espacio y al tiempo. El manto que la envuelve en amplias curvas hasta el centro se agudiza hacia los pies, recogiendo la composición. Al final de su vida nos sorprende con unas geniales esculturas miguelangelescas de Adán y Eva.

PEDRO DE MENA (+1688), discípulo y colaborador de Cano, trabaja en Granada y en Málaga. Muy distinto a su maestro es más realista que él y comunica los estados de ánimo de modo muy directo. En su juventud realiza la sillería del coro de la Catedral de Málaga, donde adelanta el tipo de santos ascéticos que será lo característico de su obra.

De su mejor momento resultan muy representativos y admirables, el San Pedro de Alcántara y sobre todo el San Francisco de la Catedral de Toledo, que es, junto con la Inmaculada de Cano, una de las obras más importantes de nuestra imaginería. Su gran calidad técnica y su sentido realista nos ha dejado una extensa colección de retratos, de estatuas de penitentes, Dolorosas, Ecce Homos y Magdalenas, de gran tensión dramática y vibrante realismo, pero dentro de la medida andaluza.

6.3.4. Murcia: Salzillo

FRANCISCO SALZILLO (1707-1783). Hijo de un escultor napolitano establecido en Murcia trabaja en esta ciudad toda su vida. A diferencia de la estatuaria barroca andaluza del siglo XVII que concebía las esculturas aisladas, aunque fueran para los Pasos de Semana Santa, en Levante se organizan grupos enteros que, a modo de secuencias, van narrando la Pasión ante los fieles. Su arte no está tanto al servicio de la Iglesia como al del pueblo; sino que, muy entroncado con el arte italiano de la época, traduce en su obra ese ligero encanto frívolo y rococó tan de moda en la Europa del siglo XVIII. Con todo sabe contactar con el alma del pueblo, por lo que fue admirado y comprendido inmediatamente. Su obra más importante es el Paso de la Oración en el Huerto. El desnudo del ángel, casi clásico, está imbuido de un gran ímpetu realzada por el brazo que señala un punto fijo en contraste con el desmayado Cristo.



Como buen hijo de napolitano, importa a nuestro país el gusto por los pesebres, realizando él mismo uno que puede citarse entre lo mejor de su obra. Salzillo cierra en España el gran ciclo del barroco y abre, con el equilibrio de su plástica, el gusto por lo clásico.

6.4. Pintura

6.4.1. Características generales

Durante el periodo de tiempo que conforma este estilo, España creará la pintura más importante de su historia, proporcionando al arte universal una serie de obras que están entre las más significativas de todos los tiempos. Igualmente, significa de modo general el triunfo de una tendencia que privilegia el realismo incluso en sus aspectos dolorosos y patéticos, tanto sobre la sublimación y armonía renacentista como sobre la distorsión anticlásica del Manierismo. El paso del siglo XVI al XVII enmarca cronológicamente lo que desde el punto de vista formal y estilístico equivale al abandono del Manierismo inmediatamente anterior, en favor de un Naturalismo decidido. En este proceso, el punto de partida es el Tenebrismo de Caravaggio y sus novedosas indagaciones sobre la luz. La casi totalidad de escuelas y maestros siguen ese nuevo sendero del que unos se separan posteriormente, como Velázquez, mientras que otros permanecerán en él, pero, en todo caso, la técnica tenebrista queda incorporada de pleno derecho y su aparición es constante en las obras del momento. De todas formas, la pintura barroca española, en general, presenta una serie de características comunes:

1ª. Es muy notoria la ausencia de rasgos que fueron habituales y definidores, especialmente en Italia, durante el Renacimiento: la actitud heroica, los tamaños superiores al natural, las glorias corales de los fresquistas italianos. Predomina una cierta intimidad y un sabor de humanidad nada teatral.

2ª. Predominio de la temática religiosa y especialmente de su expresión ascética y mística. La expresión del sentimiento religioso se ve apoyado por elementos tales como el éxtasis, la mirada dirigida al cielo, el movimiento de la composición. El naturalismo aludido no amplía demasiado la temática. A Velázquez se debe la incorporación del paisaje y la fábula pagana. Más frecuente es el retrato o el tema mitológico.

3ª. Ausencia de sensualidad, por obra de una implacable vigilancia que no se ablanda en España con la tolerancia que fue poco a poco introduciéndose en Italia o en Flandes.

4ª. El Tenebrismo expresa muy bien esos valores, por lo que se comprende mejor su éxito entre nosotros y no debe reducirse a un recurso o técnica meramente importada de Italia. Es destacable la temprana fecha en que nuestros pintores se entregan de lleno al estudio de la luz.

5ª. Se suele clasificar a los pintores barrocos en función de la ubicación geográfica de sus centros de trabajo y así se habla de la escuela valenciana o sevillana o madrileña. Sin embargo, tal clasificación es insuficiente fundamentalmente por dos motivos. La primera, porque no

puede dar razón de las grandes diferencias que se observan entre pintores de la misma escuela y, en segundo lugar, no explica tampoco de modo satisfactorio la evolución pictórica que va desde el Manierismo hasta la decadencia del propio arte barroco.

6.4.2. Ribalta y Ribera: la incorporación del Tenebrismo

El carácter evolutivo de las técnicas pictóricas queda bien ilustrada en la labor de FRANCISCO RIBALTA (1565-1628), pues muestra una notoria semejanza con las composiciones de Navarrete y con algunos otros pintores italianos de El Escorial. La huella de Caravaggio pudo introducirse en alguna estancia suya en Italia y se plasma de manera muy reconocible en su Cena.

En JOSE DE RIBERA (1591-1662) nos encontramos con una de las figuras más representativas de la pintura barroca. Nacido en Játiva (Valencia), estudia con Ribalta y se traslada muy joven a Italia, donde recibirá el influjo de Caravaggio. En Roma vive en ambientes humildes e introduce en sus temas el mundo doliente de los mendigos; en Nápoles recibe el apoyo del virrey, su arte triunfa y vive rodeado de lujos, aunque amargado por problemas familiares.

Ribera admiró a Caravaggio y dio una personalísima interpretación del Naturalismo exagerado a veces los elementos de crispación y dureza, pero, a la vez, y sobre todo en su madurez, estudiando la pintura veneciana e introduciendo elementos coloristas, dinámicos y sensuales en sus composiciones, como la Inmaculada de Monterrey. Su sentido de la realidad, de las calidades de las cosas, se traduce en una técnica espesa, que casi consigue el relieve de las arrugas de la piel o de los pliegues de las telas. Por su situación privilegiada de pintor de los virreyes, es uno de los pocos artistas españoles que cultiva también el género mitológico, tanto en escenas violentas, como Apolo y Marsias, o de tono clásico, como Teoxenia. Aunque ha sido considerado el pintor tenebrista por excelencia, de martirios y carnes maceradas, la crítica moderna va reconociendo en él uno de los creadores de más amplio registro de todo el siglo XVII europeo.

6.4.3. La Escuela andaluza: Zurbarán

Los máximos representantes de la pintura barroca del siglo XVII están relacionados en su mayoría con la ciudad de Sevilla, por ser esta ciudad la de mayor población de la Península y concentrar en su puerto el comercio de las Indias. En esta ciudad trabajaron varios pintores que fueron los protagonistas de la transición entre el Manierismo y el Barroco y que incorporaban el naturalismo al tiempo que se aferraban a otros elementos de influencia italiana. Así, ROELAS es una buena muestra del venecianismo y del mantenimiento de la gran composición que cultivaba la escuela de Bolonia. HERRERA EL VIEJO significó el paso decisivo hacia un realismo poco grandilocuente y que busca lo verosímil y lo natural prestando especial atención a la investigación de los aspectos psicológicos. Un ejemplo es su obra San Buenaventura recibe el hábito de San Francisco. A Francisco Pacheco le cabe el honor de ser el maestro de



Velázquez, por encima de su excesivamente académico tratado *Arte de la Pintura*: su antigüedad y grandeza, que vió la luz en 1649.

