

EL ARTE EN LA EDAD MODERNA

ENTRE LA VERDAD Y LA APARIENCIA



EL RENACIMIENTO

EL ARTE COMO CIENCIA: EL ESTUDIO DE LA REALIDAD ESPACIAL Y TEMPORAL Y EL RETORNO A LA NATURALEZA Y A LA ANTIGÜEDAD

TEMA 1. LA ARTICULACIÓN, FORMULACIÓN Y CRISIS DEL NUEVO MODELO CLÁSICO. SU DIFUSIÓN FUERA DE ITALIA

1. CARACTERÍSTICAS GENERALES

En el siglo XV surge en Italia un movimiento artístico y cultural al que llamamos **Renacimiento**, un movimiento que marcará una profunda ruptura respecto a la Edad Media y que reflejará los importantes cambios que se producen en Europa a lo largo del siglo XV, cambios que señalan el inicio de la Edad Moderna. El **Humanismo** proporcionará el marco intelectual en el que se desarrolle este movimiento artístico y cultural. La medida humana vuelve a tomarse como valor de referencia en todos los ámbitos por lo que nos encontramos ante la aparición de una cultura antropocéntrica frente al teocentrismo medieval. A lo largo del siglo XVI todos estos cambios se difundirán desde Italia al resto de Europa.

En Italia podemos distinguir dos etapas en este periodo: el **Quattrocento** (siglo XV) cuyo foco artístico será Florencia, etapa de experimentación en todos los ámbitos artísticos, y el **Cinquecento** (siglo XVI), momento de plenitud, cuyo principal foco artístico será Roma.

El rasgo que mejor define a este movimiento artístico y cultural (de ahí el origen del término) es la **vuelta a la Antigüedad**, al mundo clásico, considerado como un momento cumbre del devenir humano, por lo que se convertirá en modelo y fuente de inspiración. Arquitectos y escultores disponían de un buen repertorio de obras clásicas, que les proporcionarían modelos en tipologías como el arco de triunfo o la estatua ecuestre, y también elementos decorativos y sistemas constructivos. Los pintores, por el contrario, solamente contaban con fuentes escritas para el conocimiento de la pintura de la Antigüedad. Además de los restos artísticos del pasado clásico también tendrá su influencia en el arte, y de ello es magnífica muestra la obra de Miguel Ángel, la filosofía de la Antigüedad, especialmente a través del pensamiento neoplatónico.

El arte del Renacimiento toma efectivamente como modelo a la Antigüedad y a través de ella se vuelve hacia la **Naturaleza**, a la que el arte medieval había ignorado, aunque ya en el gótico se habían dado importantes avances en la conquista del naturalismo.

Desde estos planteamientos los artistas del Renacimiento se acercan al **estudio del cuerpo humano** y a la **representación del espacio**.

El Renacimiento parte de la idea de que el hombre es la obra más perfecta de la Creación. Frente al teocentrismo medieval el nuevo pensamiento humanista es antropocéntrico. La **figura humana** se convierte así en el principal centro de atención. Los artistas del Renacimiento recuperan el interés por la anatomía del cuerpo humano alcanzando una extraordinaria perfección en su representación, así como en la comprensión del movimiento, aspectos que el arte medieval había ignorado, aunque en el gótico ya se habían producido importantes avances en la conquista del naturalismo.

Sin embargo, el artista del Renacimiento irá más allá de la simple verdad natural para tender a la representación de una belleza nunca alcanzada plenamente y por tanto a una **visión idealizada de la realidad**. Esta **belleza ideal** es resultado de la armonía de proporciones. En la representación de la figura humana se busca el canon ideal utilizando de nuevo el concepto clásico de módulo, ya que la armonía de proporciones está determinada por leyes matemáticas. Igualmente en arquitectura el edificio se concibe como un todo orgánico en el que no se puede añadir ni quitar nada sin traicionar su belleza y en él se vuelve a utilizar también el módulo.

Este acercamiento a la Naturaleza exige una nueva forma de representar el espacio. Ésta será una de las grandes conquistas del Renacimiento: el hallazgo de un **nuevo sistema de representación espacial**. El problema de representar la realidad tridimensional sobre una superficie de dos dimensiones ya se había planteado en otros momentos de la Historia del Arte, aunque no en la Edad Media, ya que para el sistema figurativo medieval el espacio representado era un espacio sagrado, que se regía por sus propias leyes.

Fue Brunelleschi el que formuló las reglas de la perspectiva y Alberti el que las dio a conocer en su obra “De Pictura” donde explicaba cómo un artista debía realizar su obra según estas reglas, reglas que serán utilizadas durante siglos en la pintura occidental. La **perspectiva** aparece como un instrumento que hace posible la representación de la profundidad espacial, de un espacio de tres dimensiones, rompiendo con la concepción medieval en la que el espacio tenía exclusivamente un valor trascendente y simbólico.

El cuadro, según la definición de Alberti, es una ventana abierta en la que el plano pictórico es la base de una pirámide visual cuyo vértice es el punto de fuga en el que convergen las llamadas líneas de fuga, de acuerdo con las que las figuras van disminuyendo de manera regular y fija a medida que se desea representarlas más alejadas del espectador. Se trata de un sistema de representación que deriva de una reflexión intelectual, pues las condiciones de visión que supone, con un espectador inmóvil y un ojo único, no se cumplen en la realidad.

Otro aspecto de enorme importancia en el proceso de transformación que supuso el Renacimiento será el cambio que se produce en la **consideración social del artista y el nuevo papel del arte en la sociedad**. Durante la Edad Media los artistas, de procedencia generalmente modesta, eran considerados como artesanos que trabajaban sujetos a las normas de los gremios. Se entraba como aprendiz en el taller de un maestro hasta que se obtenía dicho grado con el que se podía trabajar por cuenta propia. Los aprendices constituían mano de obra barata y colaboraban con el maestro en los encargos que se hacían al taller.

El Renacimiento da paso a una creciente revalorización del trabajo de los artistas. Poco a poco su posición social será más elevada y aumentará el respeto del público por ellos. Además, los artistas del Renacimiento lucharán para que se reconozca el carácter científico de su arte y para liberarle de las limitaciones impuestas por los gremios. Deseaban alcanzar un mejor *status* social y superar su condición de artesanos. Prueba de este nuevo protagonismo de los artistas será el hecho de que con frecuencia incluyan su autorretrato en las obras, uniendo su nombre a la fama de su obra.

Frente a los gremios surge un nuevo tipo de institución, la **Academia**, un marco y sistema de aprendizaje en el que la enseñanza artística se basaba en la erudición y la reflexión teórica. Esto explica la abundancia de los escritos teóricos sobre arte en este periodo, especialmente las obras de Alberti “De pictura”, “De statua” y “De re aedificatoria” con las que colocaba dichas disciplinas en el mismo plano intelectual que las artes liberales.

Surgen también ahora nuevas relaciones entre el artista y su comitente, con la aparición de la figura del **mecenas**, perteneciente a la aristocracia o la burguesía. En el Renacimiento la Iglesia deja de ser el único cliente de los artistas. La obra de arte se convierte en una inversión necesaria para desarrollar la imagen y el honor de la familia, una forma de representar la condición y el prestigio del mecenas. Los talleres en los que se trabaja por encargo serán el sistema más habitual de producción artística.

Respecto a las **tipologías** en arquitectura y a los **temas** en las artes figurativas podemos decir que en **arquitectura** seguirá teniendo gran importancia la arquitectura religiosa, con una nueva concepción del espacio religioso, pero la arquitectura civil experimentará un importante desarrollo.

En las **artes figurativas** aparecerán **nuevos temas**, aunque la temática religiosa seguirá ocupando un lugar prioritario en la obra de los artistas. El **retrato** se convierte en un género muy representado que responde a la exaltación del individuo y a la necesidad de prestigiar la imagen de los comitentes y su permanencia en la Historia. La tipología es variada: de perfil (en relación con las medallas), de tres cuartos mirando al espectador y sobre un fondo paisajístico, retrato ecuestre, monumentos funerarios... También se produce una recuperación de la **mitología pagana** como parte de la vuelta a la Antigüedad clásica, rasgo principal de este movimiento artístico.

2. LA DIFUSIÓN DEL RENACIMIENTO FUERA DE ITALIA

Cuando en Italia comenzó a desarrollarse el arte renacentista, el resto de Europa todavía se mantenía fiel al estilo gótico. Sin embargo, este nuevo modelo cultural al que llamamos Renacimiento se difundió por Europa a lo largo del siglo XVI. En un principio se adoptaron los aspectos meramente ornamentales o decorativos, para posteriormente asimilar plenamente el modelo clásico. La aparición de la imprenta y la divulgación de estampas con grabados y la mitificación del arte italiano como modelo artístico contribuyeron a esta difusión. Numerosos artistas italianos fueron llamados a las cortes europeas y muchos artistas también viajaron a Italia para completar su formación. Sin embargo, la enorme extensión geográfica y la diversidad de las tradiciones culturales y artísticas locales existentes en Europa explican la gran variedad de manifestaciones del fenómeno en los distintos territorios europeos, aunque el común denominador fuera el ideal del humanismo clasicista.

Durante el primer tercio del siglo XVI y debido al fuerte arraigo de la tradición constructiva gótica coexistirá en **arquitectura** este estilo con los nuevos modelos del Renacimiento. La arquitectura europea del siglo XVI recibirá la influencia de los artistas italianos y de la obra de Vitruvio integrando los rasgos propios de cada nación. En Francia, Alemania, Países Bajos e Inglaterra la arquitectura renacentista tuvo un carácter eminentemente civil y palaciego. En Francia destacan, por ejemplo, las construcciones palaciegas llevadas a cabo durante el reinado de Francisco I, como los castillos de Chambord y Fontainebleau.

También en **escultura** la inspiración italiana y el gusto por lo antiguo se mezclarán con las tradiciones góticas. La llegada de artistas y obras italianas servirá como acicate para la renovación de los distintos lenguajes artísticos nacionales.

En **pintura** la influencia renacentista se extendió con rapidez, sin abandonarse el peso de la tradición gótica. En Alemania, por ejemplo, habrá que destacar las figuras de **Durero**, **Hans Holbein** y **Lucas Cranach**. En los Países Bajos el pintor más interesante será **Brueghel el Viejo**.

3. LA CRISIS DEL MODELO CLÁSICO. EL MANIERISMO

Mientras el Renacimiento se difundía en Europa, en Italia se vivirá a lo largo del siglo XVI la crisis de este ideal humanista. Una serie de importantes acontecimientos históricos acontecidos durante el primer cuarto del siglo XVI desembocaron en una crisis general de valores en Europa que tuvo también su reflejo en el arte. A este periodo de crisis del modelo clásico lo conocemos como **Manierismo**.

