

# Mundo moderno

## II. Del barroco a la ilustración



Universitat Oberta  
de Catalunya

[www.uoc.edu](http://www.uoc.edu)



## Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>7</b>
<b>1. Catedral de San Pedro.....</b>	<b>9</b>
<b>2. Mujer pelando manzanas.....</b>	<b>11</b>
<b>3. La peste de Asdod.....</b>	<b>13</b>
<b>4. Iglesia del Gesú; interior.....</b>	<b>15</b>
<b>5. Helena Fourment y sus hijos.....</b>	<b>17</b>
<b>6. La Magdalena del crisol o Magdalena Terff.....</b>	<b>19</b>
<b>7. Jardines de Versalles.....</b>	<b>21</b>
<b>8. Plano de Londres.....</b>	<b>23</b>
<b>9. Iglesia de Sant'Ivo della Sapienza; exterior.....</b>	<b>25</b>
<b>10. Iglesia de Santa Susanna; fachada.....</b>	<b>27</b>
<b>11. San Carlino alle Quattro Fontane; planta y fachada.....</b>	<b>29</b>
<b>12. Iglesia de San Lorenzo; interior.....</b>	<b>32</b>
<b>13. Sant'Andrea al Quirinale.....</b>	<b>34</b>
<b>14. Éxtasis de Santa Teresa.....</b>	<b>36</b>
<b>15. Tumba de Urbano VIII.....</b>	<b>38</b>
<b>16. Inmaculada.....</b>	<b>40</b>
<b>17. Rapto de Proserpina (Plutón y Perséfone).....</b>	<b>42</b>
<b>18. Beata Ludovica Albertoni.....</b>	<b>44</b>
<b>19. Tríptico del descenso.....</b>	<b>46</b>
<b>20. Triunfo de San Hermenegildo.....</b>	<b>48</b>

<b>21. San Jerónimo.....</b>	<b>50</b>
<b>22. El triunfo de Flora.....</b>	<b>52</b>
<b>23. Las tres Gracias.....</b>	<b>54</b>
<b>24. Martirio de San Pedro.....</b>	<b>56</b>
<b>25. Galeria Farnese. Techo. Venus y Anquises. Detalle.....</b>	<b>58</b>
<b>26. Techo del Palacio Barberini.....</b>	<b>61</b>
<b>27. Asunción de Santa Magdalena.....</b>	<b>63</b>
<b>28. La rendición de Breda (Las lanzas).....</b>	<b>65</b>
<b>29. Las Meninas (La familia de Felipe IV).....</b>	<b>67</b>
<b>30. Autorretrato con Sir Endimion Porter.....</b>	<b>69</b>
<b>31. Ronda de noche (La compañía del capitán Frans Banning Cocq y el teniente Willem van Ruytenburgh).....</b>	<b>71</b>
<b>32. Mujer de azul (Mujer de azul que lee una carta; La lectora).....</b>	<b>73</b>
<b>33. Joven leyendo.....</b>	<b>75</b>
<b>34. La plaza de San Marcos (La Basílica de San Marcos y el Palacio Ducal, desde las procuradurías viejas).....</b>	<b>77</b>
<b>35. Iglesia de los Catorce Santos.....</b>	<b>79</b>
<b>36. El paseo matinal.....</b>	<b>81</b>
<b>37. Pastoral.....</b>	<b>83</b>
<b>38. La tienda.....</b>	<b>85</b>
<b>39. Barriere de la Santé.....</b>	<b>87</b>
<b>40. Puerta de Brandenburgo.....</b>	<b>89</b>
<b>41. Peregrinación a la isla de Citera.....</b>	<b>91</b>
<b>42. Techo del Salón Imperial de la Residencia de Würzburg....</b>	<b>93</b>

<b>43. El matrimonio a la moda. El contrato.....</b>	<b>95</b>
<b>44. La gallina ciega.....</b>	<b>97</b>
<b>45. Los fusilamientos de la montaña del Príncipe Pío.....</b>	<b>99</b>
<b>46. El siglo XVII: barroco y contrarreforma.....</b>	<b>101</b>
46.1. Barroco: terminología y valoración .....	102
46.2. Los grandes centros generadores del barroco .....	103
46.3. La ciudad barroca .....	106
46.4. La arquitectura .....	108
46.5. La escultura .....	112
46.6. La pintura .....	115
<b>47. El siglo XVIII: del barroco tardío a la ilustración.....</b>	<b>124</b>
47.1. Las grandes corrientes estilísticas .....	125
47.2. Continuación y aparición de nuevos centros artísticos .....	126
47.3. Nueva sociedad .....	127
47.4. Ciudad y arquitectura .....	129
47.5. Escultura .....	133
47.6. Pintura .....	135
<b>Bibliografía.....</b>	<b>143</b>



## Introducción

El amplio periodo de dos siglos –XVII y XVIII– resume una evolución estilística que empieza con el llamado barroco, con toda una serie de maneras –naturalismo, realismo, clasicismo, academicismo y el barroco propiamente dicho–, y, después de una exaltación ornamental propia del rococó, conducirá su sintaxis hacia un arte más tranquilo y deudor del pasado clásico, que desembocará en el neoclasicismo.

El arte reflejará un mundo variado y conflictivo, desde las llamadas cortes católicas hasta las sociedades burguesas. La arquitectura se hará eco de la Iglesia de poder y de las grandes monarquías europeas. Roma y Versalles se convertirán, en el siglo XVII, en paradigma de una manera de entender el mundo abierto y cambiante, propio de la ideología barroca. La pintura, mediante temáticas diferentes, se convertirá en documento verbal de una sociedad cerrada ideológicamente en la contrarreforma y, al mismo tiempo, abierta cada vez más a partir del hedonista y sensual siglo XVIII.

Curiosamente, los dos extremos de nuestro análisis –barroco e ilustración– coincidirán en poner orden: el barroco al desenfreno formal y estructural del manierismo y a los contenidos poco ortodoxos de un humanismo decadente; la ilustración a las formas e ideas del lúdico y amoral estilo rococó de las cortes europeas.

Es sintomático que el fin del manierismo fuera propiciado por un hecho religioso, la Contrarreforma, surgida de Trento, mientras que el fin del rococó, reflejo de decadencia formal y moral, fue tan traumático como la Revolución Francesa.

Durante los siglos XVII y XVIII, sobre todo entre la revolución inglesa de 1688 y la Revolución Francesa de 1789, se desarrolló en Europa un movimiento intelectual caracterizado por el racionalismo utilitarista propio de la clase burguesa en su etapa ascendente de lucha por la consecución de la hegemonía del sistema capitalista, por alcanzar el poder político y para imponer su ideología como dominante.

Continuación crítica superadora del barroco (de Descartes a Galileo o Newton), el movimiento, originado en Gran Bretaña, se extendió básicamente por Francia –donde tuvo un desarrollo propio con el enciclopedismo–, y después por toda Europa.

El siglo XVII viene caracterizado por el ascenso y la afirmación de las burguesías. La burguesía mercantil y bancaria holandesa conocerá un fuerte crecimiento gracias a la compañía de las indias orientales, a la banca y a su flota.

Inglaterra, por su parte, estaba comprometida en la expansión colonial, y su burguesía encontró en Locke al teórico que rehusó las tesis de Hobbes a favor de un Estado absoluto y que pronunció los principios de la libertad política y del liberalismo económico. En Francia, en cambio, la pareja absolutismo-mercantilismo se mostrará con toda claridad, fruto de la alianza entre una burguesía todavía débil y el monarca, ante una nobleza poderosa y los levantamientos populares.

El siglo XVIII, en cambio, se nos presenta como el Siglo de las Luces y del despotismo ilustrado; pero es también el siglo de la ampliación de los intercambios mercantiles, en especial del comercio mundial y de la progresión de la producción mercantil, agrícola y manufacturera, con alza de los precios y crecimiento de la población, con la consiguiente multiplicación de las riquezas y, al mismo tiempo, el agravamiento de la pobreza. Es también el siglo de las contradicciones de la dominación colonial, con las guerras entre Francia e Inglaterra y la independencia de las colonias de América, y del auge del comercio esclavista. Todo irá preparando el terreno para la Revolución Industrial.

La disolución del barroco cortesano, la frivolidad del rococó y el movimiento estético de base intelectual que llamamos neoclasicismo constituyen la transposición artística de este contexto histórico. La crisis del Antiguo Régimen y las revoluciones burguesas darán ya paso al Romanticismo.

## 1. Cátedra de San Pedro



Mármol, bronce dorado y estuco

Basílica de San Pedro, Vaticano

Barroco

La ejecución de la Cátedra fue producto de varias personas, colaboradores del artista, pero Gian Lorenzo Bernini mantuvo siempre el control total de la obra, que se empezó en 1657 y se acabó nueve años más tarde, después de numerosos cambios de proyecto y de esbozar algunas maquetas.

La idea de la Iglesia triunfante necesitaba legitimarse por medio de la plástica. Bernini nos ofrece en la Cátedra de San Pedro una de las obras que en sí mismo agrupan la forma y el concepto barroco de manera excelente. La iconografía tiene aquí un papel fundamental. La silla de Pedro, símbolo de la autoridad de Cristo, representado por su vicario, el Santo Padre, queda suspendida en el aire sobre una base terrenal.

La Cátedra es una construcción monumental realizada con múltiples materiales destinados a exhibir la valiosa reliquia. La silla de madera, de origen medieval, irá encastada totalmente dentro de un trono de bronce dorado; por lo tanto, es fundamentalmente un relicario. En la parte posterior se ha reflejado

en relieve el mandato de Cristo a Pedro: *Pasce oves meas*. Por encima, unos cuantos querubines llevan las llaves y la tiara papal; junto al asiento vacío hay dos criaturas angelicales cubiertas con ropas relucientes.

La silla está suspendida en el aire, sostenida, aparentemente, por cuatro figuras imponentes: los santos Ambrosio, Atanasio, Juan Crisóstomo y Agustín. Estos hombres, su trabajo y su fe, mantuvieron el papado en momentos históricos y aquí sostienen simbólicamente el trono de Pedro, que, de todos modos, no descansa sobre sus brazos sino que está suspendido por voluntad de Dios: el asiento parece flotar por intervención directa de las alturas. Este poder está representado por la Gloria dorada de los ángeles sobre las nubes y los rayos de luz que provienen de la paloma del Espíritu Santo y que caen sobre el bronce más oscuro de la silla y las figuras inferiores. La paloma, pintada sobre una ventana de cristal, aparece como la fuente de la luz verdadera. Es momento de recordar cómo el águila de Júpiter se representaba sobre el trono de César en la antigua Roma; aquí, estos símbolos atemporales han sido transformados.

## 2. Mujer pelando manzanas



70,5 x 54,3 cm

Óleo sobre tela

Wallace Collection, Londres

Barroco

Este cuadro pertenece a la segunda etapa de la pintura de Pieter de Hooch, cuando se traslada de Delft a Ámsterdam. Esta etapa se caracteriza por una corporeidad más acusada de las figuras y un color más cálido, con una atmósfera casi rosada y una luz amarillenta que da placidez a las acciones que plasma.

De Hooch consigue reflejar poéticamente la monotonía del trabajo diario del ama de casa holandesa, poniendo de relieve sus virtudes y su disposición para el orden y las cosas bien hechas.

Procura una puesta en escena bien construida espacialmente, y sitúa a menudo formas rectangulares que enmarcan las figuras y acentúan el movimiento o la quietud, con aperturas a otras estancias o al exterior. A veces, la parte iluminada es la del fondo del cuadro, y entonces las figuras tienen más relieve. La *Mujer pelando manzanas* está absorta en el trabajo que hace, completamente

ajena al espectador. Este tema podría provenir de Nicolaes Maes, que ejerció bastante influencia en De Hooch, y a quien había conocido durante su época en Delft.

De este mismo periodo podríamos mencionar *El armario de la ropa blanca*, y *La despensa*. En todas estas obras De Hooch nos muestra la placidez de la vida cotidiana con unos colores cálidos, con predominio de los rojos intensos que contrastan con negros, blancos, azules, grises y amarillos, y con una paleta mucho más amplia que la de Vermeer de Delft.

Poco después de estas magníficas obras, el arte de Pieter de Hooch va perdiendo su encanto y el pintor pasa a ser una figura de segunda fila.

### 3. La peste de Asdod



148 x 198 cm

Óleo sobre tela

Musée du Louvre, París

Barroco

La obra pertenece al tercer periodo de Nicolas Poussin, el de la primera madurez. La pintó hacia finales de 1630. En 1631 la compró Fabrizio Valguarnera y la obra permaneció en Roma hasta que en 1660 el duque de Richelieu la compró y se la llevó a Francia. En 1665 pasó a manos del rey Luis XIV, y finalmente se incorporó al museo del Louvre con el resto de las colecciones reales.

El tema deriva de un pasaje de la Biblia, del Libro I de Samuel, capítulos 5-6. Los filisteos habían ganado en combate a los hebreos, y se llevaron el arca de la alianza a Asdod. Una vez en la ciudad, la dejaron en el templo de su dios Dagon. Al día siguiente por la mañana Dagon estaba tirado en el suelo delante del Arca. Lo volvieron a levantar, pero al día siguiente por la mañana lo volvieron a encontrar en el suelo con la cabeza y las manos separadas del cuerpo. Entonces empezaron a sufrir graves enfermedades: hubo una epidemia de morenas y muchos de ellos morían. Finalmente decidieron devolver el arca a los hebreos, junto a cinco morenas y cinco ratas de oro –una por cada primer magistrado de las ciudades de los filisteos– para aplacar a Jahvé.

Este tema podría haber sido sugerido a Poussin por la peste de Milán de 1630. Expresa la caída del hombre cuando el destino se vuelve en su contra, cuando sus falsos dioses lo abandonan y debe reconocer que hay otra verdad que no es la suya.

La composición del cuadro se basa en una triangulación de los grupos de personas, que tienen un gran movimiento, con una sólida arquitectura que lo enmarca y al mismo tiempo da estatismo a la obra. En el zócalo del templo de Dagon, a la izquierda, está la figura de una rata, símbolo de la peste.

## 4. Iglesia del Gesú; interior



Roma

Clasicismo barroco

Las órdenes religiosas activas, como los jesuitas, seguidores de las directrices del Concilio de Trento, necesitan unos espacios donde la participación de los fieles en la liturgia de la palabra y de la eucaristía se pueda producir sin que haya ningún elemento que desvíe la atención. Y eso requiere un espacio unificado y unificador.

Il Gesú fue la iglesia madre de los jesuitas y su estructura será un modelo para todos los templos de la Compañía.

Vignola concibe una nave única, cubierta con bóveda de cañón, de dieciocho metros de luz, con cuatro capillas intercomunicadas a cada lado, que permiten el paso desde la entrada hasta el presbiterio y la sacristía sin necesidad de incidir en el espacio ocupado por los fieles, y un transepto alineado con los muros exteriores de éstas. En el crucero, una cúpula impresionante ilumina el presbiterio y atrae el eje direccional de la nave.

La bóveda de cañón se levanta por encima de una cornisa que unifica el espacio desde la fachada hasta los soportes del crucero. Pilastras adosadas y arcos de medio punto dan paso a las capillas, que quedan en la penumbra, mientras

que la nave se ilumina con las ventanas de las lunetas y la cúpula. Encima de las capillas hay tribunas, cerradas con celosías, desde donde la comunidad o las autoridades podían seguir las celebraciones litúrgicas sin ser vistas.

El proyecto constructivo de Vignola se mantuvo tras su muerte, en 1573, pero un siglo después la decoración ilusionista barroca se apoderó del espacio y lo transformó en una cosa inmaterial, intangible e infinita.

## 5. Helena Fourment y sus hijos



113 x 82 cm

Óleo sobre tela

Musée du Louvre, París

Barroco

El pintor se había casado por segunda vez en 1630 con Helena Fourment, cuatro años después de la muerte de su esposa Isabel Brandt. A partir de este momento, en la obra de Peter Paulus Rubens aparece a menudo la figura de Helena, en retratos, en composiciones mitológicas, religiosas o en escenas galantes. El artista ha encontrado su ideal de belleza femenina, como lo demuestra este retrato del Louvre, una belleza de aspecto campesino y saludable, cuyo canon es de una robustez muy superior a la renacentista. Helena Fourment es la persona que Rubens más retrató, incluso más que a él mismo o que a sus hijos, o a su primera mujer. Sentía por ella casi una pasión senil.

La obra es de carácter humano y familiar: junto a la mujer de Rubens aparecen sus hijos, Francisco, en el regazo de la madre, Clara Juana, y probablemente Isabel Clara, de la que solamente se aprecia una mano, en el lado derecho, que se encuentra inacabado. El pintor tuvo dos hijos más de su esposa, uno de ellos póstumo.

Rubens pintó esta obra con un propósito puramente personal. Por eso adopta un formato reducido, en el que las figuras resultan de dimensiones muy inferiores al tamaño natural. En su superficie, la pincelada tiene una ligereza extraordinaria; eso provoca abundantes transparencias que permiten apreciar el esbozo de las figuras realizado mediante líneas de dibujo. Muchas zonas quedaron sin acabar, por ejemplo la parte inferior del sofá o el pájaro que vuela situado entre las figuras de los dos niños.

La naturalidad de la escena se ve realizada por un trazo libre, casi esbozado, que da al grupo un cierto aire despreocupado y espontáneo. Solamente Francisco parece darse cuenta de que es observado y se gira hacia el espectador. De esta manera se convierte en un cómplice que participa de la escena. Rubens consigue la instantaneidad fotográfica, pero formalmente es una obra elaborada mediante estructuras cerradas –círculo que engloba al niño y la madre– y curvas.

Helena toma a su hijo, en una actitud casi idéntica a la obra *Helena Fourment con su hijo Frans*, que se encuentra en Múnich.

## 6. La Magdalena del crisol o Magdalena Terff



128 x 94 cm

Óleo sobre tela

Musée du Louvre, París

Barroco

Camille Terff la compró en París en 1940, y en 1949, después de un largo litigio, entró a formar parte de las colecciones del Louvre.

Se conservan tres cuadros de Georges de La Tour con el mismo tema. Los otros dos pertenecen a colecciones privadas de París y Nueva York y presentan ligeras variantes: espejo, una o dos fuentes lumínicas, libros, etc., pero en todos está María Magdalena sentada, pensativa, con la mirada perdida más allá de la luz de la vela o de la lámpara, en una composición intimista.

En torno a la escasa obra firmada que nos ha llegado de Georges de La Tour hay posiciones enfrentadas: la que lo considera seguidor del caravaggismo nórdico –ésta sería la opinión de Anthony Blunt– y la que dice que sería un continuador del caravaggismo italiano –opinión de François George Pariset. Es innegable, sin embargo, que hay que situarlo dentro de la corriente internacional que bajo el nombre de "caravaggismo" se extendió en la primera mitad del siglo XVII por toda Europa.

Ambos estudiosos tienen razón, ya que en la primera época de su obra La Tour quedó más influido por la corriente italiana, con el uso del claroscuro y del realismo, aunque de forma especulativa, y en cambio, en la segunda etapa se decanta por soluciones nórdicas: luz tangible, intimismo.

## 7. Jardines de Versalles



Palacio de Versalles, París

### Barroco

El Palacio de Versalles se construyó a partir de un palacete de caza de Luis XIII. Su sucesor Luis XIV, con la intención de aglutinar a la Corte a su alrededor y poder controlar a los nobles, decidió trasladarse fuera de París, y amplió el palacete hasta llegar a las dimensiones actuales.

Si Louis Le Vais y Jules Hardouin-Mansart fueron los arquitectos del palacio, André Le Nôtre diseñó y organizó los jardines. Le Nôtre ya había demostrado su valía en los jardines de Vaux-le-Vicomte y las Tullerías, pero es en Versalles donde creó su obra magna.

El jardín francés es un jardín pensado y diseñado sobre el papel, nada se deja al azar; es un jardín geométrico donde los accidentes geográficos son creados por el hombre, se hace *tabula rasa* de todo lo que contiene el espacio que se debe ajardinar y, partiendo de cero, se crean una infinidad de parterres, de bosquecillos, de lagos artificiales, de naturaleza domesticada, con lugares para pasear, para perderse, para disfrutar de los olores de las flores, espacios para celebrar fiestas... se organiza un espacio lúdico donde la corte esté distraída y no piense mucho en los asuntos de Estado, y así el Rey Sol pueda ejercer de monarca absoluto.

Hay tres vías principales que desde la ciudad confluyen hacia el Palacio, y una vez se ha atravesado hay numerosas posibilidades que se abren hacia el infinito. El jardín de Versalles es un jardín abierto, ya no tiene el carácter de *hortus conclusus* medieval que todavía conservaba el jardín renacentista; es un espacio ilimitado.

El orden y la correspondencia simétrica son un reflejo del pensamiento de Luis XIV, quien elaboró una guía para visitar los jardines donde proponía varios itinerarios y señalaba el orden en que se debían visitar para poder alcanzar todos y cada uno de sus lugares. Él mismo los mostraba satisfecho a sus invitados de honor.

## 8. Plano de Londres



Londres

Barroco

En 1666 se declaró en Londres un gran incendio que dejó devastada la ciudad; a raíz de eso se convocó un concurso para reconstruirla. Entre las propuestas que se presentaron estaban las de Robert Hooke, Valentine Knight y *sir* Christopher Wren.

Este último realizó un proyecto que era una síntesis de las propuestas concéntricas típicas de las ciudades ideales renacentistas y las estructuras ortogonales modernas.

Se trataba de un plano con unos centros determinados en torno a los cuales se organizaba la malla en círculos, unas grandes avenidas diagonales que atravesaban la ciudad y unían estos puntos clave, y un tejido de calles dispuestas perpendicularmente entre sí, que formaba el cuerpo de la ciudad.

El centro de la ciudad no estaba en torno al Palacio Real como las ciudades europeas, ya que Londres era una entidad autónoma que no dependía de la Corona, sino que el punto clave hacia el que irradiaban todas las líneas de fuerza era la Bolsa. La catedral de San Pablo, en las puertas de la ciudad, era otro de estos puntos.

Este proyecto racional fue rechazado por el Rey Carlos II, sólo tres días después de ser presentado al Parlamento: alegó que era inviable. De entrada, tropezaba con los propietarios del suelo, que no estaban dispuestos a dejar que ninguna calle atravesara su propiedad y querían mantener sus parcelas con la misma superficie y la misma distribución que tenían antes del incendio. Los fundamentos teóricos de la reparcelación todavía no habían sido propugnados. La aristocracia tampoco estaba dispuesta a ceder ni un palmo de su terreno.

Pero no era sólo la cuestión de la propiedad la que hacía inviable el proyecto, sino también la repugnancia que sentían por la orden y la sistematización, lo que propició que Londres se urbanizara con intervenciones parecidas a un plano parcial, en torno a unas plazas distribuidas irracionalmente dentro del tejido urbano.

## 9. Iglesia de Sant'Ivo della Sapienza; exterior



Roma

Barroco

La iglesia de Sant'Ivo della Sapienza está situada en la antigua universidad de Roma, al fondo de un *cortile* porticado de dos plantas, trazado por Giacomo della Porta. Éste es el primer problema que debe solucionar Francesco Borromini, y lo hace proponiendo una exedra que continúa las arcadas de della Porta y que con su forma invita a traspasar la entrada.

Desde el *cortile* se pone de manifiesto la estructura centralizada de la planta, con la cúpula, una de las más impresionantes de la arquitectura de todos los tiempos. Consta de un tambor hexagonal de formas convexas, que neutralizan la disposición cóncava de la fachada, con los lados divididos en dos cerraduras pequeñas y uno mayor donde se abre el ventanal. En el vértice de unión de los lados del hexágono se refuerza el orden de pilastras, para dar solidez. Encima del tambor se levanta una pirámide escalonada, dividida por contrafuertes que trasladan la carga en las aristas de unión de los segmentos del tambor.

Esta pirámide está coronada por una linterna que presenta columnas dobles con espacios cóncavos entre ellas, muy similar al templo de Venus de Baalbeck, que contrastan con la pirámide de formas convexas.

Encima de la linterna se levanta una espiral, monolítica y escultórica, que no corresponde a ninguna estructura interior y que con su movimiento ascendente parece unir todas las fuerzas y concentrarlas en el punto más elevado, que concluye con la bola del mundo y la cruz.

## 10. Iglesia de Santa Susanna; fachada



Roma

Barroco

Carlo Maderno, como tantas otras figuras punteras de las artes, llegó a Roma proveniente de las tierras del norte. En 1603, cuando acaba la fachada de Santa Susanna, es nombrado arquitecto de San Pedro. Esta fachada significó la llegada a la arquitectura de los cambios experimentados por la plástica.

Maderno presenta una gradación de volúmenes desde el espacio central hacia los laterales; divide la fachada en cinco cuerpos, articulados en un sistema c, b, a, b, c, en el que el cuerpo "c" conforma un espacio más estrecho y retirado, correspondiente a las capillas, limitado por pilastras en los ángulos y por medias columnas, donde la decoración ocupa sólo el espacio superior con unos pergaminos de estilo manierista. El siguiente cuerpo, el "b", es más amplio, se enmarca en medias columnas y contiene una hornacina con estatuas. El tercer cuerpo, el "a", es el central, el más amplio y el más vacío, ya que la puerta lo ocupa completamente.

Esta diferenciación de espacios hace que se acentúe la verticalidad, y al mismo tiempo se crea un claroscuro que individualiza las diferentes partes. El muro liso que presentan las cerraduras de pared tiene una relación inversa a la an-

chura; cuanto más estrecho, más muro; cuanto más ancho, menos. Un entablamiento, que sigue el escalonamiento de los cuerpos, unifica el registro inferior y corona la puerta con un pequeño frontón triangular.

En la parte superior sigue las mismas pautas: prescinde del cuerpo "c" y enmarca con pilastras las divisiones, lo que hace que se produzca una disfunción de los elementos estructurales de apoyo, que invierte la potencia. Se corona con un frontón triangular con balaustrada, que también sigue el ritmo de la fachada. Unas pequeñas volutas hacen de transición entre el registro superior y los cuerpos "c" del inferior, remarcando el sentido de verticalidad que Maderno intenta dar a la fachada.

## 11. San Carlino alle Quattro Fontane; planta y fachada



Roma

Barroco

En 1634, el procurador general de los Trinitarios Descalzos españoles encargó a Francesco Borromini la ejecución de San Carlino. En primer lugar, el arquitecto construyó la parte monástica: dormitorio, refectorio y claustros, y ya se reveló como un verdadero maestro en la explotación del espacio reducido de que disponía. En el claustro empieza a anticipar lo que será la articulación posterior de la iglesia. Partiendo de un espacio rectangular, crea un octágono estirado al sustituir las esquinas por curvaturas convexas, y evita así que se produzca una interrupción en el movimiento.

Borromini diseña la planta de San Carlino partiendo de una geometrización del espacio. Ya no es el espacio antropomórfico creado por la repetición de un módulo, tal como lo entendían los renacentistas, sino que el punto de partida es la forma geométrica. El espacio se origina subdividiendo la unidad en otras subunidades geométricas. Es una división y no una agregación de módulos. El espacio es una unidad que se puede articular pero que no se puede descomponer en elementos independientes.