Sin embargo, el pintor más importante de la Escuela andaluza será FRANCISCO ZURBARÁN (1598-1664). Nacido en la localidad de Fuente de Cantos (Extremadura), será el pintor monástico por excelencia. Nadie como él ha sabido representar con más sencillez, el apasionamiento fervoroso y la cotidianidad con lo maravilloso de la vida monástica de la Contrarreforma española. Su fama extraordinaria y su prestigio actual son consecuencia precisamente de algunas cualidades que solo hoy valoramos adecuadamente: la simplicidad casi torpe, por falta de artificio culto, la capacidad casi obsesiva de reproducir lo que tiene delante de la manera más simple y el gusto por los volúmenes simples y las disposiciones sencillas. Sus obras más famosas son precisamente los ciclos monásticos, donde la simplicidad de los hábitos le permite efectos de severa monumentalidad y los rostros apasionados de los monjes, dan una idea muy viva de las devociones de este siglo. Series de frailes mercedarios, dominicos, cartujos, jerónimos o franciscanos, constituyen lo más valioso de una extensísima producción que en los momentos de máximo esplendor contó con un abundante taller de colaboradores y exportó muchísimo a América. Su estilo se sitúa dentro del tenebrismo, utilizando los contrastes de luz y sombra, muy marcados, para atraer la atención sobre lo que le interesa. Solo en los últimos años de su vida, cuando el éxito de los artistas más jóvenes, de estilo nuevo y diferente, le van a desplazar, intentará asimilar entonces algo de la técnica deshecha y el color vaporoso, sin conseguirlo del todo. En 1635 fue llamado a Madrid, por Velázquez para colaborar en el Palacio del Buen Retiro, pintando entonces cuadros mitológicos, como los Trabajos de Hércules, que demuestran su escasa capacidad para el desnudo y para la composición profana.

6.4.4. Velázquez

DIEGO DE SILVA VELÁZQUEZ (1599-1660) nació en Sevilla. A los 11 años ingresó en el taller de Pacheco, con cuya hija contraería matrimonio años más tarde, aprendiendo allí el arte de la pintura. Pero pronto rompió con los rígidos preceptos de Pacheco, en los que el dibujo era fundamental, para iniciar un arte más vivo, observando la realidad y copiando incansablemente los modelos con sus movimientos y expresiones. En las obras de su etapa sevillana muestra una evidente devoción por el Tenebrismo, quizás aprendido en pinturas o copias de Caravaggio que llegaron a Sevilla. Al lado de alguna obra religiosa, *La adoración de los Magos*, destacan los temas realistas de escenas de vida ordinaria, como *El aguador de Sevilla*. En esta obra, interpretada como una alegoría de las tres edades del hombre en los tres personajes representados, ensaya una composición audaz en círculos con las tres cabezas, al tiempo que destaca en el primer plano el gran cántaro iluminado.

Con el apoyo de su suegro y algunos amigos de éste, hombres de letras y políticos, va a Madrid en 1623 y el éxito de un primer retrato de Felipe IV le abre las puertas de la Corte, a la par que le facilita un aprendizaje excepcional en las colecciones reales, le pone en contacto con la nobleza y comienza una carrera de honores que, desplazando pronto a los restantes pintores cortesanos de la generación anterior, le convierten en el más importante de la Corte. La visita

de Rubens a Madrid en 1628 le incitó todavía a conocer el mundo y, durante el periodo comprendido entre 1629 y 1631, hace el primer viaje a Italia, que enriquece enormemente su sensibilidad y su estilo. Si ya había empezado, en sus primeros años madrileños, a dejar atrás el tenebrismo y a reducir la temática religiosa y a introducir temas mitológicos, como por ejemplo El triunfo de Baco o Los borrachos, tratados aún como cuadros de género, el viaje a Italia le pone en contacto con el ambiente del Clasicismo y del interés por la pintura veneciana. Así realiza obras como La fragua de Vulcano, de carácter casi académico en el tratamiento de los desnudos y con un estudio muy cuidadoso de las relaciones espacio y luz. Para el Buen Retiro pinta La Rendición de Breda, estupendo estudio de aire libre, y una serie deslumbrante de retratos de Corte, desde el rey a los bufones de Palacio. En ellos nos deja un testimonio sorprendentemente vivo de la realidad que le rodea, vista siempre con una serenidad impasible. Los temas religiosos son ahora muy raros en su obra, pero el Cristo Crucificado, famosísimo, de severa dignidad clásica, contrasta con el expresionismo de algunos otros españoles, pintores y escultores. Su técnica se va haciendo simultáneamente cada vez más a la ligera, y el color más claro y aéreo. En 1649, encargado por el rey de la decoración de unas salas en el Alcázar, a tono con las modas italianas y flamencas, hace un segundo viaje a Italia para comprar cuadros y esculturas y contratar pintores decoradores al fresco. En este viaje, Velázquez retrata al papa Inocencio X en una obra impresionante, que ejerció amplia influencia en Roma y a su propio criado, el pintor mulato Juan de Pareja, culminando el proceso de libertad de su pincelada que, arrancando de los venecianos, especialmente de Tiziano, se hace ligerísimo y casi impresionista. A su regreso, realiza las obras culminantes de su producción donde el «aire ambiente» de Antonio Palomino, es decir, la consecución total de la perspectiva aérea llega a la más absoluta perfección. Las Hilanderas y Las Meninas, cuadro de la familia real donde con un sistema sutilísimo de reflejos y de posiciones relativas de los personajes, se nos presenta al propio pintor retratando a los Reyes ante su hija Margarita. La mirada de Velázquez, que se dirige al espectador, mira en realidad a los Reyes, de los cuales solo vemos el reflejo en un espejo, y la Infanta rodeada de sus criados, se erige en protagonista visible de la composición. En estos años realiza también algunas composiciones mitológicas que se han perdido y quizá La Venus del espejo, inspirada en las obras de Tiziano, pero de una ligereza y gracia enteramente personales.

Velázquez es uno de los pintores más grandes de la historia universal del arte. Reúne todas las cualidades exigidas a un pintor puro. Su maestría técnica en la definición del volumen, la forma y el aire, con su pincelada deshecha no tiene paralelo en ningún otro artista. Pero a la vez funde la claridad del clasicismo y el misterio y sugerencia de lo transitorio del pleno barroco, unido a una penetración psicológica en los retratos nos coloca frente a frente con el pensamiento del retratado.

Como es fácil suponer, Velázquez no tuvo verdaderos discípulos. Solo su yerno, Juan Bautista Martínez del Mazo, recoge superficialmente algo de su maestría en los retratos y cultiva un tipo de paisaje con figuras de gran efecto y gracia.



6.4.5. La Escuela madrileña

Por Escuela madrileña se suele entender el grupo de pintores que trabajan en la Corte pues, si bien es absolutamente cierto que esta reservó a Velázquez la intimidad y la gloria del retrato, también proporcionaba encargos a otros artistas cuyas condiciones pictóricas y características estéticas hacen hablar de un barroco en tono menor y son testimonio de una pintura cortesana y de altar de desigual valor. ANTONIO DE PEREDA (1608-1678) destacó por su pintura religiosa y sus bodegones. JUAN RIZZI (1600-1681), conocido como el Zurbarán castellano, dejó su mejor obra en San Millán de la Cogolla, manteniéndose técnicamente en un tenebrismo que pretende insistentemente ensalzar valores como la santidad o el martirio, pretensión apoyada en la monumentalidad de las figuras representadas.

En la segunda mitad del siglo XVII encontramos activas algunos estimables pintores que practican la técnica del óleo o del fresco. Este último arte es deudor de una indiscutible influencia italiana y encontró en FRANCISCO RIZZI, hermano de Juan, un digno representante.

Por último, un grupo de artistas formará el núcleo de pintores cortesanos de Carlos II. Entre ellos destaca la labor retratista de JUAN CARREÑO (1614-1685) y de CLAUDIO COELLO (1642-1693). Ambos comparten la difícil tarea de representar el papel que le correspondiera a Velázquez cerca de Felipe IV y de trasladar al lienzo los personajes de una corte que vive una decadencia muy definida y que, por lo demás, ofrece al tiempo unos modelos tan poco atractivos. El primero retiene algunos rasgos velazqueños en sus retratos de enanos y bufones, como La Monstrua. El segundo remata la historia de la escuela madrileña del siglo XVII al ser el último pintor de cámara de los Austrias. Su pintura religiosa se caracteriza por su carácter amable en abierto contraste con la que predomina en la primera mitad del siglo, como Cristo Niño a la puerta del Templo. También cultivó el fresco. En su calidad de pintor de cámara logró la cumbre de su arte en su conocida pintura de la Sacristía de El Escorial, en la que aparece Carlos II adorando la Sagrada Forma, pintura que puede reclamar una matizada ascendencia velazqueña.