El concepto de **manierismo** ha experimentado una larga evolución hasta llegar a su acepción actual. Hoy consideramos el Manierismo como un periodo suficientemente

diferenciado del Renacimiento y del Barroco. El origen del término se encuentra en la expresión italiana *alla maniera de...* (pintar o esculpir siguiendo el estilo de un determinado artista). Posteriormente, el término se fue cargando de un matiz peyorativo al utilizarse como sinónimo de un arte frío y distante y al designar como *manierista* la fase de decadencia de cualquier estilo. Sin embargo, en la actualidad se ha revisado este concepto revalorizando sus aspectos positivos.

El **Manierismo** corresponde a una época de graves conflictos políticos y a una crisis general de valores que se traducirá en el relativismo y el escepticismo, al poner en cuestión los ideales del Renacimiento y sobre todo al perderse la fe en la razón humana como instrumento de conocimiento. En el terreno artístico es muy evidente la **reacción anticlásica** y la **desmitificación de los conceptos renacentistas de belleza y armonía**.

En **primer lugar**, se abandona la concepción unitaria del espacio. En arquitectura, por ejemplo, se produce una ruptura con la lógica de las relaciones espaciales que crea tensiones en el espectador (por ejemplo, al tratar los espacios interiores como si fueran exteriores) y una alteración de los elementos formales clásicos modificando sus funciones. En pintura no se utilizan las reglas compositivas habituales, encontrándonos con bruscos saltos del primer al segundo plano y con acentuadas perspectivas no centralizadas. En **segundo lugar** hay un alejamiento del canon clásico de belleza que conduce a la alteración de las proporciones clásicas (alargamiento de las figuras, cuerpos estilizados...). Muy frecuentemente se utiliza la línea *serpentinata* como eje compositivo lo que crea un movimiento de ascensión helicoidal.

El **Manierismo** es un arte muy intelectual cargado de sentido alegórico y hecho para una minoría. Refleja inquietud, desasosiego, agobio... frente a equilibrio, claridad, orden... Alejamiento, en definitiva, de los ideales del clasicismo.

Entre los artistas más representativos de este movimiento encontramos una serie de pintores como **Pontormo**, **Parmigianino**, e **Il Bronzino**. En el arte español magníficos ejemplos de la corriente manierista serán la obra de **El Greco** en pintura y **El Escorial** en arquitectura.

**TEMA 2. EL NUEVO CONCEPTO DE ESPACIO RELIGIOSO:
DE BRUNELLESCHI A VIGNOLA
EL PALACIO URBANO Y LA VILLA RENACENTISTA**

1. CARACTERÍSTICAS GENERALES

La arquitectura del Renacimiento parte de una profunda reflexión teórica. En el Renacimiento los artistas lucharán para que la actividad artística sea considerada una actividad de carácter intelectual y por sus características la arquitectura respondía claramente a esta consideración.

¿Cuáles son las **características** que definen a la arquitectura del Renacimiento?

1.1. En primer lugar, la utilización de **elementos constructivos** tomados de la Antigüedad, a partir del estudio de las ruinas griegas y romanas y de las enseñanzas de Vitruvio. Se recuperan así los **órdenes clásicos**, sobre todo el corintio y el compuesto.

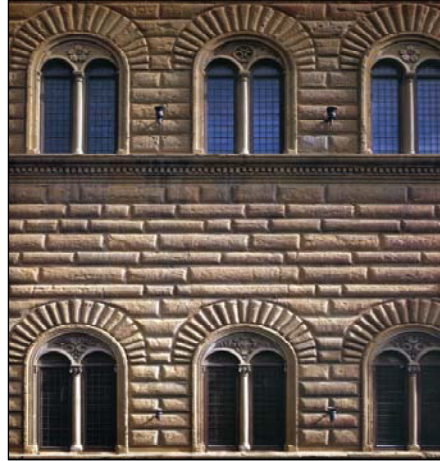
El **muro** vuelve de nuevo a tener importancia como elemento de soporte y cierre, frente a su desmaterialización en el gótico. En los muros se abren ventanas que al principio conservan todavía formas medievales, pero que más tarde se transforman en *edículas* formadas por columnas, semicolumnas o pilastras sobre las que descansa un frontón triangular o de media vuelta. Forma de *edícula* presentan también las puertas, que después se integrarán en amplias estructuras de portadas y fachadas de orden gigante. En el **exterior** los muros presentan con frecuencia paramentos almohadillados.

El **arco** preferentemente utilizado es el de **medio punto** y las **cubiertas** son las que éste genera: de **cañón**, de **aristas** o **vaída** (bóveda semiesférica cortada verticalmente por cuatro planos, paralelos entre sí dos a dos), aunque también hay **cubiertas planas**, artesonados de madera decorados con casetones. La **cúpula** vuelve a desempeñar un papel importante. Se alza preferentemente sobre *pechinas* y suele estar realizada por un *tambor*. Una *linterna*, que sirve también para iluminar el interior, la remata.

En cuanto a los **elementos decorativos** se recurre frecuentemente al uso de *medallones* (elemento decorativo en relieve de forma circular u ovalada), *guirnaldas* (motivo ornamental a base de hojas, flores y frutos, unidos generalmente mediante cintas constituyendo una comba suspendida en los extremos) y *grutescos* (decoración escultórica o pictórica a base de seres fantásticos, vegetales y animales entrelazados, de origen pompeyano).



Basilica de San Lorenzo (Brunelleschi)



Fachada del Palacio Strozzi (Sangallo)



Interior de la Capilla Pazzi (Brunelleschi)



Templo Malatestiano (Alberti)



Santa María delle Carceri (Sangallo)

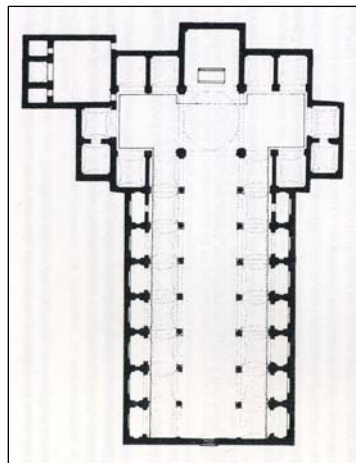


San Pedro del Vaticano (Miguel Ángel)

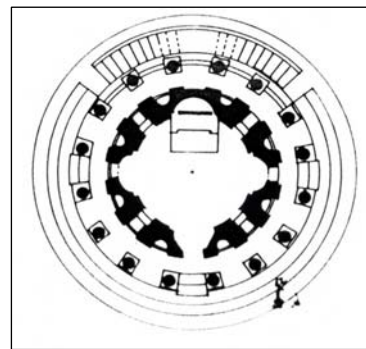
Sin embargo, la principal preocupación de la arquitectura renacentista será plasmar la armonía matemática, ya que la belleza, perseguida en el Renacimiento, es el resultado de la relación de las partes entre sí y con el todo. Para ello se utilizará el **módulo**, una unidad de medida, cuya aplicación explica esta armonía, y por tanto la belleza que se desprende del edificio.

1.2. Por lo que se refiere a las **tipologías**, aunque asistimos en el Renacimiento a un desarrollo espectacular de la **arquitectura civil**, la **arquitectura religiosa** sigue siendo la expresión más destacada de esta manifestación artística.

ARQUITECTURA RELIGIOSA. Dos serán los modelos de edificio religioso que encontramos en el Renacimiento: los **edificios de planta basilical** y los de **planta central**.



**Planta de San Lorenzo
(planta basilical)**



**Planta de San Pietro in Montorio
(planta central, circular)**

- Los arquitectos del Renacimiento se enfrentaron al problema de cómo aplicar el lenguaje clásico a un tipo de edificio, la **iglesia**, que no tenía precedentes en la Antigüedad. Brunelleschi demostró las posibilidades de aplicación del lenguaje clásico al edificio religioso. Así, en las basílicas de *San Lorenzo* y *Santo Spirito* adopta la **planta basilical**, pero introduce en el edificio elementos procedentes del lenguaje clásico como la techumbre plana decorada con casetones en la nave central, pilares que ordenan los muros en las naves laterales, entablamento sobre las pilastras y columnas de orden corintio. Este modelo basilical, con algunas variantes, será utilizado frecuentemente.

- Pero el modelo de iglesia ideal en el Renacimiento es la **iglesia de planta central**, preferentemente la **circular**. En su obra "De re aedificatoria" Alberti establece lo que ha de considerarse como la iglesia ideal. Empieza haciendo un elogio del círculo como símbolo de la

perfección absoluta. La geometría perfecta de la esfera refleja la perfección del Universo y de Dios. La Naturaleza manifiesta una preferencia por esta forma y la Naturaleza tiende a la perfección. La iglesia ideal debe estar aislada de la vida cotidiana mediante un pedestal. Las ventanas tienen que estar situadas en lo alto para que no exista ningún contacto con el fluir cotidiano y que a través de ellas sólo pueda verse el cielo. La iglesia debe hacer sentir a los fieles la presencia de Dios, pero de un Dios que ha ordenado el Universo de acuerdo con unas reglas matemáticas inmutables consiguiendo un mundo armónico y bellamente proporcionado, un Dios símbolo de perfección y armonía, que se puede percibir con los sentidos en el interior de la iglesia. *San Pietro in Montorio* puede ser considerada como el paradigma del templo de planta central, la iglesia ideal del Renacimiento. Fuera de Italia estos planteamientos y reflexiones acerca de la planta central apenas tendrán eco, ya que se preferirá el uso de la planta basilical, más en consonancia con las necesidades litúrgicas.

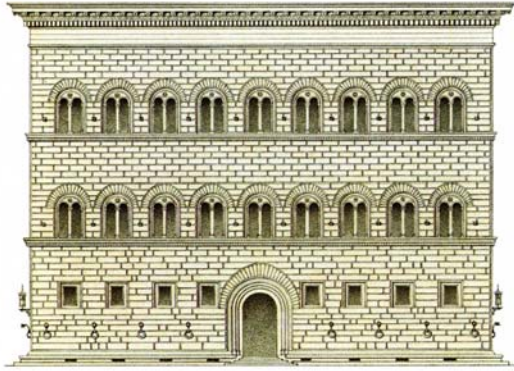
También hay que destacar el nuevo papel desempeñado por la **luz** en la definición del espacio sagrado. Frente a la luz coloreada e irreal del espacio gótico, nos encontramos ahora una luz natural que configura un espacio diáfano y perfectamente abarcable por el ser humano.

En las **fachadas** de las iglesias, hay que destacar su sobriedad decorativa, que las hace muy diferentes a las portadas de las catedrales góticas, soporte de una riquísima y compleja decoración escultórica.

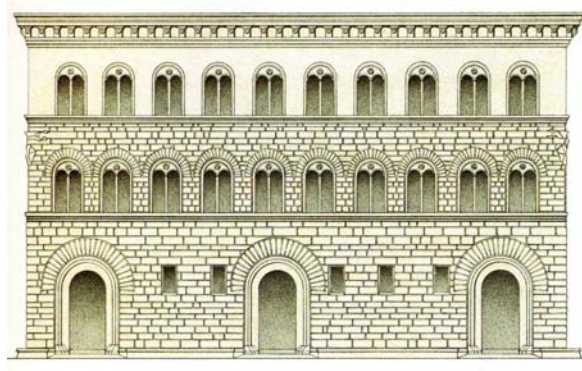
ARQUITECTURA CIVIL. Respecto a la **arquitectura civil**, que había creado importantes obras a fines de la Edad Media, adquiere durante el Renacimiento un desarrollo espectacular especialmente en el campo de la vivienda privada de los nobles y burgueses: el **palacio** y la **villa de campo**.