La planta se inscribe en una elipsis generada por dos triángulos equiláteros unidos por la base, y que crean un juego de formas cóncavas y convexas. Severo Sarduy, estudioso de la obra de Borromini, especula, sin embargo, con la teoría

de la anamorfosis del círculo, según la cual Borromini crea el espacio partiendo del círculo y de la cruz griega, y con su expansión y contracción llega a la configuración unitaria.

El esquema desde el que se genera el espacio queda oculto dentro de una delimitación ondulante y continúa definida por una columnata dispuesta rítmicamente en torno a todo el perímetro, siguiendo una formulación similar a la empezada en el claustro, de columnas agrupadas de cuatro en cuatro con intervalos más amplios en los ejes longitudinal y transversal, que crean un ritmo desde la entrada A bcb A bcb A bcb A bcb, en el que "A" es el espacio correspondiente al final de los ejes longitudinal y transversal.

Con respecto al entablamiento, que actúa como un freno visual a pesar de su movimiento, el ritmo cambia y se unifican espacios; se transforma en bAb c bAb c bAb c bAb c.

Borromini debe introducir todavía otro cambio de ritmo para poder levantar la cúpula: crea un área de conchas sobre el espacio "c" que adopta la función estructural de los plafones de la cruz griega, lo que le permite conformar un contorno curvilíneo sobre el que se asienta la cúpula.

La cúpula ovalada está decorada con artesones cortados en forma octogonal, hexagonal y de cruz –emblema de los trinitarios– que se van haciendo más pequeños a medida que se acercan a la linterna; se incorpora así un recurso ilusionista en el diseño, que le da la apariencia de una colmena. Las paredes de la linterna tienen forma convexa, como si el espacio exterior hiciera fuerza hacia el interior.

La luz fluye a través de la linterna y de las aperturas ocultas tras el casetonado de la anilla estructural, y da la impresión de que la cúpula queda suspendida inmaterialmente encima de las sólidas formas del espacio que rodea al espectador.

Los espacios de Francesco Borromini no son unidades estáticas, sino entidades flexibles que se expresan en el movimiento de las paredes ondulantes –movimiento creado por fuerzas centrífugas y centrípetas–, que no permiten medirlos y que visualmente, como no tienen ni principio ni fin, conforman un espacio ilimitado.

La fachada es la última obra de Borromini, empezada en 1665 y acabada en 1667, aunque la decoración escultórica no se terminó hasta 1682.

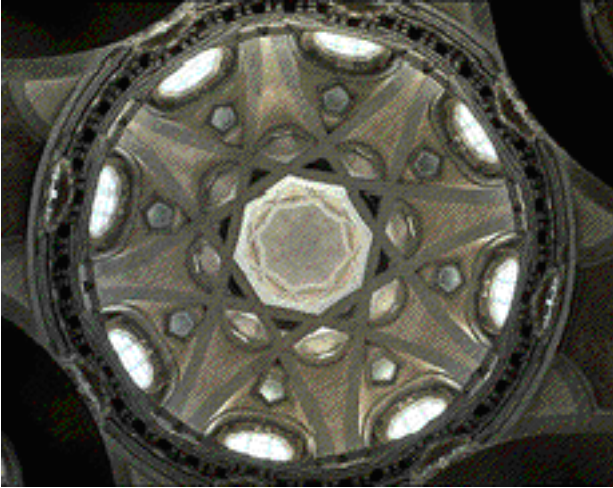
Dividida en dos registros por un entablamiento, no por eso pierde su sentido de verticalidad. La parte inferior se construyó cuando todavía vivía Borromini y está en plena consonancia con el interior, con una estructura cóncava-convexa-cóncava, unificada por un entablamiento ondulado sin ninguna interrupción, con un sistema de columnas de orden gigante como el de la fachada de

San Pedro, donde había trabajado de *scarpellino*. La parte superior presenta en cambio tres estructuras cóncavas y el entablamiento no unifica, sino que también consta de tres segmentos bien delimitados, y presenta una inversión de las formas del registro inferior: las partes abiertas son aquí cerradas, y al revés. En la parte central sitúa una estructura convexa en la que se ha querido ver la forma del Dahir de Petra, aunque quizás sólo es una coincidencia. El conjunto se corona con un escudo sostenido por dos ángeles, que rompe la unidad del entablamiento superior anulando el posible efecto de barrera visual.

El espectador tiene la sensación de que la fachada adopta una forma ondulada a causa de la presión que ejercen los elementos laterales hacia la parte central.

Por detrás de la balaustrada que delimita la parte superior de la fachada, se puede distinguir la linterna con las paredes onduladas hacia la interior, coronada por una estructura helicoidal que recuerda un zigurat y que tiene el punto de fuga en la cruz que la corona.

## 12. Iglesia de San Lorenzo; interior



Turín

Barroco

Guarino Guarini, uno de los arquitectos que especula con las formas, se encargó de las obras de la iglesia de San Lorenzo de Turín. Exteriormente le dio un trazado cuadrado de muros sólidos, si bien en el interior el resultado de su planificación es completamente diferente.

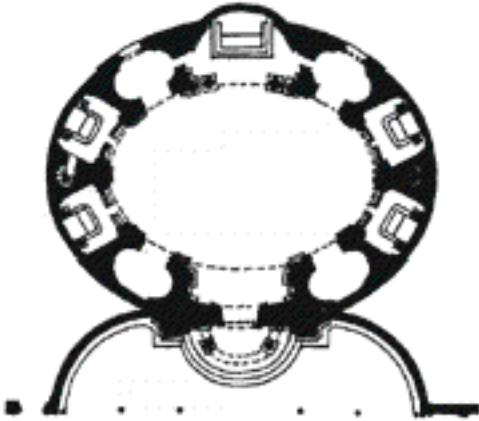
La forma de la planta es octogonal con los lados curvados hacia el interior, formados por "motivos de Palladio", con un amplio arco abierto, que hace que sea difícil ver la figura geométrica como forma constitutiva. Un contundente e ininterrumpido entablamiento discurre por encima de los arcos y da claridad a la figura.

Detrás de la mampara de columnas rojas hay hornacinas con estatuas blancas sobre un fondo negro, enmarcadas por pilastras blancas.

La cúpula se articula con unas conchas en los ejes diagonales, que transforman el octágono en una planta de cruz griega. Sobre esta zona hay ocho ventanales, en medio de los cuales surgen unos arcos secantes que atraviesan de un punto a otro el círculo, como si fueran la tela de una araña, formando una estrella con el centro octogonal por donde se filtra la luz que se desmaterializa los elementos, y eso da la impresión de que se encuentra suspendida en el aire, sin tener ningún punto de apoyo; se consigue la sensación de espacio ilimitado, no por medios ilusionistas sino exclusivamente arquitectónicos. El edificio está coronado por una linterna con tambor, de la misma altura que la cúpula.

Guarini ideó para la cúpula de San Lorenzo unas vigas de piedra largas y macizas, desafiando la gravedad, un reto para las posibilidades constructivas del momento. Por medio de la arquitectura alcanzó el sentimiento barroco del misterio y el infinito, y al mismo tiempo expresó los movimientos de atracción y contracción.

### 13. Sant'Andrea al Quirinale



Roma

Barroco

La pequeña iglesia de Sant'Andrea, destinada al noviciado de los jesuitas es, sin duda, la que resume mejor la idea del arte que tenía Gian Lorenzo Bernini. La encargó el cardenal Camillo Pamphili.

Es una composición religiosa total, en la que la arquitectura, la escultura y la pintura se integran para crear un espacio religioso de gran teatralidad. Como el resto de las iglesias proyectadas por Bernini, la del Quirinal se concibió con una planta centralizada, de forma ovalada, y con el eje transversal más largo que el axial. Esta característica se compensa visualmente por medio de dos pilastras que delimitan el espacio, situadas en los extremos del eje transversal. Cabe destacar, en la distribución de la luz, el contraste entre el altar, iluminado de manera directa y la claridad difusa de las capillas laterales, hecho que destaca el eje.

La decoración arquitectónica, que combina pilastras, columnas, entablamiento y frontón ovalado, guía la vista del espectador hacia la hornacina del altar, donde está el cuadro del martirio de San Andrés transportado por los ángeles, obra de Guillaume Courtois. Las columnas que sostienen el frontón enmarcan el altar, creando una dicotomía entre el centro oval del espacio centralizado, destinado a la congregación expectante, y el altar, inaccesible, donde el misterio se consuma.

El conjunto se articula, pues, en función del altar, de una manera escenográfica. La iluminación principal del edificio parte de la linterna central y de las ventanas del arranque de la cúpula casetonada. En estos puntos se concentra la decoración escultórica, de Antonio Raggi. En la cúpula está la representación

de querubines y del Espíritu Santo. Sobre las ventanas se representan *putti* con guirnaldas y palmas del martirio, pescadores desnudos con redes, conchas y cañas, que simbolizan a los compañeros de San Andrés, pescadores de almas como él.

Dentro de la iglesia, todo enfatiza el carácter sublime de San Andrés, que aparece también esculpido sobre el frontón roto del altar.

En la fachada, muy sobria, el espíritu barroco está presente sólo en la decoración del escudo de los Pamphili, en el juego de líneas curvas y en la utilización de la orden monumental.

## 14. Éxtasis de Santa Teresa



Santa Maria della Vittoria, Roma

Barroco

La familia Cornaró encargó a Gian Lorenzo Bernini, máximo artífice de la escultura barroca, la decoración de su capilla en un lateral de la iglesia de Santa Maria della Vittoria.

En el momento de realizar el proyecto le sirvió su experiencia como escenógrafo de teatro, ya que dotó a la capilla de una ambientación escenográfica, como si fuera una pintura a la manera de *tableau vivant*, en la que los personajes pétreos viven y actúan dentro del espacio creado; es una obra maestra como concepción unificadora de todas las artes.

El punto de visión ideal de la capilla Cornaró es frontal en la escultura central y exterior de la capilla. Desde este lugar, la visión de arquitectura, escultura y pintura se unen en un decorado ilimitado y, gracias al tratamiento de la luz y los colores de los materiales, el espectador tiene la sensación de ver una cosa irreal, una aparición del otro mundo.

La escenografía del conjunto, el *theatrum sacrum*, nos obliga a fijar la atención en la escultura central. La parte baja del espacio está decorada con mármoles de diferentes colores. En los laterales destaca la representación escultórica de la familia Cornaró, en el marco de una arquitectura ilusionista, como espec-

tadores privilegiados del éxtasis. La parte superior de la capilla la pintó Guido Ubaldo Abbatini, siguiendo las directrices de Bernini, y combinó estuco y pintura.

La escultura del éxtasis de Santa Teresa está dentro de una hornacina convexa, con frontón roto, sobresaliente, y atrae la atención del espectador, ya que el nicho se encuentra iluminado por una ventana de cristal amarillo que concentra la luz sobre el grupo y crea un juego de claroscuro en la capilla. La sensación de la luz como símbolo de divinidad se realza con los rayos de madera dorados que rodean la escultura, que representa el momento en que un serafín traspasa el corazón de Santa Teresa con una flecha ardiente de amor divino, símbolo de la mística unión de la santa con Cristo.

La escultura parece suspendida dentro de una nube pétreo que destaca el carácter etéreo del momento. El tratamiento de la ropa, con grandes pliegues, inestable y artificiosa, refuerza la actitud de la protagonista.

El grupo está tallado en mármol de diferentes calidades, dentro de un ambiente formado por rayos dorados de bronce. El uso de diferentes materiales responde al gusto del barroco por la policromía.

## 15. Tumba de Urbano VIII



Mármol y bronce

Basílica de San Pedro, El Vaticano

Barroco

Se inspira directamente en la tumba de Pablo III de Guglielmo della Porta.

La iglesia tiene en la tumba de Urbano VIII el más fiel exponente de su poder. El papa Barberini fue uno de los comitentes que mejores encargos hizo a Gian Lorenzo Bernini y no es extraño que el artista pusiese tanto interés en la realización de su monumento funerario.

El conjunto tiene un elevado valor simbólico y alegórico. El papa, en posición sedente, realizado en bronce dorado, imparte autoritariamente su bendición. Su trono descansa sobre un pedestal que se eleva sobre el sarcófago decorado en bronce y mármol. A cada lado se representa la gloria de las virtudes del papa: la Caridad, la mayor de las virtudes cristianas según san Pablo, y la Justicia, la principal de las virtudes cardinales. La Caridad atrae a un niño hacia su pecho, cubierto por respeto a su emplazamiento, y se gira para consolar a otro que llora. La Justicia, refinada y femenina, se apoya en un sarcófago en un éxtasis de tristeza. Aunque estas figuras son la personificación de las virtudes de Urbano, sirven también de consuelo nuestro por su pérdida.

La contraposición de materiales da majestuosidad a la figura humana, y destaca el dinamismo de las representaciones alegóricas, que cobran vida y rehúyen el estaticismo clasicista. Varias abejas que forman parte del escudo de la familia Barberini se han puesto caprichosamente sobre el sarcófago y el pedestal de la estatua. Todo el conjunto está impregnado de una arrogancia brillante: la Muerte en forma de esqueleto, situada sobre el sarcófago, graba el nombre de Urbano VIII en letras de oro sobre el tablero de bronce que servirá de epitafio. Toda la composición se eleva en forma piramidal hacia el vértice. Bernini concentra los elementos específicamente funerarios en el centro de la composición, elementos realizados fundamentalmente en bronce y que permiten que las estatuas de mármol de los lados tengan una vitalidad inusitada.

El Santo Padre se encuentra rodeado de ropas, de movimiento y textura muy complejos. Solamente su cabeza, con la mitra y la mano alzada, se proyecta significativamente.

## 16. Inmaculada



49,5 cm

Madera de cedro policroma

Sacristía de la catedral, Granada

Barroco

Alonso Cano fue la personalidad más importante de la escultura española del siglo XVII. Artista polifacético, cultivó también con éxito la arquitectura y la pintura, y sus formulaciones tuvieron bastante resonancia en el desarrollo de las artes en España.

Se inició en el taller de Francisco Pacheco, donde conoció a Diego Velázquez y a Juan Martínez Montañés, tertulio habitual del maestro Pacheco, de quien incorporó algunos rasgos que se pueden reconocer en sus obras, como el tratamiento de las vestiduras, el canon y la policromía.

Se va a Madrid, pero después de la caída de Olivares y la muerte de la reina se traslada a Granada, su lugar de origen, para pintar unas telas para el altar mayor de la catedral. En Granada se encuentra con una tradición de pequeña imaginería, de gran delicadeza, intimismo y religiosidad popular, que lo estimula de tal forma que le lleva a realizar toda una serie de auténticas joyas de la escultura.

Una de éstas es la *Inmaculada Concepción* de la Sacristía de Granada. Originalmente la hizo para la urna del tabernáculo que corona el atril del coro de la catedral, pero al cabo de poco tiempo se trasladó a la sacristía para que todo el mundo la pudiera admirar y venerar. Este hecho motivó que hiciera otra imagen para el atril –una Virgen de Belén.

El artista nos presenta a la Virgen, casi una niña, envuelta entre los pliegues del manto, del que emerge frágil y turbada, con la cabeza girada a la derecha y las manos juntas desplazadas hacia la izquierda, en una contraposición muy habitual dentro del estilo de Alonso Cano.

María tiene los pies encima de una nube, y en medio asoman la cabeza tres angelitos y una luna apocalíptica que contribuyen a hacer la imagen más etérea. La policromía suave de la túnica, de un verde muy claro, y el manto, de un azul intenso, contribuyen a resaltar la belleza de la figura.

## 17. Rapto de Proserpina (Plutón y Perséfone)



255 cm

Mármol

Galeria Borghese, Roma

Barroco

De las realizaciones más tempranas de Gian Lorenzo Bernini destaca este grupo esculpido por encargo del cardenal Scipione Borghese para su villa. Bernini pone de manifiesto toda la maestría de que es capaz y nos sorprende con su virtuosismo. Intenta llevar los recursos de la escultura en mármol a sus últimas consecuencias. La portentosa técnica de Bernini como tallista le permitió modelar el mármol como si fuera una pasta y obtener los efectos del bronce, que se funde a partir de moldes de barro o cera. Precisamente se le ha criticado este hecho, porque los moralistas del arte consideran que se transgrede el concepto de "fidelidad a los materiales".

El grupo fue esculpido para contemplarlo frontalmente y, como otras esculturas de los Borghese, se encontraba adosado a un muro.

Las líneas curvas de los cuerpos y los ritmos diagonales dotan a la obra de dinamismo, ímpetu y movimiento ascendente, que se proyecta hacia un espacio ilimitado. Se trata de una composición abierta: ritmo y tensión permiten a Bernini escapar del estaticismo de la materia y crear de manera ilusionista el movimiento real.

La textura de la piel, el pelo erizado, las lágrimas de Perséfone y sobre todo la carne dúctil de la joven en las manos de su raptor divino empiezan un capítulo nuevo de la historia de la escultura. Aquí, Bernini consigue los efectos pictóricos del modelado en barro mediante métodos de talla tradicionales, y pone su sorprendente técnica realista al servicio de una visión momentánea.

La acción se presenta en su momento álgido: parece que Plutón acaba de raptar a la voluptuosa doncella, que se resiste y grita en vano mientras el dios triunfante traspasa la frontera de los infiernos, simbolizada en la figura aterrador de Cerbero, que sirve asimismo de apoyo del grupo. Por lo visto las ideas primitivas para hacer este grupo provenían del *Rapto de las sabinas* de Giambologna.

## 18. Beata Ludovica Albertoni



Mármol

Capella Altieri

Iglesia de San Francesco di Ripa, Roma

Barroco

La estatua es un encargo del cardenal Poluzzi degli Albertoni para la capilla dedicada a un miembro de su familia, la beata Ludovica, muerta en 1533 y beatificada en 1671. Gian Lorenzo Bernini realizó la obra a los setenta años, y en pleno dominio de sus portentosas facultades.

La capilla es un espacio cubierto por una cúpula, con una cavidad abierta por Bernini detrás del altar para revelar la visión de la muerte de Ludovica, que aparece yacente sobre una cama de mármol en su agonía final, bajo un gran cuadro de la Sagrada Familia.

Se consigue el efecto ilusorio de la escena mediante la iluminación indirecta a través de unas ventanas situadas a la derecha y a la izquierda. Cabezas aladas de querubines parecen flotar sobre la luz para aliviar el sufrimiento final de la beata, mientras que la paloma del Espíritu Santo sobrevuela la escena esperando recibir su alma devota.

La profundidad de la capilla y de la concavidad es grande y la visión se nos aparece en el fondo; la perspectiva se acentúa mediante un arco decreciente situado sobre el altar, pero la escena se acerca a nuestro mundo mediante las ropas coloridas que caen en forma de oleadas desde la cama. Una decoración

arquitectónica tradicional situada detrás de la mujer agonizante enmarca el cuadro de Giovanni Battista Gaulli, pintor de gran calidad que colaboró con Bernini en varias ocasiones.

La beata inclina ligeramente la parte superior del tronco y tiene el cuello arqueado. El foco de su padecimiento está señalado por la línea de ángeles, por las manos tensas y por una extraña turbulencia de las ropas que se ondulan y se hinchan bajo su cintura. El claroscuro del vestido y la diagonal creada por los brazos de la beata, interrumpida por las manos, reflejan un tratamiento casi sinfónico del tema del padecimiento físico y de la muerte. El cuello hinchado, los ojos cerrados y la boca entreabierta completan la imagen de un cuerpo moribundo; el friso de granadas maduras situado bajo el cuadro representa la inmortalidad hacia la que se dirige su alma.

Aparte de la pequeña decoración de puntas sobre la almohada, existe una uniformidad de color y texturas en la obra; el juego de luces y sombras sobre el vestido se puede entender como sensibilidad pura: la mujer agonizante parece simbolizar la fe, la esperanza y la caridad divinas.

## 19. Tríptico del descenso



Óleo sobre tabla

Plafón central: 420 x 310 cm

Cada uno de los plafones laterales: 420 x 150 cm

Catedral de Amberes, Amberes

Barroco

El gremio de los ballesteros encargó a Peter Paul Rubens para su altar de la catedral de Amberes este inmenso tríptico, considerado la obra maestra del primer periodo del pintor. Predomina un espíritu de serenidad y emoción que demuestra hasta qué punto Rubens fue uno de los artistas que más íntimamente sintió el contacto con la religión católica.

La composición abierta y libre se organiza en torno a múltiples líneas oblicuas y diagonales que se abren hacia el infinito. El pintor plasma masas amplias y a la vez volátiles. Los personajes son corpulentos, sensuales y tienen formas redondeadas. En este conjunto de anatomías poderosas, la musculatura bronceada de los hombres contrasta fuertemente con la piel nacarada de las mujeres y los ángeles. Líneas curvas, cortas y rápidas modelan cuerpos vivos y

enérgicos y favorecen la torsión de las figuras. En las escenas vibra el cromatismo cálido característico de Rubens: una gama variada de tonos aplicada con pinceladas discontinuas y sueltas que dan gran brillantez a la tela.

Rubens crea así una estructura de una movilidad contenida, en la que la direccionalidad hacia el ángulo superior izquierdo queda matizada por la sinuosidad de los personajes. El tríptico se relaciona interiormente con la situación de las dos escenas laterales, la Visitación y la Presentación en el Templo, en dos planos diferentes que crean una diagonal que va del ángulo inferior derecho al ángulo superior izquierdo, cruzando la escena principal.

## 20. Triunfo de San Hermenegildo



328 x 229 cm

Óleo sobre tela

Museo Nacional del Prado, Madrid

Barroco

Francisco de Herrera pintó este cuadro para el convento de las Carmelitas Calzadas de Madrid, y en 1832 Fernando VII lo compró y lo dio al Museo Nacional del Prado.

Continuando la línea que había empezado con las dos pinturas para la catedral de Sevilla sobre el sacramento adorado por los doctores y el San Francisco, pintó para el convento de las Carmelitas Calzadas esta obra, donde plasma al santo ascendiendo al cielo de forma espectacular y heroica, en medio de una cohorte celestial y de una luz cegadora que confunde a los obispos arrianistas.

Herrera el Joven encuentra unas soluciones formales de una gran audacia compositiva. La figura principal se arquea creando un ritmo de curvas contrapuestas que hacen que la acción sea muy dinámica y al mismo tiempo transmite la sensación de que el santo se proyecta hacia la parte superior del cuadro. Contribuyen a la sensación de ingravidez las figuras que se van difuminando conforme se alejan.

La luz de la composición es totalmente irreal, para realzar el mensaje divino y colaborar a la glorificación del personaje.

El movimiento y la luminosidad de todo lo que hemos descrito hasta ahora contrasta con el gran triángulo inferior y se contrapone. En este triángulo, en medio de la penumbra, los obispos arrianistas quedan asustados por el milagro, y la oscuridad formal simboliza la oscuridad doctrinal del grupo.

Herrera el Joven fue uno de los impulsores del barroco dinámico, iniciado ya por Francisco Rizi, pero su estancia en Italia hizo que incorporara, además, un sentido cromático y un estudio de la luz de connotaciones venecianas.

## 21. San Jerónimo



110 x 81 cm

Óleo sobre tela

Monasterio de Montserrat

Barroco

Hasta 1911 o 1914 esta obra se encontraba en una colección privada en Roma; después vino a España. Relacionado por la técnica pictórica y la identidad del modelo con *San Jerónimo* de la Galería Borghese, encargado por el cardenal Scipione, plantea las mismas dudas a los críticos que aquella obra. Longhi, en 1943, lo atribuyó a Caravaggio y lo dató en los últimos años de su estancia en Roma del artista, entre 1605 y 1606.

Otros autores, como Friedlaender (1955), opinan que se trata de una copia o de una buena imitación.

A pesar de algunos retoques en el manto, señalados por el mismo Longhi, parece que es una obra autógrafa; así lo han afirmado estudios más tardíos, como los de Jullian (1961) y De Logu (1962).

El artista toma como modelo a la gente de la calle y la pinta con actitud naturalista. Tuvo numerosos problemas para representar personajes sagrados como gente corriente, ya que esto transgredía las normas establecidas por el Conci-

lio de Trento. La iglesia de la contrarreforma necesitaba, sin embargo, llegar a sus fieles, interpelarlos y conmoverlos. Ningún otro pintor sabía emocionar e impresionar al público como Caravaggio.

La luz incide violentamente en los escasos puntos que deben ser captados por el espectador. Su tenebrismo no conoce gradación lumínica ni matices.

El autor se acerca a la realidad y se aleja tanto del arte intelectualizado del manierismo como de la falsedad efectista de los primeros artistas de la contrarreforma. Por medio de la realidad concreta, crea tensiones que proyectan al espectador hacia el mundo trascendente.

## 22. El triunfo de Flora



165 x 241 cm

Óleo sobre tela

Musée du Louvre, París

Clasicismo

Aunque Giovan Pietro Bellori sostiene que esta obra fue un encargo del cardenal Omodei, se supone que fue pintada para el cardenal Sacchetti, como *pendant* del *Triunfo de Bacus*, de Pietro Berretini, después regalada al cardenal Omodei.

El tema anticipa el famoso cuadro *El reino de Flora* (1631, Dresde, Staatliche Kunstmuseen). Los dos se basan en las *Rimas* del poeta Marino, uno de los *cognoscenti* del círculo de Cassiano del Pozzo, cenáculo donde se traducían y comentaban los textos clásicos, entre los que las *Metamorfosis* de Ovidio representaron todo un descubrimiento que aportó a la plástica una multitud de temas mitológicos.

La obra racionaliza el espacio conformando varios grupos individualizados, que protagoniza Flora sentada encima de un carro tirado por amorcillos, mientras recibe las ofrendas de personajes que se metamorfosearon en flores, como Ajax (clavel), Narciso, Clitia (girasol), Jacinto, Adonis (ranúnculo).

La composición crea un ritmo dinámico de derecha a izquierda, en parte detenido por el grupo formado por un hombre y una mujer sentados en el suelo, que miran a la comitiva.

Los colores ocre de Poussin, que no tenía más modelos que los relieves clásicos monocromos, rotos por el azul, hicieron afirmar a Joshua Reynolds: "Poussin ha pintado una mancha de tela azul, cuando el tono del conjunto es terroso y ocre; eso demuestra que la armonía de colores no era el punto fuerte de este gran hombre".

## 23. Las tres Gracias



221 x 181 cm

Óleo sobre tabla

Museo Nacional del Prado, Madrid

Barroco

Las tres gracias, Aglaya, Eufrosine y Talia, hijas de Júpiter y de Eurimone según la tradición clásica, se han representado en numerosas ocasiones desde el renacimiento; los artistas se basaban en una escultura antigua conservada en la catedral de Siena. Es probable que Rubens la conociera por los numerosos grabados que circulaban de la obra y la copiara, como había hecho Rafael, entre otros.