6.4.6. La Escuela andaluza en la segunda mitad del siglo XVII: Murillo y Valdés Leal

La evolución de esta escuela hacia el pleno barroco lo marcan dos personalidades muy fuertes y contrapuestas: BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO (1617-162) y JUAN VALDÉS LEAL (1622-1695). El primero es uno de los artistas más populares de España, aunque su fama haya caído un tanto por la acusación de sentimentalismo excesivo que nuestro tiempo ha lanzado sobre él, a la vez que se sobrevaloraba a Zurbarán. Murillo es el pintor de la delicadeza y la gracia femenina e infantil y encarna un tipo de devoción que se complace en lo amable y lo tierno, rechazando lo violento incluso cuando sería necesario, como en las escenas de martirio. Es el interprete característico de las Inmaculadas y del Niño Jesús; pero, es, además y sobre todo, un extraordinario pintor, hábil técnico y gran colorista. Sus primeras obras, como el ciclo del Convento de San Francisco de Sevilla, muestra todavía un cierto resabio del naturalismo tenebrista, con ecos de Ribera y de Zurbarán. Sin embargo, su contacto con la colonia de

mercaderes flamencos y genoveses de Sevilla y algún viaje a la Corte, mejoran su técnica, que se va haciendo más suelta, ligera y libre, hasta llegar a la vaporosidad maravillosa de sus obras maduras. Aunque su pintura es esencialmente religiosa, como en casi todos sus contemporáneos, cultiva también el género realista. Sus famosas escenas de chicos están llenas de gracia y picardía; pero, evidentemente, rehuyen la expresión del dolor o la miseria, y presentan el lado más amable de la triste realidad de su tiempo. Como retratista, su austera elegancia evoca a Van Dyck. También, en ocasiones, cultivó el paisaje, no solo en los fondos de algunas de sus grandes composiciones religiosas, sino incluso como lienzos independientes.

El segundo, presenta un arte absolutamente contrario. Cordobés, discípulo de Antonio del Castillo, es hombre violento, apasionado y desigual, que desdeña por completo la belleza y se interesa exclusivamente por la expresión. Estupendo colorista, desprecia el dibujo y comete con frecuencia incorrecciones. Busca siempre motivos dinámicos y violentos, con mucho movimiento, que resuelve, no mediante la utilización de la perspectiva y escorzos, sino en remolinos de color. La insistencia, en algunas de sus composiciones, en temas tétricos, como las Postrimerías del Hospital de la Calidad de Sevilla, le han hecho el más significativo equivalente de la literatura ascética del desengaño. Amigo de Juan de Mañara, autor del Discurso de la Verdad, tratado ascético, donde se describe la muerte con realidad estremecedora. Valdés lo ilustra con lienzos de crueldad increíble, que contrastan, en el mismo templo, con algunas de las más delicadas obras de Murillo.



7. BIBLIOGRAFIA

- ARGAN, G.C., *Renacimiento y Barroco*, Madrid: Akal, 1987
- BLUNT, A., *Arte y arquitectura en Francia 1500-1700*, Madrid: Cátedra, 1983
- BOECK, W., *Rembrandt*, Barcelona: Lábor, 1970
- BROWN, J., *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid: Alianza, 2006
- CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 1981
- CHECA, F. y MORÁN, J.F., *El Barroco*, Madrid: Itsmo, 1982
- FERNÁNDEZ GARCÍA, A., *Los grandes pintores barrocos*, Barcelona: Vicens-Vives, 1989
- FRANCASTEL, P., *Historia de la pintura francesa*, Madrid: Alianza, 1970
- GALLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo del Oro*, Madrid: Cátedra, 1984
- GÓMEZ, R. E., *Barroco y neoclasicismo*. La Unión Libros. Madrid. 2011.
- GÓMEZ MORENO, M., *La gran época de la escultura española*, Barcelona: Noguer, 1970
- GUTTUSO, R., *La obra pictórica completa de Caravaggio*, Barcelona: Noguer, 1968
- KUBLER, G., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid: Plus Ultra, 1957
- MARAVALL, J.A., *La cultura del Barroco*, Barcelona: Ariel, 1975
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Escultura barroca en España 1600-1700*, Madrid: Cátedra, 1980
- NORBERG-SCHULTZ, A., *La arquitectura barroca*, Madrid: Aguilar, 1973
- SEBASTIAN, S., *Contrarreforma y Barroco*, Madrid: Alianza, 1985
- VENTURI, L., *La pintura italiana del Caravaggio a Modigliani*, Barcelona: Skira, 1966
- WEISBACH, W., *El barroco como arte de la Contrarreforma*, Madrid: Espasa-Calpe, 1948

8. IDEAS BÁSICAS

1. El estilo barroco coincide en Europa con el auge de la Contrarreforma -especialmente en España, y, en menor medida, en Italia-, el triunfo del poder monárquico en Francia -Luis XIV-, y el ascenso definitivo de la burguesía -Holanda-.
2. La arquitectura barroca se va a caracterizar por una nueva concepción del espacio, buscando una vinculación de este arte con el espectador mediante la persuasión y la participación. Este hecho es consecuencia, fundamentalmente, de la influencia contrarreformista.
3. Este valor escenográfico e impresionista se plasma, tanto en iglesias como en palacios. Los ejemplos son múltiples en toda Europa, destacando la Basílica de San Pedro en El Vaticano y el Palacio de Versalles, en París.
4. La escultura se caracteriza por su sentido propagandístico. Sentido que determina las dos cualidades de la escultura barroca: el carácter efectivo y la aproximación a lo real.
5. Este sentido propagandístico aparece tanto en las obras seculares como en las religiosas, demostrando el carácter dual del arte barroco. Un ejemplo de lo que decimos son los sepulcros, especialmente prolíficos en esta época. Los de Urbano VIII, León XI y el Cardenal Richelieu son los más destacados.
6. La pintura barroca es consecuencia de una triple influencia: la Iglesia -interesada en el carácter persuasivo de este arte-, la monarquía -en el propagandístico- y la burguesía -en lo individual y lo cotidiano-. El resultado es un arte vinculado a la realidad, que es también consecuencia de una evolución estilística, nacida del agotamiento del lenguaje antinaturalista del manierismo.
7. El arte pictórico tiene cuatro grandes escuelas en esta época: la italiana, caracterizada por su naturalismo -Caravaggio-, y por una tendencia clasicista -Aníbal Carracci-; la francesa, por el Clasicismo -Poussin y Lorena-; la flamenca, por su carácter polifacético, apareciendo, junto a los temas religiosos, los costumbristas y el retrato -Rubens y Van Dyck-, y la holandesa, por su carácter cotidiano, propio de una sociedad burguesa -Rembrandt-.
8. El barroco español es un arte dominado por dos aspectos: la nueva Iglesia Católica surgida del Concilio de Trento, que será el principal baluarte de la Contrarreforma, y el progresivo empobrecimiento de la monarquía hispana. Ambos hechos quedan patentes tanto en la arquitectura como en escultura y pintura.



9. PREGUNTAS CLAVE

1. ¿EXISTE ALGUNA RELACIÓN ENTRE EL PREDOMINIO DE LA MONARQUÍA ABSOLUTA Y EL ARTE BARROCO?

2. ¿EXISTE ALGÚN CONCEPTO PROPIO DEL BARROCO QUE FUERA APLICABLE A LAS TRES GRANDES ARTES?

3. ¿UTILIZA LA PINTURA BARROCA LOS MISMOS RECURSOS PERSPECTIVOS QUE LA RENACENTISTA?

4. ¿QUÉ GRANDES CORRIENTES ARQUITECTÓNICAS DOMINAN EN EL BARROCO?

5. ¿QUÉ ESCUELAS PICTÓRICAS DESTACAN EN EL BARROCO?

1. ¿EXISTE ALGUNA RELACIÓN ENTRE EL PREDOMINIO DE LA MONARQUÍA ABSOLUTA Y EL ARTE BARROCO?

Efectivamente. Si tomamos como modelo la monarquía de Luis XIV, con el se funda la Academia, se oficializa el arte, ejerciendo el Estado un control casi absoluto. Además, el poder absoluto hay que manifestarlo y nada mejor que los grandes programas de ostentación. La gran obra de Versalles se enmarca en este afán de arte de prestigio.

2. ¿EXISTE ALGÚN CONCEPTO PROPIO DEL BARROCO QUE FUERA APLICABLE A LAS TRES GRANDES ARTES?