Mientras que el castillo va unido al señor feudal, el **palacio** será la vivienda de nobles y burgueses. La tipología más frecuente es la de un patio rodeado de dependencias, pero desprovisto de torres defensivas, una forma cúbica dividida en plantas, con grandes ventanas alineadas, cornisas salientes que marcan la horizontalidad y una puerta en la fachada, primero simple y más tarde integrada en una estructura arquitectónica mayor. Este modelo de palacio influirá en toda Italia.

Pionero de la arquitectura palaciega es el seguidor de Brunelleschi, **Michelozzo**, que construye el *palacio de los Médicis* en Florencia apoyándose en las experiencias realizadas por su maestro en el *palacio Pitti*. El modelo se repetirá con variantes en la Toscana, durante el **Quattrocento**. **L.B. Alberti** fija el modelo de palacio en su ordenamiento exterior y organiza el muro con pilastras, según el orden antiguo, en el *palacio Rucellai*. Los modelos renacentistas se extienden a otros países como España y Francia, con interpretaciones diversas.



Palacio Strozzi, de Sangallo



Palacio de los Médicis, de Michelozzo

Otro género destacado de la arquitectura del Renacimiento es la **casa de campo**, frecuente en la Antigüedad romana (lujosas residencias campestres de los romanos ricos), que vuelven a recuperar su importancia, dominando el campo o el jardín, antecedente de los grandes palacios de las monarquías absolutas.

También tendrán importancia en la arquitectura del Renacimiento los **centros hospitalarios**. Cuando Brunelleschi construyó la loggia del *Hospital de los Inocentes* en Florencia, no hacía más que dar formas clásicas a un tema tradicional: el hospital unido a un convento (la salud dependía más de la caridad que del servicio público). La configuración del hospital como centro de atención pública a los enfermos corresponde al teórico Filarete, en su proyecto del *Hospital Mayor*, en Milán, modelo para otros programas hospitalarios dentro y fuera de Italia.

2. LA ARQUITECTURA DEL QUATTROCENTO

Los dos arquitectos con los que podemos decir que se inicia realmente el Renacimiento y se rompe con la tradición gótica anterior serán **Brunelleschi** y **Alberti**.

Filippo Brunelleschi (1377-1446). Nace y muere en Florencia donde se desarrolla toda su producción artística. Aunque había sido destinado por su padre a la carrera de notario, pronto pudo dedicarse a las artes. Empezó trabajando en un taller de orfebre y en Roma realizó estudios sobre la Antigüedad Clásica. Representa el primer ejemplo de artista ideal del Renacimiento con una sólida formación humanística y científica (arquitecto, escultor, pintor, orfebre, ingeniero...). Su obra constituye el punto de partida de la arquitectura renacentista.

Entre sus numerosas obras realizadas en Florencia destaca por su importancia la *cúpula de Santa María dei Fiore*, que supuso la resolución de un importante problema técnico, así como la creación de un modelo de cúpula de gran influencia posterior. Esta cúpula se convertirá además en símbolo de la ciudad de Florencia.

En Florencia también emprende la realización de dos iglesias de planta basilical: *San Lorenzo* y *Santo Spirito*, en las que aplica ya el lenguaje clásico. Otras obras importantes serán el *Hospital de los Inocentes*, la *Capilla de los Pazzi*, donde desarrolla el concepto de espacio centralizado, así como la utilización de un sistema de proporciones basado en el módulo y el *palacio Pitti*.

L.B. Alberti (1404-1472). Es la otra gran figura del Quattrocento. Nacido en Génova, se educó en Padua y en su juventud estudió el arte de la Antigüedad en profundidad. En Roma, donde descubre toda la grandeza del arte clásico, se produce su auténtica formación artística y allí pasa la mayor parte de su vida.

Trabaja también en Rimini donde realiza por encargo de Segismundo Malatesta la *iglesia de San Francisco*, en cuya fachada utiliza el tema del arco triunfal y rescata de la arquitectura romana la combinación de arco sobre pilares y el entablamento sobre semicolumnas.

En Florencia encontramos dos obras suyas: *Santa María Novella* en la que crea un modelo de fachada muy utilizado posteriormente, con dos cuerpos de diferente anchura, unidos por volutas, coronado el cuerpo superior por un frontón, y aplica su ciencia arquitectónica basada en el número y en la proporción y el *Palacio Rucellai* donde combina el uso del paramento almohadillado con la superposición de los órdenes clásicos.

En Mantua entra al servicio del Duque Ludovico Gonzaga y allí realiza su mejor obra, la *iglesia de San Andrés*. Se inicia en 1472 justo antes de su muerte, y es continuada por Luca Fancelli. Utiliza la planta basilical pero con una nave única, cubierta al igual que el transepto con bóveda de cañón decorada con casetones. Sobre el crucero una cúpula. Está considerada una de las construcciones más puras del siglo XV.

Alberti, es el prototipo de artista renacentista con una amplia cultura humanística: filósofo, escritor, arquitecto, urbanista y teórico del arte. Probablemente fue el artista del Quattrocento más preocupado por obtener una normativa para el arte y por la búsqueda de las proporciones perfectas: la belleza emana de la aplicación de leyes inmutables. Importante teórico, escribió tres importantes obras sobre las distintas disciplinas artísticas: “De pintura”, “De re aedificatoria” y “De statua”, de amplia repercusión posterior.

Además de Brunelleschi y Alberti, importante figura del Quattrocento será **Michelozzo**, autor del *palacio Medici Ricardi*.

3. LA ARQUITECTURA DEL CINQUECENTO

A principios del siglo XVI Roma se convierte en el gran centro artístico de Italia y los Papas ejercen un importante mecenazgo artístico que atrae muchos artistas a la ciudad. La arquitectura renacentista alcanza su plenitud. Los arquitectos que mejor representan este momento de plenitud son **Bramante** y **Miguel Ángel**. Junto a ellos **Vignola** y **Andrea Palladio**.

Donato Bramante (1444-1514). Nace cerca de Urbino y comienza su carrera como arquitecto en Milán. En 1499 se traslada a Roma y desde 1503 hasta su muerte se consagra al proyecto de San Pedro del Vaticano. Es el verdadero creador del clasicismo arquitectónico como resultado de su conocimiento de las ruinas antiguas y del estudio de la obra de Vitruvio.

Su arquitectura se caracteriza por la sobriedad, la supresión de elementos decorativos superfluos y una profunda preocupación por la coherencia monumental que se traduce en el tratamiento lógico de los soportes, el dominio de los volúmenes y la utilización correcta de los órdenes. Son importantes sus investigaciones sobre la planta central. A él se debe la construcción de *San Pietro in Montorio*, verdadero paradigma del modelo ideal de iglesia de planta central. En 1505 el papa Julio II le encargó el proyecto de la nueva iglesia del *San Pedro del Vaticano*, proyecto para el que plantea una planta de cruz griega inscrita en un cuadrado con una grandiosa cúpula central. Este proyecto será luego modificado por Rafael que combina el espacio centralizado con un cuerpo basilical, preludio de la definitiva planta de cruz latina.

La figura más importante del Cinquecento es, sin lugar a dudas **Miguel Ángel** (1475-1564), arquitecto, pintor y escultor. Su gran obra como arquitecto desde 1547 fue la *basílica de San Pedro del Vaticano* a partir del proyecto inicial de Bramante. Miguel Ángel vuelve a la primitiva idea de Bramante de un edificio de planta central al que se propone dotar de una coronación gigantesca. Simplifica el esquema de Bramante y diseña un templo de planta central de cruz griega con un solo acceso, no los cuatro de Bramante. La grandiosa cúpula adquiere un protagonismo tal que se convierte en paradigma de toda construcción circular. Su influencia será decisiva al convertirse en un prototipo imitado en el Barroco. Símbolo del Universo y de la Cristiandad. Símbolo también de la primacía de Roma en la Iglesia Católica. El tratamiento exterior de la cúpula nos revela la mano de un gran escultor, Miguel Ángel, que modela los volúmenes arquitectónicos. En el tambor se alternan ventanas con frontones curvos y rectos separadas por columnas pareadas sobre las que descansa una especie de ático decorado con guirnaldas de flores y frutos, motivo ornamental de clara inspiración romana.

Obra suya también es el vestíbulo de la *Biblioteca Laurenziana* en Florencia donde crea tensiones espaciales que son ya un claro rasgo manierista, al tratar un interior como si fuera un exterior.

A **Vignola** (1507-1573) debemos la *iglesia de Il Gesù* en Roma en la que quedó establecido el modelo de iglesia jesuítica.

En la región del Véneto destaca la obra de **Andrea Palladio** (1508-1580). Natural de Padua, empezó su carrera como simple cantero, convirtiéndose después en un importante arquitecto. Su identificación con el mundo clásico le llevó a cambiar su nombre por el de Palladio en honor de la diosa Palas Atenea. Profundo conocedor y estudioso de la obra de Vitruvio plasma sus investigaciones en la obra “Los Cuatro Libros de la Arquitectura” (1570), de gran influencia posterior, sobre la adaptación de las formas de la Antigüedad a las necesidades modernas. Una de sus principales preocupaciones será la armonía del edificio con su entorno natural y así queda reflejado en sus villas, fincas de explotación agrícola para la aristocracia veneciana que se convertirán posteriormente en el modelo de las típicas mansiones del sur de los Estados Unidos. Palladio llevó a la práctica su concepción de la villa clásica en forma de edificio de planta central, plasmado a la perfección en la *Villa Rotonda*.

TEMA 3. LA ESCULTURA Y SU EVOLUCIÓN EN Ghiberti, Donatello, Miguel Ángel y Cellini

1. CARACTERÍSTICAS GENERALES

El **tema central** de la escultura del Renacimiento es la **figura humana**, reflejo de una nueva mentalidad, la mentalidad antropocéntrica del Humanismo, que toma como punto de referencia al ser humano. La búsqueda de la veracidad y la fidelidad a la Naturaleza, perseguida por los artistas renacentistas, les lleva a interesarse por el estudio de la anatomía, en cuya representación se alcanzará una perfección absoluta. Tomando además como fuente de inspiración el arte clásico, el escultor del Renacimiento buscará la representación de la belleza, pero de una belleza en muchos casos idealizada, estableciendo las proporciones ideales del cuerpo humano y retomando de nuevo el concepto de módulo. Se indagará igualmente en el fondo del alma humana intentando expresar pasiones, sentimientos... aunque sólo en el Barroco se profundizará verdaderamente en este sentido. El estudio de la Antigüedad será muy importante y obras como el *Laoconte* o el *Torso Belvedere* ejercerán sobre estos artistas una enorme influencia.