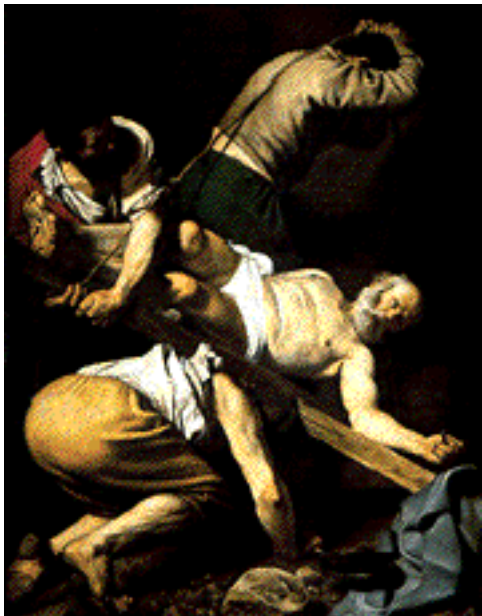
Esta pintura de maravillosa calidad, comprada en la testamentaria de Rubens para Felipe IV, es una de las obras más íntimas y personales del pintor. Desde su adquisición se encuentra descrita en diferentes inventarios de las colecciones reales, hasta que ingresó en el museo.

Encontramos en las figuras de las tres gracias la representación del ideal de belleza femenino del pintor, que evoca el recuerdo de sus dos esposas, morena la primera, Isabel Brandt, y rubia la segunda, Helena Fourment; las tres gracias desnudas y enlazadas. El rostro de la segunda esposa, Helena, ha sido repeti-

damente reconocido en una de las tres gracias, pero otros autores consideran que todas ellas son una versión ligeramente alterada de quien fue un amor suyo tardío.

Peter Paulus Rubens consigue dotar los opulentos cuerpos femeninos de cualidades nacaradas y transparencias delicadísimas; los trata con ondulada elegancia y una serenidad verdaderamente excepcional. El paisaje vibra con una ligereza atmosférica sin par en su época y todos los accesorios, como la guirnalda de flores o la tela que cuelga del árbol, son absolutamente magistrales. Se ha creído durante mucho de tiempo que fue una de las últimas obras del artista, pero actualmente, estudiando sobre todo la gama de colores y la técnica esmaltada, se piensa en dataciones anteriores.

## 24. Martirio de San Pedro



230 x 175 cm

Fresco

Capella Cerasi

Iglesia de Santa Maria del Popolo, Roma

Barroco

Esta obra y su pareja, *La caída de San Pablo*, son las más documentadas de las obras de Caravaggio. En 1951 Mahon publicó el contrato, lo único que queda entre el maestro y el cardenal Cerasi, firmado el 24 de septiembre de 1600, por dos telas de diez palmos por ocho, que representaran el misterio de la conversión de San Pablo y el martirio de San Pedro, y que se debían entregar pasado ocho meses mediante el pago de cuatrocientos escudos.

En julio de 1600, el cardenal –que moriría el 3 de mayo de 1601, dejando como heredero al Hospital de la Consolación–, había adquirido la capilla donde debían ir las dos obras. El 10 de noviembre de 1601 la administración del hospital dio al pintor, como saldo del trabajo completo, la suma de cincuenta escudos; por lo tanto, podemos suponer que las obras se habían acabado entonces.

Una vez más, Caravaggio renovará lo que ya se había hecho durante los siglos anteriores respecto a estos dos temas religiosos. El artista nos propone una visión muy próxima de los dos episodios, y pone al espectador casi encima de los protagonistas y sus comparsas.

En el caso de la crucifixión vemos a un viejo de barba blanca clavado de pies y manos, en el momento en que tres hombres rudos se disponen a levantar la cruz para colocarla invertida. La escena posee toda la brutalidad de un hecho real que, a pesar de ello, se ha sublimado. Destaca el dibujo impecable de los brazos, las manos y los pies de los personajes: pies sucios, vulgares, como nunca antes un artista había osado a pintar. Los verdugos de San Pedro desprenden tal verosimilitud que parece que incluso el espectador pueda intuir su mal olor corporal. Por contraste, la cabeza blanca del santo se impone como modelo de sensibilidad e inteligencia.

## 25. Galeria Farnese. Techo. Venus y Anquises. Detalle



18 x 6 m

Pintura mural en el fresco

Palacio Farnese, Roma

Barroco

Annibale Carracci recibió el encargo de decorar el techo de la galería del Palau Farnese con escenas mitológicas relacionadas con el tema del amor, la mayor parte de las cuales provienen de las *Metamorfosis* de Ovidio. Se cree que el ideólogo del proyecto era Fluvio Orsini, bibliotecario del cardenal Farnese, ayudado por el teórico Giovanbattista Agucchi.

El tema de los frescos hace referencia al poder omnipresente del amor, con varios matices: platónico, tranquilo, apasionado..., al que también sucumbieron los dioses de la Antigüedad.

Los frescos transmiten la impresión de una gran *joie de vivre*. El programa tiene dos momentos: el del techo, que culmina con el triunfo del amor, y el de las paredes de la estancia, de clara intención moralizadora.

Para organizar el techo Carracci se inspiró en la decoración de varios palacios, así como en la de las *loggie* de Rafael en el Vaticano y en la de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel.

La pintura de arquitectura ilusionista, *quadratura*, que pretende prolongar la propia arquitectura hacia un espacio imaginario, fue utilizada en el techo farnesiano, mediante el *quadri riportati*, que es como un cuadro de caballete con marco, trasladado al techo, ya que se creía que los temas mitológicos se debían representar en composiciones aisladas. La *quadratura* más importante es la que enmarca la escena principal y está sostenida por la figura de los atlantes.

Es difícil aislar las partes del conjunto porque se ha concebido globalmente, de manera que hay una falta de orden, de esquema.

El programa podría tener un orden de lectura que empezaría con las escenas de Polifemo y Galatea, y Polifemo y Acis. Son las que simbolizan la parte trágica del amor.

En un segundo nivel encontramos las escenas de Diana y Endimión, que representan el amor puro y casto; de Venus y Anquises, que según la leyenda fueron los padres de Eneas, fundador de Roma. Rodeando a esta pareja destacan las figuras ilusionistas de los atlantes y las figuras carnales basadas en los desnudos de Miguel Ángel: simbolizan el origen de la raza latina y el amor con proyección de futuro; mientras que Hércules y Ónfale representan la sumisión masculina ante el amor de una mujer. Finalmente, Júpiter y Juno simbolizan el esfuerzo de mantener el amor conyugal.

En un tercer nivel, encontramos las dos únicas escenas de amor homosexual de la mitología, con Apolo y Jacinto, y Júpiter y Ganímedes.

Apolo, enamorado de Jacinto, que juega con un disco. Eolo, por celos, hace que el disco mate a Jacinto. Júpiter, transformado en águila, raptará a Ganímedes.

En un cuarto nivel encontramos los amores de Peleo y Tetis, que representan el amor puro con graves consecuencias: la guerra de Troya, y los de Aurora y Céfalos, que hablan del deseo desenfrenado.

En el último nivel, antes de la apoteosis final central, encontramos a Pan y Diana, que simbolizan el amor a cambio de alguna cosa, tema extraído de las *Geórgicas* de Virgilio, y Mercurio y Paris, que también expresan un amor de trágicas consecuencias.

Finalmente, el programa culmina con el cuadro central, en medio de la bóveda, donde está la escena del triunfo de Baco y Ariadna, o triunfo del amor. Baco salva a Ariadna, que ayudó a Teseo a salir del laberinto, pero éste la abandonó en la isla de Naxos, donde Baco la salvó por amor. Carracci se inspira para

componerla en los relieves de los sarcófagos romanos, si bien el grupo destaca por una suntuosidad y fluidez que no se encuentra ni en la antigüedad tardía ni en el renacimiento.

Del centro surgen dos grandes grupos de personajes. A la izquierda –y en primer término– el carro dorado que lleva a Baco, con el símbolo de la uva, arrastrado por unos cachorros de tigre. A su lado, y sentada sobre un carro blanco arrastrado por cabritillos también blancos, va Ariadna, que lleva una corona de fuego. A la derecha aparece un conjunto abigarrado de silenos (habitantes del bosque) y sátiros, que preceden al grupo anterior y que bailan en estado de embriaguez, mientras llevan jamones y tinajas de vino. Sobrevolando la escena hay amorcillos.

En los ángulos inferiores, situados en primer término, hay dos figuras en actitud de reposo: a la izquierda un centauro de espalda, y a la derecha una diosa que recuerda la de la *Bacanal* de Ticiano. Todo el grupo se caracteriza por la exuberancia, el vitalismo y unas formas grandilocuentes.

En el techo también hay una serie de medallones fingidos con escenas que rebajan el concepto del canto del amor e insinúan el espíritu contrarreformista: Orfeo y Eurídice –símbolo de la razón sobre la sensualidad del pecado–, Pan –símbolo del amor lujurioso– y Siringa, y Pan y Cupido.

## 26. Techo del Palacio Barberini



Fresco sobre pared

Palacio Barberini, Roma

Barroco

Pietro Berretini, además de pintor era también arquitecto, pero decía que el tema de la arquitectura le servía de entretenimiento, que él, realmente, era pintor.

Sus copias de pinturas de Rafael impresionaron tanto a Marcello Sacchetti que lo hizo entrar a su servicio, y así se relacionó con el círculo de Cassiano del Pozzo y del cardenal Francesco Barberini.

La década de los años treinta del siglo XVII señala un hito en la historia de la pintura barroca, ya que Cortona realiza la decoración del techo del Palau Barberini, en Roma.

Siguiendo la tradición de la pintura de *quadratura*, Cortona crea una trama arquitectónica ilusionista llena de guirnalda, conchas, máscaras, delfines... pintados simulando estucos. En contraste con la *quadratura* ortodoxa, cabe señalar que aquí el marco arquitectónico no implica ampliar la forma real de la bóveda, y que la decoración que estaba de moda era la de estucos reales no pintados, que se integraban en la pintura.

Con este entramado divide el espacio en cinco áreas, y en cada una de ellas plasma una escena independiente. Por primera vez, la pintura se muestra capaz de expresar el sentido de la diversidad y multiplicidad del gran espectáculo natural en el que la generación barroca expresaba de forma unitaria sensaciones e ilusiones, realidad y fantasía. Representa la superación del ilusionismo manierista, basado en la creencia de una continuidad entre el espacio abierto y el cerrado, entre el espacio interior y el exterior.

En la composición de las escenas, proyectadas según un programa mitológico, alegórico y simbólico del mundo antiguo y del cristiano ideado por el poeta Francesco Bracciolini, late un sentido general de glorificación de la familia Barberini y muy especialmente del papa Urbano VIII.

## 27. Asunción de Santa Magdalena



256 x 193 cm

Óleo sobre tela

Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Barroco

La figura de la santa aparece flotando envuelta con su manto y las manos cruzadas sobre el pecho. En el extremo inferior hay un bello paisaje marítimo bajo una luz dorada de extraordinaria belleza. Es posible que lo que José Ribera haya querido representar sea el golfo de Marsella, de acuerdo con la piadosa leyenda medieval que hace de la ciudad francesa el lugar de la milagrosa ascensión al cielo de Magdalena, conducida cada día por los ángeles con el fin de asistir a los oficios divinos que celebraban los santos, tal como lo explica la *Leyenda áurea*, pero parece evidente que el punto de partida ha sido una visión de la bahía napolitana interpretada con libertad. Constituirá el precedente inmediato para agregados paisajísticos en las composiciones similares de numerosos pintores napolitanos del siglo XVII.

En el ángulo inferior derecho, aparece la siguiente inscripción "Jusepe de Ribera/español F. 1636". Esta obra es uno de los ejemplos más significativos de la adhesión de Ribera a las características del barroco, por lo que los restos

de cultura y religiosidad ligadas a la contrarreforma, que afloran en el tipo de composición y en la carga mística expresada por la santa, acaban anulándose en el preciosismo del color y en las vibraciones de la luz dorada.

Un grupo de angelitos empuja la nube que sostiene a Magdalena y le transporta los atributos: la calavera, los látigos y el pomo de ungüentos. La paleta del pintor ha abandonado aquí sus gamas tenebristas, y la luz, aunque todavía es irreal, invade la composición que, además, demuestra las posibilidades de Ribera como paisajista.

Esta obra se menciona en el inventario del monasterio de El Escorial, en el año 1700.

## 28. La rendición de Breda (Las lanzas)



307 x 367 cm

Óleo sobre tela

Museo Nacional del Prado, Madrid

Barroco

Para la decoración del Salón de Reinos del Buen Retiro, en la que trabajaron artistas cortesanos ya consagrados como Carducho, Caxes o Maino, así como jóvenes promesas como José Leonardo y Pereda, Velázquez realizó en 1634 uno de los cuadros de mayor belleza, y que se convertiría también en uno de los más populares y en una obra capital de toda la pintura universal, en la que se ha pretendido expresar uno hecho militar contemporáneo.

La composición, de equilibrio sereno y clásico, contrapone los gestos de los protagonistas, vencedor y vencido, en elegante armonía: sereno y cordial el vencedor y con ademán digno y resignado el vencido.

Velázquez conocía muy bien el rostro del general Ambrosio Spinola, ya que había realizado con él su primer viaje a Italia y quizás le había oído comentar el famoso hecho de armas sucedido en 1625. Los personajes que lo acompañan son más que comparsas, porque tanto los del grupo de los españoles como los del grupo holandés se encuentran rigurosamente individualizados. El paisaje del fondo es de una luminosidad y transparencia inolvidables.

Se han señalado numerosos antecedentes de la composición en grabados franceses y flamencos, a menudo mediocres.

La pintura conmemora la batalla de Breda. La escena capta el momento en que Justino de Nassau, jefe de las tropas holandesas, entrega la llave de la ciudad a Ambrosio Spinola, comandante del ejército español. El genovés impide que su enemigo se arrodille, haciendo suyos los versos de Calderón: "el valor del vencido hace famoso al que vence". El conjunto integra armónicamente una serie de detalles que justifican su popularidad: la perspectiva aérea, la atmósfera azulada, la simetría compositiva, la disposición circular de las figuras dejando un vacío en el centro, el escorzo del caballo, la sucesión de planos paralelos, las significativas lanzas del primer y segundo término, la expresiva caracterización de los personajes, la riqueza cromática, el detallismo de las vestimentas, las manchas blancas que recorren todo el cuadro, las diagonales que forman la primera lanza de la izquierda y la bandera de la derecha, la pincelada suelta, etc.

La destreza del maestro sevillano convierte una escena convencional e inventada en testimonio de una realidad. La clave de la obra es el centro de la composición, que se recorta sobre el segundo plano, muy luminoso, de soldados que desfilan. Durante mucho tiempo se ha dicho que la cabeza que aparece entre el caballo y el margen derecho del cuadro podría ser un autorretrato del pintor.

Detrás de Justino están los holandeses, más escasos y dispersos, con las lanzas y albardas más cortas y desordenadas, presentados con fuertes contrastes de luz y de posición, marcando la simetría del caballo. La impresión de aire libre y degradación de tonos y sombras a medida que figuras y paisaje se alejan se basa en una alternancia de zonas oscuras y claras que prolonga la ilusión de profundidad. Velázquez dará una prueba mucho mejor cuando pinte *Las Meninas* y *Las hiladoras*.

El autor rompe con la composición tradicional de un cuadro de historia, introduciendo en la plasmación de los hechos una naturalidad y una verdad intrínsecas a su idea artística: elude la mitificación de los personajes vencedores y la humillación de los vencidos. La desdramatización de la escena está perfectamente resuelta en las posturas naturales de los personajes, casi ajenos a la trascendencia del hecho. La despreocupación de los vencidos se concreta de manera admirable en el personaje de la camisa blanca situado a la izquierda de la composición.

## 29. Las Meninas (La familia de Felipe IV)



310 x 276 cm

Óleo sobre tela

Museo Nacional del Prado, Madrid

Barroco

Este cuadro constituye el punto culminante de la pintura barroca española y es la obra más famosa de Velázquez. Se trata de un trabajo de plenitud, un retrato múltiple en una complicada disposición escenográfica. Pintado en 1656 por encargo real, se concibió como una obra privada que debía estar en una cámara real.

Se trata de un cuadro de grandes dimensiones, pintado al óleo, que esconde una gran complejidad interpretativa detrás de la aparente transparencia inicial, hasta el punto de que el crítico Teophile Gautier, al verlo por primera vez, exclamó: "¿Pero, dónde está el cuadro?". ¿Qué pintó Velázquez en el gran lienzo situado a la izquierda del espectador? Parece que pintó a la pareja real, Felipe IV y Mariana de Austria, que está situada en el espacio ocupado por el espectador, cuya imagen queda reflejada en el espejo de detrás de la cámara, que se podría tratar del taller del pintor en el Alcázar de Madrid.

El tema sería el retrato real como símbolo de la supremacía absoluta del monarca. El rey ocupa un espacio exclusivo, de manera que el espectador conoce su punto de vista porque al pintor nos lo hace conocer, situándonos en el punto de mira real.

El cuadro capta justo el momento en que la niña Margarita entra en la estancia para ver como Velázquez pinta a sus padres. A su lado están sus doncellas de honor, llamadas "meninas": María Agustina Sarmiento, que le ofrece en una bandeja de plata una tinajilla de barro, e Isabel de Velasco, inclinada ligeramente para mostrar su respeto a los reyes. Hay una enana macrocéfala, Mari-bárbola, originaria de la Selva Negra, que nos mira directamente, y, a su lado, la infanta y otro niño, que llevan el pelo suelto, símbolo de inmadurez sexual. Pisando el lomo del mastín castellano de orejas recortadas está el enano Nicolás Pertusato. Detrás del grupo infantil está Marcela de Ulloa, que va vestida como una monja y que era la encargada de vigilar a los niños. Va acompañada de Diego Ruiz, que protegía a las damas. En la puerta abierta del fondo aparece José Nieto Velázquez, encargado de abrir y cerrar las puertas a la reina.

Es importante destacar que la figura del pintor aparece pensativa, mientras contempla el diseño interno de la obra, cosa que manifiesta la proyección intelectual del artista y la nobleza del arte de la pintura. La cruz que luce Velázquez como caballero de la orden de Santiago fue pintada posteriormente, por orden real.

Entre los cuadros que decoran la estancia se han identificado los dos del fondo como *Minerva y Aracné*, de Rubens y *Apolo y Pan*, de Jordaens.

### 30. Autorretrato con Sir Endimion Porter



119 x 144 cm

Óleo sobre tela

Museo Nacional del Prado, Madrid

Barroco

Anton van Dyck es, después de Rubens, la figura más destacada de la escuela flamenca del siglo XVII. El retrato ocupa un lugar muy importante en la producción artística del pintor, y se muestra conocedor del trabajo de Hans Holbein, Ticiano y Peter Paulus Rubens.

En este cuadro de factura ovalada, adecuada para retratos de parejas del mismo sexo porque tiene dos ejes, van Dyck se retrata junto a *sir* Endimion Porter, diplomático de Carlos I de Inglaterra, quien había colaborado estrechamente con el monarca en la formación de la gran colección de pintura real; era un mecenas de las artes en general y de la poesía y de la pintura en particular, amigo del artífice.

*Sir* Endimion sonríe complacido de retratarse junto a tan gran pintor, que disfrutaba del favor del rey y que era considerado casi un "aristócrata" de la pintura, que se paseaba con aire displicente, con guantes y era considerado un caballero. Los reflejos plateados de la vestimenta del *sir* y las blondas de cuello y puños denotan su posición, y también se puede apreciar la calidad de la ropa que luce el pintor. Los dos tienen una mano apoyada en una sólida piedra, símbolo de su amistad. Detrás, la columna estriada y la cortina son una alusión cortesana. El paisaje presenta tonos verdes y castaños apagados.

Cuando va a Londres y entra al servicio del rey Carlos I, la experiencia acumulada en Génova le permite saber perfectamente qué es lo que debe reflejar en sus cuadros para que la nobleza se sienta contenta y complacida y su carrera alcance el máximo nivel. Van Dyck tenía la rara habilidad de dotar de belleza incluso a los modelos más feos, y de mantener al mismo tiempo el parecido, calidad inestimable para un especialista del retrato.

### 31. Ronda de noche (La compañía del capitán Frans Banning Cocq y el teniente Willem van Ruytenburgh)



359 x 483 cm. Óleo sobre tela

Rijksmuseum, Ámsterdam

Barroco

Los milicianos del gremio de arcabuceros decidieron volver a decorar el salón de asambleas de su cuartel general con una serie de cuadros. La compañía del capitán Frans Banning Cocq los encargó a Rembrandt. Aparte del capitán y el teniente Willem van Ruytenburgh, dieciséis milicianos más pagaron una suma determinada de florines, según el lugar que ocuparan en la obra.

Se trata de un cuadro de acción; así, el pintor prescinde de las posturas rígidas y las actitudes artificiales que es como se solían representar los personajes en este nuevo género de retrato colectivo. La composición es nueva, evita el estaticismo para reflejar la escena de manera vital e espontánea.

La banda roja del uniforme del capitán y el uniforme amarillo del teniente dan el tono principal de la composición, que se resuelve de manera tonal y lumínica.

Exagerada por el deterioro del barniz, la oscuridad del cuadro hizo que se le llamar *Ronda de noche* durante el siglo XVIII. Una vez restaurada, y eliminado el antiguo barniz, quedó claro que, aunque predominan las sombras, se trataba de una ronda de día.

Rembrandt incluyó sutilmente en el cuadro un número de datos sobre la compañía de milicia. Incluye toda la diversidad de acciones necesarias para usar mosquetones. Los arcabuceros llevaban dos garras en sus uniformes; de este modo, aparece un pollo que cuelga de las patas atado al cinto de la jovencita, mascota de la compañía, que lleva, además, el cuerno de plata para beber.

En el escudo que hay sobre la reja aparecen los nombres de los milicianos retratados, diecinueve en total, ya que autorizaron que apareciera el tamborero sin necesidad de pagar. Dos de los milicianos no están en la actualidad, ya que se cortó el extremo izquierdo del cuadro a principios del siglo XVIII, cuando junto a otros cuadros de milicias la *Ronda de noche* se trasladó al Ayuntamiento de Ámsterdam. El nuevo lugar que le habían asignado era demasiado pequeño y la obra fue recortada por tres lados.

## 32. Mujer de azul (Mujer de azul que lee una carta; La lectora)



46,5 x 39 cm

Óleo sobre tela

Rijksmuseum, Ámsterdam

Barroco

Se ha supuesto que la protagonista de esta obra podría ser la esposa del pintor, Caterina Vermeer, y que se podría encontrar embarazada. En la pared del fondo aparece un mapa de Holanda que también encontramos en otra obra del pintor, *Militar y chica sonriente*, de la Frick Collection de Nueva York. Sobre la mesa, además de libros hay un collar de perlas que destaca más que cualquier otra cosa por medio de un discreto resplandor. La chaqueta azul con lazos que lleva la mujer resalta también junto con el tono mate de las sillas, de color azul oscuro.

El interior muestra una atmósfera azulada como consecuencia de la filtración de la luz a través de una cristallera invisible. El ambiente es sosegado e íntimo, adecuado al recogimiento de esta dama absorta en la lectura de una hoja de papel. Para conseguir un contexto de tal carácter, Vermeer de Delft ha jugado con transiciones tonales de gran sutileza, evitando toda clase de reflejos, salvo las grandes cabezas de bronce de los clavos de las sillas.

La composición plantea problemas técnicos mucho más complejos que los de cuadros anteriores, resueltos con una visión que puede recibir el calificativo de fotográfica. El equilibrio compositivo se basa en la combinación de líneas horizontales y verticales de la mujer, enmarcada simétricamente por cuatro objetos: la mesa, el mapa y las dos sillas.

Se trata de una obra ya madura y perfectamente equilibrada. Aunque no tiene movimiento, los labios abiertos y la mirada baja delatan sutilmente la actividad del personaje.

### 33. Joven leyendo



Óleo sobre tela: 81,1 x 64,8 cm

National Gallery of art, Washington

Donativo de Mrs. Mellon Bruce en memoria de su padre Andrew W. Mellon

Rococó

El cuadro figuró en las subastas de las colecciones Du Barry (1776), Leroy de Senneville (1780), Cyperre (1845) y Croncer (1905) y hay varios dibujos preliminares de la obra.

Quizás más que el trabajo de sus dos maestros, François Boucher y Jean-Baptiste Siméon Chardin, en Jean-Honoré Fragonard el vigor de la pincelada y el color impregnan la estética de la pintura del siglo XVIII.

La figura de la mujer adquiere en este periodo una relevancia especial. El contenido pierde toda importancia, ya que la principal finalidad de la pintura es gustar a quien la contempla. El tema se orienta hacia asuntos galantes, superficiales y alegres.

En esta obra el personaje, una chica joven, aparece con un libro en la mano derecha completamente absorta en la lectura. Se sienta delante de una ventana que le ilumina la cara y el cuerpo, prolongando su sombra por la pared. Lleva

un vestido amarillo limón con un collar blanco y lazos morados en la nuca y en el cabello. Está sentada recostada sobre unas blandas almohadas de tonos cálidos y púrpuras.

Parece que el espectador de la obra la interrumpe en un momento íntimo. El tema del cuadro sería la soledad asociada al acto de leer. Representa el aspecto agradable y jubiloso de la vida.

La obra es resultado de un tratamiento a base de pincelada cremosa y rápida, de ingenio y espontaneidad. Las pinceladas van cambiando: las del vestido son más finas y onduladas que las del resto de la composición.

Fragonard atrajo a los impresionistas, sobre todo a Renoir, considerado un pionero de las escenas de personajes leyendo o escuchando música, y a la vez un antecesor del color y la textura de la pintura del siguiente siglo. En este sentido, es un pintor de la "vida moderna", un testigo de los ideales y las conquistas de una sociedad concreta.

### 34. La plaza de San Marcos (La Basílica de San Marcos y el Palacio Ducal, desde las procuradurías viejas)



114,2 x 153,5 cm. Óleo sobre tela

National Gallery, Washington

Rococó

El cuadro lleva las siglas "A. C. F.". Perteneció a los Howard, probablemente después de haberlo adquirido hacia 1734 o 1735. Se han encontrado dibujos relacionados con esta obra en Windsor y en la Colección Brass de Venecia.

El tema es la ciudad de Venecia. Muestra la placidez de la ciudad, la pintoresca belleza del Palacio Ducal y de la Basílica de San Marcos, que aparecen en perspectiva.

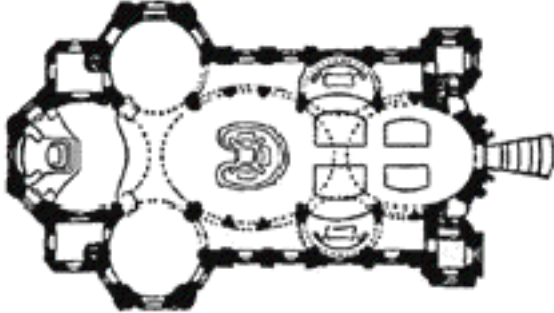
Se trata de un tema que Canaletto tocó varias veces. La obra, por los rasgos estilísticos, parece situarse hacia 1735. Es una vista tomada desde las procuradurías viejas y forma pareja con una reproducción de la entrada del gran canal, también en el mismo museo.