Podríamos destacar el nuevo concepto de espacio. Deriva de los avances científicos de Galileo y se traduce en arte con el planteamiento de espacio co-extenso. En arquitectura, las rupturas de gloria de las bóvedas pretenden comunicar el espacio interior del templo con el celeste. En escultura, los temas de éxtasis o visión comunican el mundo terrenal con el del espíritu. En pintura, los objetos trascienden más allá del marco, que, a veces, comprime o corta elementos de la composición, comunicando el espacio del espectador con el del cuadro.

3. ¿UTILIZA LA PINTURA BARROCA LOS MISMOS RECURSOS PERSPECTIVOS QUE LA RENACENTISTA?

No, la pintura barroca abandona la rígida selección de planos de profundidad de la pintura renacentista. La sensación de profundidad no se obtiene tanto a través de la construcción geométrica como de la comunicación de planos por medio de los objetos, de la selección de colores fríos y cálidos, y el difuminado de los mismos con la distancia.

4. ¿QUÉ GRANDES CORRIENTES ARQUITECTÓNICAS DOMINAN EN EL BARROCO?

Tres grandes corrientes: el barroco innovador italiano, de superficies movidas y plantas elípticas de Bernini y Borromini. El barroco clasicista francés, de formas más estáticas de Mansart y el barroco decorativo de la arquitectura centroeuropea de finales del siglo XVII y principios del XVIII.

5. ¿QUÉ ESCUELAS PICTÓRICAS DESTACAN EN EL BARROCO?

Destaca la escuela italiana, con su vertiente naturalista y tenebrista de Caravaggio y la clacisista de los Carraci, Reni, Poussin y Lorena. La escuela de Rubens en Flandes, optimista y llena de movimiento. La holandesa, de clientela burguesa, muy intimista y paisajista. La española, con predominio de temas religiosos, gran sentimiento trágico, austera y de escaso desarrollo del tema mitológico.



RESUMEN (Ejemplo para la Redacción del tema en la Oposición)

EL BARROCO. SENTIDO DINÁMICO DE LAS FORMAS Y DE LA LUZ EN LAS ARTES PLÁSTICAS. EL BARROCO EN ESPAÑA

El Barroco es el estilo artístico que impera en Europa durante el siglo XVII y que supone un cambio radical en sus postulados básicos con respecto a los que caracterizaban el estilo renacentista. Para estudiar el Barroco seguiremos el siguiente orden. En primer lugar, describiremos a grandes rasgos las características de la Europa del siglo XVII. A continuación, analizaremos el propio concepto de “Barroco”. El tercer punto, tendrá por objeto el análisis de la arquitectura barroca europea. En el cuarto, estudiaremos la escultura de este periodo y en el quinto, la pintura. Finalmente, concluiremos el tema con un análisis del barroco español.

LA EUROPA DEL BARROCO

El Barroco es el periodo del predominio francés que coincide con la decadencia española. En el año 1713, la Paz de Utrecht, que señala el fin de la preponderancia francesa, devolverá a Europa la idea del equilibrio entre las naciones. Desde el punto de vista político, el siglo XVII, el de las monarquías absolutas de derecho divino, pero también el de las primeras revoluciones liberales (Inglaterra, 1688). Económicamente, la teoría imperante será el Mercantilismo, que afirma que la riqueza de un estado depende de la cantidad de metales preciosos que se poseen. Demográficamente, el crecimiento se estanca debido a la influencia de algunos factores negativos como las guerras, las pestes, las crisis alimentarias y la emigración a América. Desde el punto de vista cultural, nos encontramos con figuras de la talla de Descartes, Spinoza y Leibnitz, que desarrollaron el Racionalismo. En Inglaterra, destacan empiristas como Francis Bacon y David Hume, mientras que en ciencias políticas hay que citar a Thomas Hobbes y John Locke. En la poesía y la novela, el Barroco desarrolló sus características: exageraciones expresivas, búsqueda del efecticismo, y un elevado nivel conceptual. Destacaron autores como Góngora, Quevedo, Milton y Cervantes. El teatro cobró un nuevo impulso, con figuras como Moliere, Shakespeare y Calderón de la Barca. Es también el siglo en el que aparece la música moderna con Vivaldi, Monteverde, Händel o Bach.

EL CONCEPTO DE «BARROCO»

Pudo tener su origen en la palabra portuguesa homónima, traducida al español como «barrueco» o perla irregular. Pero hubo que esperar a los momentos finales del siglo XIX para que el término adquiriese su actual significado gracias a investigadores alemanes que definieron el estilo como original y con entidad propia, rechazando la consideración degenerativa anterior, en el que el recargamiento decorativo, suplía la falta de creatividad.

ARQUITECTURA BARROCA

La principal característica es la nueva concepción del espacio, consecuencia de la influencia contrarreformista. Se va a exigir de la arquitectura su vinculación al espectador mediante la persuasión y la participación. No solo se crea en las iglesias sino que aparece un concepto de ciudad como símbolo religioso que debe persuadir al fiel de la supremacía del catolicismo. Desaparece así la individualidad de los edificios en favor de un conjunto superior: la ciudad como espectáculo, religioso (Roma), político (París) o ambas cosas en simbiosis (manifestaciones artísticas hispanas). Las fachadas de los edificios se van a concebir en función del desarrollo urbano perdiendo su correspondencia con el interior: su misión es atraer al feligrés hacia el interior. Este deseo determina el carácter sensible y emocional de la arquitectura barroca, que se plasma en el movimiento y en la libertad de sus formas. Se da paso a la riqueza decorativa y a la variación óptica, conseguida esta última mediante la utilización de la luz. Se convierte la arquitectura barroca en aparente, abierta y expresiva. El resultado será la aparición de elementos novedosos. En los arcos, las elipses, parábolas, hipérbolas, cicloides, sinusoides, hélices, sustituyen al medio punto romano. Las columnas se retuercen (columna salomónica) y a veces generan inestabilidad (estípite barroco). Los frontones se parten y adquieren formas curvas o mixtilíneas. Los muros se curvan, buscando todo tipo de perspectivas y efectos luminosos. La planta regular cesa para dar paso a plantas elípticas, circulares y mixtas. Será ahora la arquitectura quien gobierne, la escultura y la pintura se acogerán a ella, llegándose a una simbiosis de las artes. Gran deseo del arquitecto barroco será crear ilusión de espacio en el interior de las cubiertas del edificio, porque se pretende que el cielo invada el ambiente del templo. La cúpula, seguirá utilizándose en su apariencia externa, pero en su interior se verá aniquilada por figuras pintadas sobre ella que parecen ascender al infinito.

Este nuevo planteamiento alcanzará su punto culminante en Italia y Francia. En Italia, comenzará a plasmarse en la Basílica de San Pedro de Roma, donde **CARLO MADERNA** (+1626), cambió los planes de Miguel Ángel, construyendo una nave más larga y sustituyendo el pórtico. Se la dotó de una fachada amplia y nueva no muy distinguida, pero alta como para tapar la bóveda. Frente a ella, se extendía un espacio abierto de límites irregulares, con un antiguo obelisco erigido casi en el centro. Aquí es donde actúa: **GIAN LORENZO BERNINI** (1598-1680). Transformó este espacio en el más grandioso acceso imaginable. Alrededor del obelisco, construyó dos grandes columnatas cubiertas. Cada una de ellas, consta de cuatro filas de columnas gigantes, encerrando un gran óvalo. Son dos brazos acogedores que abrazan el espacio, enlazándose luego mediante otros dos brazos rectos con los dos extremos de la fachada de la iglesia. También es obra suya la iglesia de San Andrés del Quirinal. Bernini viajará a Roma, y su influencia se dejará sentir en el Palacio de Louvre, en las columnas pareadas, las secciones central y final sobresaliendo ligeramente y las aberturas en forma de arco y otros detalles. Toda la fachada de este edificio es una unidad enfocada hacia el centro para dar una impresión simple y poderosa al gusto de la arquitectura oficial francesa. Siguiendo esta línea, **LE VAU, MANSART y LE NÔTRE** levantan el Palacio de Versalles, ensayando una perfecta integración entre el palacio y sus alrededores. Un espacioso patio delantero



conduce a una entrada en de gran profundidad; se convertirá en el modelo de muchos otros palacios de fin de siglo.