Los **materiales** más utilizados van a ser el mármol y el bronce, alcanzándose una gran perfección técnica en su trabajo. En menor medida se trabajarán otros materiales como la **madera** y la **terracota**.

Aunque la **temática** seguirá siendo principalmente religiosa, también tendrán relevancia los temas históricos y sobre todo los mitológicos. El **retrato** adquiere gran importancia como reflejo de la exaltación del individualismo, una de las características más destacadas del Renacimiento. Desaparece la decoración escultórica de los edificios en los que se busca precisamente la sobriedad, lo que supone una gran independencia de la escultura respecto al marco arquitectónico. La **tipología** es muy variada y cabría destacar la recuperación de la estatua ecuestre, un tema de la Antigüedad, que se había perdido durante la Edad Media.

2. LA ESCULTURA DEL QUATTROCENTO

Los principales escultores del siglo XV son **Ghiberti** y **Donatello**.

Lorenzo Ghiberti (1378-1455). Nace en Florencia, donde aprende el oficio de orfebre. En 1402 gana el concurso para realizar las puertas de bronce destinadas al baptisterio de Florencia. El

resto de su vida trabaja en este encargo y en un segundo par de puertas a las que Miguel Ángel calificó como las del Paraíso. Fue también pintor y arquitecto y en los últimos años de su vida escribió una obra titulada “Comentarios” que contiene su autobiografía, la de otros artistas y sus teorías sobre la óptica y el arte antiguo.

Es el primer escultor que basa su arte en el Humanismo y en la Antigüedad Clásica. Trató de establecer una base científica para el arte figurativo mediante el estudio de la óptica y de la teoría de las proporciones. Las *puertas del Baptisterio de Florencia* (tres pares de puertas) constituyen un maravilloso conjunto artístico por su extraordinaria calidad y el enorme esfuerzo que requirió su realización. Las **primeras**, dentro todavía de la tradición gótica, habían sido realizadas por **Andrea Pisano** en el Trecento y en ellas se ilustran escenas de la vida de San Juan Bautista. Las **segundas** y **terceras** puertas serán obra de **Ghiberti**.

Las **segundas** le fueron adjudicadas tras un reñido concurso, en el que participó Brunelleschi, convocado por el *Arte del Calimala*, el gremio de comerciantes, y se realizan entre 1402 y 1424. En ellas se narran distintos episodios de la vida de Jesús.

Las **terceras puertas**, calificadas por Miguel Ángel como las del Paraíso, le fueron encargadas directamente, al ser ya un escultor consagrado y de los más cotizados en la ciudad. Fueron realizadas entre 1425 y 1452. Ghiberti nos relata en diez recuadros diversos episodios del Antiguo Testamento. La obra está realizada en bronce mediante la técnica de la fundición. El escultor consigue representar magistralmente la profundidad espacial mediante la gradación de volúmenes en sucesivos planos. Las figuras del primer plano están trabajadas en marcado alto relieve y en las del fondo se utiliza la técnica del *schacciato* (aplastado) relieve en el que la talla sobresale lo menos posible pareciendo casi un dibujo, como si las figuras emergieran del fondo.

Donatello (1386-1466). Es la figura indiscutible del Quattrocento y el artista más influyente del Renacimiento, junto a Miguel Ángel. Nació y murió en Florencia donde pasó su juventud y madurez. Se forma en el taller de Ghiberti con quien colabora en las segundas puertas del baptisterio. También viajó y trabajó por el norte y centro de Italia, impregnándose en Roma, que visita con su amigo Brunelleschi, del espíritu de la Antigüedad. Entre 1443 y 1453, reside en Padua y allí realiza la escultura ecuestre de *Il Gattamelata*.

La figura humana es el eje de su actividad escultórica, pero aunque refleja a la perfección la belleza ideal tampoco elude la representación de los defectos físicos de los seres humanos. Su afán por la veracidad le lleva a minuciosos estudios anatómicos, incluso a veces de un crudo realismo. Además, y junto a lo físico, sus obras expresan la interioridad del espíritu humano y demuestran una enorme capacidad de prospección psicológica.

En cuanto a los materiales, trabaja la madera, el bronce y el mármol con una extraordinaria versatilidad técnica que le permite obtener muy variadas calidades.

Entre sus obras más importantes podríamos destacar *San Jorge*, como imagen perfecta del caballero cristiano, o el *David*, el primer desnudo fundido en bronce desde la Antigüedad. De extraordinario realismo es la estatua del profeta *Habacuc*. Sus relieves en la cantoría de la Catedral de Florencia reflejan toda la vitalidad de la infancia. Importante será también la recuperación del retrato ecuestre en su obra el *condottiero Gattamelata*.

Otros escultores destacados del Quattrocento son **Luca della Robbia** conocido por sus relieves en mármol y el trabajo en cerámica vidriada y policromada y **Jacopo della Quercia** con el *sepulcro de Hilaria del Carreto*. En la segunda mitad del siglo XV destaca la personalidad de **Andrea del Verrocchio** cuya obra más famosa es el *retrato ecuestre de Bartolomeo Colleoni*, lleno de energía y fuerza expresiva.

3. LA ESCULTURA DEL CINQUECENTO

Está dominada por la extraordinaria personalidad de **Miguel Ángel** (1475-1564) uno de los mayores escultores de todos los tiempos, un artista verdaderamente único. Gozó de extraordinario prestigio entre sus contemporáneos que lo calificaron de “divino”. En su larga vida desarrolla una intensa actividad creadora abordando proyectos de gran envergadura en arquitectura, escultura y pintura, aunque su verdadero temperamento artístico será escultórico, actividad artística que antepone a cualquier otra.

Miguel Ángel nace en 1475 en la localidad de Capresse, cerca de Arezzo, donde su padre desempeñaba un cargo público. Al terminar el mandato de su padre, la familia regresa a Florencia, ciudad con la que mantuvo siempre profundos lazos y donde quiso ser enterrado. Pese al deseo paterno de que se iniciara en la carrera pública y diplomática, Miguel Ángel demostró una afición temprana al dibujo, vocación finalmente aceptada.

A los 13 años entra en el taller más célebre de Florencia, el de los hermanos Ghirlandaio, donde permanece durante tres años. Copia y estudia a Giotto y a Massaccio. Pronto acude a la escuela del jardín de San Marcos, una academia libre de artistas, poetas y humanistas, admiradores del arte antiguo, influidos por la filosofía neoplatónica. Esta experiencia deja en él una profunda huella y allí dibuja las estatuas clásicas de la colección de Lorenzo el Magnífico, donde aprende el secreto de los escultores antiguos: la representación de la belleza humana, la investigación de la anatomía, la representación del movimiento...

Entre 1490 y 1492 realiza sus primeras obras escultóricas como el *Combate de los lapitas y de centauros*. En 1494 los Médicis son expulsados de Florencia y Miguel Ángel se refugia en Venecia y Bolonia. En 1495 regresa a Florencia. En el año 1496 tiene lugar su primera estancia en Roma donde hace su primera escultura a gran escala, *Baco*, una de las pocas

ocasiones en que tratará un tema pagano. En esos años realiza por encargo del cardenal Jean Bilhères su extraordinaria *Piedad*. En 1504 termina el *David*, una de las más espléndidas esculturas de todos los tiempos.

Al año siguiente el papa Julio II le llama a Roma para confiarle la ejecución de su mausoleo. Miguel Ángel pasa ocho meses eligiendo hasta 40 bloques de mármol. Sin embargo, el Papa decide abandonar el proyecto y le pide (tal vez como compensación psicológica) la decoración de la *Capilla Sixtina* en la que trabaja desde 1508 hasta 1512.

En 1515 regresa a Florencia donde León X le encarga la remodelación de la fachada de San Lorenzo y trabaja en la Capilla Medicea, una de sus obras maestras.

En 1534 se instala definitivamente en Roma. Clemente VII le confía la decoración de la pared del fondo de la Capilla Sixtina con la representación del *Juicio Final* en la que trabaja hasta 1541. En esta época frecuenta a los católicos reformados de Vittoria Colonna evolucionando hacia posturas cada vez más místicas. En 1542 pinta los frescos de la *Capilla Paulina: Conversión de San Pablo y Crucifixión de San Pedro*. Desde 1547 es el arquitecto jefe en las obras de San Pedro del Vaticano. Muere en Roma en 1564 y es enterrado en su querida Florencia, en la iglesia de la Santa Croce.

Para la adecuada comprensión de su obra es imprescindible conocer su pensamiento y su concepto de la obra de arte, pensamiento que podemos extraer de sus propios escritos, de su poesía de carácter amoroso y también de los escritos de sus contemporáneos.

No podemos separar su obra de sus profundas convicciones filosóficas, que incluso condicionan su forma de trabajo. La influencia del neoplatonismo le lleva a creer en la belleza del universo visible y sobre todo en la belleza humana cuya plasmación debe ser el objetivo del artista. Sin embargo, la belleza visible no es sino el reflejo de la belleza espiritual, que es lo verdaderamente importante ya que puede elevarnos a la contemplación de lo divino. Con el paso del tiempo la belleza física que es efímera dejó de interesarle y sus últimas obras están impregnadas de misticismo: Dios se ha convertido en la única fuente de belleza.

La influencia del neoplatonismo la encontramos también en su forma de concebir la creación artística como una lucha entre dos poderosos enemigos: la materia (el bloque de mármol) y la forma (la obra de arte). Al igual que el alma lucha por liberarse de la esclavitud de la materia, también la obra de arte emerge del bloque de mármol, que es su cuna y prisión. La obra de arte surge como si por fin la vida hubiera llegado a un ser incrustado en la piedra desde tiempos inmemoriales.

Su método de trabajo está condicionado por estas ideas. Empezaba por la cara frontal del bloque de mármol dibujando la figura. Poco a poco iba hundiendo su dibujo en la profundidad de la piedra mediante un continuo modelado que exigía una perfecta visión de conjunto para lograr la perfecta coordinación de todas las partes del cuerpo, teniendo además en

cuenta las complicadas posturas que adoptan sus figuras. La obra emerge del bloque de mármol, como si fuera una figura que surge poco a poco del agua, mostrándose primero como si un relieve y luego exenta y tridimensional.

Un aspecto esencial de su obra es el “non finito”, a veces por circunstancias externas, pero también por propia voluntad estética como reflejo de la insatisfacción del artista en su lucha por representar la belleza ideal y la perfección siempre inalcanzada.

En cuanto a los materiales, Miguel Ángel trabajó preferentemente el mármol (sólo tiene dos obras en bronce) mediante la técnica sustractiva. Las superficies ofrecen un acabado exquisito al pulirlas mediante ovillos de paja, piedra pómez, cepillos... aunque en sus últimas obras dejará las superficies más ásperas y rugosas. Su dominio técnico es extraordinario.

Miguel Ángel refleja en su obra la espléndida belleza del cuerpo humano cuya anatomía conoce a la perfección, pero sobre todo sabe plasmar de forma magistral la profunda tensión interior, su famosa “terribilitá”, en obras poderosamente expresivas e intensas, que le convierten sin lugar a dudas en uno de los mejores escultores de todos los tiempos.