La elección precisa de los temas de Canaletto depende sobre todo de las preferencias del mercado artístico y especialmente del inglés. Se trata de una escena todavía agitada, sin la serena luminosidad de las obras posteriores. Todo está en movimiento. El examen en detalle permite ver diminutas figuras hechas con manchas de colores puros en las más variadas situaciones: comprando, hablando, paseando, etc.

Canaletto se sirve de una técnica precisa y basada en el dibujo. La ciudad, que es el objeto primordial de la obra, se convierte en objeto metafísico. Esta *vedute ideale* –así le gustaba denominarlas al artista– constituye un documento gráfico de gran exactitud topográfica gracias a la utilización de la cámara oscura. La verdad del paisaje, captado en relación con la realidad, casi obligaba a utilizar medios ópticos para evitar cualquier engaño. El artista, una vez que había copiado los contornos perspectivas que él mismo había elegido, introducía aspectos atmosféricos de luz y color que no captaba la cámara oscura.

Su éxito se explica por la rigurosidad y exactitud del dibujo, al que acompaña una sensibilidad en la captación de la atmósfera del paisaje urbano que hace de este artista uno de los precursores del género en su versión del siglo XIX. La circunstancia que su padre fuera escenógrafo influyó en la formación de su estilo.

## 35. Iglesia de los Catorce Santos



Lichtenfels/en Franconia

Barroco tardío

Balthasar Neumann estaba al servicio de la familia Schönborn para quien ya había hecho el Palacio de Würzburg, cuyos frescos pintó Giambattista Tiepolo. Y también le encargaron construir la iglesia de los Catorce Santos, llamada *Vierzehnheiligen*, encima de una montaña que domina el valle del río Main.

Las obras se iniciaron en 1743, supervisadas por Krohne, que no se ajustó al proyecto de Neumann y cambió de lugar los cimientos, de manera que ya no coincidía el presbiterio con el lugar en que habían aparecido los catorce santos a quienes se quería conmemorar.

Se tuvo que rehacer el proyecto, y en 1744 Neumann llega a una ingeniosa solución que convierte *Vierzehnheiligen* en la más original de todas las iglesias del barroco tardío.

El exterior es relativamente sencillo, con dos torres gemelas enmarcando una fachada, de manera que si no fuera por este detalle, bien podría ser la de un edificio civil, porque en lugar de hornacinas con imágenes presenta una profusión de ventanas que agujerean el muro, con una fuerte influencia de los castillos franceses o germánicos. Los muros exteriores denotan una planta de cruz latina.

Pero es en el interior donde Neumann desarrolla una arquitectura más revolucionaria: deja de lado la incorporación de la cúpula al crucero y propone la intersección de cuatro bóvedas de diferentes formas –esférica y elíptica–: la del coro, la de la nave y las dos del crucero.

Estos espacios se compenetran unos con otros y requieren unos arcos de doble curvatura, que ponen de manifiesto el sistema en que los diferentes ámbitos se interrelacionan y se enlazan. Todo queda dentro de un conjunto y nada queda aislado. El tráfico que comporta el paso de una subdivisión a la otra produce el efecto de que todo el espacio está en movimiento.

El examen de la composición espacial revela que se han utilizado dos sistemas, un organismo biaxial y una cruz latina tradicional. El esquema biaxial no coincide con el centro del crucero, por el error cometido por Krohne, y se encuentra en medio del eje longitudinal; y en cambio, en el crucero, donde ha desaparecido la cúpula, aparecen cuatro espacios dispuestos en compenetración sincopada.

La luz no es cenital, sino que entra por la multitud de ventanas de la fachada e ilumina cada rincón y cada sinuosidad de las paredes.

La arquitectura, la escultura y la pintura alcanzan en esta iglesia un equilibrio perfecto y armónico, tal como propugna el siglo XVIII, que aspira a ser integrador de todas las artes.

Neumann plasmó en esta iglesia toda la sabiduría y las experiencias que había ido acumulando a lo largo de sus intervenciones arquitectónicas.

### 36. El paseo matinal



236 x 178 cm

Óleo sobre tela

National Gallery, Londres

Rococó

Thomas Gainsborough prefería el paisaje a la retratística, pero ésta era la tendencia a la que se debía someter para poder vivir, como expresa en una carta a un amigo suyo: "un hombre puede hacer grandes cosas y morirse de hambre en una buhardilla si no violenta sus propias inclinaciones y no se uniforma con el ojo común de la temática que el público aplaudirá y retribuirá."

Este doble retrato, ya de la época de madurez, expresa de manera admirable el virtuosismo de este artista. Los personajes representados son el matrimonio William Hallett y Elizabeth Stephen, según consta en el catálogo de la exposición internacional que se celebró en South Kensington en el año 1862. Se cree que se podría tratar de un retrato de bodas. Gainsborough sabe sintetizar admirablemente la manera retratista de Anton van Dyck y la fuerza expresiva del Rubens paisajista.

Al contrario de otros pintores coetáneos, no exaltaba la personalidad del retratado situándolo en medio de un gabinete lleno de objetos reveladores de la grandeza del personaje, sino que prefería situarlo en medio de sus posesiones rurales.

### 37. Pastoral



94 x 131 cm

Óleo sobre tela

Londres. Wallace Collection

Rococó

El viejo tema de la pastoral, tratado tantas veces durante los siglos XVI y XVII en la novela, la poesía, el melodrama y la pintura, está más en boga que nunca en el siglo XVIII y constituye, junto con la mitología, uno de los géneros preferidos de François Boucher, pintor de moda en la época de Luis XV y el más típico representante del estilo de vida desenfadado y jubiloso característico del rococó.

El mundo idílico y el contacto con la naturaleza se mitifican en estas composiciones. Así, aparecen bañistas, comidas campestres, la erótica de los lugares escondidos en contacto con pájaros y flores, escenas costumbristas, de caza... todo gira en torno a un ideal común de vida, dentro del mejor de los mundos posibles que, si no existe, se debe encontrar. Y de esta manera, la pintura la inventa.

Boucher descubre la poesía del paisaje pintando los amores de los dioses. El tema pastoral y galante que había conformado los temas de género nos aparece ahora relacionado con los nuevos personajes mitológicos, que ya no son divinidades mayores sino menores, banalizadas, donde la heroicidad da paso a la cotidianidad. Los dioses son vulgarizados, humanizados; tienen pasiones, aman.

En la escena aparece un perro que da un toque anecdótico a la obra.

Boucher destacó como pintor de mujeres: enaltece la belleza femenina, exuberante y voluptuosa, con un matiz erótico. Destaca también por la fuerza de su pincelada y el cromatismo sensual que sigue el camino de Peter Paulus Rubens y de la escuela veneciana, si bien libera la pintura del toque solemne del maestro barroco.

La composición del cuadro presenta un grupo piramidal donde predominan las líneas curvas. En la composición prevalece la intención decorativa, pero el estilo es refinado y preciosista. Detrás de la apariencia frívola y sensual está la captación de la realidad.

La originalidad decorativista y la delicadeza rococó dan vida en esta pintura amable, llena de insinuaciones, que tiende a desvanecerse en modelados que parecen porcelanas y en telas que parecen miniaturas ampliadas.

### 38. La tienda



0,50 x 0,58 cm

Óleo sobre tela

Museo Lázaro Galdiano, Madrid

Rococó

Este cuadro, firmado en el ángulo inferior derecho y fechado en 1852, aparece registrado en un inventario de pinturas de la casa de la familia de los Godoy Borbón, con el título de *Vista del interior de una tienda*. Luis Paret pintó la obra en 1772, seguramente para el niño Luis, y después quedó en posesión de sus herederos hasta el 22 de enero de 1858, en que pasa a la Colección Salamanca. Los clientes de esta tienda solamente se ocupan de observar a una vieja mujer.

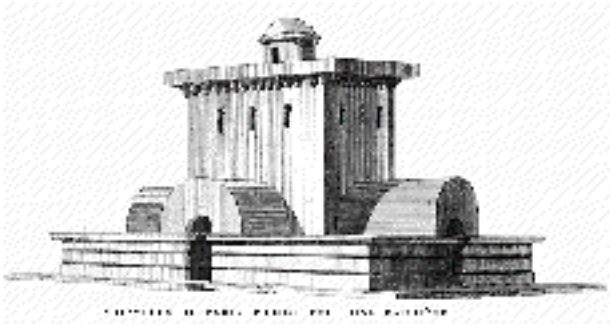
El eje de la composición, hacia el que apunta el interés del drama, es esta señora joven vestida de *maja*, con un velo blanco y una gran falda roja bajo la que casi ni se ve la punta de un pequeño zapato blanco. Girada de cara al espectador, con los ojos bajos, pero no fijos en el abanico transparente que sostiene abierto entre las manos, muestra, llena de conciencia, tanto su belleza como el interés que despierta en los diferentes personajes que la miran boquiabiertos, o que desvían las miradas discretamente.

La mujer no va a comprar sino a ser admirada. Tan sólo dos figuras de la tienda parecen distraídas y se pueden considerar fuera de la trama: el señor con tricornio que lee un impreso y el dependiente que coloca las mercancías.

Ellos son elementos de interés estrictamente formal, el primero para contemplar la elipsis de cabezas que forma el grupo principal y el segundo para prolongar el movimiento rítmico que parte desde el ángulo inferior izquierdo, así como para romper la verticalidad de las figuras inmediatas.

La mujer es la protagonista de un ambiente que muestra el carácter de la sociedad rococó, intimista y comedido en apariencia, pues en realidad es frívolo y sensual.

### 39. Barriere de la Santé



París

Neoclasicismo: arquitectura revolucionaria

De todos los proyectos, realizados o no, de Claude Nicolas Ledoux, no hay otro más censurado que el de las *Barrières de París*.

Erigidos en los últimos años del antiguo régimen, precipitadamente y en secreto, los emblemas arrogantes de aquella decisión execrable que fue cerrar París se convirtieron en el símbolo de la tiranía fiscal.

Sus formas extrañas y su carácter monumental, que exageraban como en una caricatura los motivos tradicionales de la arquitectura, tanto por las dimensiones como por el emplazamiento, parecían ser la viva demostración de la malversación.

Pero Ledoux, en el sus proyectos para las *barrières*, no hace más que plasmar su pensamiento, que dejó escrito en la introducción de su *Architecture*, y que consistía en dar a los objetos más pequeños las proporciones mayores posibles. Por eso redefine las *barrières*, que pasan de ser pequeñas oficinas funcionariales a magníficos propileos de entrada a la ciudad.

En 1782, el recaudador general Lavoisier considera el coste de un nuevo tributo fiscal de París, una barrera que según calculaba supondría un ahorro de seis millones de libras, mediante el cobro de peaje a todas las cosas y personas que entraran a la ciudad.

Cincuenta y cinco puntos de entrada debían protegidos de esta manera, comunicados entre sí por un bulevar que separaba el interior del exterior de la ciudad.

La construcción de las *barrières* empezó en 1785, pero a pesar de la destitución de Ledoux, la casi totalidad de las cuarenta y cinco que ideó se habían acabado antes de su muerte, en 1806.

Algunas de estas *barrières* eran de modestas dimensiones, pero la mayoría parecían maquetas extraídas de un tratado antiguo de arquitectura: templos anfipróstilos y perípteros; cruces griegas insertadas en un cuadrado, proponiendo infinitas variaciones del tema de la Villa Rotonda de Palladio; pabellones cúbicos con porches rústicos, rotondas y combinaciones de dos o más de estos modelos.

## 40. Puerta de Brandenburgo



Berlín

Neoclasicismo

Las primeras tentativas serias de revaloración de las artes clásicas de Grecia y Roma surgieron a finales del siglo XVII, pero no es hasta finales del XVIII y principios del XIX cuando este proceso se consolida.

El mundo grecorromano había llegado a los hombres del setecientos por medio de las obras de Vitrubio y de cómo se había interpretado en el renacimiento, pero a medida que la arqueología fue averiguando los misterios de la Antigüedad, y se pudieron conocer con más precisión cómo eran de verdad los edificios clásicos, se fueron dejando de lado las interpretaciones palladianas y serlianas y se volvió a los orígenes.

Si hasta entonces había sido Roma el punto de partida para abordar la Antigüedad, ahora, con las obras del arqueólogo Johann Joachim Winckelmann, es a Grecia donde se dirigen las miradas, sobre todo de los arquitectos alemanes, con la finalidad de alcanzar el espíritu.

Es esta transposición mimética la que explica que se realicen obras como la de la Puerta de Brandenburgo, en Berlín, intento de plasmación de los propileos de Atenas. Sin embargo, es un intento arbitrario, ya que Carl Gotthard Langhans los transforma en un arco de triunfo romano, poniendo bases áticas en las columnas dóricas. Cuanto menos, sin embargo, el conjunto alcanza una belleza helénica. Más tarde, otras realizaciones se inspiran también en los propileos, pero ésta tiene el mérito de haber sido la primera.

Hasta el año 1989 esta puerta fue el símbolo de la separación de dos mundos, el capitalista y el comunista, pero desde el derribo del muro de Berlín ha vuelto a ejercer las funciones de entrada y de recepción.

## 41. Peregrinación a la isla de Citera



128 x 193 cm

Óleo sobre tela

Musée du Louvre, París

Rococó

La composición a la manera de fiesta galante muestra parejas de amantes en un ambiente pastoral. El autor evoca el amor, representado en los amantes vestidos de fiesta, que van de viaje hacia la isla del amor, Citera, donde la mitología sitúa el nacimiento de Venus. La diosa se encuentra representada en un busto que hay a la derecha de la composición, rodeado por una guirnalda de rosas. El tema se relaciona con los jardines del amor que pintó Rubens.

La escena se sitúa en una naturaleza artificiosa, bucólica e idealizada. Bajo la estatua de Venus, una joven elegantemente vestida, sentada sobre un banco de mármol, escucha las proposiciones que le murmura su adorador, arrodillado. Se trata de un peregrino de Citera, como indica su indumentaria, con el bordón, la calabaza y el breviario amoroso en el suelo. Ella vacila con los ojos tímidamente bajos, dirigidos hacia su abanico, mientras que un amorcillo, sentado sobre el carcaj, le estira impaciente la falda para animarla a ir con su pretendiente. A la izquierda, una dama acepta las manos de un caballero para levantarse; más allá, un peregrino se aleja cogiendo a su compañera por la cintura, ya persuadida, pero uno poco vacilante, dado que se gira mirando atrás. Al pie de la colina, la iniciativa parece que la han tomado las mujeres, vestidas de campesinas, que toman a los hombres por el brazo. En el extremo izquierdo, las parejas llegan a la nave que les servirá para el viaje hacia la isla, la cual aparece entre brumas en el fondo de la composición.

Se trata de una celebración del amor y es la obra más importante de la producción de Antoine Watteau. Ejecutada hacia mediados de 1717 como en ejercicio de ingreso a la Academia Real de Pintura y Escultura, tiene un sentido alegórico con raíces en la poesía francesa, en la que es frecuente encontrar la idea del viaje a una isla de bienaventurados donde reside el amor. Este tema aparecerá también en ballets y óperas, sobre todo en una pieza de Dancourt, *Las tres primas*, representada en 1700. El tema había sido tratado ya por el artista en 1710, y volverá a tocarlo para un cuadro que adquirió Federico II. Pero la versión del Louvre es la más bella. De técnica más sutil, Watteau resuelve la composición en el marco de un paisaje ideal, de límites fluidos que se desvanecen en lejanías casi transparentes. Las figuras se han construido con minuciosidad, con atención especial a los efectos de luz que resaltan sobre los pliegues de las indumentarias. La obra presenta un gran virtuosismo técnico, con la aplicación de colores muy diluidos en capas delgadas de forma extrema que permiten abundantes transparencias de tono terroso, con las que va llenando la tela.

## 42. Techo del Salón Imperial de la Residencia de Würzburg



900 x 1800 cm

Fresco sobre pared

Residencia, Würzburg

Rococó

En 1750 el príncipe-obispo Carl Philipp von Greiffenclau, señor de Würzburg, llamó a Tiépolo para que se encargara de la decoración del palacio que estaba construyendo Balthasar Neumann desde 1719.

Los jesuitas Seyfried y Gilbert fueron los autores del proyecto marco, en el que Giambattista Tiépolo introdujo algunas modificaciones. Ayudado por su hijo Domenico y por otros colaboradores, preparó durante el invierno de 1750 los *modellos* y a partir del mes de abril de 1751 empezó su tarea.

Realizó los frescos del salón imperial y de la escalera de honor. En el techo de la sala situó a Apolo conduciendo a su esposa Beatriz de Borgoña delante de Barbarroja; en las lunetas pintó figuras alegóricas monocromas y en las paredes la investidura del obispo Arold (c. 400 x 500 cm) y las bodas de Barbarroja (c. 400 x 500 cm). Recorriendo la cornisa, en la base de la bóveda, hay parejas de figuras.

En el techo de la escalera representó el Olimpo y en las paredes los cuatro continentes: Europa, Asia, América y África, junto a otras alegorías.

Tiépolo integró los estucos del techo dentro de la composición, poniendo encima elementos marginales, como nubes o extremidades de algún personaje, de manera que lo convirtió en un cielo abierto y creó una ilusión óptica.

### 43. El matrimonio a la moda. El contrato



68,5 x 89 cm

Óleo sobre tela

National Gallery, Londres

Rococó: realismo crítico

Forma parte del ciclo de seis pinturas que Hogarth tituló "Matrimonio a la moda", compuesto de: *El contrato*, *La mañana poco tiempo después*, *En casa del bocazas*, *La toilette de la señora*, *La muerte de él* y *La muerte de ella*; con las que ilustra los infortunios que ocurren en los matrimonios de conveniencia.

En 1745 los cuadros se exponen al público para atraer a compradores para la serie de grabados que Hogarth había mandado hacer. En 1750 los cuadros se vendieron en pública subasta en un tal Lane de Hillingdon. En 1797 los compró Angerstin, y se cedieron al Gobierno en 1824; entonces pasaron a la National Gallery.

La escena, dividida en dos grupos, uno independiente del otro, está ambientada en un salón de estilo Kent, en casa de lord Squanderfield ('Malgastatierras'). En primer plano, los padres de los prometidos negocian el contrato matrimonial. El lord, con gota, señala el árbol genealógico para demostrar su nobleza, mientras contempla la pila de dinero de la dote, con parte del cual paga una hipoteca que un usurero le presenta. El padre de la chica, un burgués adinerado, concejal de la ciudad, estudia el contrato. El arquitecto, con los planos en la mano, mira por la ventana la nueva casa en construcción.

A la izquierda, la otra escena presenta a los dos prometidos dándose la espalda. Él, melancólico, con una tabaquera en la mano, se contempla en el espejo. Ella, enfadada, juega con la alianza enhebrada en un pañuelo. A su lado, el consejero Silvertongue ('Lengua de plata') le hace la corte, preludio de lo que será el final del matrimonio.

A los pies de los prometidos, dos perros encadenados, pero indiferentes, reproducen la escena.

## 44. La gallina ciega



269 x 350 cm

Óleo sobre tela

Museo Nacional del Prado, Madrid

Rococó

La descripción más antigua de esta escena, basada en el tapiz, indica que estas cuatro parejas que rodean formando un corro a un hombre, con los ojos vendados y una cuchara de madera en la mano, están jugando al "cucharón". Descripciones posteriores denominaron la escena tal como se conoce hoy: *La gallina ciega*.

Es el único cartón conocido de la serie de tapices destinados a decorar el dormitorio de las infantas del Palacio de El Pardo, conjunto que tuvo que encarregar la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara a Francisco de Goya, en las postrimerías de 1787.

En el cartón definitivo de *La gallina ciega* se han producido un grupo de cambios respecto a un boceto que el artista había realizado anteriormente, con el fin de simplificar y aclarar la composición. Por ejemplo, suprimió una multitud de fondo y dio más movilidad y ritmo a las figuras en relación con las posturas más rígidas de aquél.

Los estudios iconográficos de *La gallina ciega* han señalado que en este cartón Goya ha alterado y trastocado el significado tradicional del tema de la *fête champêtre*, abriendo el camino que llevará a Manet a realizar su *Déjeuner sur l'herbe*. La inocencia del tema pastoral se ha convertido en sofisticación y arti-

ficio, y los personajes de Goya parecen marionetas. El artificio de la representación lo acentúan la discordancia entre las figuras y el paisaje de fondo. Goya concentra de esta manera la tensión visual en el grupo que juega.

Un estudio de los inventarios del siglo XIX indica que se cortó una franja horizontal de más de medio metro de la tela, con lo que se redujo su altura.

El significado de la obra se ha interpretado también como metáfora del amor ciego, que aparta la vista de su víctima cuando lo ataca.

## 45. Los fusilamientos de la montaña del Príncipe Pío



268 x 347 cm

Óleo sobre tela

Museo Nacional del Prado, Madrid

Romanticismo

El 24 de febrero de 1814 Goya se dirigió al regente, el cardenal Luis de Borbón, para ofrecerse a pintar las heroicas acciones de la gloriosa insurrección del pueblo madrileño contra el tirano francés. La Regencia concedió a Goya mil quinientos reales con el fin de conmemorar los actos de heroicidad del pueblo contra el invasor.

Se desconoce para qué serían utilizadas las dos obras que realizó: *El dos de mayo de 1808* y *El tres de mayo de 1808*.

Goya pintó estos acontecimientos seis años después de que sucedieran. Tanto esta obra como su pareja forman parte de la iconografía tradicional de la Guerra de la Independencia que aparecía en las estampas populares. En estas estampas, como en las dos obras de Goya, se da prioridad a aquello que es anónimo, individual, al documento por encima del ideal. Esta escena puede recordar imágenes de martirio en la pintura religiosa.

Un grupo de patriotas se enfrenta a un pelotón de ejecución. La disposición de los fusilados y de los soldados es casi simétrica. Los soldados napoleónicos, de espalda y con la cara oculta, se mantienen en el anonimato y actúan como

simple instrumento de la máquina de guerra, de la represión. La guerra se refleja con toda su brutalidad, una realidad que contrasta con el aire mítico con el que había sido tratada por la literatura y la historia.

El protagonista del cuadro es el pueblo desesperado. Los patriotas, de cara al espectador, muestran actitudes distintas ante la muerte inminente, mientras que los cadáveres de los que ya han sido ejecutados yacen extendidos por el suelo, bañados en sangre. Destaca el personaje de la camisa blanca, que alza los brazos con la mirada desorbitada, símbolo de la impotencia ante la represión y de la rebeldía interior.

La libertad del trazo y la intensidad del color reproducen estos sentimientos con gran intensidad expresiva y extraordinaria veracidad. La luz de una farola situada en el suelo provoca contrastes lumínicos acusados y al mismo tiempo destaca a las víctimas, acentuando el dramatismo de la escena.

## 46. El siglo XVII: barroco y contrarreforma

Si bien Weisbach, en su libro *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*, identifica ambos términos, veremos cómo por medio de la arquitectura y la plástica el arte irá evolucionando desde unas manifestaciones sencillas y comprensibles hasta un estallido de decorativismo y cripticismo. Es decir, de la Iglesia de Trento se pasará a la Iglesia del poder, a la vez que el arte áulico seguirá una línea similar y las manifestaciones burguesas se definirán plásticamente de manera sencilla, con un contenido realista y al mismo tiempo simbólico.

El barroco se inició en un momento de crisis económica, política, social, religiosa y cultural. Europa perdió el ímpetu, la vitalidad y la confianza que caracterizaron el renacimiento: el optimismo renacentista, la seguridad de que el mundo puede ser conocido, controlado y comedido, se hundió y dio paso a la duda, al sueño y a la angustia. Las "guerras de religión" habían degradado el clima de convivencia; las quiebras de las monarquías hispánica y francesa habían trastornado a la naciente burguesía financiera; la práctica del mercantilismo desembocaría en la guerra económica de todos contra todos, que permitiría decir a Hobbes: "El hombre es un lobo para el hombre".

La guerra de los Treinta Años, que estalló en 1618, replanteó todos los conflictos del siglo precedente. Fue la última lucha para conseguir la preponderancia castellana en Europa, asociada con el intento de reconquista católica y con los intereses dinásticos de la casa de Austria. La paz de Westfalia (1648) y de los Pirineos (1659) resolvieron, en beneficio de las potencias vencedoras, los conflictos arrastrados desde el siglo XVI. Holanda, Inglaterra y Francia se convirtieron en grandes potencias coloniales.

La filosofía y la ciencia aristotélicas también se hundieron. Galileo, Kepler, Descartes y Newton, cambiando las columnas inmutables del universo por nociones de movimiento, señalaron el triunfo de la ciencia nueva.

El momento central del barroco (1620-1680) coincide con una vasta crisis económica y política, pero se hace más difícil de delimitar sus inicios y su final. A veces se considera el manierismo como parte del barroco e, incluso, se habla de un prebarroco que tendría en Miguel Ángel y en el último Rafael las figuras más representativas. Tampoco queda claro si el rococó es el estilo con el que culmina el barroco o simplemente una prolongación. En música, el barroco empieza con Monteverdi (1567-1643) y acaba en Bach (+ 1750); sin embargo, en literatura castellana ya no encontraremos nada importante en barroco después de la muerte de Calderón (1681), a excepción de la hispanoamericana Sor Juana Inés de la Cruz (+ 1695).

### 46.1. Barroco: terminología y valoración

El término *barroco*, que por extensión se ha aplicado a las artes de los siglos XVII y buena parte del XVIII, ha tenido casi siempre una valoración negativa. Su etimología parece derivar del portugués *barrueco* ('perla irregular'), y se ha asociado a *baroco*, figura de un silogismo lógico de gran complejidad. Así, la irregularidad y la complejidad del barroco parecen consustanciales a su definición, a la que hay que añadir los calificativos de extravagante y desigual, presentes en el artículo del diccionario de la Academia Francesa de 1740, artículo que retoma y amplía la *Encyclopédie Méthodique* de 1788, por obra de Quatremère de Quincy: "Barroco es, en arquitectura, un matiz extravagante". Más contundente será el teórico del neoclasicismo Francesco Milizia, quien, en el *Dizionario delle belle arti del disegno* de 1797, escribe: "Barroco es el superlativo de aquello que es extravagante, el exceso de aquello que es ridículo".

La valoración positiva tardará en llegar. Será obra de Heinrich Wölfflin, que definirá el barroco como un estilo con un lenguaje propio, diferente y opuesto al del renacimiento.

Incluso en el siglo XX ha ido persistiendo una cierta valoración negativa del término, sobre todo en las teorías evolucionistas que definen el barroco como el punto final de un ciclo vital. El historiador del arte Henri Focillon retoma las leyes biológicas de Spengler –infancia, madurez y senectud– e identifica la decadencia con el barroco. Esta misma idea la defendía Eugeni d'Ors, quien, a pesar de valorar esta corriente, la continuaba considerando el capítulo final de toda evolución artística.

Nosotros entendemos el barroco como un estilo que define globalmente una época y parte de sus manifestaciones artísticas; con un lenguaje propio, complejo y de soluciones variadas que rebasan el marco estricto de una sola tendencia. En consecuencia, los términos "degeneración" y "anticlasicismo" son más propios del lenguaje manierista, pretendidamente opuesto al renacimiento. Así, en nuestro análisis los valores clásicos estarán presentes en la arquitectura y en la plástica, tanto desde el punto de vista estructural y formal como desde los modelos literarios.