Sin embargo, no podemos pensar que todas las obras barrocas fueran de las dimensiones de San Pedro o Versalles. Por el contrario, casi todas las iglesias –el edificio principal de este estilo- que se construyeron fueron bastante pequeñas, siguiendo las pautas marcadas por **GIACOMO DELLA PORTA** para la iglesia del Gesú de Roma y cuyos elementos principales son: columnas clásicas, cornisas y frontones distribuidos en dos pisos formando un conjunto poco clásico. En el cuerpo principal, las columnas del piso inferior se convierten en pilastras más interiores del piso superior. En ambos pisos, se observa un cambio de ritmo hacia el centro. Las pilastras planas laterales del piso de abajo se convierten en volutas de transición en el piso de arriba. Las líneas horizontales y verticales, las curvas y las diagonales, la luz y la sombra, los elementos pequeños y grandes, se unen para dirigir la mirada hacia el centro y hacia arriba. Estos criterios serán luego transformados por **FRANCESCO BORROMINI** (1599-1667), el gran innovador de la arquitectura barroca. Su iglesia de **Santa Inés**, presenta una entrada que sobresale y está encajada en un hueco de curvatura más profunda, donde destaca la cúpula que se alza encima. Los pares de columnas a cada lado de la puerta central dirigen la mirada desde la entrada hasta la cúpula, en donde su forma se repite por pares de pilastras, flanquean la cúpula, torres cuya planta cuadrada se transforma en circular en el segundo piso. Estas formas exuberantes se repiten en otras obras suyas como **San Ivo** y **San Carlino**, donde las formas cóncavas y conexas se mezclan, resultando los óvalos de la planta, creando avances y retrocesos visuales que conducen hacia la cúpula. Por el contrario, en Francia, **Los Inválidos** de **MANSART**, nos remite a la severidad de la contención clásica francesa. Encontramos columnas pareadas en los dos pisos frontales y en el tambor. Hay proyecciones y cambios de ritmo; incluso aparecen volutas de transición en el tambor de la cúpula. Pero es de planta cuadrada y se concede especial importancia a la verticalidad.

ESCULTURA BARROCA

La escultura barroca es de carácter efectista y cercana a la realidad. Sus principales características son: **La importancia de la representación de los estados anímicos y de los sentimientos, la libertad compositiva y el dinamismo presiden todas las obras, el predominio de la composición asimétrica, en la que las diagonales, los escorzos y los contornos discontinuos, logran un movimiento activo, proyectando la obra hacia el espectador, la importancia concedida a la iluminación, creando una contraposición entre luces y sombras, el carácter decorativo, pues suele ser concebida para ser contemplada integrada en un conjunto más amplio, la utilización preferente del mármol y bronce (enriquecidos) y de la policromía, el predominio del tema religioso en los países católicos, lo que origina una escasa presencia del desnudo y un fuerte sentido moralizante de los temas mitológicos, así como su casi nula existencia, por su condición iconoclasta, alcanzará un menor desarrollo.**

El mejor de los escultores Barrocos, y el que sintetiza todas estas características es **BERNINI**. Entre sus obras destaca el **David**, donde a diferencia de Miguel Ángel, lo muestra en el acto

mismo de arrojar la piedra, el **Éxtasis de Santa Teresa**, donde pretende que la persona arrodillada bajo el altar, penetre en la mística experiencia de la Santa, esculpiéndola en mármol blanco pulido y haciendo que parezca desvanecida mientras los rayos dorados de la iluminación divina se esparcen desde arriba, aclarados por una ventana oculta, mientras que en la bóveda superior, los cielos se abren revelando ángeles, **El Baldaquino**, ordenado por el pontífice Urbano VIII, para que los fieles dirigiesen la mirada hacia la tumba y el altar existente en la Iglesia, y donde Bernini utilizó columnas salomónicas de bronce, **la Silla de San Pedro**, donde el gran escultor consiguió exhibir una silla que supuestamente había usado San Pedro, encajándola la reliquia en una silla de bronce mucho más grande, montándola a una altura suficiente para que pudiera verse por encima del altar desde la nave, y rodeándola de nubes doradas y parece flotar hacia el cielo, y **Plutón y Perséfone**, donde Bernini quiso recrear episodios de los antiguos mitos, pero dotándoles de un dinamismo desconocido hasta entonces. El otro gran escultor italiano del periodo es **ALEJANDRO ALGARDI** (+1654), rival y de postulados contrarios a Bernini, como puede verse cuando se comparan las dos tumbas papales que ambos hicieron: **Urbano VII** de Bernini, y **León XI** de Algardi. En ambos casos el Papa, sentado, aparece vigoroso, mira hacia abajo, nos bendice con su mano derecha, natural y muy humano, aunque poderoso al mismo tiempo. La diferencia reside en la postura calmada de León XI, basada en líneas horizontales y verticales, y la actitud mucho más animada de Urbano VIII, proyectado sobre una diagonal que se lanza hacia adelante. Utilizó bronce oscuro para el Papa, mármol blanco para la Caridad y la Fe, mármol de color para el sarcófago, el pedestal y el nicho de detrás.

En Francia, el otro gran foco de la escultura barroca, esta tendrá por objeto complacer a los poderosos. Los temas serán mitológicos, pero también abundará el retrato. A pesar de ciertos efectos teatrales y de una sensación de movimiento, el énfasis clásico siempre estará presente. La influencia de Bernini la tenemos en **PIERRE PUGET** (1622-1694), que en su Milton de Crotona, muestra su oposición al academicismo en Francia, mientras que **ANTOINE COYSEVOX** (1640-1720) es el mejor representante de este, con sus retratos de personajes célebres donde, partiendo de la mitología, logra una penetración psicológica muy intensa, aunque siempre muy amable con el representado. Un ejemplo será la Estatua orante de Luis XIV.

PINTURA BARROCA.

El interés persuasivo de la Iglesia y la monarquía, y la valoración de la burguesía protestante de lo individual y lo cotidiano determinan la principal cualidad de la pintura barroca: su vinculación a la realidad, que es también consecuencia de su evolución estilística. Caracterizan a la pintura barroca: **El predominio del color sobre el dibujo, pues las manchas son las definidoras de las formas (Velázquez, Rembrandt), la profundidad continua, al romper la correlación de planos porque la tela se concibe como un volumen obtenido mediante líneas convergentes, escorzos, un primer término desmesurado, un primer término oscuro, juegos de luces, etc., la hegemonía de la luz y, en correlación, la sombra juega un papel inédito, especialmente en el Tenebrismo; la composición asimétrica y atectónica porque se prefiere todo aquello que muestre desequilibrio o sugiera que la escena continúa más allá de los límites del marco y, por último, el movimiento, marcado**



por los escorzos y ondulaciones. Las técnicas utilizadas son el óleo y el uso del lienzo, lo que permitirá proporciones gigantescas. En los temas hay una gran variedad. En cuanto a los temas religiosos el de la Inmaculada y, los pasajes evangélicos. La fábula pagana se cultivará en Francia y Flandes. Los holandeses destacaron en el retrato de grupo y el paisaje se convierte en género independiente y dentro de él temas especiales como marinas, batallas navales, etc. También se desarrolla el cuadro de arquitectura, el bodegón, los de naturalezas muertas y, en general, las representaciones de interiores.

En Italia, donde se inicia este estilo, destacaron los siguientes pintores: **CARAVAGGIO (1571-1610)**. Rechazó los ideales clásicos, así, cuando pintaba una escena de tipo religioso, introducía en los cuadros a gente corriente. Y para acentuar el realismo, los colocaba en el primer plano bajo una fuerte luz que concentraba toda la atención, quedando entre sombras los elementos esenciales. Presentaba además ciertas figuras como si se movieran o gesticularan dentro del lienzo en dirección al espectador. En su cuadro **La Vocación de San Mateo**, Cristo y un apóstol se acercan desde la derecha, Mateo, el recaudador, está sentado junto a unos amigos y parece ser el único en comprender que Cristo se dirige a él. El brazo extendido de Jesús parece estar a una gran distancia, pero existe una corriente psicológica, que fluye de Cristo al recaudador. La atención se centra en la mano de Cristo, que evoca a la de Dios Padre en la Capilla Sixtina. La luz diagonal acentúa las expresiones faciales, reforzando la corriente psicológica que nos sugiere el triunfo de la luz sobre las tinieblas. Destaca también el repertorio de horizontales y verticales (ventanas, línea de cabezas de Mateo y compañeros) y su contraste con las diagonales secundarias (espada y piernas de los caballeros), todo ello, resaltado por una luz focal. Sus escorzos violentos, y un punto de vista parecido al contrapicado dieron grandeza y profundidad a sus obras. Esto se observa en **El entierro de la Virgen**, por ejemplo. En **Bolonia**, formaron un triunvirato los tres **CARRACCI**: dos hermanos, **ANIBAL (+1609)** y **AGOSTINO (+1602)**, y un primo suyo, **LUDOVICO (+1619)**. En la obra de Annibale Carracci, **Domine, Quo Vadis?**, se nos muestra a Cristo con la cruz al hombro, corona de espinas y marcas en los pies. Su cuerpo resulta monumental y contrasta con la brusquedad de la cruz echada hacía delante. El cuerpo, cálido, y de gran movimiento, transmite su ritmo al manto del costado izquierdo. La luz, entra por la izquierda. El perfil de Pedro contrasta con el suave rostro de Cristo y la línea diagonal de su manto repite la diagonal de la cruz. Las figuras aparecen contenidas dentro del marco. El paisaje se despliega en capas horizontales hasta la cabeza de Cristo. **El cardenal Farnesio encargó a Annibale, la decoración del techo del comedor de su Villa**, donde se representarán escenas de las vidas de dioses descritas por Ovidio, siguiendo el mismo estilo. Por último, tenemos a **GUIDO RENI (+1642)**, seguidor de Annibale Carracci. En su obra **Salome**, destaca la perfecta definición de los cuerpos y el ritmo ondulante de los ropajes. En Venecia, **Canaletto** y **Tiépolo** desarrollan el concepto del paisaje barroco, jugando con el color y los efectos de luces sobre las arquitecturas.