Benvenuto Cellini (1500-1571). Conocemos perfectamente su vida y obra porque dejó escrita una magnífica autobiografía en la que nos va relatando todas sus aventuras y peripecias con un estilo y lenguaje callejeros y con detalles pintorescos. Se formó como orfebre alcanzando gran renombre entre la aristocracia, para la que realizó numerosos encargos. Se vio involucrado en delitos de sangre, y huyendo de la justicia se trasladó a París, donde estuvo de 1540 a 1545 trabajando para Francisco I, para el que realiza el famoso *Salero de Francisco I*, obra magnífica, pero que no alcanza la categoría ni la importancia del *Perseo*, la que le ha dado más fama, no sólo por su belleza formal, sino también por la complejidad de su ejecución y las dificultades que plantea la fundición en bronce de una obra de tal tamaño y características.

TEMA 4. LA PINTURA. SISTEMAS DE PERSPECTIVA.
GRANDES MAESTROS: MASACCIO, BOTTICELLI, LEONARDO, RAFAEL Y
MIGUEL ÁNGEL. EL COLOR EN LA PINTURA VENECIANA

1. CARACTERÍSTICAS GENERALES

La pintura renacentista experimentará profundos cambios que marcan una fuerte ruptura con el arte anterior. Al contrario que los arquitectos y escultores, los pintores del Renacimiento no tenían referencias arqueológicas directas de la Antigüedad sino tan sólo literarias. La vuelta a la Antigüedad será en realidad para ellos una vuelta a la Naturaleza, que se toma como modelo y fuente de inspiración. La mejor expresión de esa voluntad de inspiración en la Naturaleza la encontramos en el hallazgo de un **nuevo sistema de representación del espacio**, que constituye una de sus principales aportaciones.

El problema de representar una realidad tridimensional sobre una superficie de dos dimensiones ya se había planteado en otros momentos de la Historia del Arte, aunque no en la Edad Media, ya que para el sistema figurativo medieval el espacio representado era un espacio sagrado que se regía por sus propias leyes.

Los primeros síntomas de una ruptura con la concepción medieval del espacio aparecen ya en artistas del Trecento como Giotto. A través de la práctica y de manera intuitiva, los pintores del Trecento habían llegado a la formulación de un nuevo sistema de representación espacial. Pero será en el Renacimiento cuando se llevarán a cabo investigaciones de naturaleza científica en este sentido. Fue Brunelleschi el que formuló las reglas de la perspectiva y Alberti el que las dio a conocer, explicando en su obra “De pictura” cómo debía un artista realizar su obra según estas reglas, reglas que serán utilizadas durante siglos en la pintura occidental. La **perspectiva lineal** (que así se conoce este nuevo sistema de representación) aparece como un instrumento que hace posible crear en la superficie pictórica la ilusión de profundidad espacial, rompiendo con el valor trascendente y simbólico del espacio en el arte medieval.

Según la definición de Alberti, el cuadro es una ventana abierta en la que el plano pictórico se define como la intersección de una pirámide visual cuyo vértice es el punto de fuga en el que convergen las llamadas líneas de fuga. De acuerdo con esas líneas de fuga las figuras van disminuyendo de manera regular y fija a medida que se desea representarlas más alejadas del espectador. Se trata de un sistema de representación que deriva de una reflexión intelectual, pues las condiciones de visión que supone, con un espectador inmóvil y un ojo único, no se

cumplen en la realidad. Sin embargo, su validez no será cuestionada hasta la aparición del cubismo.

A pesar de todo, a finales del Quattrocento no podemos decir que la totalidad de los artistas hubieran adoptado el sistema teorizado por Alberti, y junto al sistema de perspectiva lineal se utilizarán otros modos de representación.

También se formulará la **perspectiva aérea**, que parte de la idea de que la atmósfera en la que están inmersos los cuerpos y los objetos hace que los contornos aparezcan más desdibujados en la distancia y transforma también los colores (según Leonardo las tonalidades serán más azuladas en la distancia). Leonardo utilizó de forma magistral este tipo de perspectiva ya que consideraba que la perspectiva lineal falsea la visión natural de las cosas y no refleja el carácter mutable y fugaz de la Naturaleza.

Además, y desde finales del XV, como consecuencia del dominio de la perspectiva, se indagarán refinados engaños ópticos para crear la ilusión de profundidad espacial, como **escorzos** (modo de representar una figura que en la realidad estaría dispuesta oblicuamente al plano en que ha sido representada) o **trampantojos**. La pintura manierista, especialmente, estará llena de este tipo de recursos ilusionistas: deformaciones, perspectivas forzadas, anamorfosis...

Los **soportes** y **técnicas** que se van a utilizar serán variados. En Italia siguió teniendo importancia la **pintura mural al fresco**. En cuanto al soporte de la **pintura de caballete**, en principio se mantuvo la tabla de madera y después se generalizará el lienzo. Por lo que se refiere a las **técnicas**, la auténtica revolución la supuso la **introducción del óleo**, por influencia flamenca, que desplazará al temple de huevo utilizado hasta mediados del XV.

La **línea** es un elemento expresivo fundamental entre los pintores quattrocentistas, que concederán gran importancia al dibujo, pero en el siglo XVI, y en especial en Venecia, la **luz** y **color** ganarán protagonismo. Su afán por la veracidad en la representación les llevará a preocuparse por el **modelado** de las figuras con resultados a veces muy escultóricos como en la pintura de Miguel Ángel y en otras ocasiones mucho más pictóricos. La **luz** es una luz natural, lógica y racional, al igual que el **color**, también real. La **paleta** de los pintores se enriquecerá enormemente.

La **composición** se organiza de acuerdo con sencillos esquemas geométricos como el triángulo o el círculo, buscando sobre todo el equilibrio, la simetría y la claridad compositiva. Posteriormente, el **Manierismo** se inclinará por composiciones más inestables y asimétricas.

Al igual que en la escultura, se concede también en la pintura una gran importancia a la **figura humana** cuya belleza idealizada se quiere representar. El **desnudo**, que permite al artista hacer alarde de sus conocimientos anatómicos, recuperará un protagonismo que había perdido desde la Antigüedad.

Los **temas** siguen siendo esencialmente de carácter **religioso**, aunque muchas veces con una intención secularizadora.

Los **temas mitológicos**, tomados de autores clásicos como Virgilio u Ovidio o contemporáneos como Dante, Petrarca y Bocaccio serán cada vez más frecuentes. Estos temas tendrán en ocasiones una lectura filosófica desde la perspectiva del neoplatonismo, como sucede en la obra de Botticelli.

Enorme desarrollo tuvo el arte del **retrato** como reflejo del individualismo renacentista y del papel central que se concede al ser humano en el Renacimiento. El retrato debe reflejar las virtudes y logros del retratado para ser recordado por la posteridad.

El **paisaje**, aunque no llegó a ser tratado de manera independiente, como en el Barroco, ocupó un lugar cada vez más importante en los cuadros.

3. LA PINTURA DEL QUATTROCENTO

La ciudad de Florencia alcanza durante el siglo XV una extraordinaria prosperidad económica, lo que explica el magnífico desarrollo que experimenta el arte y la presencia de grandes maestros en ella. Los artistas contaron con el apoyo de los Medici, que durante el tiempo que gobernaron la ciudad intentaron embellecerla mediante el patrocinio de importantes obras de arte. Entre los artistas más importantes del Quattrocento destacamos las figuras de **Masaccio** y **Botticelli**, que representan dos tendencias relativamente contrapuestas de la pintura renacentista.

Masaccio (1401-1428). Es una figura clave en la pintura del siglo XV. Contemporáneo y amigo del gran arquitecto Brunelleschi y del escultor Donatello, comparte con ellos las investigaciones sobre la representación del espacio y la formulación de la perspectiva lineal. Gozó de gran prestigio entre sus contemporáneos y sus obras más importantes son el fresco de la *Trinidad* en Santa María Novella y los frescos de la *Capilla Brancacci*, ambas en Florencia. Falleció en extrañas circunstancias a los 28 años de edad. El fresco de la *Trinidad* es la primera obra pictórica inspirada en sus investigaciones sobre la perspectiva lineal lo que la ha convertido en un verdadero manifiesto de la pintura renacentista.

Esta tendencia científica será continuada por pintores como **Paolo Ucello**, **Andrea del Castagno** o **Piero della Francesca**, mientras que **Botticelli** y otros artistas, a pesar de conocer todas estas investigaciones, seguirán inmersos en los planteamientos estéticos del gótico.

Sandro Botticelli (1445-1510). Nace en Florencia hacia 1445 y su figura domina la segunda mitad del siglo XV. Dotado de extraordinaria sensibilidad, pertenece a la última generación de

artistas del Quattrocento. Trabaja casi por entero en Florencia donde estará estrechamente vinculado al círculo neoplatónico de los Medici. Es precisamente la filosofía neoplatónica la que nos da la clave para comprender sus más famosas obras: *La Primavera* y *El nacimiento de Venus*. Hacia el final de su vida y por influencia de los sermones apocalípticos de Savonarola su pintura evoluciona hacia una interpretación arcaizante de los temas religiosos que constituyen realmente la mayor parte de su producción.

Botticelli es un maestro en el uso de la línea que utiliza magistralmente. Se despreocupa totalmente de la representación del espacio de acuerdo con las leyes de la perspectiva lineal, cuya búsqueda había sido el principal objetivo de artistas como Masaccio. La concepción de la pintura es para Botticelli más poética que científica o matemática, de ahí el profundo lirismo y la atmósfera de melancolía y refinamiento que envuelve a sus cuadros. Toda su obra expresa una gran belleza espiritual.

Desde mediados de siglo aparecen otras escuelas pictóricas en Italia, entre las que destaca Venecia, que aporta una especial predilección por la luz y el color, como refleja la obra de **G. Bellini**.

3. LA PINTURA DEL CINQUECENTO

El pleno clasicismo en pintura se alcanza en el siglo XVI. Tres son los grandes artistas de este periodo: **Leonardo**, **Rafael** y **Miguel Ángel**. También destaca por su importancia e influencia posterior la **escuela veneciana**, representada por **Giorgione** y **Tiziano**.

Leonardo da Vinci (1452-1519). Nació en Vinci, pueblo cercano a Florencia, en 1452. Se formó como pintor bajo la dirección de Verrochio y en 1472 entró en el gremio de pintores. En 1482 se traslada a Milán para trabajar al servicio de Ludovico el Moro tras haberle escrito una célebre carta en la que ofrecía sus servicios en una extraordinaria variedad de disciplinas. En Milán pinta sus dos versiones de *La Virgen de las rocas*, así como su obra maestra, *La última cena*, pintura mural para el refectorio del monasterio de Santa María delle Grazie. En el año 1550 al invadir los franceses Milán se traslada a Florencia donde pinta el fresco de la *Batalla de Anghiari* y su obra más célebre, *La Gioconda*. En 1506 regresó a Milán y desde 1514 a 1516 residió en Roma. En 1516 se traslada a Francia a la corte de Francisco I donde pasa los últimos años de su vida en el Castillo de Cloux, cerca de Amboise donde muere en 1519.