Llamamos barroco al estilo artístico que se desarrolló en Europa y en las tierras de colonización europea durante el periodo comprendido entre el renacimiento y el neoclásico o, más restringidamente, entre el manierismo y el rococó. Abarca, por lo tanto, desde finales del siglo XVI hasta comienzos del XVIII.

La palabra *barrocotiene*, en principio, un sentido despectivo y peyorativo, como le pasó a la palabra *gótico*. Podría derivar de *barrueco*, perla irregular o nódulo esferoidal que se encuentra en algunas rocas, con lo que se quiere acentuar el carácter pétreo y gigantesco de algunas manifestaciones barrocas, así como del portugués *barrôco*, que significa perla defectuosa, irregular, o del italiano *parruca*, con las ondulaciones y con cuyos enjoramientos se le compara.

Benvenuto Cellini lo aplicó por primera vez al arte como sinónimo de extravagante. Rousseau y Diderot utilizaron la palabra para calificar todo aquello que es recargado, excesivamente afectado, adornado, grotesco e incluso ridículo. Benedetto Croce (+ 1952) lo hizo derivar de *baroco*, término mnemotécnico que los escolásticos idearon para designar una figura de silogismo. Jacob Burckhardt, en *Der Cicerone* (1856), fue el primero en revisar los epítetos negativos que pesaban sobre el barroco, que él consideraba como un renacimiento exagerado. Su discípulo Heinrich Wölfflin (+ 1945) fue el primero en considerar el barroco como un estilo propio, opuesto al renacimiento.

Actualmente, el concepto barroco se interpreta desde una multiplicidad de criterios. Weisbach lo define como el arte de la Contrarreforma; Wiëtor, como la expresión del absolutismo monárquico. Si unos subrayan la utilización de la retórica al servicio de la persuasión, otros definen el barroco como el uso que hace el poder del asombro y la ostentación, en el marco de la ciudad, con el fin de crear en el pueblo un estado de opinión favorable.

#### **46.2. Los grandes centros generadores del barroco**

Definir cuál es el foco generador del barroco es bastante dificultoso, ya que hay muchas circunstancias que se deben valorar. Desde el punto de vista ideológico, es evidente que las recomendaciones surgidas de la última sesión del Concilio de Trento, el 3 de diciembre de 1563, son la base de un desarrollo ulterior de las artes plásticas, y fundamentalmente de una nueva tipología de Iglesia que responde a la nueva liturgia. Desde el primer momento de la Contrarreforma, la Roma papal se convierte en el centro generador de una gran sencillez, patente en la iglesia del Gesù y en las obras de Michelangelo Merisi da Caravaggio. A partir de la llegada al poder de Urbano VIII, en 1623, se potencia un arte grandilocuente y aparatoso, más propiamente barroco.

Si consideramos la estructura misma de las obras, Roma se convertirá en el centro del urbanismo y la arquitectura intrínsecamente barrocos. Por contra, el flamenco Peter Paulus Rubens será el verdadero creador de la plástica pictórica, a quien se añadirán, a partir de los años cuarenta, los grandes decorativistas romanos. En la escultura, Bernini es el gran modelo de lo que entendemos por barroco formal y conceptual.

Y finalmente, desde el punto de vista sociopolítico, Roma será el centro del arte religioso, mientras que Holanda representará el llamado barroco burgués y protestante, y la Francia de Luis XIV –más concretamente París y Versalles– serán el bastión de un arte *ad maiorem gloriam regis*, mientras que España representará el arte de las llamadas "cortes católicas" según el acertado análisis de Arnold Hauser.

Así pues, vemos que el arte de la época del barroco se presenta plural dentro de la unidad: entre la dictadura de las ideas y la dictadura del público. La primera define al arte religioso y áulico de las cortes católicas, mientras que la segunda explica el arte de los centros burgueses.

### **La geografía del barroco: centros y periferias**

Una vez analizados los centros más influyentes desde una óptica ideológica, plástica y sociopolítica, debemos fijar el mapa del barroco teniendo en cuenta los diferentes países que configuran el territorio europeo y americano. Así, en Italia –nombre utilizado como convención, ya que no existía como país–, y dejando Roma al margen, hay que destacar las entonces provincias de la Corona española, Nápoles y Lombardía, aunque artísticamente se inspiraron más en Roma que en la corte de Madrid.

En Nápoles encontramos la figura de José Ribera, pintor de origen valenciano, a pesar de que formado en el estilo de Michelangelo Merisi da Caravaggio, que sobresaldrá por encima de los otros y desde la distancia influirá en la pintura española del siglo XVII. Otras zonas de producción importantes fueron Bolo-  
nia, con una escuela que introduce, por medio de la familia de los Carracci, la manera de hacer clasicista, de amplia repercusión en la práctica pictórica italiana del siglo XVII. Turín y Venecia sobresaldrán por su arquitectura, con los nombres de Guarino Guarini y Baldassare Longhena.

En la Península Ibérica, Madrid se convierte en foco principal de una escuela áulica en que el retrato destaca entre la variedad de temas pictóricos, sin descuidar la mitología y la historia. Sevilla será centro de un arte burgués –el primer Diego Velázquez y Bartolomé Esteban Murillo– a la vez que un estallido de imaginería y pintura religiosa, con los nombres destacados de Juan Martínez Montañés y Francisco de Zurbarán. Granada y Valladolid representan un arte escultórico de primer orden, con Alonso Cano y Gregorio Fernández. Y finalmente cabe mencionar, por su importancia, a Valencia, centro de una excelente escuela pictórica.

Francia es París, tanto en la corte de Enrique IV como en la de la regencia de su esposa María de Médici y la de su hijo Luis XIII. A partir de Luis XIV podemos hablar de dos centros: la capital, París, y Versalles.

Holanda representará a la burguesía, con una diversificación de centros. Desde la católica Utrecht hasta la cortesana La Haya, las ciudades de Ámsterdam, Delft, Haarlem, Leiden y Dordrecht viven una gran actividad pictórica con un pléyade de artistas de gran renombre.

Flandes, a pesar de pertenecer a la Corona española, definirá el estilo barroco e influirá en otras escuelas, incluso en la española. Los temas mitológicos y el retrato, junto con la gran puesta en escena de las composiciones religiosas, caracteriza el arte de Peter Paulus Rubens y el del gran retratista Anton van

Dyck. Este artista es el máximo representante de la escuela inglesa, que tendrá en la arquitectura su mejor exponente artístico. Finalmente, en Europa, Austria vive un desarrollo arquitectónico importante en Salzburgo, por obra de Johan Bernhard Fischer von Erlach, autor a caballo entre los siglos XIX y XX.

En el nuevo mundo, la influencia de España fue muy intensa, desde California hasta la Patagonia, lo que dio lugar a una hibridación entre las formas autóctonas y las importadas de la Península. Así se manifiesta, por ejemplo, en México y Perú, mientras que Brasil queda bajo la influencia portuguesa.

Cuatro son los grandes centros productores. En primer lugar, Roma. La Iglesia católica, ante la acometida de la Reforma, dictó una serie de normas y cánones que fijó la temática y la iconografía religiosas, cara a difundir la fe con un lenguaje deslumbrante que llegara al pueblo. Las composiciones triunfalistas (gloria de santos, grandes columnatas, molduras retorcidas ...) y el arte rico y lujoso que financió tenían como objetivo básico impresionar a las masas.

Es el típico arte barroco retorcido, que produce la impresión de ilimitado, de infinito, que sustituye el equilibrio y la serenidad del renacimiento por el afán de impactar con efectos de luz, de masa y de movimiento. Por eso en arquitectura predomina el orden colosal, la riqueza en la ornamentación, las curvaturas de líneas y de superficies; en la escultura, las actitudes dinámicas de las figuras, los vestidos, que parecen movidos por el viento, las expresiones afectadas de los rostros, y, en pintura, las composiciones en diagonal, los efectos de perspectiva, los contrastes luminosos, el virtuosismo ilusionista.

El otro gran centro fue Versalles. Si Roma era la capital de la cristiandad, Francia se convirtió en la potencia dominante, en el terreno político y cultural, de Europa. La corte dictaba los cánones, los gustos. Es aquí donde nació el clasicismo francés, caracterizado por la primacía de lo que es político por encima de cualquier otra consideración. Si era el Estado quien inspiraba el arte, éste debía ser uniforme, sin arbitrariedades ni gustos personales del artista: de aquí los jardines geométricos, el urbanismo rígido de las grandes avenidas y las plazas de grandes perspectivas. El arte era un instrumento del Estado para extender el prestigio del monarca.

En Flandes, a pesar del predominio de los Habsburgo, la aristocracia había perdido su poder y la Iglesia tuvo que aceptar la realidad histórica del momento; pero ni la monarquía tenía bastante fuerza para financiar el arte, ni la Iglesia podía mantener unos cánones demasiado estrictos. Por eso, en Flandes, a pesar de una cierta tendencia católica general, el arte será más espontáneo que el arte francés y más natural y más alegre que el de Roma.

En Holanda, su peculiar situación económica y social producirá un arte naturalista, original, independiente y sin temática religiosa, protagonizado por una burguesía amante de la libertad y de la prosperidad económica. La inexistencia de grandes retablos hará inútil la insistencia retórica. Las pinturas de

costumbres, los retratos, su peculiar sentido lumínico y la espacialidad teatral obedecen al deseo burgués de hacer visibles las cosas espirituales y de convertir en experiencias espirituales las cosas visibles.

### 46.3. La ciudad barroca

La época del barroco se caracteriza por el afán integrador de espacios en un todo unitario, ya sea urbano o paisajístico. Así, en el apartado urbano, la ciudad se configura como un gran marco donde se inserta la arquitectura religiosa y civil, el monumento y aquello que se denomina "urbanismo de episodios aislados", es decir, las plazas.

Éste es el caso de la Roma barroca, que a partir del plano de Roma de Sixto V va conformando la nueva ciudad, donde destacan la plaza Navona y el antiguo circo Máximo, que se cristianizará con la Fuente de los Cuatro Ríos de Gian Lorenzo Bernini. Pero el proyecto urbanístico más ambicioso, también realizado por Bernini, fue la plaza de San Pedro (1656-1667), espacio de doble significación: potenciador plástico de la fallida fachada de la Basílica de San Pedro, por un lado, y por otro, símbolo de la Iglesia, que –según el autor– "abraza a los católicos para reforzar sus creencias, a los herejes para devolverlos a la Iglesia y a los infieles para iluminarlos con la auténtica fe". Rudolf Wittkower ha apuntado la relación de la plaza con el Teatro Olímpico de Palladio y nos la presenta como un *vero theatrum mundi* que lo enlaza con el *theatrum sacrum*, propio del barroco teatral berninesco.

Francia se plantea más su urbanismo como episodios aislados. Las plazas francesas se sitúan cronológicamente al principio y al final del siglo. Así, Enrique IV, en la primera década del seiscientos encarga la plaza Dauphine (1606), de planta triangular, que enlaza con el Puente Neuf, y que abre una vía que comunica el norte y el sur de París. Se añadirán la plaza Real, hoy des Vosges (1610), de planta cuadrada, y, finalmente, la plaza de Francia (1610), de Jacques Alleaume. Las dos primeras se organizan en relación con la figura del rey, situada al final del eje longitudinal o en el centro de la plaza, mientras que la tercera tiene un sentido simbólico muy claro, ya que presenta una planta semicircular que se divide en siete secciones, en clara referencia a las siete provincias francesas. La característica más habitual es la de la unidad arquitectónica, hecho que se consolida en las dos plazas de la época de Luis XIV: la plaza de las Victorias (1685) y la plaza Vendôme (1698), ambas diseñadas por Jules Hardouin-Mansart.

En cambio nos encontramos con proyectos más globalizadores en la ciudad de Richelieu, de Jacques Lemercier y en el de Versalles, donde la arquitectura de jardines formará un todo unitario, con la colaboración de Hardouin-Mansart y André Le Nôtre.

Finalmente, no podemos olvidar un hecho importante de la ciudad barroca: el derribo de las murallas, que la convierte en una ciudad abierta. París las sustituyó en tiempo de Luis XIV por un anillo de bulevares. El plano de Londres, proyectado por Christopher Wren a raíz del incendio del año 1666, incidió en este carácter abierto y articuló la ciudad en grandes vías transversales sobre de una trama ortogonal.

España no queda al margen de esta voluntad general de urbanizar coherentemente la ciudad, como sucede en Madrid con la planificación de la plaza Mayor, de Juan Gómez de Mora, en el año 1617, y con la apertura de la calle Mayor.

Los arquitectos barrocos fueron los primeros en plantearse el ordenamiento de la ciudad, utilizando la plaza redonda y la avenida, es decir, abriendo en la red ciudadana amplios espacios circulares, dominados por un monumento (iglesia, palacio o fuente), y uniendo después estos puntos con una malla de largas y rectas avenidas que desembocaban en estos edificios. El uso de estos ordenamientos urbanísticos (similares a los de los jardines a la francesa) determina el auge de la fuente monumental, que integra arquitectura, escultura y agua: centro ideal de la plaza y óptima ocasión para imprimir el gusto barroco en la fusión de todas las artes, creando una escenografía en la que el movimiento tiene un papel importante.

El espacio renacentista aspiraba al equilibrio y es concebido como espacio limitado y en reposo. En cambio, el urbanismo barroco o quería conseguir la ilusión de espacio infinito, aun estando contenido dentro de límites de pequeña escala (como sucede en la plaza Navona de Roma), o sabe conseguir de hecho perspectivas infinitas.

La ciudad barroca quiere impresionar por su trazado (todos los grandes centros enlazados por avenidas rectilíneas), por las fachadas de iglesias y palacios, así como por sus elaboradas fuentes y por las perspectivas monumentales.

La ciudad se convirtió en parte de los atractivos con intenciones teatrales de la monarquía absoluta. De manera similar, la ornamentación del altar mayor lo convertía en escenario donde la misa se celebraba como una representación teatral.

De esta manera, la ciudad barroca se convirtió en un enorme montaje escenográfico para la exhibición de la corte, la nobleza y otros personajes ricos y poderosos. Es el aspecto visible del cambio político y social que transformó la ciudad-estado con sus ciudadanos libres, en la capital de la monarquía absoluta, con su corte y sus habitantes convertidos en súbditos.

#### 46.4. La arquitectura

La arquitectura de la época del barroco tiene varias formulaciones: utilitaria, especulativa y teatral; presenta propuestas estilísticas diferentes: clasicismo y barroco; y, finalmente, la tipología religiosa, que sobresale por encima de lo civil.

Las tres primeras formulaciones se explican de acuerdo con la práctica arquitectónica italiana. Ahora bien, sería erróneo centrar sólo el análisis en esta escuela, ya que el resto de Europa introducirá maneras de hacer y variantes nuevas.

Francia impulsa la arquitectura civil, que se plasma en un tipo de palacio abierto en forma de U invertida, que crea una *cour de honneur* atravesada por el eje longitudinal que busca detrás del palacio la amplia visión de los jardines. La secuencia empieza con el Château Maisons-Lafitte (1642-1646) de François Mansart, y le sigue Vaux-le-Vicomte (1657-1661), que se considera prefiguración de Versalles. En este proyecto trabajaron el arquitecto y los artistas de Versalles: Louis Le Vais, André Le Nôtre y el pintor Charles Le Brun.

Mientras el Rey Sol pensaba en Versalles, su primer ministro Colbert insistía en acabar el palacio parisino del Louvre. Después de muchos proyectos, incluso de Gian Lorenzo Bernini, François de Orbay, siguiendo una idea de Claude Perrault, terminó el ala este, con la conocida columnata a la manera de un gran peristilo.

La tipología religiosa se puede resumir en tres nombres: Jacques Lemercier, François Mansart y Jules Hardouin-Mansart. El primero proyectó la iglesia de la Sorbona (1635), con fachada exterior inspirada en modelos italianos clasicistas y planta de cruz griega alargada; y también continuó el proyecto de François Mansart para Val-de-Grâce (1645-1667). Mansart, más personal, construyó la iglesia de la Visitación (1632-1633) y su sobrino Jules Hardouin-Mansart acabó la iglesia de los Inválidos, conjunto que empezó Liberal Bruant, y fue el autor de la capilla de Versalles (1700). En estas obras demuestra un cambio con respecto a Italia, en cuanto a la importancia que da a la verticalidad y la línea recta. Tanto una como otra destacan en su entorno: los Inválidos, con la cúpula de doble tambor, se convierte en un hito dentro del urbanismo de París, y la capilla rompe la armonía de la horizontalidad del conjunto de Versalles.

Inglaterra define su arquitectura en el primer y último tercio de siglo. Inigo Jones introduce el palladianismo en obras como el Banqueting House (1619-1622) y la Queen's House de Greenwich (1616-1618 y 1629-1635), mientras que Christopher Wren, mucho más ecléctico, hará suyas las propuestas de Bramante, Borromini y el clasicismo francés en su fallida obra de la catedral de San Pablo (1675-1654).

España no se adentrará en la nueva corriente barroca. Su mejor artista, Juan Gómez de Mora, siguió fiel a un clasicismo del estilo de Juan de Herrera en obras de carácter civil –Ayuntamiento (1640) y Cárcel de Corte (1640) en Madrid– y religioso –convento de la Encarnación de Madrid (1611-1616).

### **El modelo contrarreformista**

La liturgia contrarreformista daba mucha importancia a los sacramentos de la penitencia y la eucaristía, los más reprobados por los protestantes. Este hecho ideológico tuvo como consecuencia un tipo de espacio eclesial unitario para las nuevas funciones litúrgicas.

La iglesia del Gesú proyectada por Jacopo Barozzi, llamado Il Vignola, e iniciada en el año 1561, define un tipo de espacio arquitectónico que influirá en la mayoría de iglesias congregacionales. La característica principal de este templo es la planta de cruz latina, con nave central muy desarrollada y capillas laterales intercomunicadas. Al mismo tiempo, la fachada –en el caso de Il Gesú obra de Giacomo della Porta– se convertirá en modelo en su clasicismo, inspirado en las fachadas renacentistas con tres cuerpos, el central coronado por un gran frontón y los dos laterales unidos al central con volutas.

Los mismos jesuitas construyen, siguiendo este esquema, la iglesia de San Ignacio de Roma (1626-1650), proyectada por Carlo Maderno y su sobrino Francesco Borromini, pero construida por Orazio Grassi. Maderno es quien interpreta mejor la propuesta de Il Vignola y Giacomo della Porta en tres de sus proyectos: la iglesia de Santa Susanna, la de Santa Maria delle Vittorie (1605) y la de Santa Maria della Valle, aunque ésta última la acabó Carlo Rainaldi en el año 1661.

El modelo contrarreformista experimentará una serie de cambios a lo largo de su evolución. El interior, de materiales ricos pero sin ornamentación, dará paso a un tipo de decorativismo barroco con el uso de la "quadratura" como podemos ver en la bóveda de Il Gesú, pintada por Giovanni Battista Gaulli, llamado Giovanni Battista Gaulli, o en el uso de la perspectiva ilusionista, evidente en la sorprendente cúpula falsa de San Ignacio, del jesuita Andrea Pozzo.

La fachada romperá la horizontalidad del modelo jesuítico, para convertirse en cada vez más vertical, como podemos ver en la iglesia de Santa Susanna, y en la más tardía de Sant'Andrea della Valle. En estos templos la decoración ocupa los intercolumnios estrechos, mientras que las aperturas se ubican en los intercolumnios anchos. La influencia de esta arquitectura es patente en las iglesias francesas del segundo tercio del siglo XVIII y en la mayoría de iglesias congregacionales, tanto de Italia como de toda Europa.

### **La especulación barroca de Borromini y Guarino Guarini**

La tipología propiamente barroca la introducirá Francesco Borromini, a partir de la pequeña iglesia de San Carlino alle Quattro Fontane, encargada por los trinitarios descalzos españoles en el año 1634, donde Borromini especula con el espacio y le da, tanto en planta como en alzado y fachada, un movimiento ondulatorio donde combina las fuerzas centrípetas y centrífugas en un todo unitario e indivisible. Se introduce así por primera vez un espacio no medible en relación con el hombre, lo que implica el cambio del antropomorfismo renacentista por el teocentrismo barroco.

Este carácter simbólico aumenta en algunas de sus obras. Así, en la iglesia de Sant'Ivo della Sapienza, antigua universidad de Roma, la especulación espacial está al servicio del símbolo y convierte el conjunto en el templo de la sabiduría. La planta, consecuencia de la superposición de dos triángulos equiláteros opuestos, tiene forma de estrella de seis puntas, la estrella de David o el sello de Salomón, signo inequívoco de la sabiduría. Al mismo tiempo el programa decorativo, tanto en el interior –representación del Pentecostés; siete columnas, que según el Antiguo Testamento simbolizan los siete pilares de la Sabiduría– como el exterior –linterna en forma de zigurat, representación de la torre de Babel pero también del faro de Alejandría, según interpretación de Martin van Heemskerck– guarda relación con la idea de fundir religión y sabiduría.

Asimismo, Borromini en persona proyectó el oratorio de San Felipe Neri (1637-1640), con una fachada ligeramente cóncava –primer ejemplo de movimiento en fachada, paralela en el tiempo con la propuesta de superficie convexa de Pietro Berretini en la iglesia de los santos Martina e Luca (1635-1650)– que él interpretó como los brazos amantísimos de la Iglesia que cobija a sus fieles.

La especulación borrominesca fue seguida por el teatino Guarino Guarini, quién, con los grabados de su obra *Architettura Civile* y con su producción turinesa, influyó en los arquitectos del barroco tardío, en especial Johan Balthasar Neumann. Dos ejemplos primordiales de la obra de Guarini son la capilla del Santo Sudario (1667-1690) y la iglesia de San Lorenzo, ambas en la capital piamontesa. Según Sigfried Giedion, Guarini consigue por medios arquitectónicos dar la sensación de infinito y de misterio propia del barroco. Sus estructuras, con el entrecruzamiento de arcos, se inspiran en el mundo gótico, reinterpretado en clave barroca.

### **El teatro sacro de Bernini**

La obra de Gian Lorenzo Bernini se sitúa entre el clasicismo y el barroco escenográfico. Sus realizaciones urbanísticas, arquitectónicas y escultóricas forman un conjunto homogéneo donde se manifiesta la voluntad de representación teatral. El mejor ejemplo es el conjunto de San Pedro del Vaticano, donde Bernini convierte la plaza en una gran platea que tiene como punto de referencia la fachada como gran escenario. Siguiendo el eje longitudinal, nos lleva en dirección al ábside, atravesando la estructura abierta del Ciborio (1624-1633) hasta llegar a la cátedra de San Pedro, culminación de un recorrido lleno de

simbología. Esta gran escenografía, con un *tempo* bien calculado, se complementa con la escala Regia (1654-1670), que une la basílica con las estancias papales, y con la estatua de Constantino (1654-1668), primer emperador cristiano. Para dignificar todavía más el pequeño espacio, Bernini forzó la perspectiva haciendo que las paredes fueran convergentes, como en los ejemplos de Bramante en Santa Maria presso San Satiro, en Milán, o en el proscenio del Teatro Olímpico de Palladio, en Vicenza. Ligeramente anterior en el tiempo es la galería del palacio Spada (1652-1653) de Borromini, quien amplía visualmente el espacio reduciendo la altura de las columnas a medida que se alejan y haciendo que converjan los lados del pequeño pasadizo.

Finalmente, en Sant'Andrea al Quirinale, iglesia del noviciado de los jesuitas, Bernini nos presenta perfectamente desarrollada la idea del *theatrum sacrum*. Luz y representación forman un todo unitario mientras que la fachada, inspirada en soluciones de Pietro Berretini en Santa Maria della Pace, vuelve a un clasicismo que él mismo había experimentado en los frontis de la columna y en las iglesias gemelas de la plaza del Popolo –Santa Maria dei Miracoli (1662-1678) y Santa Maria di Monte Santo (1662-1679)– con la colaboración de Carlo Rainaldi y Domenico Fontana.

Pero donde encontramos que su clasicismo es más evidente, inspirado en el legado romano, es en la iglesia de la Assumpta, en Ariccia (1662-1664), influida por el Panteón.

### La arquitectura como deuda con el pasado

Las relaciones con el tiempo pasado y con épocas más próximas caracterizan la práctica arquitectónica de los artífices italianos. Un ejemplo representativo de esto es Pietro Berretini, quien en su última obra, Santa Maria in vía Lata (1658-1662), se inspira en soluciones del siglo XV, como la iglesia de San Sebastián en Mantua, de Alberti, y en los ejemplos de Termessus, Spalato y San Lorenzo de Milán.

Antes, aunque no podemos establecer relaciones de causa y efecto, debemos mencionar la relación entre la fachada de San Carlino alle Quattro Fontane (1665-1667) y el templo del Deir, en Petra.

Pero quien representa mejor la síntesis de varios modelos es Baldassare Longhena en la iglesia de Santa Maria della Salute de Venecia (1631-1687). El espacio centralizado deriva del propuesto por Colonna en la Hypnerotomachia Polifili, presente en modelos próximos geográficamente como San Vitale en Rávena; de construcciones de la antigüedad, como Santa Constanza en Roma; o del renacimiento, como Santa Maria de Canepanova de Bramante. La influencia de Palladio se concreta al mismo tiempo en la solución de la fachada y del presbiterio, con dos ábsides en el eje transversal, solución que encontramos también en las obras venecianas de San Giorgio Maggiore e Il Redentore.

Así como en el gótico el edificio está pensado como un esqueleto estructural, es decir, formado por las diferentes estructuras necesarias para sostenerlo, o en el renacimiento como una caja delimitada por paredes en forma regular, los arquitectos barrocos lo pensaban como una masa única, que se debía plasmar según las diferentes exigencias: el edificio era algo parecido a una gran escultura; se descartan los esquemas simples, analíticos y elementales –típicos del renacimiento– y se adoptan planteamientos complejos, ricos y movidos.

Las plantas del renacimiento eran el cuadrado, el círculo y la cruz griega; en cambio, las preferidas del barroco son la elíptica, la ovalada e incluso esquemas mucho más complejos, derivados de complicados trazados geométricos.

La búsqueda de complejidad lleva al abandono de las líneas rectas y de las superficies planas, y a la sustitución por líneas y superficies onduladas, y se introduce la idea de movimiento en arquitectura. Las fachadas de las iglesias, inspiradas en la del Gesú de Roma, se hacen más movidas y ricas de claroscuro, se llenan de esculturas, las columnas se separan de los muros y se empiezan a dibujar fachadas cóncavas y convexas que se relacionan estrechamente con el espacio urbano y que se edifican teniendo presente el ángulo bajo desde el que serán vistas, buscando efectos de perspectiva.

La concepción del edificio como una gran escultura cambiará el significado de la iluminación. La luz en el renacimiento tenía como objetivo mostrar con claridad las relaciones simples y armónicas que unen las partes del todo; por eso era monocroma y sin sombras. El barroco, en cambio, sustituye la apreciación de la lógica por la búsqueda de la sorpresa, del efecto escenográfico.