En Francia destaca la figura de **NICOLAS PUSSIN (1594-1665)**, quien enlaza el estilo clásico del barroco italiano de los Carracci con el estilo barroco francés. Sus cuadros están llenos de movimiento y exuberancia. Sus figuras están fuera de este mundo, con bellos cuerpos. En su **Bacanal**, las figuras danzantes se mueven rítmicamente y sus brazos se

entrelazan manteniendo el equilibrio de la composición. El festejo queda contenido, pero nos sentimos invitados a tomar parte de la escena. El otro gran representante de la pintura barroca es **CLAUDE LORRAINE (1600-1682)** con **El entierro de Foecio** y **Paisaje con la boda de Isaac y Rebeca**. En estos paisajes idealizados, la situación de los árboles, el agua, los edificios clásicos, los barcos y las figuras humanas, logran un equilibrio global. Por último, **JACINT RIGAUD** que nos ha dejado varios retratos de Luis XIV, donde disminuye la dimensión humana y aumenta la real: el gran marco de la plataforma, el trono, la columna clásica y los ropajes teatrales.

En el Norte de Europa habrá dos grandes escuelas de pintura: Flandes y Holanda. El catolicismo, contribuirá a mantener en Flandes la importancia del tema religioso. Pero, también se inclinan por los aspectos placenteros de la existencia. Así, en sus temas costumbristas -bodegones y fiestas aldeanas- exhiben la opulencia de las mesas de esta rica región. Por último, hay que señalar que el color tiene mucha importancia. El mejor pintor de Flandes es **PEDRO PABLO RUBENS (1577-1640)**. Sus composiciones se caracterizan por espacios abiertos y bañados de luz. Los vestidos y los ropajes proporcionaban los colores necesarios para contrarrestar la luminosidad de la piel. Su educación flamenca le lleva a apreciar los cálidos rojos, amarillos y verdes de Tiziano. Construía sus figuras pasando de los oscuros a lo claros. Entre sus obras destacan: las tablas centrales de los trípticos de la catedral de Amberes, El Alzamiento de la Cruz, El Descendimiento de la Cruz, El milagro de San Ignacio, Los milagros de San Francisco Javier, Las Tres Gracias o El Juicio de París. También desarrolló el tema del paisaje, dándole un carácter optimista como en Paisaje con un arco iris. El otro gran pintor es **ANTONIO VAN DYCK (1599-1641)** En su obra **La Reina Henrrieta María y su enano** donde representan un paseo en el que la reina se acaba de detener y pone su mano sobre el mono que lleva el enano. Las columnas y los galones dorados marcan una diagonal pronunciada. Hay un movimiento descendente desde la cortina colgada y otro desde la columna a la cabeza de la reina y la del enano. Este se mueve hacia adelante y el escalón curvado de la terraza le impide entrar en nuestro mundo. La curva acusada de la parte inferior queda recogida en la curva del espléndido sombrero negro. Una característica de Van Dyck es que solía pintar bellas manos de largos dedos y embellecía los modelos adornándolos.

La escuela Holandesa creara una pintura destinada a burgueses acomodados, comerciantes y artesanos, y va a reflejar el espíritu del origen del capitalismo. En esta escuela hay dos momentos: Inicialmente, el realismo que se desarrolla en Roma, de la mano de Caravaggio, va a ser asumido por los holandeses. A comienzos de siglo, en Utrecht, estos modelos serán imitados dando lugar a la pintura doméstica holandesa que se caracteriza por la contención y la sencillez. A partir de ahí, surgen especialistas en géneros como el bodegón, el paisaje, los animales, el interior o el retrato corporativo. A fines de siglo, el realismo holandés va a ser desbordado por un barroquismo de carácter decorativo, de origen flamenco, recibido a través de Francia. Las figuras de la pintura holandesa son **FRANS HALS (1584-1666)**, **REMBRANDT VAN RYN (1607-1669)**, y **VERMEER DE DELFT (1632-1675)**. El primero es retratista, intérprete de la alegría de vivir del holandés. Destaca por sus pinceladas grandes y decididas. A él se debe el retrato de grupo que reúne a los miembros de una corporación. En este sentido, destacan obras como **Los arqueros de San Jorge**, o **Los**



Regentes del Hospicio de Harlem. El segundo es el gran pintor holandés del siglo XVII. Su estilo parte del tenebrismo, utiliza los contrastes de luces y sombras con unas penumbras misteriosas y doradas. Cultiva todos los géneros, desde el bíblico hasta el paisaje o el bodegón. Como retratista deja **Autorretratos** y retratos de grupo, concebidos como dramáticos y misteriosos. Destacan **Lección de Anatomía, Ronda de Noche** y **Los Síndicos de los pañeros**. Realizó también pinturas mitológicas y clásicas, resaltando **Andrómeda, Ganimedes, Aristóteles ante el busto de Homero** y **Diana**. El tercero es el maestro del cuadro de interior, expresión de la vida burguesa, donde adquiere una gran delicadeza. Sus lienzos de gran sencillez, presentan pocos personajes en un escenario muy realista. Personajes que se ocupan de labores diarias. La luz, y la belleza de sus colores claros, se suman a una técnica casi puntillista. Como paisajista es autor de la **Vista de Delft**, caracterizada por su luminosidad y lirismo.

EL BARROCO EN ESPAÑA

En nuestro nación, las características generales de este estilo serán: su carácter religioso que será utilizado como argumento convincente del poder católico; su gran originalidad –el Barroco español es una mezcla de ornamentación y sobriedad. En el siglo XVIII la ornamentación es abundante, con un carácter emotivo. La rica policromía de la escultura o el atormentado movimiento de las figuras están sustentados por una imagen dramática-; por último, la pobreza de los materiales, ladrillo en arquitectura y madera en la escultura.

En la **ARQUITECTURA**, mantendrá los esquemas fundamentales del edificio definidos en el periodo anterior, sobre los que diseñará la ornamentación. No modificará sustancialmente las plantas, así los espacios internos mantienen una unidad clásica. **Los inicios de la arquitectura barroca española** están marcados por **JUAN GOMEZ DE MORA** que realiza la portada del **Convento de la Encarnación de Madrid**, de gran purismo, siendo una continuación del periodo anterior. En 1617 realiza la **Clerecía de Salamanca**, colegio de la Compañía de Jesús, que es el prototipo de barroco equilibrado. En Madrid, traza la **Plaza Mayor** y el **Ayuntamiento**, ambos de aspecto herreriano. En 1617, también, Felipe III encarga a **JUAN BAUTISTA CRECENCI** un panteón para El Escorial. La cúpula es la primera que en España contiene decoración floral. **La plenitud del barroco castellano** se producirá con **JOSÉ DE CHIRRIQUERA** (+1724), creador del **Churrigueresco**, un estilo barroco que se caracteriza por la multiplicidad de ornatos. En su caso no fue muy excesivo, pero sus sucesores recargaron el estilo. Entre sus obras destacan **el palacio y la iglesia de Nuevo Baztán** y **la iglesia de Loeches**. También el **Retablo de San Esteban**, en Salamanca, en el que utiliza unas columnas salomónicas gigantescas y define el tipo de retablo que se extenderá posteriormente. **PEDRO RIBERA** (+1742) utiliza todos los elementos del churrigueresco pero con preferencia de los estípites. Es esencial en su obra el empleo del baquetón o moldura cilíndrica muy gruesa que se quiebra o en curva ciñendo puertas y ventanas. Son interesantes las portadas madrileñas, como la del **Antiguo hospicio** o la del **Conde Duque**.