Leonardo es el prototipo de artista universal del Renacimiento. Su pintura es el resultado de una intensa investigación y reflexión teórica. Apoyándose en la idea de la necesidad de unos fundamentos científicos en la práctica pictórica, Leonardo pretendía transformar el arte de la pintura en una noble ocupación. Fue un auténtico maestro en el uso de

la perspectiva aérea ya que consideraba que la perspectiva lineal falsea la visión natural de las cosas y no refleja el carácter mudable y fugaz de la naturaleza. Por ello incorpora la atmósfera en la que están inmersos los cuerpos y los objetos en sus cuadros mediante la perspectiva aérea. La distancia hace que los contornos de los seres y objetos aparezcan más desdibujados en la distancia, que modifica también las tonalidades, más azuladas en la lejanía. El carácter fugaz y mudable de la Naturaleza lo expresa eligiendo dentro del día el momento más bello para él, el atardecer, en el que las sombras y penumbra crepuscular dotan a su obra de una mayor belleza confiriéndole ese aire de misterio. La indefinición de los contornos es representada mediante la suave gradación de las zonas iluminadas a las zonas oscuras lo que se conoce como *sfumato*, una de las características que mejor definen su pintura.

Rafael Sanzio (1483-1520). Nace en Urbino en el año 1483 y muere en 1520 en Roma. Su padre era un modesto pintor que advirtió pronto las dotes extraordinarias de su hijo, pero falleció muy pronto por lo que su educación artística dependió de otros pintores. En su tierra natal aprendió en el taller de Perugino, principal representante de la escuela de Umbría en el Quattrocento. Hasta 1504, el estilo de Rafael estuvo íntimamente ligado al de su maestro, pero ese mismo año se trasladó a Florencia buscando nuevos horizontes. Allí conoce a los mejores artistas del momento, como Leonardo y Miguel Ángel. Rafael observó y aprendió de todos, asimilando de forma original y creativa todas las influencias recibidas.

En 1508 por indicación de Bramante es llamado a Roma por Julio II para decorar las nuevas estancias de los aposentos papales, en las que destaca *La Escuela de Atenas*. El nuevo Papa León X le confirmó su estima y confianza y será arquitecto jefe de San Pedro del Vaticano, conservador de antigüedades romanas... Los últimos años de su vida fueron un auténtico torbellino de trabajo y relaciones públicas y su taller desempeñó un importante papel en el panorama artístico de la época.

Rafael sintetiza a la perfección el espíritu del clasicismo y su obra está llena de armonía, serenidad y equilibrio, reflejando, además, de forma extraordinaria la belleza ideal.

Miguel Ángel (1475-1564). En su larga vida desarrolla una intensa actividad creadora abordando proyectos de gran envergadura en arquitectura, escultura y pintura, aunque su verdadero temperamento artístico será escultórico, actividad que anteponía a cualquier otra. Recuerda sus datos biográficos que ya han sido explicados al hablar de él como escultor. No olvides tampoco la influencia del neoplatonismo en su obra.

Su **pintura** refleja la influencia de ese temperamento escultórico, en formas poderosas que revelan un profundo conocimiento de la anatomía humana, especialmente la masculina. El tratamiento de las proporciones, la extraordinaria variedad de posturas, a veces en tensión con el espacio circundante, así como una representación de ese espacio despreocupándose de las

reglas de la perspectiva científica acercan su obra a planteamientos anticlásicos (manieristas). En cuanto al uso del color, la restauración y limpieza de su obra ha sacado a la luz una paleta intensa y luminosa, de colores “ácidos”, muy vivos y fuertemente contrastados.

Estudiaremos una de las obras más extraordinarias de la Historia del Arte, la decoración de la *Capilla Sixtina* en la que trabaja entre 1508 y 1512 en la bóveda, y posteriormente en la representación del *Juicio Final* hasta 1541.

4. LA PINTURA VENECIANA

El otro gran foco artístico de la pintura en el siglo XVI se sitúa en **Venecia**, donde destacan dos grandes artistas: **Giorgione** y **Tiziano**.

Durante el **Quattrocento**, esta escuela ocupó ya un lugar importante en el panorama artístico del Renacimiento italiano, siendo sus principales representantes los **Bellini**, entre los que destaca **Giovanni Bellini**.

A lo largo del siglo XVI, la escuela veneciana vive todo su esplendor. Venecia mantiene su poder político y económico, alejada de la convulsión que afecta al resto de Italia. Las **características principales** de esta escuela serán: la riqueza y brillantez de los colores, un intenso amor al paisaje, lleno de profundo lirismo, el gusto por los grandes escenarios y las vestimentas de lujo (que venía del intenso comercio que las ciudades italianas mantenían con Oriente), la exaltación del lado sensual y placentero de la vida, y el reflejo de la pujante sociedad veneciana. El pionero de esta escuela será **Giorgione** y su representante más importante **Tiziano**.

Giorgione (1477-1510). Conocemos poco de su biografía y de su obra. Fue alumno de Bellini y trabajó junto a Tiziano. Con Giorgione triunfan los valores pictóricos: el color y la luz, que serán las principales características de la pintura veneciana, frente al procedimiento más dibujístico o intelectual de la escuela florentina.

La pintura de Giorgione refleja una nueva sensibilidad para captar los estados fugitivos de la Naturaleza, que se convierte en protagonista del cuadro, integrándose en ella la presencia humana. La Naturaleza adquiere en Giorgione una apariencia misteriosa al reflejar atmósferas inquietantes, momentos de incertidumbre... La luz tiene un papel destacado unificando la composición y el modelado se obtiene a través de la sutil gradación luz-sombra a través de la técnica del *sfumato*. Entre sus obras más importantes cabría destacar *La tempestad*, obra enigmática que ha dado lugar a muy diversas interpretaciones.

Tiziano (1487-1576). Tiziano es la principal personalidad artística veneciana del siglo XVI. Su longevidad le permitió una evolución muy interesante dentro del arte de la pintura, recogiendo

diferentes aportaciones e influyendo en los artistas de su entorno. Se inició en el taller de los hermanos Bellini y posteriormente fue discípulo de Giorgione, de quien conoció la novedosa manera de pintar sin boceto previo y el uso de una luz cristalina y de colores radiantes. Poco a poco su obra evolucionó hacia composiciones más dinámicas, en las que la factura y el color se hacen más libres y expresivos. Fue su larga actividad y el hecho de trabajar para altos personajes de la nobleza, para reyes y papas, lo que originó el prestigio alcanzado por la pintura veneciana, que tanto habría de influir en la pintura posterior y muy especialmente en la pintura española del siglo XVII. Tiziano también abrió nuevos cauces en el ámbito temático, destacando los argumentos mitológicos como en *La Bacanal*, religiosos, alegóricos y por supuesto, el retrato, del que fue un consumado maestro, como podemos apreciar en uno de los más célebres, *El emperador Carlos V en Mühlberg*.

5. LA PINTURA MANIERISTA

El **Manierismo** aportó importantes novedades en pintura, como la ruptura de la unidad espacial renacentista, las composiciones inusuales, o el uso arbitrario del color.

Roma perderá su papel rector, que ahora será detentado por Florencia, Parma y Venecia. En Florencia destaca la obra de **Pontormo** y en Venecia es importante la figura de **Tintoretto**. De las características de ambos hablaremos en el estudio de sus obras: *El lavatorio de pies*, de Tintoretto y la *Tabla de la Separación*, de Pontormo.

TEMA 5. EL RENACIMIENTO ESPAÑOL A TRAVÉS DE EJEMPLOS REPRESENTATIVOS. EL ESCORIAL, BERRUGUETE Y EL GRECO

1. INTRODUCCIÓN

El Renacimiento, que se difunde por Europa a lo largo del siglo XVI, llega también a España. Su aceptación plena se produce en la época de Carlos I. Las peculiares características de nuestro contexto histórico, muy distinto al italiano, explican algunos de los rasgos distintivos del Renacimiento español. En primer lugar, habría que destacar el fuerte peso de la tradición medieval tanto en lo cultural como en lo propiamente artístico que queda patente en la pervivencia del arte gótico y mudéjar. Por otro lado, la dimensión religiosa de nuestro Renacimiento es mucho mayor que en Italia.

Gracias a las buenas relaciones políticas con Italia debido a la expansión mediterránea de la Corona de Aragón, el nuevo estilo artístico llegará a España a través de este país. El papel impulsor de las nuevas formas artísticas lo tendrán las grandes familias de la nobleza y la Iglesia que se convertirán en los principales mecenas de los artistas.

2. LA ARQUITECTURA

La primera arquitectura renacentista se caracteriza por un acusado predominio de lo ornamental y de lo decorativo. Es lo que tradicionalmente se ha designado como **plateresco**, término acuñado en el siglo XVIII para destacar la semejanza del trabajo de los arquitectos con el de los orfebres y plateros. Hoy se prefiere hablar de **Protorenacimiento** cuyo rasgo característico es el énfasis en lo decorativo con la utilización de motivos inspirados en la Antigüedad. Entre estos motivos destacan los *grutescos* utilizados para cubrir fustes de columnas, pilastras, arquivoltas... Se trata de un tipo de decoración formada por seres fantásticos, formas animales, vegetales y humanas complejamente enlazadas, generalmente en composición “a candelieri”, es decir, a partir de un eje o candelabro central. También se utilizan medallones y balaustres (columnas en cuyo perfil se alternan molduras cuadradas y curvas, estrechamientos y ensanchamientos). Estos motivos decorativos permitían evocar el arte de la Antigüedad, pero faltaba todavía la comprensión del verdadero espíritu clásico.

El introductor de estas nuevas formas es **Lorenzo Vázquez** en el *Colegio de la Santa Cruz* en Valladolid. En Burgos destaca **Diego de Siloé** con la *Escalera Dorada* en la catedral, y en Zaragoza **Gil Morlanes** con la *fachada de Santa Engracia*.

El núcleo más importante de este Protorenacimiento (Plateresco) es Salamanca con obras tan importantes como la *fachada de la Universidad* o la *iglesia de San Esteban*. El uso de la piedra procedente de las canteras de Villamayor, fácil de labrar con minuciosidad y de tonalidad dorada, otorga a estos edificios una gran belleza.

En el segundo tercio del siglo XVI la arquitectura tendrá cada vez mayor austeridad decorativa y mayor claridad en las formas arquitectónicas de acuerdo con pautas más propiamente renacentistas, aunque no con toda la pureza con que se manifiesta en Italia. La principal fuente de inspiración para estos artistas llamados **romanistas** o **clasicistas** es la obra de Bramante. Destacamos entre ellos a **Pedro Machuca**, el principal representante del lenguaje clásico italiano en España y de la influencia de Bramante. Su obra más importante será el *palacio de Carlos V* en Granada.

Importantes arquitectos de esta corriente serán también **Diego de Siloé** con la *Catedral de Granada* y **Andrés de Valdenvira** cuya obra más importante es la *Catedral de Jaén*.