Los edificios típicos son la iglesia y el palacio, así como las construcciones urbanísticas, es decir, el ordenamiento según esquemas preestablecidos de la red ciudadana y la creación de grandes jardines. Los arquitectos barrocos serían los primeros en plantearse el ordenamiento de la ciudad, utilizando la plaza redonda y la avenida, es decir, abriendo en la red ciudadana amplios espacios circulares, dominados por un monumento (iglesia, palacio o fuente) y uniendo después estos puntos con una malla de largas y rectas avenidas.

#### **46.5. La escultura**

La escultura barroca surge en Italia y se asocia con el nombre de Gian Lorenzo Bernini, autor polifacético que también cultivó la arquitectura y la pintura. Con lo que llamamos "teoría deducida", obra hecha y no escrita, se conforman los rasgos característicos de la escultura de la época del barroco. Si Miguel Ángel definía la escultura como aquello que se hace a fuerza de sacar (*per forza di levare*) –es decir, presuponía que la obra estaba ya en el bloque del material, y al mismo tiempo defendía la utilización de un único bloque–, Bernini transgrede esta idea con dos o más bloques como punto de partida. Esta línea entronca con la teorización manierista de un Giambologna, pero se aparta cuando defiende la unifacialidad, es decir, un único punto de vista, propia de Miguel

Ángel. Bernini consigue la síntesis –tal como ha dicho Rudolf Wittkower– de la manera de hacer renacentista, la unifacialidad, con la manierista, más de un bloque.

La escultura italiana barroca se inicia justo en el año 1600 con la obra paradigmática de Stefano Madermo, Santa Cecilia, en la iglesia del mismo nombre del Trastevere de Roma. Pero es Bernini quien inspira la práctica escultórica, no tan sólo la italiana, sino también la europea. Sólo Alessandro Algardi destacará entre una serie de escultores clónicos de Bernini, sobre todo en tiempo del papa Inocencio X, de la familia Pamphili.

Paralelamente, en Francia la escultura evolucionará hacia un clasicismo académico que culminará en tiempo de Luis XIV, con François Girardon y Antoine Coysevox.

España, muy influida por las ideas contrarreformistas, derivará hacia un arte lleno de imágenes religiosas de culto. Esta imaginería desarrollará un arte eminentemente de madera, y de clara tendencia naturalista. Destacará por su policromía, suma de color, de dorado y de rojo, que potenciará el carácter realista de las obras. Con respecto a la tipología, lo más frecuente son los retablos y las figuras para pasos de Semana Santa, en los que añadirán los llamados postizos, como uñas de cuerno, dientes de pasta, ojos de cristal, lágrimas de resina, pestañas y pelo natural...

Curiosamente, y con respecto al siglo XVI, las obras de la mayoría de autores apaciguarán el movimiento dramático de los manieristas para buscar expresiones más contenidas. Éste cierto clasicismo formal tendrá sus mejores exponentes en las obras de Gregorio Fernández en Valladolid, Juan Martínez Montañés en Sevilla, y Alonso Cano en Granada. Éste último, con su Inmaculada de la sacristía de la catedral de Granada, consigue la síntesis de este clasicismo de la forma y el naturalismo del contenido, no exenta de un esteticismo plástico de gran valía. Sólo a finales de siglo Pedro Roldán se inclinará hacia un barroquismo paralelo al de la pintura del momento. Así, la escultura del seiscientos resume tres tendencias claramente diferenciadas: el barroco berninresco, el clasicismo académico francés y el naturalismo español.

### **Bernini, paradigma de la escultura barroca**

Gian Lorenzo Bernini definirá con su obra la evolución de la escultura barroca italiana, que no sufrirá ninguna inflexión hasta la llegada del neoclásico Canova.

Sus primeras realizaciones ya dejan resumir un nuevo lenguaje, aunque todavía recuerdan la manera de hacer manierista, como demuestra el Rapto de Proserpina, influida por *El rapto de las sabinas* de Giambologna, o por *Eneas, Anquises y Ascani* (1618-1619), que toma como modelo el grupo de la izquierda del *Incendio del Borgo* de Rafael, en las estancias vaticanas.

El cambio hacia el barroco se produce a partir de *David* (1623, Roma, Galería Borghese), que rehúye el prototipo renacentista de Donatello y Miguel Ángel, para plantear la idea de movimiento continuo definidora del nuevo estilo. En Bernini se aúna de manera admirable la forma barroca y el concepto, como se observa en sus monumentos funerarios para Urbano VIII y Alejandro VII, donde alegoría y símbolo se expresan admirablemente por medio de la puesta en escena, que llega al clímax en el conjunto de Santa Teresa, que tendrá en la Beata Ludovica Albertoni su mejor conclusión. En todas estas obras Bernini plantea su teatro sacro, que potencia la unifacialidad, mientras que en su *Longinos* (1629-1638, Vaticano, San Pedro) utiliza cuatro bloques que dinamizarán y darán expresividad a la obra.

Fue un gran retratista, tanto de sentimientos como de fisonomías, como queda patente en el busto de su amante Constanza Bonarelli (1635, Florencia, museo Barguello) y en los retratos más solemnes de Francesco Barberini (1625-1626, Roma, Galería Borghese) o de Francisco I de Este (1650-1651), Módena, Galería Estense).

A pesar de su omnipresencia y la creación de un lenguaje común en toda Europa, la escultura barroca tiene pocos escultores reconocidos y de categoría (Gian Lorenzo Bernini sería la excepción), quizás, en parte, porque una de las funciones de esta escultura era la de fundirse con las otras artes y, en particular, con la arquitectura.

Por una parte, dado que muchas obras iban destinadas a decorar o completar la arquitectura. Encontramos coronando la parte superior de un edificio, función que deriva del uso del ático, cuya finalidad era la de esconder la inclinación del techo y así el edificio, visto desde bajo, acababa con un plano horizontal. Este plano era el que se adornaba con estatuas, situadas a intervalos regulares y recortándose contra el cielo. A menudo la distancia entre las estatuas repite la distancia entre las columnas o pilares del edificio. También encontramos como elementos de apoyo, es decir, cariátidas (figuras femeninas) o telamones (figuras masculinas). Finalmente, y éste será el uso predominante, encontramos en la ornamentación, en forma de escudos, ménsulas, carteles y trofeos; desde esta perspectiva se puede decir que la escultura se convierte en el acabado de los edificios barrocos, disimulando a veces soluciones arquitectónicas defectuosas.

La escultura no vinculada a la arquitectura se nos presenta, a menudo, sumergida en una escenografía teatral. Recordemos el Éxtasis de Santa Teresa de Bernini, observado desde dos palcos, situados a un lado y otro, por un grupo de esculturas de tamaño natural, que representan a los que han financiado la obra.

La mayoría son obras dotadas de un gran virtuosismo y de un muy alto nivel técnico, de composición libre y de proporciones corporales más esbeltas que las de los cánones renacentistas. Quieren captar el movimiento, fijarlo; por eso, su equilibrio inestable, su instantaneidad, que tan bien refleja la figura serpentinata (un cuerpo humano captado mientras realiza un movimiento en espiral, consecuencia de una rápida rotación). De ahí también unos vestuarios amplios, hinchados por el viento, desordenados, muy adecuados para plasmar violentos juegos de luces y sombras.

#### **46.6. La pintura**

El estudio de la pintura del siglo XVII no se puede resumir con el término "barroco", que si bien define toda una época no se puede aplicar de manera general a todas sus manifestaciones pictóricas.

En el recorrido por las distintas escuelas veremos cómo a lo largo del siglo las concepciones estilísticas son muy variadas. Hay dos grandes bloques que conforman el mapa pictórico: los países católicos, dominados por la Iglesia y la monarquía, y los protestantes, de tendencia burguesa o de monarquías parlamentarias. En los primeros, los rasgos estilísticos evolucionarán a lo largo de todo el periodo desde un naturalismo a la manera de Caravaggio –San Jerónimo– hasta un barroco exuberante, definido por Peter Paulus Rubens en su conocida obra Helena Fourment y sus hijos. Paralelamente, en círculos intelectuales impera el clasicismo académico de los Carracci, todavía bajo la influencia del humanismo renacentista, y que resulta patente en la Galería Farnese, o el clasicismo purista representado por Nicolas Poussin en su conocida obra El triunfo de Flora.

El realismo con un cierto toque simbolista define la escuela holandesa, sobre todo en el tercer cuarto de siglo, con las figuras de Jan Vermeer, Gerrit Terborch y Pieter de Hooch. La obra Mujer pelando manzanas, de este último, es representativa de un realismo descriptivo y anecdótico.

Cierra las diferentes concepciones estilísticas el academicismo puro de los pintores de Luis XIV dirigidos por Charles Le Brun.

En definitiva, todas estas tendencias no dejan de conformar una unidad en la variedad, y definen el espíritu complejo y cambiante de toda una época.

#### **De Caravaggio y Carracci a Luca Giordano**

Si bien la teoría pictórica italiana, con Federico Zuccari, Giovanni Battista Agucchi y Giovan Pietro Bellori, optó por un clasicismo que bebe en parte en formulaciones del Quinientos, la práctica pictórica se decantó por la ruptura con estas ideas, desde el naturalismo de Michelangelo Merisi da Caravaggio hasta el barroco decorativo de Pietro Berretini. El primero propone la naturaleza como modelo, rehuyendo la idealización implícita en el manierismo y en la teorización del momento. Su evolución parte de un cierto realismo, patente en el primer periodo (1593-1598), con obras de tema mitológico y de género –*Bacus, Jóvenes músicos, naturalezas muertas...*– para llegar a la formulación de su estilo, que hace una síntesis entre naturalismo y claroscuro. El cambio se produce en dos de sus encargos más importantes, el programa de la capilla Contarelli en la iglesia de San Luis de los Franceses (1598-1601, Roma), con la serie de San Mateo; y el de la capilla Cerasi en Santa Maria del Popolo (1600-1601, Roma), con la *Conversión de San Pablo* y el Martirio de San Pedro. Su radicalización se enfrentó al decoro que la Iglesia exigía en las representaciones sacras, de manera que le rechazaron la primera versión de *San Mateo escribiendo los evangelios* y su impresionante obra *La muerte de la Virgen* (1605, París, Louvre), originalmente destinada a la iglesia de Santa Maria della Scala en Trastevere. Su vida turbulenta (fue convicto de asesinato por una disputa) hizo que se exiliara a Nápoles, Malta y Messina, donde radicalizó su naturalismo tenebrista, y le impidió tener una escuela. A pesar de esto, en su obra se identificaron muchos artistas, tanto italianos como europeos.

En la misma época encontramos a los Carracci, Annibale, Ludovico y Agostino. Fundadores de la Academia degli Incamminanti en Bolonia, su obra representa la síntesis del color de los venecianos con el clasicismo de Rafael; como Caravaggio, pretenden romper con el manierismo pero sin abandonar la teorización de Federico Zuccari. El ejemplo más significativo para ver las diferencias entre Caravaggio y los Carracci es la Galería Farnese. Mientras que el primero al tratar el mito lo humaniza –sus Bacus parecen enfermos–, Annibale Carracci, los convierte en héroes en el conjunto de la Farnese, siguiendo más fielmente a los modelos literarios.

Al contrario de Caravaggio, los Carracci crearon escuela. Su manera de pintar, con matices personales, informará entre otros el arte de Guido Reni, Il Domenichino e Il Guercino.

El gran decorativismo barroco se inicia en el año 1640 con Pietro Berretini y el techo del Palacio Barberini, con la introducción del ilusionismo óptico, al que seguirán las grandes decoraciones religiosas de Giovanni Battista Gaulli y de Andrea Pozzo, y acaba en la obra de Luca Giordano.

### **Pintores extranjeros en Italia**

Si afirmamos que un artista es del lugar donde trabaja, ya que depende de la sociedad que le encarga la obra y de los condicionantes socioculturales de la mencionada comunidad, es evidente que los franceses Nicolas Poussin y Claude Lorrain y el valenciano José Ribera son italianos.

Para entender la producción de Poussin lo debemos relacionar con el círculo de *cognescenti* de Cassiano del Pozzo, secretario del cardenal Francesco Barberini, gran amante y conocedor de la antigüedad clásica. Así, su obra será eminentemente clásica, con referencias a Virgilio, Homero y Ovidio, este último por medio de las versiones del poeta Marino. En sus composiciones combinará sabiamente el *eros* y el *pathos*, éste muy bien expresado en La peste de Asdod. Quien mejor definirá la manera de hacer de Poussin es, paradójicamente, Bernini, en una opinión reproducida por Chantellou: "Il signor Poussin lavora di la..." , y se tocó la cabeza con el dedo. Clasicismo y razón impregnan su obra, de una frialdad y distanciamiento que la diferencian de la emoción barroca.

En su línea, pero con tema paisajístico, encontramos a Lorrain. Su obra deja el tema histórico en un segundo término y busca la captación de la atmósfera, el instante lumínico. Los mismos parajes captados a diferentes horas de los día prefiguran las obras de Monet sobre la catedral de Rouen.

Para acabar, Ribera representa en Nápoles el caso de un artista consentido y promovido por los virreyes sucesivos, que se convertirán en sus mejores patrones y clientes. Es destacable su evolución, que, partiendo de un caravaggismo bien asumido, derivará hacia un luminismo y una idealización que definen los conceptos barrocos, como en la Asunción de Santa Magdalena. Su influencia en los pintores napolitanos da relieve a una escuela que supo aunar naturalismo, realismo y barroco. Quien mejor resumirá esta línea será Luca Giordano, quien, al contrario que Ribera, trabajará una larga temporada en la España de Carlos II.

### **España: del manierismo tardío al estallido del barroco**

La pintura española se puede definir a lo largo de los reinados de los llamados austrias menores: Felipe III (1599-1621), Felipe IV (1621-1666) y Carlos II (1666-1700). En un primer momento, la pintura mantendrá todavía un cierto vínculo con el manierismo tardío de raíz italiana, que desembocará en un naturalismo piadoso, cultivado por Francisco Ribalta y seguido por la escuela valenciana hasta el último tercio de siglo, y en un realismo burgués, presente en la obra del joven Diego Velázquez, con sus pinturas de género. El reinado de Felipe IV da paso a un arte que combinará realismo y clasicismo en una serie de composiciones de una fuerte carga ideológica, tanto religiosa como áulica. Es en este periodo cuando realizan sus mejores obras pintores reconocidos como Velázquez, Francisco de Zurbarán, Alonso Cano y una pléyade de secundarios como Antonio de Pereda y los especialistas en naturalezas muertas y flores, Juan de van der Hamen y Juan de Arellano.

Zurbarán representa la contención del barroco, y sobresale en las figuras aisladas de frailes y en su magnífica *Naturaleza muerta* (1633, Pasadena, Norton Simon Foundation), pero sus composiciones carecen de unidad. Llamado en Madrid para colaborar en el programa del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro –quizás por su condición de artista sevillano, como Olivares, promotor del proyecto–, realizó de manera barroca *Los trabajos de Hércules* y *La defensa de Cádiz*, hoy en el Museo Nacional del Prado.

Una figura relevante, aunque poco estudiada, es Alonso Cano, el único que en alguna obra se puede equiparar a Velázquez. De un clasicismo puro, Jonathan Brow le ha atribuido el cuadro *Las tentaciones de Santo Tomás* (Oriola, museo de la Catedral), habitualmente considerado obra de Velázquez.

El último tercio de siglo se puede definir propiamente como barroco. La corte y Sevilla capitalizan el gran arte con artistas de la talla de Juan Carreño de Miranda, Claudio Coello y Francisco Herrera el Joven, en el ámbito cortesano, y Bartolomé Esteban Murillo y Juan Valdés Leal en la capital andaluza.

Los pintores de la escuela madrileña entroncan con el arte de Rubens y con algunas referencias de Ticiano. El espíritu vaporoso y la espiritualidad del barroco tendrán el mejor ejemplo en *El triunfo de San Hermenegildo* de Francisco de Herrera el Mozo.

En Sevilla Murillo hace una síntesis del barroco vaporoso con un espíritu realista, sobre todo en sus obras de género con niños jugando o comiendo, desgraciadamente hoy todas en museos extranjeros. Sus *Inmaculadas* se convertirán en modelo de belleza y de espiritualidad. En cambio, Valdés Leal representa el dramatismo barroco y cultiva la fealdad con formas rasgadas de pincelada vibrante. Autor muy prolífico, sus composiciones presentan un *horror vacui* y un cierto tenebrismo que impresionan al espectador. Las obras maestras de Murillo son los dos cuadros de "Las finales" –*In Ictu Oculi* y *Finis Gloriam Mundi*– para la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla (c. 1671), verdaderos frisos escatológicos a la manera de las *vanitas*.

### Velázquez como paradigma

La importancia de Velázquez radica en su capacidad para resolver de manera personal y diferente, a lo largo de su dilatada carrera, la gran mayoría de temas. Pintor eminentemente retratista, no es de inferior categoría con respecto a temas de género, mitología, religión, alegoría y paisaje. Destaca entre la mayoría de artistas por la búsqueda constante de nuevos lenguajes, lo que lo hace ser original en cada obra.

La formación, más humanística que artística, que recibió en el taller de su suegro Pacheco será el bagaje cultural que dará forma a su trayectoria posterior. Después de un periodo en su Sevilla natal, donde cultivó la temática de género, lo encontramos instalado, a partir del año 1623, en Madrid, donde llegó a estar

pintor del rey. Italia, país de referencia para los artistas europeos, consolidó su formación a raíz del viaje que hizo en 1629. Esta formación se nota en obras de tema histórico, como la *La rendición de Breda*, donde demuestra que un encargo concreto se puede convertir en obra maestra.

Retratos del rey, del príncipe Baltasar Carlos, bufones de la corte, etc. son representativos de su segunda etapa de corte. Después de su segundo viaje a Italia (1649-1651), dónde sobresalió en el retrato –como lo demuestra el de su criado negro, y al mismo tiempo pintor, Juan de Pareja (1650, Nueva York, Metropolitan Museum) y el del papa Inocencio X (1650, Roma, Galería Doria-Pamphili)–, lo volvemos a encontrar en la corte dedicado al retrato. El cuadro *Las Meninas* resume perfectamente toda una evolución. Desde el realismo y el naturalismo sevillanos, Velázquez alcanzará un barroco más conceptual que formal, ya que su praxis contenida se puede calificar de clasicista. Su lenguaje cromático evoluciona desde los colores terrosos y ocres hacia los grises y los rosas. Es decir, de la realidad a la idealización.

### **Flandes: Rubens, definidor del barroco**

La pintura fue la disciplina del arte flamenco que más aportó a la panorámica del arte europeo. Hablar de pintura barroca es referirse a Flandes, y más concretamente a Peter Paulus Rubens.

La escuela flamenca fue la que ofreció, junto con Holanda, una mayor variedad temática en la Europa del seiscientos. Sobresalió en todos los géneros, sobre todo en los temas religiosos y mitológicos. Se puede afirmar que, a pesar de la importancia del tema, lo que era fundamental para los pintores flamencos es la acción, es decir, el movimiento, la expresividad, la puesta en escena.

Hay tres grandes nombres en esta escuela: Rubens, Anton van Dyck y Jacob Jordaens. El primero representa, en su evolución, al artista universal del siglo XVII, correlato fiel del Ticiano quinientista. Trabajó para todas las cortes europeas: la de Mantua de los Gonzaga; las de Felipe III (1603) y Felipe IV (1628), la Francia de María de Médici (1622-1625), y la Inglaterra de Carlos II (1630-1636). Instalado en Amberes en el año 1608, su obra, de claras reminiscencias italianas, deriva hacia un arte personal, expresado en su Tríptico del descenso. La fuerza expresiva de la obra de Rubens se apacigua en la de van Dyck. La elegancia aristocrática de éste, evidente en su Autorretrato con Sir Endimion Porter, fue el modelo en el que se reflejaron los pintores ingleses del siglo XVIII. Ante la manera de hacer contenida, Jordaens propone una cierta vulgarización que llegó, incluso, a los temas religiosos y mitológicos.

Hay una pléyade de artistas que toma la realidad como pretexto para sus temas. Es el caso de los *bamboccianti* Adriaen Brouwer y David Teniers, que pintan cuadros burlescos donde ridiculizan a campesinos y que son un catálogo de la cotidianidad. Esta cotidianidad tiene en la realidad documental un tema

puntero como es el retrato, el cuadro de batallas y el de gabinete de pintura. Además, el paisaje, las naturalezas muertas, las flores y los cuadros de caza completan el panorama plástico de la escuela flamenca.

Esta especialización hace que la colaboración entre artistas sea constante. Rubens y Snyders, Rubens y Brueghel de Velours, Snyders y Janssens, trabajando conjuntamente, nos han dejado cuadros donde figuras y naturalezas muertas forman un todo homogéneo.

### **Holanda: burguesía y arte**

Como desviación de la tónica general, Holanda representa el arte burgués. Separada de hecho de España en el año 1603, su pintura es un exponente claro de una sociedad burguesa, desinteresada de los grandes temas –religión y mitología– y preocupada por convertirse ella misma en la protagonista de la plástica pictórica. Esto explica la preponderancia de temas nuevos, como el paisaje y las naturalezas muertas.

Al mismo tiempo, la relación artista-público se aparta de las coordenadas del arte áulico o eclesiástico para convertirse en una relación de mercado donde el coleccionista es la pieza primordial. Ahora bien, este arte burgués –como indica Svetlana Alpers– es esencialmente descriptivo y anecdótico, es decir, del gusto de un público burgués inmovilista que favorecerá, por repetición, la desaparición de toda una escuela que ya en el último cuarto del siglo XVII no encuentra ni salidas ni propuestas nuevas.

Frans Hals forma, junto con Rembrandt y Vermeer de Delft, la tríada de grandes maestros holandeses. Aunque Hals fue contemporáneo de Rembrandt y Vermeer, cada uno de ellos representa una corriente propia. Hals inicia su obra en el periodo en el que Holanda obtiene la independencia de hecho de la corona española, lo que genera una gran vitalidad en la sociedad, que se ve reflejada en su obra. Por contra, cuando Vermeer inicia su trayectoria Holanda ya es independiente *de iure*, su sociedad se ha acomodado y su espíritu bélico se ha apaciguado, y el artista lo refleja así. Rembrandt es único en su genialidad y no se puede explicar a partir de ningún parámetro sociológico.

Eminente retratista, Hals se caracteriza por la fuerza de su trazo y por el hecho de ser el introductor y fijador de un tipo de retrato de grupo nuevo y al mismo tiempo natural. Fiel captador de la realidad cotidiana que en él se hace retrato, como *Joven gitana* (1628-1630, París, Louvre) y la *Malle Babbe* (1633-1635, Berlín, Staatliche Museen), su evolución lo llevó a una síntesis plástica algo desencantada, como se ve en *Regentes del asilo* (1664, Haarlem, Frans Hals Museum).

Rembrandt representa la soledad del genio. Su arte personal responde a un concepto plástico introspectivo. Para él la mitología es un hecho cotidiano, como podemos ver en *El rapto de Ganímedes* (1635, Dresde, Gemäldegalerie),

donde el joven apolinio de quien se enamora Júpiter es un niño lloroso que se mea. También la Biblia se convierte en cotidianidad, así como el retrato de grupo: *La lección de anatomía del doctor Tulp* (1632, La Haya, Mauritshuis Museum), *El síndico de pañeros* (1662, Ámsterdam, Rijksmuseum) o la paradigmática Ronda de noche. Rubens tiene una técnica personal, mediante grosores indefinidos de pasta pictórica, que hace que su obra sea de una gran modernidad, y que se le considere un precedente del expresionismo contemporáneo.

Vermeer representa la tranquilidad, la serenidad, el silencio... Su corta producción está llena de estas características, a las que hay que añadir una luz consecuente, unas tonalidades amarillentas y azuladas, y un intimismo silente en la figura femenina, que se convierte en protagonista. El distanciamiento hacia el espectador provoca que éste se convierta en un *voyeur* sin ningún tipo de relación con la figura contemplada, como podemos ver en la Mujer de azul. Incluso sus paisajes –*Vista de Delft* (La Haya, Mauritshuis Museum) y *Calle de Delft* (Ámsterdam, Rijksmuseum)– rezuman este silencio que los hace más metafísicos que físicos o, como bien dice Longhi, se pueden considerar "naturalezas muertas de ciudad".

También es destacable la alegoría de su cuadro *Ars pictoria* (Viena, Kunsthistorische Museum), donde las musas –Clio, Euterpe y Talia– se confunden con las tres artes –pintura, arquitectura y escultura– y las representaciones de la gloria (laurel) y la fama (trompeta).

Una serie de pintores de la vida doméstica –Pieter de Hooch, Gerard Terburch, Gabriel Metsu, etc.– representan temas burgueses no sin un cierto simbolismo. En este grupo debemos añadir los más populares, Jan Steen y Adriaen van Ostade. Esta pintura de género, propia de un arte burgués, se complementa con el paisaje independiente, sin relaciones temáticas, de Jacob van Ruisdael y Meindert Hobbema, y con las naturalezas muertas de Willem Claesz, Pieter Claesz y Willem Kalf.

Así, pues, la vida diaria, el recuerdo rural, el paisaje como ventana, la comida y los utensilios cotidianos se convertirán en una nueva realidad plástica al servicio de los intereses de la burguesía.

Sólo la Utrecht católica se diferenciará artísticamente del conjunto, con los llamados "caravaggistas nórdicos": Honthorst, Terbrugghen y van Baburen.

### **Francia: de los pintores de la realidad al academicismo**

Dejando de lado a Nicolas Poussin, la pintura francesa del siglo XVII es una de las más desconocidas, a pesar de tener una personalidad fuerte y original. Después de un primer periodo que se puede calificar de manierista, la praxis pictórica va alcanzando mucho protagonismo con autores de una gran singularidad. Francastel deshace el equívoco que resumirá todas las propuestas de la época de Richelieu y Mazarino con el nombre de "realismo". Así quedaban

equiparados pintores tan diferentes como Georges de la Tour, los Le Nain y Philippe de Champaigne, y sólo se diferencia de éstos Simon Vouet, de formación italiana. Ahora bien, conviene analizarlos desde su diferencia.

La Tour, después de un periodo que podemos calificar de realista y próximo a Caravaggio, nos proporcionará unas soluciones donde la luz tangible –habitualmente una espelma– será la protagonista, lo que lo relaciona con el caravaggismo nórdico de la escuela de Utrecht. Es mediante esta luz como los volúmenes se definen, creando unas composiciones totémicas fruto de la especulación formal. Su Magdalena del crisol resume perfectamente esta línea, más especulativa que real.

Los Le Nain –Antoine, Louis y Mathieu– trabajaron en el mismo taller utilizando una firma común, lo que hace difícil atribuir las obras a cada uno de los hermanos. Los temas preferidos, con escenas de campesinos y burgueses, los acercan a un realismo parecido al de la pintura holandesa, aunque la disposición geométrica de los personajes, la falta de acción, el silencio, nos hacen pensar en una naturaleza muerta, no de objetos, sino de seres humanos. ¿Cómo podemos calificar su arte? ¿Realista? ¿Clasicista? ¿Metafísico? Los tres términos son adecuados.