En Andalucía y Galicia se desarrolla una arquitectura barroca original. En la primera de estas regiones españolas, destaca Sevilla, donde se da una síntesis de lo morisco, lo

plateresco y lo barroco. Destaca **MIGUEL DE FIGUEROA**, creador de la **iglesia de San Luis**, de gran claridad, con una gran cúpula sobre el cimborrio de la cruz griega. El juego de espacios y volúmenes es magistral. La decoración combina el ladrillo y la piedra. En Galicia, existe una escuela donde destaca por la utilización del granito, material de gran dureza que obliga a limitar la ornamentación, que es sustituida por combinación de figuras geométricas. Entre sus integrantes destacan **ANDRADE**, con su torre del reloj de la Catedral de Santiago, donde resalta la estructura sobre el adorno, y **CASAS NOVOA**, autor de la fachada del Obradoiro de la Catedral de Santiago de Compostela. Entre dos torres eleva un gigantesco arco de triunfo que remata en elementos curvados, consiguiendo la sensación ascendente, mientras no renuncia a los efectos de profundidad y disponiendo ocho ventanales para, sugerir efectos cromáticos en la alternancia con los grises de la piedra. Por último, **FERNANDEZ SERELA**, donde en las casas del Deán y el Cabildo de la misma catedral, insiste en la pureza de las formas y en la austeridad decorativa.

Para concluir la arquitectura barroca debemos referirnos a los Palacios. Estos edificios adquirirán importancia con la llegada de los Borbones. A partir de fines del siglo XVII llegan a España arquitectos franceses e italianos centrándose en los palacios. En Madrid, **JUVARA** y **SACHETTI** levantan el **Palacio Real**. En Aranjuez, los italianos **BONAVIA** y **SABATINI** amplían el palacio construido bajo Felipe II y trazan la urbanización del pueblo. En **La Granja (Segovia)**, sobre el palacio **JUVARA** hace la gran fachada clásica. Se trazan amplios jardines según los ideales de LE NOTRE, jardinero de Luis XIV en Versalles.

En Escultura, las características generales son: se cultiva la escultura en madera policromada, de carácter religioso, para mover la sensibilidad del creyente, que asiste así al «paso» de la Pasión de Cristo, o siente a los Santos como personas vivas y reales. Esto multiplica la demanda de retablos e imágenes de culto. La piedad popular de las Cofradías, da forma al paso procesional. Diferenciaremos entre una escultura profana -la de la Corte-, una religiosa -la de las escuelas andaluza y castellana- y por último, hablaremos de Salzillo.

La escultura profana es poco importante, porque la Corte no atrae el interés de los escultores. Su primer cliente era la Iglesia. La estatuaria oficial apenas existe, y cabe citar las estatuas ecuestres de Felipe III en la Plaza Mayor de Madrid, y la de Felipe IV, en la Plaza de Oriente. Esta última diseñada por Velázquez. Por último, debemos decir que la escultura se mueve bajo el realismo castellano y la elegancia andaluza.

La escultura religiosa es la más destacada. Se puede hablar de dos escuelas: la castellana y la andaluza. La característica de ambas es el realismo; pero, mientras que la castellana se caracteriza por la pasión, la andaluza es tranquila, buscando la belleza armónica sin rechazar el contenido espiritual. La diferencia entre ambas es el refinamiento estético, así como la policromía. Con **Gregorio Fernández** se abandona la técnica del estofado (oro) en Castilla, pero en Andalucía se continúa utilizando. De esta forma la policromía andaluza será más elegante que la castellana. En Castilla, destaca el ya citado **GREGORIO FERNANDEZ (+1636)**. Su estilo es directo, realista, patético y muy convincente a la hora de transmitir una fe



religiosa. Sus desnudos son un estudio del natural. Las cabezas son muy expresivas. Modela los ropajes de forma convencional, pero colabora a la reciedumbre y aspereza de su expresión. Su primera obra es el **Cristo yacente** del Pardo, dotada de gran patetismo. Destaca el **Cristo de la Luz** hecho para San Benito de Valladolid. Igualmente trabaja en grupos para los Pasos de Semana Santa y en retablos, donde impone la sencillez arquitectónica. Granada y Sevilla serán los dos focos principales de la escultura andaluza. De especial importancia es **JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS** (+1649). Su obra se caracteriza por su clasicismo y realismo; con una talla muy modelada y los grandes paños que dan una enorme grandiosidad a la imagen. Su policromía está muy equilibrada. Realiza el **Cristo de la Clemencia** que se convirtió en el prototipo andaluz del Cristo en la cruz; caracterizado por su escaso dramatismo, su poca sangre, y el hecho de que aún esté vivo. También destacan obras como el **Retablo de Santo Domingo**, del que solo queda la estatua del titular con el torso desnudo y dispuesto a disciplinarse. También crea el tipo de Niño Jesús desnudo, el mejor es el de la **Parroquia del Sagrario** en Sevilla. Por último, logra crear un tipo de **Inmaculada**. Así, para la catedral de Sevilla, hace una Virgen joven, con el manto caído sobre los hombros y recogido en una de sus puntas, que le procuran una serena majestad. La cabeza inclinada y una sonrisa, gana el corazón del devoto. Al final de su vida, viaja a Madrid para hacer un busto del Rey, y Velázquez pinta un retrato de él. **ALONSO CANO** (+1667) es el otro gran escultor andaluz. No utiliza el pan de oro, lo que le hace ganar en expresividad y en dinamismo. Hace el **Retablo de la iglesia de Lebrija**, donde talla una imagen de la Virgen madre, solemne, casi hierática, que recoge su manto en la parte superior y se ciñe a los pies. Son bellas sus imágenes pequeñas como la de **San Francisco en la Catedral de Toledo**, y sobre toda la **Inmaculada llamada del Facistol (Granada)**. No resulta muy realista. Abstraída, parece sobreponerse al espacio y al tiempo. El manto que la envuelve en amplias curvas se agudiza a los pies, recogiendo la composición. Al final de su vida nos sorprende con unas esculturas miguelangelescas de Adán y Eva. Por último, debemos citar a **PEDRO DE MENA** (+1688) quien realiza la sillería del coro de la **Catedral de Málaga**, donde adelanta el tipo de santos ascéticos que será lo característico de su obra. Como en el caso de San Pedro de Alcántara y San Francisco de la Catedral de Toledo. Su técnica y su realismo nos ha dejado una extensa colección de retratos, de estatuas de penitentes, Dolorosas, Ecce Homos y Magdalenas, de gran tensión dramática y vibrante realismo, dentro de la medida andaluza.

Sin embargo, la escultura barroca española no tendrá su mejor representante ni en Castilla ni en Andalucía, sino en **Murcia**, con **FRANCISCO SALZILLO** (1707-1783). Su arte no está tanto al servicio de la Iglesia como al del pueblo; traduce en su obra lo frívolo y rococó de Europa (s. XVIII). Su obra más importante es el **Paso de la Oración en el Huerto**. El desnudo del ángel, casi clásico, está imbuido de un gran ímpetu realizado por el brazo que señala un punto fijo en contraste con el desmayado Cristo. Importa a nuestro país el gusto por los Pesebres, realizando él mismo uno. Abre el gusto por lo clásico.

La Pintura española alcanzará en este momento el punto más alto de su historia. Sus características generales son: prima el realismo. El punto de partida es el Tenebrismo de Caravaggio y sus novedosas indagaciones de la luz. Escuelas y maestros siguen este nuevo sendero; la ausencia de rasgos de Italia porque predomina una cierta intimidad y un

sabor de humanidad nada teatral; predominio de la temática religiosa y especialmente de su expresión ascética y mística, apoyándose por elementos tales como el éxtasis, la mirada dirigida al cielo, el movimiento de la composición -a Velázquez se debe la incorporación del paisaje y la fábula pagana. Más frecuente es el retrato o el tema mitológico-; ausencia de sensualidad, por una implacable vigilancia de la Iglesia. Se suele clasificar a los pintores barrocos en escuela valenciana o sevillana o madrileña. Sin embargo, tal clasificación es insuficiente, por lo que seguiremos un desarrollo cronológico.