En la segunda mitad del siglo XVI nos encontraremos con un edificio excepcional, *El Escorial*, obra de **Juan Bautista de Toledo** y **Juan de Herrera**, que constituye un extraordinario ejemplo de **purismo arquitectónico**, con ausencia de toda ornamentación y rigurosamente geométrico. Encontramos también en el edificio **rasgos manieristas** como el enmascaramiento que destruye la correspondencia entre la estructura y la fachada o también la forma de organizar el conjunto a través de una serie de núcleos dispares y contradictorios.

3. LA ESCULTURA

La escultura del Renacimiento español presenta rasgos que la diferencian claramente de la escultura italiana como el fuerte peso de los sentimientos religiosos que inspira la mayoría de las obras o el uso de materiales distintos con preferencia la madera policromada frente al mármol que se utilizó sobre todo en Italia.

En cuanto a los géneros escultóricos hay que destacar su variedad. Es la época de máximo esplendor del **retablo**, cuya función didáctica (mostrar las verdades de la fe) lo convierte en un “sermón permanente” que debe concentrar la atención de los fieles en el altar. También constituirán empresas artísticas de gran envergadura las **sillerías de coro** destinadas a la nave central de las catedrales y a las grandes iglesias.

Otro de los géneros escultóricos de gran desarrollo fue la **escultura funeraria** debido a la difusión de la idea humanista sobre la muerte. El triunfo sobre la muerte se produce gracias a la Fama, que hace perdurar el recuerdo del difunto por sus buenas obras (caritativas, literarias o guerreras). La Fama se convierte así en garantía de inmortalidad. Los monumentos funerarios serán privativos de las clases nobles y cultas. También adquirió enorme importancia la **imagería religiosa**.

Las primeras obras de escultura renacentista en España se deben a escultores italianos que se instalan en nuestro país al amparo de la prosperidad económica y de una situación artística favorable. Citemos nombres como **Fancelli** autor del *sepulcro de los Reyes Católicos* y **Torrignano** cuya obra más famosa es *San Jerónimo penitente*. Junto a su influencia, la llegada de obras importadas contribuirá a difundir las formas renacentistas.

Entre los escultores españoles de esta primera fase ocupa un lugar destacado **Damián Forment** autor del *Retablo Mayor de la Basílica del Pilar*. Posteriormente, en el segundo tercio del siglo XVI estas formas renacentistas aparecen impregnadas de una intensa espiritualidad religiosa como podemos apreciar en la obra de **Alonso Berruguete** o **Juan de Juni**.

Alonso Berruguete (1488-1561). Alonso Berruguete nace hacia 1488 en Paredes de Nava y muere en Toledo a mediados de septiembre de 1561. Era hijo del pintor Pedro Berruguete, con el que realiza su formación. Será durante su permanencia en Italia, en Florencia y Roma, durante más de diez años, donde se forje su personalidad artística. Allí estudia las obras de Ghiberti, Donatello y Miguel Ángel, que van a influir en toda su trayectoria artística y sobre todo en su faceta como escultor. Su vuelta a España debió producirse hacia 1517 coincidiendo con el primer viaje del emperador Carlos V a la Península. Entró a su servicio como pintor y criado, pero fracasó en su aspiración a convertirse en un artista cortesano, debido, tal vez, al uso de un lenguaje patético y emocional, en oposición a los valores normativos del clasicismo adoptados en la Corte. Asentado definitivamente en Valladolid, realizó un gran número de encargos tanto de escultura como de pintura entre los que destacan los retablos de la Mejorada (Olmedo 1525), de San Benito (Valladolid 1526) y del Colegio de los Irlandeses (Salamanca 1529). Entre sus obras destacamos su representación de *San Sebastián*.

A pesar de su formación clásica y de su vinculación con los modelos formales del Renacimiento y Manierismo italianos, desarrolla en su obra gran cantidad de recursos dramáticos y expresivos para dotar a sus esculturas de un contenido básicamente emocional. Sus figuras se caracterizan por una gran expresividad, formas estilizadas y alargadas, y la utilización de gran variedad de recursos emocionales.

Su estilo, lleno de originalidad, será la clave para la comprensión de la escultura manierista española.

3. LA PINTURA

La pintura del Renacimiento español manifiesta una clara inferioridad respecto a la arquitectura y la escultura. Es evidente la influencia de los pintores italianos que a veces son simplemente copiados. La temática es fundamentalmente religiosa. El fuerte arraigo de la pintura flamenca es visible en la obra de **Pedro Berruguete** que asimila la influencia italiana en

el tratamiento de la luz y en el uso de la perspectiva. El recuerdo de Leonardo es patente en la obra de **Yañez de la Almedina** y **Hernando de los Llanos**. El sello de Rafael se manifiesta en las pinturas de **Vicente Masip** y su hijo **Juan de Juanes**.

Sin embargo, ya en la segunda mitad del siglo XVI destaca la extraordinaria figura de **El Greco**.

Doménikos Theotokópoulos, El Greco (1541-1614). Nació en el año 1541 en Candía, capital de Creta. Su ambiente familiar era acomodado pero se ignora prácticamente todo sobre los primeros veinticinco años de su vida, excepto que vivió en Creta y fue pintor dentro del ámbito cultural bizantino.

En 1568 está documentada su presencia en Venecia, ciudad en la que trabajaban grandes artistas como Tiziano, Veronés, Tintoretto... y donde realiza su formación artística. En 1570 parte para Roma donde no hace carrera importante. En 1577 está ya documentada su presencia en España, tal vez huyendo de la peste que asoló Venecia o tal vez con la esperanza de trabajar en El Escorial, pues era sabido que el Rey necesitaba pintores para decorar el Monasterio.

Tras su corta estancia en Madrid, se instala en Toledo donde adquiere rápida celebridad y traba amistad con algunos intelectuales. La incompreensión de Felipe II hacia su obra, que le cerró el paso a la Corte, le impulsa a establecerse definitivamente en Toledo, pintando retratos y obras religiosas hasta su muerte en 1614. Obtuvo grandes sumas de dinero por sus obras y se vio envuelto en numerosos pleitos por estas cuestiones. Sin embargo, la supuesta litigiosidad del Greco ha sido mal interpretada, ya que se trataba de una práctica habitual en su época, además de revelar la confianza que tenía el artista en la excelencia de su arte y en la nobleza de su profesión. A pesar de ser un pésimo administrador, siempre vivió bien, en un ambiente culto y humanista.

Estamos ante un artista de extraordinaria personalidad y profunda originalidad. Sin embargo, durante largo tiempo fue una figura poco apreciada e incluso despreciada. Su descubrimiento y revalorización se inicia a finales del siglo XIX por los pintores impresionistas primero, y posteriormente por los expresionistas. Tampoco encontró el reconocimiento que buscaba en los ambientes oficiales de su época y murió sin dejar discípulos, viviendo siempre al margen de los grandes encargos de la Corte y la Iglesia. El manierismo radical de su pintura, sus novedosos criterios de luz y color, sus visiones llenas de subjetividad y la absoluta libertad compositiva de sus cuadros le convirtieron en un artista a contracorriente de su tiempo. Su peculiar estilo ha dado lugar a las suposiciones más disparatadas sobre posibles defectos en su vista y otros absurdos, que actualmente no pueden ser tenidas en cuenta.

Su personalidad artística se fue formando en los distintos ambientes en que vivió. De su formación bizantina deriva el carácter simbólico de ciertas figuras, el frontalismo y la

estilización formal. Sin embargo, sus recursos formales y cromáticos tienen sus orígenes más directos en la pintura veneciana y en concreto en la obra de Tintoretto. De él aprendió el tratamiento de la figura humana angustiada por las tensiones de la vida interior y su peculiar sentido del espacio. De los pintores venecianos toma la técnica de pincelada amplia y suelta, y la primacía que concede al color sobre el dibujo. También recibe influencia de Miguel Ángel, sobre todo en su primera época, en el poderoso dibujo y la grandiosidad de muchas de sus figuras. Así pues, en la obra de El Greco se aprecia una triple formación: bizantina, veneciana y romana. Del arte español recibe cierto misticismo y dramatismo en la expresión. Sin embargo, su pintura es absolutamente personal. Su obra experimenta un proceso de desmaterialización y desvinculación con lo real hasta llegar a la completa pérdida del sentido de la forma. En su tratamiento del espacio, renuncia a la profundidad, recreando un espacio antinaturalista y aperspectivo en el que se abandona la perspectiva lineal del Renacimiento para trabajar con una multiplicidad de puntos de vista.

En este espacio inmaterial las figuras responden a un canon alargado y estilizado que les confiere una configuración “llameante”. Utiliza en ocasiones escorzos atrevidos y violentos y somete a sus figuras a complejas contorsiones, disponiéndolas en actitudes inestables. Las composiciones de sus obras están llenas de dinamismo: frente a espacios absolutamente agobiados, otros permanecen vacíos; sobre el mismo espacio de la tela se representan dos mundos: el mundo terrestre y el mundo celestial; se producen fuertes rupturas en la continuidad espacial que se reflejan en la diferencia de tamaño de las figuras...

También su paleta evolucionará desde el colorido ricamente veneciano de sus primeras obras, hasta la utilización de colores ácidos y fríos, iluminados por una potente luz abstracta, creando fuertes contrastes lumínicos y una atmósfera casi fantasmal y relampagueante.

Dejó una obra extensa: unas trescientas obras originales, desde composiciones de gran envergadura hasta pequeños lienzos, cultivando especialmente la pintura religiosa y el retrato. En las composiciones religiosas (para iglesias y conventos de Toledo y su comarca) mantuvo siempre su independencia respecto a los modelos iconográficos tradicionales. Sin embargo, gozaron de gran éxito y aceptación popular. En los retratos manifiesta mayor realismo, captando en profundidad la psicología de los personajes y utilizando un colorido más sobrio. También realizó extraños paisajes en sus vistas de Toledo. Dejó alguna muestra de alegoría y pintura mitológica. La escultura y su dominio de la teoría arquitectónica completan su legado artístico.

Estudiaremos como ejemplos representativos de su obra *La Anunciación*, *El expolio* y *El Entierro del conde Orgaz*.

EL BARROCO

EL ARTE COMO RETÓRICA AL SERVICIO DEL PODER (IGLESIA Y ESTADO)

TEMA 1. EL BARROCO CATÓLICO Y EL BARROCO PROTESTANTE

1. CARACTERÍSTICAS GENERALES

Entendemos por **Barroco** el estilo artístico que durante el siglo XVII y parte del XVIII se difunde por casi toda Europa y América latina.

El término **barroco** ha tenido un matiz peyorativo al que se refieren algunas de las posibles procedencias del término, como la palabra portuguesa *barrueco* que designa una perla irregular o de forma imperfecta o *baroco*, nombre de uno de los silogismos más retorcidos y tortuosos. La palabra terminó utilizándose como sinónimo de algo extravagante y raro. Sin embargo, ya en el siglo XIX la obra de Burckhardt empezó a señalar al Barroco como un estilo no desprovisto de interés y su discípulo Wölfflin reclamó para este movimiento un lugar propio en la Historia del Arte, contraponiéndolo al Renacimiento.