Cierra este segundo momento la figura del flamenco Philippe de Champaigne. Gran retratista, su propuesta austera se relaciona con una ideología religiosa ligada a las ideas jansenistas, como puedo ver en su obra más conocida *Exvoto* (1662, París, Musée du Louvre), donde representa la curación milagrosa de su hija Catherine de Saint-Suzane, hermana de Port Royal.

La llegada al trono de Luis XIV, el año 1661, hizo que la Academia de Pintura adquiriera un papel más importante. Charles Le Brun, su director, impulsó un tipo de arte que comportaba la uniformidad estilística, contrariamente al periodo anterior. Al mismo tiempo, la teoría pictórica se debatía entre los partidarios del color y los del dibujo, o el llamado "Querelle des anciens et modernes", de los poussinians y de los rubensianos. La obra de Lebrun es tan extensa como monótona, y se puede definir como la perfección sin alma. Su rival, Pierre Mignard, continuó este academicismo, que sólo será superado con la llegada de Watteau, ya en el siglo XVIII.

Bellori, en las *Vidas* (1672), nos explica la decadencia de la pintura italiana a partir de Rafael, porque los artistas habían abandonado el estudio de la naturaleza y habían viciado el arte con la "maniera", apoyada en la mera práctica y no en la imitación. En su diagnóstico de la situación de la pintura a principios del siglo XVII destaca a cinco pintores que, al margen de la valoración estética, constituían las tendencias fundamentales del arte del momento: Barocci y Cavalero de Arpino, que representan la continuidad manierista, Caravaggio, el realismo, Carracci, el clasicismo y Rubens el sentido decorativista. Los tres

últimos son los formuladores iniciales de la poética barroca en lo que ésta tiene de polémica antimanierista, y tienen en común un sentido dramático, emotivo, retórico, teatral y anticientífico de la imagen.

La polémica entre dibujo y color se convirtió en una de las discusiones filosóficas básicas del barroco, cuya base se encuentra en la pugna entre lo que es interior y el exterior. La cultura barroca se caracteriza por la racionalización que efectúa de los datos exteriores proporcionados por los sentidos, considerados, a la manera aristotélica, como la primera fuente de nuestro conocimiento. Así, no nos debe extrañar que, al abandonarse hacia 1630 los residuos del formalismo manierista, sean los datos de los sentidos los que prevalezcan en las representaciones plásticas. Y este sensualismo se expresaba, naturalmente, mediante el predominio del color y de la mancha.

Los pintores proponían, ante todo, una manera visual de acercamiento de la realidad, como una forma moderna de aprehensión del entorno, forma que se resolvía ya en Rubens en una opción decidida por el colorido y la pérdida del contorno. Esta consideración de lo natural como lo que es visto, en lugar de lo especulado, se desarrolla definitivamente con Hals, Rembrandt, Poussin y Velázquez, quienes fundamentan su pintura en la supremacía de los valores visuales. El ojo se convierte, así, en el órgano esencial del sistema barroco de conocimiento.

## 47. El siglo XVIII: del barroco tardío a la ilustración

El arte del siglo XVIII representa la consolidación y el final del lenguaje barroco, que dará paso a un academicismo clasicista fruto de las nuevas ideas ilustradas y que en algunas escuelas hará surgir el llamado "neoclasicismo". El detonante de la disolución del barroco fue su radicalización arquitectónica y la frivolidad en la pintura, en la tendencia que definimos con el nombre de "rococó".

La evolución del arte cortesano, casi ininterrumpida desde el final del renacimiento, se detiene en el siglo XVIII y se disuelve por obra del subjetivismo burgués; pero ya algunos rasgos de la nueva orientación existen en el rococó, y podemos afirmar que la ruptura con la tradición cortesana se consuma propiamente en este momento.

La tendencia hacia lo que es monumental, solemne, ceremonial y patético desaparece en el primer rococó y da lugar a la tendencia hacia lo que es jocoso e íntimo. El color y el matiz tienen preferencia en el nuevo arte sobre la gran línea firme, objetiva, y la voz de la sensualidad y del sentimiento se hace perceptible en sus manifestaciones. Sus creaciones dejan sentir la ausencia del gran formato heroico, incluso cuando están destinadas a las clases sociales más altas. Pero, naturalmente, es todavía un arte distanciado, distinguido, aristocrático, mezcla de convencionalismos con criterios de interioridad y espontaneidad, de esquemas fijos con técnica virtuosista. Estos elementos decorativos y convencionales del rococó, procedentes del barroco, se disuelven sólo gradualmente y son sustituidos por las características del gusto artístico burgués.

El ataque a la tradición del barroco-rococó proviene de dos direcciones diferentes, pero está orientado hacia el mismo ideal artístico opuesto al gusto cortesano. Por una parte, por el emocionalismo y el naturalismo representados por Rousseau, Richardson, Greuze y Hogarth; por otra, por el racionalismo y el clasicismo de Lessing, Winckelmann, Mengs y David.

En Inglaterra, la transformación del arte cortesano en burgués se produce más pronto y más radicalmente que en Francia, donde la tradición barroca todavía es perceptible en el Romanticismo. Pero, hacia finales de siglo, en Europa, sólo hay arte burgués, con una vertiente progresiva y otra conservadora; no existe ya un arte vivo que exprese el ideal aristocrático y sirva a los propósitos cortesanos. Se ha consumado la transferencia de la dirección cultural de una clase social a otra: la burguesía ha desplazado a la aristocracia.

### 47.1. Las grandes corrientes estilísticas

Se suele definir el siglo XVIII como rococó. Esta simplificación resulta incorrecta cuando analizamos a fondo el arte de todo este periodo, no sólo de manera global, sino también de acuerdo con las diferentes escuelas europeas. Asimismo, debemos tener en cuenta que las tendencias estilísticas no se suceden en el tiempo, sino que se encabalgan y se diferencian según las tipologías artísticas.

La consolidación y radicalización del barroco continuará en la arquitectura, que llega a su punto álgido en la iglesia de los Catorce Santos de Johan Balt-hasar Neumann y en las composiciones de Giambattista Tiepolo.

A diferencia del término "barroco", el significado de la palabra "rococó" no ofrece dudas, ya que deriva del sustantivo *rocaille* ('rocalla'), elemento principal de la decoración del XVIII. Es decir, es más un estilo decorativo que estrictamente estructural. Su falta de orden rompe con la lógica barroca, sobre todo en la arquitectura civil. Pictóricamente, la solemnidad y trascendencia de los temas barrocos darán paso a un arte más íntimo y sensorial que llegará a su exponente máximo en la obra de François Boucher.

El academicismo clasicista se mezclará con el decorativismo rococó, como podemos ver en una serie de palacios, entre los que destaca el Palacio Real de Madrid, con una arquitectura austera y un interior de exuberante ornamentación rococó. Incluso un cierto tipo de pintura áulica seguirá el estilo francés de finales del siglo XVII.

Este apaciguamiento de las formas barrocas conformará la plástica y la arquitectura de la ilustración. Conviene decir que la teorización neoclásica se adelanta a la praxis arquitectónica, y sólo incide en parte en la plástica de la Roma de Canova y el París de David.

No podemos olvidar un cierto realismo continuador de la pintura del seiscientos, con obras de género y naturalezas muertas. Es la línea representada por Jean-Baptiste Siméon Chardin.

Junto con el decorativismo barroco de Tiepolo, del academicismo clasicista del Palacio Real de Madrid o del realismo de Chardin, el siglo XVIII es el momento del rococó.

Originario de Francia, surge en el ambiente refinado y frívolo de la Regencia del duque de Orleans, durante la minoría de edad de Luis XV. No es un arte regio como el barroco, sino arte de la aristocracia y de la alta clase media: se sitúa entre el barroco cortesano y el prerromanticismo burgués. Su nombre deriva de la fusión de "rocaille" y "coquille".

Al sentido mayestático de la época de Luis XIV le sucede una fragilidad, ligereza y gracia cortesana que tiene como paradigma decorativo la "rocaille", elemento asimétrico, de aspecto cartilaginoso, medio vegetal y medio calcáreo. Los espacios arquitectónicos solemnes de los castillos y los palacios son sustituidos por pequeños salones, gabinetes, "boudoirs", "hôtels" y "petites maisons"; los mármoles, bronce y grandes pinturas, por estucos, tallas de madera y porcelanas. En lugar del colorido serio y solemne, azul oscuro y oro, encontramos colores claros, gris, plata, verde y rosa. El ambiente es galán, refinado, picaresco, sensual, preciosista, atractivo, intimista y caprichoso; es, por lo tanto, un arte decorativo, virtuosista, picante, delicado, nervioso, debilucho, nimio, frívolo y erótico.

Desarrolla una forma extrema de "el arte por el arte": el culto sensual de la belleza, la despreocupación por la expresión espiritual, el lenguaje formal virtuosista y melodioso, responde a la actitud espontánea de una sociedad frívola, cansada, pasiva, que quiere descansar en el arte. Representa la última fase de una cultura social en la que el principio de la belleza predomina de manera absoluta: lo que es "bello" y lo que es "artístico" son todavía sinónimos. Es un arte predominantemente decorativo, en el que las formas ovaladas y recargadas, la asimetría total de los contornos y el cromatismo se vuelven confusos.

#### **47.2. Continuación y aparición de nuevos centros artísticos**

Acto seguido analizaremos la evolución de todos los grandes centros de la centuria anterior. Así, Francia, después de un cierto bajón artístico con los pintores académicos, inicia un desarrollo cuantitativo y cualitativo que la convertirá en uno de los centros artísticos más importantes de la Europa del siglo XVIII, y que fue punto de referencia de otros centros menores. Su influencia arquitectónica llega hasta el lejano San Petersburgo, al igual que el urbanismo de jardines derivado de Versalles influye en la mayoría de cortes europeas. Pero es en la pintura donde se definirá un arte nuevo, propio del rococó burgués y elitista, en la figura de Antoine Watteau y en el arte más cortesano y hedonista de François Boucher.

Italia, que después de la revolución caravagguesa y carracciana entró en un callejón sin salida creativo, sólo roto positivamente por pintores extranjeros como José Ribera, Nicolas Poussin y Claude Lorrain, conoce un fuerte avivamiento que se manifiesta sobre todo en la escuela veneciana, con los pintores *vedutisti* y Giambattista Tiepólo.

España, después del esplendoroso Siglo de Oro, con la llegada de los Borbones vive un bajón artístico que lo alejará de los grandes avances de las escuelas europeas. El arte repite modelos franceses y hay una inercia de la tradición del seiscientos que sólo rompen el rococó Luis Paret y Alcázar y el realista Luis Meléndez.

En Inglaterra surge una nueva escuela, fusión de la holandesa y la flamenca, que hace una síntesis del retrato, de raíz vandyckiana y el paisajismo holandés, evidente en la obra de Thomas Gainsborough. La crítica social aparecerá como tema en la obra de William Hogarth.

Alemania, Austria y Bohemia sobresalen en arquitectura y cultivan hasta las últimas consecuencias los modelos italianos barrocos a la vez que aportan un cierto carácter rococó, que se plasma especialmente en la obra de Johan Balthasar Neumann.

El arte cortesano fue disuelto por obra de la burguesía ascendente de finales del Antiguo Régimen. El ataque a la tradición del barroco-rococó parece darse en dos etapas: la primera (1750-1780), llamada clasicismo rococó o clasicismo arqueológico, se caracteriza por un eclecticismo que pone de manifiesto la indecisión de la época y su incapacidad para elegir, un antisensualismo –expresión de una ambición de sencillez y sinceridad– y una protesta contra la insinceridad, la artificialidad, el virtuosismo y el vacío del rococó; las excavaciones de Herculano (1719) y Pompeya (1748), así como el redescubrimiento de Grecia, serían un estímulo para el clasicismo.

La segunda (1780-1800), llamada clasicismo de la revolución, es la expresión de la ética revolucionaria que pone de manifiesto los ideales patriótico-heróicos, las virtudes cívicas romanas, las ideas republicanas de libertad, el heroísmo y el espíritu de sacrificio, el rigor espartano y el autodomínio estoico. Es un arte militante, expresión de la ideología en imágenes de una burguesía que lucha por alcanzar el poder: racionalismo compositivo (concentración de las estructuras), sobriedad (arte puramente lineal), exactitud (precisión, limitación en lo que es más necesario) y severa objetividad suministran, en su unidad, las bases de este neoclasicismo.

### **47.3. Nueva sociedad**

Si el arte del siglo XVII se puede definir como la manifestación del poder establecido y absoluto, tanto religioso como áulico, el del siglo XVIII es el arte de la aristocracia ya decadente y el de una burguesía emergente. Eso implica una caída en la arquitectura religiosa, que en la plástica será todavía más evidente. En este largo periodo lleno de contradicciones, la burguesía fue haciendo suyas las manifestaciones artísticas. Artista y cliente pertenecen a una misma clase social. El comitente da paso al coleccionista. El artista se independiza de los círculos cerrados del poder, y los mejores ya no dependen del rey. Aparece una nueva relación contractual entre el artista –*poullain*– y el vendedor –*merchant*. El comercio sustituye a la pintura por encargo real. Esta libertad estimula el comercio artístico, el pintor depende del aficionado. Antoine Watteau es uno de los mejores ejemplos de la nueva situación; los coleccionistas Julien y Crozat, el arqueólogo Caylus y el comerciante de arte Gersaint serían fieles seguidores suyos.

Ahora bien, la situación no era la misma en todos los centros, ya que España continuó con estructuras de dependencia, como lo demuestra el caso de Giambattista Tiepólo, el mejor artista del siglo XVIII, que en su universalidad trabaja para la República veneciana, el rey Carlos III y el príncipe obispo de Würzburg.

Un coleccionismo culto y viajero hizo posible el arte veneciano, en especial las *veduti* y la pintura de género, mientras que la aristocracia y la alta burguesía impulsan la pintura retratista inglesa y francesa.

La variedad de escuelas queda explicitada en la frase de Talleyrand "quien no ha vivido antes de 1789 no conoce la dulzura de la vida", porque esta frase, si bien definía la Francia anterior a la Revolución, no se podría aplicar a la España contrarreformista y todavía del Antiguo Régimen, sí es aplicable a la frívola, sensual y hedonista Venecia.

El proceso de desplazamiento de la aristocracia por la burguesía alcanza su culminación política con la Revolución Francesa y su culminación artística con el Romanticismo.

Se inicia con la destrucción del poder real como principio de autoridad absoluta, con la desorganización de la corte como centro del arte y de la cultura, y con la disolución del estilo barroco como expresión del absolutismo. Se prepara durante el reinado de Luis XIV: las inacabables guerras provocan la bancarrota de las finanzas y el empobrecimiento de la población, las críticas a la autocracia aumentan; hacia 1685 acaba el periodo creador del clasicismo barroco: Racine, Moliere y Bossuet ya no tienen nada que decir. Se consume con la regencia de Felipe de Orleans, quien, política y socialmente, procuró un renacimiento de la nobleza, introdujo un nuevo estilo en la vida de las clases superiores e hizo una moda del hedonismo y del libertinaje. Con él empieza la quiebra de la autoridad real, el poder supremo se convierte en cada vez más arbitrario y la disolución de la corte –con el traslado de la residencia de Versalles a París– era ya un hecho. El arte y la cultura se alejan de la corte: la ciudad desplaza la corte y asume su función cultural.

La sociedad de la época está llena de contradicciones y tensiones; crea una monarquía que tan pronto debe representar los intereses de la nobleza como los de la burguesía y, finalmente, tiene a ambas clases contra ella; da forma a una aristocracia que está en pugna consciente tanto con la Corona como con la burguesía; crea una burguesía que se alía con los obreros y campesinos para hacer la revolución, pero que después se alía con los enemigos para frenar a los campesinos y obreros. Obviamente, el arte se encuentra en estado de transición y está lleno de tendencias opuestas: oscila entre tradición y libertad, formalismo y espontaneidad, ornamentalismo y expresión. Experimenta un cambio de función y, principalmente el clasicismo, que era un estilo cortesano y aristocrático, se convertirá en el vehículo de la burguesía progresista.

#### 47.4. Ciudad y arquitectura

A lo largo del siglo XVIII, la ciudad va adquiriendo protagonismo y conforma un paisaje urbano en el que se insertarán las construcciones civiles y religiosas, a la vez que los monumentos conmemorativos.

La arquitectura se definirá por medio de cuatro estilos: barroco tardío, rococó, academicismo clasicista y neoclasicismo incipiente. Tiene más peso el espacio utilitario en la arquitectura civil, que proporcionará un ambiente intimista e individual, sobre todo en los edificios urbanos de la aristocracia y la burguesía –los *hoteles* ('mansiones burguesas') y las *petites maisons*–, que humanizarán sus interiores. Los grandes palacios de las afueras de la ciudad constituyen una excepción, ya que continuarán la tradición marcada por el modelo de Versalles, aunque los interiores son cada vez más confortables y habitables. Aparecen espacios específicos: *antichambres*, *chambre de parade*, *salon*, *chambre à coucher*, *salle à manger*, *cabinet*, *garde-robe*, *galerie*. Las estructuras de los techos se inclinan y el suelo se cubre de parquet, creando un ambiente agradable donde el propietario puede disfrutar de más intimidad.

La ciudad también acogerá nuevas iglesias, sobre todo en las que, como Viena, empiecen alguna reforma urbanística o que, como Praga, hagan suyo el nuevo estilo de una manera clara. La importancia de Roma decaerá en el plano arquitectónico, en parte por el agotamiento que siguió al gran estallido del siglo anterior.

Desde un punto de vista monumental y con claras referencias clasicistas, la segunda mitad del siglo aportará obras originales que tienen su primer ejemplo en el Panteón o iglesia de Santa Genoveva de París (1764-1781), proyectada en 1755 por Jacques-Germain Soufflot. Este mismo espíritu es patente en la Puerta de Alcalá (1788), de Francesco Sabatini y se depura hacia el neoclasicismo en la Puerta de Brandenburgo de Carl Gotthard Langhans.

Así, la ciudad setecentista resumirá el espíritu de toda una época desde una progresiva humanización de la arquitectura civil, e impulsará significativamente aquello que es monumental en relación con el pasado. Novedad y tradición conforman el nuevo paisaje urbano, que cada vez más deja paso a una concepción más laica y más desacralizada.

#### El urbanismo: el jardín y la ciudad

El paisaje barroco se desarrolló en Austria, Alemania y Rusia, derivado del jardín francés. El palacio Schönbrunn de Viena es el paradigma, en su doble acepción: constructiva y simbólica. Los jardines forman un todo homogéneo con la arquitectura y el hombre del siglo XVIII, el hombre que busca la intimidad en la arquitectura y disfruta de la sensualidad de la naturaleza. El francés Jean-Jacques Rousseau, en *Emilio* (1762), define este espíritu de libertad que tiene en el paisaje un punto de referencia provocador de todo tipo de emociones.

La importancia del jardín se expresa en obras escritas, como *Theorie et Pratique du Jardinage* (1709) de Argenville, *New Principles of Gardening* (1722), de Chambers o *Theorie der Gartenkunst* (1780) de Hirschfeld. En estas obras se recrea un mundo hedonista y sensual donde las *folies* se convierten en lugares de reunión íntima. Son espacios que no se advierten, se disfrutan, ya que son el marco idóneo para la fiesta.

El jardín a la inglesa es una creación artificial que tiene la pintura como modelo. Ante la perfección, casi racional, de la planificación geométrica, presenta una estudiada imperfección. En este paisajismo inglés el edificio será un elemento supeditado al paisaje.

La ciudad de Bath es un buen ejemplo, ya que allí no es la arquitectura la que no organiza el conjunto, sino el paisaje. El *King's Circus* (1754-1758) y el *Royal Crescent* (1767-1774), comunicados por la *Brock Street* (1765), forman un conjunto homogéneo que se complementó más tarde con el *Landsdowe Crescent*. Aquí la arquitectura se adecua a la orografía del paisaje de una forma natural, y destaca la simbiosis de todo el conjunto.

Los grandes planos urbanísticos serán escasos, aunque algunas actuaciones parciales organizarán de manera coherente algunas ciudades, como la que supuso la realización del *faubourg Saint-Germain* y la plaza de la Concorde en París, o la plaza Stanislas en Nancy, de Emanuel Héré. La ampliación urbana de Turín y la plaza Amalienborg de Copenhague cierran este capítulo.

El urbanismo de episodios aislados presenta tres ejemplos significativos en la Roma setecentista. Empieza con el desaparecido Puerto de Ripetta (1703-1705) de Alessandro Specchi, y a continuación vienen la escalinata de la plaza de España (1723-1726) de Francesco di Sanctis y la plaza de San Ignacio (1726-1728) de Filippo Raguzzini. Los dos primeros se inspiran en la sintaxis barroca derivada de la planta flexible borrominiana y del primer proyecto del Louvre de Gian Lorenzo Bernini, mientras que el último plantea en clave urbanística el teatro sacro berniniano.

Hay pocos planos globales, aunque destaca San Petersburgo, proyecto integral que se llevará a cabo en las postrimerías del siglo.

### **La culminación de la arquitectura barroca en Europa central**

La arquitectura religiosa del setecientos tomará como modelo la estructura organizativa del barroco. Aunque en el tráfico entre los dos siglos nuestro recorrido debe empezar con el austríaco Johan Bernhard Fischer von Erlach, con las dos iglesias de Salzburgo –la Trinidad y la Colegiata–; en la de San Carlos Borromeo de Viena (1715-1737) hace una síntesis del lenguaje barroco y el clasicista con un interesante acento programático. Sigue esta misma línea Lukas von Hildebrandt en la iglesia de San Pedro de Viena. La influencia del clasicismo barroco, pero conociendo al mismo tiempo la especulación barroca de

Borromini, la encontramos en las realizaciones de la familia Dientzenhofer en Praga; mientras que la lección de Guarino Guarini la desarrolla Johan Balthasar Neumann en la iglesia de los Catorce Santos.

Encontramos un arte propiamente rococó, de un decorativismo y una falta de orden desbordados, en la iglesia de San Juan Nepomuceno de Múnich (1733-1735), de los hermanos Egid Quirin y Cosmus Damian Asam. En el marco de un lenguaje barroco llevado al paroxismo debemos incluir obras como el *Transparente* de la catedral de Toledo (1729-1732), de Narciso Tomé, y también las realizaciones de los españoles Pedro de Ribera y la familia Xoriguera, que se castellanizaron y pasaron a llamarse "Churriguera".

En el apartado de obras no urbanas destaca la monumentalidad. Ya hemos aludido a la obra de Neumann, pero debemos añadir la basílica de Superga en Turín, de Filippo Juvara; el santuario de Wies, de los hermanos Zimmermann, y la abadía de Melk, de Jacob Prandtauer. En la primera todavía predomina un espíritu clasicista más influido por Bernini que por Guarino Guarini, mientras que en las dos últimas la teatralidad y la decoración rococó llenan el espacio y conforman un conjunto armónico, reflejo fiel del gusto de la época.

A su vez, la arquitectura civil barroca tiene su mejor ejemplo en la Residencia de Würzburg, de Neumann. El aspecto exterior austero contrasta con la monumentalidad de la escalera, de inspiración plenamente barroca. Destaca el Salón Imperial, ejemplo claro de espacio rococó, tanto en el aspecto estructural como en el decorativo. En relación con el paisaje e integrándose en éste, encontramos dos ejemplos primordiales en el palacete de caza de Stupinigi (1729-1731), cerca de Turín, de Filippo Juvara, y en el conjunto del Belvedere de Viena (1714-1722), de Johann Lukas von Hildebrandt. En los dos casos se potencia la apertura y el movimiento de la ideología barroca.

### **La arquitectura como retorno al pasado**

La arquitectura que no se inspira en la línea iniciada por Francesco Borromini y seguida por Guarino Guarini tomará como modelo, bien la obra de Palladio o bien la antigüedad clásica. La referencia palladiana, iniciada en el siglo anterior con Inigo Jones y Baldassare Longhena, tiene su correspondencia en el llamado neopalladianismo inglés. Arquitectos como John Vanbrugh, Nicholas Hawksmoor y James Gibbs rompen con la tradición de un Christopher Wren y reflejan una cierta fidelidad al lenguaje del maestro de Vicenza. Pero el palladianismo más puro es el de Richard Boyle, tercer conde de Burlington, patente en la Chiswick House (c. 1727), que se inspira en las villas del Véneto.

La tradición clasicista de raíz francesa la siguen Jacques-Ange Gabriel en el Petit Trianon de Versalles (1762-1764), y de manera más ecléctica el inglés Robert Adam. El academicismo pesado de Giuseppe Piermarini en el Teatro de la Scala de Milán (1776-1778) se corresponde en Cataluña con el edificio de la Llotja (empezado en 1774), de Joan Soler Faneca.

La prevalencia de la razón por encima del capricho, de la sencillez por encima de la ornamentación, irán definiendo la praxis arquitectónica, cada vez más llena de referencias al pasado, como el Panteón de París, la purista Puerta de Brandenburgo en Berlín, o el Museo Nacional del Prado (1785), de Juan de Villanueva en Madrid.

### La arquitectura visionaria

Étienne-Louis Boullée es, junto con Claude Nicolas Ledoux, uno de los grandes teóricos de la arquitectura de la ilustración. La reforma de la arquitectura que propugna se inscribe en el proyecto de renovación cultural que precede a la Revolución Francesa. Sus dibujos, reunidos en el tratado *Architecture. Essai sur l'art*, ilustran los ideales artísticos de Boullée, múltiples proyectos de templos, museos, arcos de triunfo, monumentos funerarios, cenotafios, etc. Todos son combinaciones denodadas de figuras geométricas: cuadrados, esferas, pirámides y conos, ya que Boullée creía que las diferentes formas suscitaban sentimientos distintos en el hombre. Su seguidor, Ledoux, como típico representante del intelectual ilustrado, se planteaba el objetivo de conseguir una sociedad renovada en total armonía con la naturaleza.

Esta utopía lo expresará en multitud de proyectos en los que rehúye toda referencia al lenguaje clásico. El Albergue de los Guardas Rurales, edificio para la *Ciudad Ideal* de Chaux (c. 1775), es más, en su forma esférica, un proyecto visionario que real, como sucede en las diferentes *barrières* –Barriere de la Santé–. Recopiló sus ideas el año 1804 en *L'architecture considérée sous le rapport del arte, des moeurs et de la legislation*.

Los arquitectos neoclásicos saben que un nuevo orden social exige un nuevo orden de la ciudad, y todos sus proyectos se inscriben en un plan de reforma urbanística. La nueva ciudad deberá tener, como la antigua, sus monumentos; pero el arquitecto deberá preocuparse también del desarrollo social y funcional. Se construyen iglesias a manera de templos clásicos, pero también escuelas, hospitales, mercados, aduanas, puertos, calles, plazas. Los escultores y los pintores trabajan por la ciudad: estatuas, ornamentos, grandes representaciones históricas que sirven de ejemplo a los ciudadanos.