En el primer momento, destacan Ribalta y Ribera, que incorporan del Tenebrismo. En FRANCISCO RIBALTA (1565-1628), la huella de Caravaggio se plasma en su *Cena*. Por su parte, JOSE DE RIBERA (1591-1662) dio una personalísima interpretación del naturalismo exagerado. Estudia la pintura veneciana e introduce elementos coloristas, dinámicos y sensuales en sus composiciones, como la *Inmaculada de Monterrey*. De técnica espesa, consigue el relieve de las arrugas de la piel o de los pliegues de las telas. Cultiva el género mitológico, tanto en escenas violentas, (Apolo y Marsias) o de tono clásico, como *Teoxenia*.

La Escuela andaluza comienza con ROELAS que es una buena muestra del venecianismo y de la composición de la escuela de Bolonia; HERRERA EL VIEJO significó el paso decisivo hacia un realismo y lo natural prestando especial atención a la investigación de los aspectos psicológicos. Un ejemplo es *San Buenaventura recibe el hábito de San Francisco*. El más importante será FRANCISCO ZURBARÁN (1598-1664). Representa con sencillez, el apasionamiento fervoroso y la cotidianidad con lo maravilloso de la vida monástica de la Contrarreforma española. Sus obras más famosas son los ciclos monásticos, donde resaltan la simplicidad de los hábitos le permite efectos de monumentalidad y los rostros apasionados de los monjes. Su estilo se sitúa dentro del tenebrismo, utilizando los contrastes de luz y sombra, para atraer la atención. Colabora en el Palacio del Buen Retiro, pintando cuadros mitológicos (los Trabajos de Hércules), que demuestran su escasa capacidad para el desnudo y para la composición profana.

Aunque por nacimiento pertenece a la escuela andaluza, DIEGO DE SILVA VELÁZQUEZ (1599-1660) va más allá, porque su pintura se perfila a lo largo del tiempo. Sus inicios, Sevilla su ciudad natal, muestran una devoción por el Tenebrismo. Al lado de alguna obra religiosa, La adoración de los Magos, destacan los temas realistas, de vida ordinaria, como *El aguador de Sevilla*. Esta obra, interpretada como una alegoría de las tres edades del hombre, ensaya una composición en círculos con las tres cabezas, al tiempo que destaca en el primer plano el gran cántaro iluminado. Más adelante, introduce temas mitológicos, como por ejemplo *El triunfo de Baco* o *Los borrachos*. Con el ambiente del Clasicismo y del interés por la pintura veneciana, tras su primer viaje a Italia, realiza obras como *La fragua de Vulcano*, de carácter académico en el tratamiento de los desnudos y con un estudio muy cuidadoso de las relaciones espacio y luz. Para el Buen Retiro pinta *La Rendición de Breda* y una serie de retratos de Corte, desde el rey a los bufones de Palacio. Con el paso del tiempo, su técnica se va haciendo cada vez más a la ligera, y el color más claro y aéreo. En su segundo viaje a Italia realiza el retrato del papa Inocencio X, donde muestra su



penetración psicológica y el dominio –incomparable- al que había llegado en el tratamiento del color. En la última etapa de su vida, como culminación de su pintura realiza sus dos mejores obras, donde la perspectiva aérea llega a la perfección: **Las Hilanderas** y **Las Meninas**. Esta última, considerada la primera instantánea de la historia, es una pintura de la familia real, donde se nos presenta al propio pintor retratando a los Reyes ante su hija Margarita. La mirada de Velázquez, que se dirige al espectador, mira en realidad a los Reyes, de los cuales solo vemos el reflejo en un espejo, y la Infanta rodeada de sus criados, se erige en protagonista de la composición. En estos años, realiza también algunas composiciones mitológicas, **La Venus del espejo**, inspirada en las obras de Tiziano, de una ligereza y gracia personales. En conclusión, podemos decir que es Velázquez una de las cumbres del arte de todos los tiempos. Su maestría radica en la definición del volumen, la forma y el aire, con su pincelada deshecha. A la vez funde la claridad del clasicismo y el misterio y sugerencia de lo transitorio del pleno barroco, unido a una penetración psicológica en los retratos.

La Escuela madrileña trabaja en la Corte, siendo por tanto un testimonio de una pintura cortesana y de altar de desigual valor. **ANTONIO DE PEREDA** (1608-1678) destacó por su pintura religiosa y sus bodegones. **JUAN RIZZI** (1600-1681) dejó su mejor obra en **San Millán de la Cogolla**, manteniéndose en un tenebrismo que pretende ensalzar la santidad o el martirio, pretensión apoyada en la monumentalidad de las figuras. En la segunda mitad del siglo XVII encontramos pintores que practican el óleo o el fresco. Este último es de influencia italiana y encontró en **FRANCISCO RIZZI**, hermano de Juan, su mejor representante. Por último, un grupo de artistas formará el núcleo de pintores cortesanos de Carlos II. Entre ellos destacan **JUAN CARREÑO** (1614-1685) y **CLAUDIO COELLO** (1642-1693). Ambos trasladan al lienzo los personajes de una corte en decadencia. El primero retiene rasgos velazqueños en sus retratos de enanos y bufones, como **La Monstrua**. El segundo es pintor de cámara del último de los Austrias. Su pintura religiosa se caracteriza por su carácter amable, como **Cristo Niño a la puerta del Templo**. También cultivó el fresco. Logró la cumbre en su pintura de la Sacristía de El Escorial, en la que aparece Carlos II adorando la Sagrada Forma, de ascendencia velazqueña.

Por último, en segunda mitad del siglo XVII, surgirá una **pintura andaluza** de gran originalidad definida por dos grandes artistas: **BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO** (1617-162) y **JUAN VALDÉS LEAL** (1622-1695). Murillo es el pintor de la delicadeza y la gracia femenina e infantil, y encarna un tipo de devoción amable y tierna, rechazando lo violento. Es el intérprete de las Inmaculadas y del Niño Jesús; pero, sobre todo, es un extraordinario pintor, hábil técnico y gran colorista. Sus primeras obras, como **el ciclo del Convento de San Francisco de Sevilla**, muestran un resabio del naturalismo tenebrista. Sin embargo su técnica se va haciendo más suelta, ligera y libre, hasta llegar a la vaporosidad. Aunque su pintura es religiosa, cultiva también el género realista. Sus escenas de chicos están llenas de gracia y picardía. Como retratista, su austera elegancia evoca a Van Dyck. También, cultivó el paisaje, no solo en los fondos de sus composiciones religiosas, sino como lienzos independientes. El segundo desdeña la belleza y se interesa por la expresión. Estupendo colorista, desprecia el dibujo y comete incorrecciones. Busca motivos dinámicos y violentos, con mucho movimiento, que resuelve, en remolinos de color. La insistencia, en temas tétricos, como **las**

Postrimerías del Hospital de la Calidad de Sevilla, le ha hecho el equivalente de la literatura ascética del desengaño. Amigo de Juan de Mañara, autor del Discurso de la Verdad, tratado ascético; Valdés lo ilustra con lienzos de crueldad increíble, que contrastan, en el mismo templo, con las más delicadas obras de Murillo.

En **conclusión**, podemos decir que a lo largo de este tema hemos realizado una visión global del arte barroco. Así, hemos definido en primer lugar las características históricas en las que se inscribe este estilo, para a continuación, realizar una visión completa de las tres principales manifestaciones artísticas –Arquitectura, Escultura y Pintura- en las principales naciones europeas. Visión que ha seguido siempre el mismo desarrollo: primero, hemos definido las características generales para, a continuación, explicar a los principales representantes de cada una de ellas. La segunda parte ha tenido como objeto de estudio nuestro país. El esquema seguido ha sido el mismo, y hemos priorizado especialmente la pintura, con atención a Velázquez, pues es, con diferencia, la principal aportación española al estilo barroco.

BIBLIOGRAFIA

ANTONIO SAÉNZ, T. (2000): *El siglo XVII*, Madrid: Historia Viva.

CANTERO MONTENEGRO, J. (2000): *El clasicismo francés*, Madrid: Historia Viva.

MARTÍNEZ RIPOLL, A. (2000): *El Barroco en Europa*, Madrid: Historia Viva.

MARTÍNEZ RIPOLL, A. (2000): *El Barroco en Italia*, Madrid: Historia Viva.