Sin embargo, hay que distinguir dos líneas: una arquitectura que, en realidad, sigue siendo barroca, con sus postulados de exaltación del poder y de la autoridad, pero que por voluntario deseo de contraste con el rococó va despojándose de sus elementos y tiende a una simplicidad casi romana (el Panteón de París, de Soufflot; la Ópera de Berlín, de Knobeldorf; la Puerta de Alcalá y el Minis-

terio de Hacienda de Madrid de Sabatini), y otra arquitectura, esencialmente funcional y desnuda, cargada a veces de intención simbólica, que constituye la verdadera arquitectura de la razón, que tanto preocupó los revolucionarios para ponerla al servicio de una sociedad nueva.

Al ideal barroco de la técnica virtuosa le sucede el ideal neoclásico de la técnica rigurosa. La verdadera técnica del artista es la de proyectar: todo el arte neoclásico está rigurosamente proyectado. La realización es la traducción del proyecto mediante instrumentos operativos que no son exclusivos del artista, sino que forman parte de la cultura y de la manera de vivir de la sociedad. En este proceso técnico-práctico de adaptación se elimina a la fuerza el toque individual, pero la obra adquiere un interés directo para la colectividad y cumple la tarea de educación cívica que la estética iluminista asigna al arte.

#### **47.5. Escultura**

La escultura del siglo XVIII se caracteriza, desde una perspectiva ideológica, porque lleva hasta las últimas consecuencias la praxis de Gian Lorenzo Bernini, quien en su obra ya dejaba entrever algunas de las características de la escultura del XVIII, como el erotismo, la belleza y la teatralidad. Si añadimos frivolidad, ambigüedad y exotismo, tendremos la definición exacta de las composiciones del llamado "rococó", que alcanza la máxima expresividad en Europa Central.

#### **De la tradición barroca al neoclasicismo**

Esta línea escultórica utilizó nuevos materiales, como el *biscuit* y la porcelana para pequeños grupos escultóricos o agradables bibelotes. La porcelana, de invención china, fue introducida en Europa por los comerciantes, y reinventada por el alemán Böttger en el primer decenio del siglo XVIII; se puede considerar la aportación artística más importante del setecientos. La ciudad de Meissen empezó la producción, y pronto se añadieron Capodimonte y Venecia en Italia; Chelsea y Bristol en Inglaterra; Sèvres y Limoges en Francia; el Buen Retiro en España; Nymphenburg y Berlín en alemana; Vista Alegre en Portugal, y las fábricas reales de Moscú y Copenhague.

En esta línea cortesana, incluso religiosa, se dio mucho relieve a los grupos escultóricos. Éstos se dividen en microarquitecturas, como el altar de la Gracia en la iglesia de los Catorce Santos, y microesculturas, o centros de mesa de porcelana.

Todas las esculturas tienen, sin embargo, una estructura formal dinámica donde se acentúan la línea diagonal, las curvas y contracurvas.

En contraposición al arte solemne del barroco, en el neoclásico posterior la imagen escultórica enfatiza su carácter intimista y sensual; sensualidad que estuvo en parte seguida por los escultores de la ilustración. A modo de ejemplo, los temas mitológicos se presentan sin heroicidad; sólo se potencia lo que

es sensual. Así, Venus, Cupido, Minerva, Pan, Diana, las bacantes, los amorcillos, realizados en tierra cocida, mármol, *biscuit*, son huéspedes cotidianos de los palacios y las mansiones de la aristocracia. Los dioses mayores –Júpiter, Juno y Apolo– ya no serán protagonistas de las historias; son demasiado trascendentes.

Debemos concluir afirmando que la escultura no fue un vehículo transmisor de ideas y conceptos, sino el reflejo fiel de una época en la que impera fundamentalmente la desacralización y el hedonismo.

No es extraño que ante ésta cierta vulgarización, los teóricos neoclásicos, con Johann Joachim Winckelmann al frente, reaccionaran contra la frivolidad rococó. Todos ellos descubren en la estatuaria clásica la virtud y la nobleza, y proponen no tan sólo expresar la belleza física y moral, sino también educar al público mostrándole ejemplos de heroísmo y sacrificio exigidos por el deber.

El paso hacia el primer neoclasicismo desde un clasicismo todavía muy académico lo encontramos en los escultores franceses Jean-Baptiste Pigalle, Edme Bouchardon y Étienne-Maurice Falconet.

Ahora bien, la interpretación del ideal neoclásico tuvo en Antonio Canova al artista por excelencia, sin par entre los escultores contemporáneos. Ni Bertel Thorvaldsen ni Johan Tobias Sergel llegan a superarlo. Sólo el catalán Antoni Solà, ya en el siglo XIX, alcanzará una perfección formal y conceptual próxima al gran maestro, que fue también introductor del nuevo estilo.

El arte neoclásico se sirve de todos los medios que la técnica pone a su disposición. En las artes plásticas, la base de todo es el dibujo, el fino trazo lineal, que no existe en la naturaleza ni se da a la percepción de lo que es real, pero que traduce en concepto intelectual la noción sensorial del objeto. Se quiere educar en la claridad de la línea, que reduce a lo esencial y no da lugar al probabilismo de las interpretaciones. Canova, por ejemplo, quería que sus esculturas se convirtieran en frías y casi impersonales mediante una realización no emocional; por eso dejaba la realización de la obra a los "técnicos del mármol". Él sólo hacía el dibujo, el proyecto.

Si miramos un objeto rococó veremos líneas caprichosamente curvas, formas modeladas y torneadas, tallas, desniveles, voladizos, dorados... Varios artesanos han colaborado y la calidad artística resultante depende de la experiencia de los operarios y de su inventiva. En cambio, un objeto imperio tiene las líneas simples, su ornamentación es extremadamente sobria, podría ser reproducida en serie, y su calidad reside en la fidelidad con que el objeto realiza la claridad estructural del proyecto.

Para Canova no puede haber nada en el pensamiento que no haya estado antes en los sentidos. La forma no es la representación del objeto, su doble, sino que es el propio objeto sublimado, traspuesto del plano de la experiencia sensorial al del pensamiento. Canova hace en arte el paso del sensualismo al idealismo que Kant hace en filosofía.

#### 47.6. Pintura

La pintura del siglo XVIII es la que representa mejor la dispersión del estilo barroco y el inicio del arte de la ilustración. Su especificidad está ligada al gusto y a la ideología de una época. Como decía Antoine Coypel: "La pintura, como todas las cosas humanas, está supeditada a los cambios de moda".

Tal como la arquitectura y la escultura, la pintura se inclina por un arte intimista y poco trascendente. El público aprecia el oficio del artista porque valora aquello que es espontáneo, como los bocetos. Enfrente del *horror vacui* barroco, ampuloso y pesado, el rococó es gracioso y ligero. Eso se manifiesta en la técnica virtuosa, en la aparición del pastel, y en el cromatismo consiguiente, es decir, las tonalidades claras como el gris, el plata, el verde reseda, el rosa, el azul cielo y el beige.

Eso tiene su correspondencia en los temas, la mayoría poco trascendentes. El hombre del siglo XVIII se ve representado en la pintura mostrando más su deseo que su realidad. ¿Qué es, si no *El beso robado* (c. 1680, San Petersburgo, Ermitage), de Jean-Honoré Fragonard o *Embarque para Citera*, de Antoine Watteau?. ¿Qué representan las llamadas pinturas de *seins et de culs* sino un espíritu de amoralidad tan propio del decadentismo de toda una sociedad que en sus *boudoirs* disfrutaba del amor y que sólo a veces oía el conflicto entre el deseo y la apariencia?

Incluso la pintura religiosa, en número muy inferior al siglo anterior, se frivuliza. Desde la *Divina pastora*, imagen corriente en España, donde se representa a la Virgen con el vestidos pastorales, hasta *Inmaculada* (c. 1765, Madrid, Museo Nacional del Prado), de Giambattista Tiepolo, paradigma de la gran belleza femenina, los ejemplos se multiplican en una línea que sólo interrumpirá la radicalización crítica de Alessandro Magnasco.

La complejidad de la pintura setecentista aglutina, de manera variada, temas que incluyen motivos nuevos. La pintura de género introduce las *fêtes galantes*, la temática pastoral, la teatralidad de la *Commedia dell'Arte*, el juego amoroso o la dialéctica sutil entre deseo y apariencia, aquello que es cotidiano, escenas de carnaval, fiestas... El retrato representará la cotidianidad, mientras que el retrato áulico da paso al retrato mitológico. El paisaje se dedica a las vistas de ciudades y se recrea en las ruinas de la Antigüedad, con un espíritu arqueologizante muy claro. La naturaleza muerta y los cuadros con flores se revalorizarán, como lo demuestra que Jean-Baptiste Siméon Chardin ingrese en la Academia de Pintura a título de *peintre de animaux et de fruits*. La mitología vulga-

riza a los dioses, la alegoría se trivializa y el arte religioso casi desaparece. Para acabar, las series didácticas y de clara intención crítica tendrán un gran éxito, sobre todo en Inglaterra con la obra de William Hogarth. En Francia, un cierto carácter moral de raíz católica informará la obra de Jean-Baptiste Greuze.

En definitiva, una pintura al servicio de la sociedad cambiante del siglo XVIII, que al principio todavía depende de los rasgos ideológicos y formales del barroco áulico y eclesial, pero que después dará paso al hombre libre que cuestionará los valores sacrosantos de Dios, patria y familia. Un hombre que vive en cada instante como si no tuviera que morir.

### La revolución plástica de Watteau

La plástica pictórica rococó se inició en Francia con la figura de Antoine Watteau. Ahora bien, su manera nueva de acercarse a la temática pictórica es un poco más tradicional en aquello que es más formal. Se ha contrapuesto su estilo al de la pintura realista, y eso creemos que es un error, ya que Watteau pinta la vida de una nueva sociedad, no la cotidiana, sino la deseada. Su intimismo realista enlaza con la pintura de género holandesa, conocida y valorada a partir del Salón de 1704, pero sustituyendo la poesía de aquello que es tangible por aquello que se desea. Es la plasmación de una burguesía bienpensante, segura de sus valores y amante de la placidez y de las formas. Por ello en sus temas representa a la mujer como esposa o futura esposa, dentro de un orden, complaciente, atenta, sumisa y segura de su papel. Embarque para Citera es la clave de esta actitud. Al mismo tiempo, sus escenas teatrales son reales, como vemos en *La mitificación de Gilles* (1717-1719, París, Louvre). En un momento de crisis de valores, Watteau destaca como cronista fiel de un tiempo. Su muerte prematura da paso a François Boucher, representante de una época que se mueve entre el hedonismo y la cultura. El erotismo aparece en todos sus temas, desde los mitológicos y pastorales –Pastoral– hasta los retratos, con la excepción curiosa del amante de Luis XV, Madame Pompadour. Hombre vitalista, se resiente de su facilidad pictórica. Disfrutaba tanto pintando un mundo que pronto desaparecería que dijo a Jean-Honoré Fragonard, cuándo éste obtuvo una beca para ir a estudiar a Roma: "Si haces caso de aquéllos [Rafael, etc.] estás fastidiado". En él se resumen todas las categorías del rococó, principalmente frivolidad y erotismo. Su obra *Desnudo en reposo* (1752, Múnich, Alte Pinakothek) le sirvió –por medio de Louise O'Murphy, joven de costumbres licenciosas– para retratar no sólo al personaje, sino también a toda la sociedad francesa del momento.

Fragonard evoluciona desde un arte a la manera de Boucher hasta un intimismo lírico, presente en *Chica leyendo*. Gran retratista –*L'abbé de S. Non* (1769, Barcelona, MNAC)–, es más conocido por sus obras frívolas, entre las que destaca *El columpio* (1776, Washington, National Gallery). Los nombres de Pater, Lancret... acaban de explicar un tipo de pintura propia del llamado rococó francés.

Jean-Baptiste Siméon Chardin representa el gusto burgués refinado e intimista. Como bien señala Pierre Francastel: "[...] los héroes de Chardin son los objetos". La visión poética y el realismo introspectivo de este artista, reflejado en las naturalezas muertas y en escenas burguesas, representan la antítesis del arte extrovertido y decorativista del momento.

Paralelamente a esta pintura medio hedonista medio realista, los teóricos planteaban un arte con finalidad educadora. La Fuente de Saint Yenne definía en 1747, en su libro *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, el papel del pintor como transmisor de pasiones humanas; y más tarde, en 1754, exigía pinturas que mostraran las acciones heroicas y las virtudes de los grandes temas. Su deseo se convirtió en realidad con la obra de Jacques-Louis David.

### La imagen de la ciudad

El siglo XVIII descubre la poética del paisaje en la doble acepción de paisaje exterior y paisaje urbano. El primero tomará cuerpo en Inglaterra, con Thomas Gainsborough como exponente más representativo. Pero el paisaje urbano, la ciudad como modelo, será la gran novedad del setecientos pictórico. La vista de las ciudades, la *veduta*, tiene su origen en la demanda de un público viajero –"turista", diríamos hoy– que se quería llevar un recuerdo gráfico de las calles, plazas y monumentos. Se creó una escuela paisajista que surgió en Venecia. Carlevaris, uno de sus pioneros, publica en el año 1703 la obra *Le Fabbriche e Vedute di Venezia*, con más de cien vistas de la ciudad y sus monumentos. Es significativa la dedicatoria, donde dice que sus composiciones están destinadas a *rendere piú facile alla notizia de Paesi stranieri le Venete Magnificenze*:

Estas *veduti*, captación real de la ciudad, de sus fiestas, tienen en Venecia a los representantes más excelentes. Antonio Canal, llamado Canaletto, Francesco Guardi y Bernardo Bellotto son los que de manera más esmerada representaron la ciudad de los grandes canales. El primero nos resume en la plaza de San Marcos sus presupuestos estéticos. En Roma, Luigi Vanvitelli y Giovanni Paolo Pannini retrataron la fisonomía festiva de la ciudad, mientras que en Francia Claude-Joseph Vernet y Hubert Robert siguieron un camino parecido. Giambattista Piranesi, con espíritu más arqueológico, cierra este intento de representar la ciudad para transmitirla a la posteridad.

Pero la ciudad no sólo es su arquitectura, sino también su cotidianidad. Pietro Longhi representa a la burguesía curiosa, mientras que Alessandro Magnasco hace ver las contradicciones y los horrores de una práctica religiosa enajenadora.

### La apoteosis del barroco: Tiepólo

Giambattista Tiepolo representa el triunfo y la disolución de la pintura barroca. Cuando en 1714 pinta el techo de la Sala del Trono del Palacio Real de Madrid, la nueva corriente teórica del neoclasicismo y uno de sus máximos valederos, Anton Raphael Mengs, ejercen su influencia en la corte de Carlos III.

Mengs fue el último gran pintor y decorador de un arte al servicio de la Iglesia y las monarquías europeas. Su estilo suaviza la puesta en escena grandilocuente del barroco para presentar un tipo de composición etérea y ligera, con un cromatismo de tonalidades claras y con una gran habilidad en la consecución de las más variadas perspectivas y escorzos.

Su dedicación a las grandes decoraciones lo hizo un pintor idóneo para la mayoría de monarquías europeas. El techo del Salón Imperial de la Residencia de Würzburg es una síntesis de su estilo pictórico. Cultivó también temas cotidianos y religiosos, ayudado por sus hijos Giandomenico y Lorenzo.

La escuela napolitana proporcionó algunos de los mejores representantes del gran decorativismo barroco. Desde Luca Giordano hasta Corrado Giaquinto o Francesco Solimena, el espíritu grandilocuente del barroco está siempre presente.

Ahora bien, a la muerte de Tiepolo, en 1770, el decorativismo barroco ya es un ente muerto. Las nuevas corrientes buscan un arte menos fantástico. A Francia sólo le quedan diecinueve años de monarquía. En España Goya plantea una nueva vía artística. El fin del barroco ya es un hecho.

### **Inglaterra como síntesis**

Después de un siglo XVII falto de pintores de una cierta categoría, si exceptuamos a Anton van Dyck o, más desconocido, *sir* Peter Lely (1618-1680), Inglaterra experimenta un gran avivamiento a lo largo del siglo XVIII.

La huella de van Dyck en el campo del retrato, más el conocimiento del paisajismo holandés por medio de las colecciones reales, provoca en los pintores ingleses el surgimiento de una escuela pictórica sin pareja anterior o posterior.

Fruto de ambas influencias es la obra de Thomas Gainsborough, que, partiendo de la lección flamenca y holandesa, será un precedente claro del movimiento romántico. La pincelada suelta y el trazo valiente de este pintor hicieron exclamar a *sir* Joshua Reynolds que "sus pinceladas secas y rápidas han contribuido mucho a la ligereza del efecto que confiere una belleza notable a sus pinturas".

Los paisajes de Gainsborough, inspirados en Ruisdael, son precedentes claros de los de la escuela de Barbizon; los retratos recuerdan a van Dyck por su elegancia. Ambas maneras de hacer se encuentran en *El paseo matinal*, donde atmósfera y realidad se funden de modo admirable.

Más perfeccionista, profesor influyente, pintor e impulsor de nuevas ideologías artísticas, se puede afirmar que *sir* Joshua Reynolds fue la figura central de las artes de su tiempo, a medio camino entre el artista barroco y el neoclásico. Director de la Royal Academy desde su fundación en el año 1768 hasta 1790, cultivó –aparte del retrato– temas que se acercan más a su talante ideológico, como el género mitológico, la pintura de historia y la bíblica.

Completa la lista de grandes autores Allan Ramsay, gran retratista pero excesivamente especializado y frío.

La escuela inglesa continuará la tradición paisajista con John Constable, que ya vive parte del siglo XIX e influirá en William Turner.

La visión de la pintura inglesa quedaría incompleta si no destacáramos a Joseph Wright of Derby, pintor de la Revolución Industrial, o de Johann Zoffani, en que en *La tribuna de los Uffizi* (1772-1776, Windsor, Royal Collection) muestra las obras que valoraban los entendidos y es un testimonio del *grand tour* que realizaban las clases acomodadas por Italia.

La pintura de historia como *exemplum virtutis* tiene en *La muerte del general Wolfe* (1770, Ontario, National Gallery of Canada) de Benjamin West, y en *La muerte del mayor Pierson* (1768, Londres, Tate Gallery), de John Singleton Copley, los ejemplos más logrados.

### **William Hogarth, entre la sátira y el mensaje moral**

William Hogarth ataca en sus composiciones los vicios de su época; no los esconde como hacía Jean-Baptiste Greuze en Francia, sino que los satiriza, los ridiculiza y los caricaturiza con el propósito de mostrar sus funestas consecuencias. Las series sobre *El matrimonio a la moda*, *La carrera del libertino* (1735) y *La carrera electoral* (1754) cumplen una función programática de un gran didactismo. Todas tuvieron un gran éxito al ser reproducidas en grabados que circulaban por los ambientes cortesanos y populares. Ahora bien, Hogarth se lamentaba de que los originales tardaran en venderse y que, cuando lo conseguía, cobraba poco dinero. Así, cuando después de cinco años de espera los seis cuadros de la serie *El matrimonio a la moda* se vendieron en pública subasta por tan sólo 126 libras, envió una nota a la prensa con el siguiente mensaje: "(.) Mr. Hogarth, no por vanidad, sino por precaución, se permite insistir que ésta será, con toda seguridad, la última serie de cuadros que expondrá, vista la dificultad que supone vender al mismo tiempo un número tan elevado de cuadros".

Hogart representa un nuevo espíritu crítico y observador de las convenciones sociales, a la vez que fustiga una cierta amoralidad propia de la sociedad europea del momento. Es, sin duda, un *rara avis*, pero su espíritu es el propio de la ilustración.

Como dice Walpole, "En honor de Hogarth me parece evidente que su pluma, en tantas escenas de sátira, no fue guiada por una naturaleza enfermiza. Sus finales son siempre de arrepentimiento y sus reproches muy numerosos".

Es, en definitiva, una manera más punzante "de enaltecer la virtud y denigrar el vicio".

### **España: de la decadencia a Goya**

La llegada de los Borbones comporta para la pintura española del siglo XVIII un cambio estético notable. La fuerte personalidad de los pintores del Siglo de Oro, con características muy propias e influencias foráneas asimiladas, dará paso a un arte foráneo, eminentemente francés, de clara raíz academicista, derivado de la grandilocuencia plástica de Luis XIV. Felipe V impulsará este arte con un grupo de pintores de origen francés: los van Loo, Ranc, Houasse, etc. Habrá dos artistas españoles que sobresaldrán en el conjunto pictórico setecentista: Luis Meléndez y Luis Paret y Alcázar. El primero sigue la tradición realista del siglo anterior por medio del género de la naturaleza muerta. Sus obras son un fiel reflejo de la cotidianidad; convierte los objetos más vulgares en protagonistas. Paret y Alcázar introducirá el gusto rococó francés en los ambientes cortesanos. Teatralidad, cotidianidad y fiesta son los protagonistas de sus cuadros, resueltos con una técnica preciosista. La tienda resume perfectamente su ideología plástica.

El último tercio de siglo prepara la aparición de Francisco de Goya y Lucientes. La fuerte personalidad de este pintor ha hecho que se infravaloren una serie de artistas de gran valía, a los que podemos agrupar bajo el nombre de pintores de la ilustración. Nos referimos, entre una larga lista, a los González Velázquez, Mariano Salvador Maella, los Bayeu, José Vergara... y, por encima de todos ellos, Anton Raphael Mengs y Giambattista Tiepolo. El primero radicalizó su ideología artística dentro de la nueva corriente neoclásica, mientras que el segundo representó el fin del ciclo barroco.

### **Goya, pionero del arte contemporáneo**

Francisco de Goya y Lucientes es, de todos los pintores españoles de entre siglos, el más destacado y genial. Con su obra España se insertó, desde su especificidad, en la vanguardia del movimiento artístico europeo. Cultivó todas las técnicas y todos los temas, desde la pintura al fresco –Cartuja de Aula Dei (1774) y cúpula de San Antonio de la Florida (1798)– hasta la pintura al óleo sobre pared –pinturas de la Quinta del Sordo (1821-1823). Podemos hablar de un Goya festivo en sus cartones para tapiz –La gallina ciega–; de un Goya

dramático y crítico, tanto en Los fusilamientos de la montaña del Príncipe Pío como en sus series de grabados—*Los caprichos*, *Los proverbios*, *Los desastres de la Guerra*, *La tauromaquia*—; de un Goya fantástico—pinturas negras.... Ahora bien, debemos recordarlo también como un gran retratista—*La familia de Carlos IV* (1800-1801, Madrid, Museo Nacional del Prado)— y como el primer artista español que pintó un desnudo femenino—*La maja desnuda* (1798-1800, Madrid, Museo Nacional del Prado), sin ninguna connotación mitológica o alegórica.

Su última obra, *La lechera de Burdeos* (1827, Madrid, Museo Nacional del Prado), anticipa el impresionismo con su libertad, así como las pinturas negras se adelantan casi un siglo al expresionismo.

En su trayectoria artística se puede ver toda una evolución que lo aleja del amaneramiento y la repetición estilística de la mayoría de autores. ¿Cuál es el estilo de Goya? En realidad, hay que afirmar que Goya fue barroco, rococó, neoclásico e incluso romántico. ¿Qué es, si no, *El naufragio* (1794, Madrid, colección particular), prefiguración de *La balsa de la Medusa* de Théodore Géricault? También fue realista, impresionista, expresionista... En definitiva, su obra, por variada, no se puede comparar con la de ningún otro artista del momento, y nos atrevemos a decir que con la de ningún otro momento de la larga historia del arte. Goya no tiene estilo. Eso lo hace ser uno de los mayores pintores de todos los tiempos.

En Francia es el momento de François Boucher. Su pintura es decoración para una determinada sensibilidad: las figuras son de un gran realismo sensual, los personajes son frágiles e íntimos, la materia prima de sus composiciones es la carne femenina, nacarada, húmeda, sensual; el eje central de su pintura es el amor, las escenas mitológicas son la representación de asociaciones fantásticas y naturales, y sus temas giran en torno a dioses, diosas, saltos de agua, bosques, etc. En sus cuadros pretende enmendar los defectos de la naturaleza, creando una imagen artificiosa que aspira a la perfección estética.

Pero también es el momento de Watteau, calificado como el gran poeta del siglo XVIII por los hermanos Goncourt, cuya fama le vino sobre todo por el tipo de escena de género llamada "fête galante": encantadoras escenas eróticas de parejas de enamorados, sentados sobre la hierba de un jardín imaginario, escuchando a un músico o hablando de sus intimidades, que nos introducen en un universo social donde impera la mujer y en la que no hay más ley que la del juego amoroso. Su forma pictórica es una mezcla de precisión naturalista, de clara influencia de los maestros de los Países Bajos, y de sensualidad vaporosa, aprendida de los venecianos.

Y es la época del pintor veneciano Tiépolo, el "más famoso entre los virtuosos", que representa, con sus decoraciones murales y de techos, donde utiliza la perspectiva y el trampantojo, el fin del barroquismo formal.



## Bibliografía

- Alpers, S.** (1987). *El arte de describir. La pintura flamenca del siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume.
- Argan, G. C.** (1980). *Borromini*. Madrid: Xarait Ediciones (Milán: Arnoldo Mondadori Editore, 1955).
- Ayala Mallory, N.** (1955). *La pintura flamenca del siglo XVII*. Madrid: Alianza Editorial.
- Blunt, A.** (1977). *Arte y Arquitectura en Francia, 1500-1700*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Blunt, A.** (1982). *Borromini*. Madrid: Alianza Editorial.
- Brown, J.** (1980). *Imágenes e Ideas en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza Editorial (Nueva Jersey: Princeton, 1978).
- Brown, J.; Elliott, J. H.** (1981). *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Alianza Editorial (Yale University, 1980).
- Checa Cremades, F.; Morán Turina, J. M.** (1982). *El Barroco*. Madrid: Ediciones Itsmo.
- Fernández Arenas, J.; Bassegoda, B.** (1983). *"El Barroco" en Fuentes y documentos para la Historia del Arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Friedlander, W.** (1982). *Estudios sobre Caravaggio*. Madrid: Alianza Editorial.
- Haskell, F.** (1982). *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia Barroca*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Hibbard, H.** (1982). *Bernini*. Madrid: Xarait Ediciones.
- Kaufmann, E.** (1974). *La arquitectura de la Ilustración. Barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Minguet, R.** (1992). *Estética del Rococó*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Norberg-Schulz, Ch.** (1972). *Arquitectura Barroca*. Madrid: Aguilar (Milán: Electra Editrice, 1971).
- Norberg-Schultz, CH.** (1973). *Arquitectura barroca tardía y Rococó*. Madrid: Ediciones Aguilar.
- Pérez Sánchez, A. E.** (1992). *Pintura barroca en España*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Rosenberg, J.; Slive, J.; Terkuie, H.** (1981). *Arte y Arquitectura en Holanda 1600-1800*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Sebastian, S.** (1981). *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Tapie, V. L.** (1957). *Barroco y Clasicismo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Teysedre, B.** (1973). *El arte del siglo de Luis XIV*. Barcelona: Editorial Labor.
- Weisbach, W.** (1942). *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*. Madrid.
- Wittkower, R.** (1983). *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Wölfflin, H.** (1977). *Renacimiento y Barroco*. Madrid: Alberto Corazón Editor.