No fue, sin embargo, un estilo uniforme, y dentro de él encontramos una gran diversidad de tendencias y numerosas variantes regionales. El influjo de los factores políticos, sociales, económicos y sobre todo religiosos dio lugar a una profunda división entre el mundo de la Europa católica, regida por monarquías absolutistas y el mundo de la Europa protestante, gobernada por monarquías parlamentarias y en la que la burguesía alcanzó un papel preeminente. Los Estados italianos, Francia, Portugal y España, junto con los territorios de Flandes (Países Bajos del sur, bajo la soberanía de la Corona Española) permanecieron fieles a la fe católica. Por el contrario, Inglaterra, Escandinavia y la República de las Siete Provincias Unidas de Holanda afirmaron su fe protestante (anglicana, luterana o calvinista).

1. En la **Europa católica** dos fenómenos históricos estarán estrechamente unidos a este nuevo estilo artístico: por un lado, la **Contrarreforma católica**, y por otro, el **absolutismo monárquico**. En efecto, el Barroco no fue solo un cambio en lo formal, sino el reflejo de una profunda transformación de la mentalidad religiosa a partir de las ideas surgidas tras el Concilio de Trento y también el instrumento de propaganda del absolutismo monárquico. A lo largo del

siglo XVI las ideas protestantes se habían extendido por Europa abriendo una profunda crisis en el seno de la Iglesia Católica. Roma perdía su hegemonía política y religiosa. Era necesario, por tanto, reafirmar la doctrina católica, fijando los dogmas de la fe y llevando a cabo una profunda reforma en la Iglesia. A este doble objetivo respondió la Contrarreforma y para ello fue convocado el Concilio de Trento que tuvo lugar entre 1545 y 1563. Papel fundamental en la lucha por la difusión de las ideas de la Contrarreforma lo desempeñará la Compañía de Jesús, fundada por San Ignacio de Loyola y aprobada por el papa Paulo III en 1540.

En este contexto histórico el arte se convertirá en el medio de propaganda de las ideas contrarreformistas. El Barroco es, por tanto, en la Europa católica, un arte profundamente religioso y la Iglesia uno de los principales clientes de los artistas. Roma intentará en estos momentos recobrar su papel de referencia como centro de la Cristiandad y a través del arte expresar la magnificencia de la Iglesia, plasmada en su capital, en la que se llevarán a cabo importantes reformas urbanísticas.

En la Francia de Luis XIV, sin embargo, las fórmulas artísticas del Barroco estuvieron al servicio de la exaltación del poder absoluto de los reyes, a través de los palacios y del urbanismo. De ello es un buen ejemplo Versalles.

2. En cuanto a las manifestaciones artísticas del Barroco en la **Europa protestante**, la burguesía va a desempeñar un papel importante en relación con el arte, sobre todo con la pintura, cuyos temas reflejarán los gustos de este grupo social. Las iglesias protestantes prohibieron tajantemente las imágenes en la decoración de sus templos, por lo que en estos territorios desapareció todo encargo relacionado con la ornamentación de las iglesias, al contrario de lo que sucedió en los territorios católicos. De este modo, mientras en la Europa católica crecieron los encargos para decorar iglesias y conventos, dentro de una estricta normativa iconográfica marcada por el Concilio de Trento, los artistas de la Europa protestante se vieron obligados a buscar nuevos clientes y a ofrecer nuevas temáticas artísticas, sobre todo las escenas de género y los bodegones. En Holanda, la clase dirigente, formada principalmente por hombres de negocios, consideró la obra de arte como un objeto más de comercio en el que invertir capitales. El público holandés adquiría cuadros y objetos artísticos para decorar sus hogares, y la obra de arte se encontraba en este mundo burgués rígidamente sometida a las leyes del mercantilismo.

TEMA 2. LA ARQUITECTURA EN BERNINI Y BORROMINI EL URBANISMO BARROCO: LA PLAZA DE SAN PEDRO, EL PALACIO DE VERSALLES Y LA PLAZA MAYOR ESPAÑOLA

1. CARACTERÍSTICAS GENERALES

La arquitectura barroca supone una fuerte ruptura con el clasicismo del Renacimiento y se configura como el marco espléndido en el que se integran escultura y pintura, en esa búsqueda de arte total que persigue el Barroco.

Empezaremos hablando de los **materiales** y **elementos constructivos**. El **material** más utilizado seguirá siendo la *pedra*, aunque también se recurrirá al *mármol*, especialmente en los interiores, y al *bronce*, para resaltar ciertos aspectos de la decoración o determinadas partes de las columnas. La utilización de diversos materiales en la misma obra tendrá como finalidad crear variados efectos de policromía, dotando de riqueza y fastuosidad a los espacios interiores, y resaltando así el carácter escenográfico y teatral de la arquitectura barroca.

Como **elementos constructivos** se siguen utilizando elementos clásicos aunque de forma poco ortodoxa, por ejemplo en el uso del orden colosal. Elementos propios del barroco son la columna salomónica (columna cuyo fuste es helicoidal), el estípite (pilastra en forma de pirámide truncada invertida, a veces antropomorfa), los frontones curvos y en ocasiones partidos... El arco preferentemente utilizado es el de medio punto y las bóvedas serán de cañón, arista o lunetos (bóveda menor practicada en una de cañón para dar luz a un vano). Las cúpulas tendrán una gran importancia en la arquitectura barroca y se introducirán innovaciones como las cúpulas ovales o estrelladas.

Pero ante todo, lo fundamental en el Barroco es la definición de un nuevo concepto del **espacio arquitectónico**. Frente al espacio finito, cerrado y estático del Renacimiento, el Barroco define un espacio infinito, abierto y dinámico, de gran complejidad, para lo cual se utilizan muy variados recursos, como la pintura ilusionista que abre el espacio interior (en las cúpulas se simulan grandes rompimientos de gloria que nos muestran el mundo celestial), los espejos que eliminan los límites del muro, la ruptura de la línea recta, tanto en planta como en alzado, con lo que se crean contrastes de luz y sombra y sensación de movimiento... Todos estos recursos hacen difícil la comprensión de los límites reales del edificio, transmitiéndonos una sensación de espacio ilimitado, al contrario que el espacio renacentista, fácilmente comprensible, claro y lógico. La idea de un Universo geocéntrico y abarcable había quedado

atrás. Copérnico y posteriormente Galileo habían demostrado que la Tierra es sólo uno de los planetas del Sistema Solar, y que el espacio es infinito.

En cuanto a las **tipologías arquitectónicas** las más representativas son el **templo** y el **palacio**.

- El **templo**. A partir del Concilio de Trento se produce una fuerte demanda de iglesias y construcciones religiosas ante el aumento de las prácticas devotas y de las órdenes religiosas. La finalidad de estos edificios religiosos es provocar la adhesión emocional de los fieles por la vía de los sentidos y a ello obedecen el lujo decorativo, la abundancia de imágenes, la música sacra y la belleza de los ornamentos sagrados, en contraposición a la blanca austeridad de las iglesias protestantes.

Por lo que se refiere a las **plantas**, la enorme importancia que adquieren la Eucaristía y la predicación, explica la pervivencia de la **planta basilical**, subrayando el eje longitudinal, que conduce nuestra mirada hacia el altar, foco de máximo interés y lugar donde se manifiesta el encuentro con lo sagrado. La riqueza decorativa e iconográfica de los retablos tiene como finalidad conseguir un fuerte impacto escenográfico y potenciar al máximo esta zona. Pero además de la planta basilical existen infinidad de variantes en plantas centralizadas: planta circular, elíptica, octogonal... y soluciones que combinan ambos planteamientos. En general, se prefieren espacios unitarios con buenas condiciones acústicas y visuales.

También adquiere gran importancia la nueva relación del edificio con el espacio urbano. Las **fachadas** actúan como un verdadero reclamo para los fieles. En principio estas fachadas seguirán esquemas cercanos a las fachadas renacentistas: tres cuerpos verticales, siendo los laterales de menor altura y uniéndose al central, rematado por un gran frontón, mediante dos grandes volutas. Posteriormente la disposición de las fachadas reflejará las características del barroco como la sensación de movimiento o la exuberancia decorativa.

- El otro edificio representativo del Barroco es el **palacio**, símbolo del absolutismo monárquico, cuyo mejor ejemplo lo encontramos en Versalles. El Barroco es efectivamente un arte al servicio de los ideales de la Contrarreforma, pero también un arte al servicio del poder, ya que las monarquías absolutas utilizarán la arquitectura y el resto de las manifestaciones artísticas para reflejar su poder absoluto.

2. LA ARQUITECTURA DE BERNINI Y BORROMINI

Italia será el foco más importante de la arquitectura barroca y **Bernini** y **Borromini** sus mejores representantes. Entre 1623 y 1667 Urbano VIII, Inocencio X y Alejandro VII, conscientes del poder de la Iglesia de la Contrarreforma trabajaron por la propagación de sus ideas y quisieron reflejar su grandeza en el incomparable marco de la ciudad. Ambos arquitectos consagrarán su genio artístico a una misma empresa: conseguir la belleza de la Roma Católica.

Ambos empiezan trabajando en el taller de San Pedro, en la época de Maderno (Borromini en las esculturas y Bernini en escultura y pintura), pero sus carreras serán muy diferentes y su personalidad artística también, aunque tienen en común un gran poder creativo y un indiscutible talento artístico.

2.1. Gianlorenzo Bernini (1589-1680). Pintor, arquitecto y sobre todo escultor. Nace en Nápoles, pero desarrolla su carrera artística casi totalmente en Roma, donde su huella está por todas partes. No hay ciudad que deba tanto a un solo artista.

Hijo de Pietro Bernini, un escultor de cierto renombre en Roma, pronto reveló su talento precoz. El cardenal Maffeo Barberini (el futuro Urbano VIII), para quien trabajaba su padre, se convirtió en su mentor cultural. Alrededor de 1620 el cardenal Scipione Borghese requirió sus servicios para realizar una serie de grupos escultóricos, entre ellos el célebre *Apolo y Dafne* destinados a su fastuosa mansión, la villa Borghese. Estas obras responden ya plenamente a una nueva estética, el estilo barroco, sobre todo en su magistral captación del movimiento detenido. Entra en la corte papal durante el breve pontificado de Gregorio XV, pero fue Urbano VIII el que le encumbra definitivamente como el artista absoluto de Roma, concediéndole infinidad de cargos, entre ellos el de arquitecto de San Pedro del Vaticano, y contando con él en su colosal proyecto para cambiar el aspecto de la Ciudad Eterna. Bernini se convertirá en un artista total, pero aunque tenía una capacidad de trabajo infinita, eran tantos los proyectos que le llegaban que tuvo que contar con la colaboración de su taller, en el que, bajo sus órdenes, trabajaban un importante equipo de alumnos y ayudantes. Estuvo al servicio de todos los pontífices que sucedieron a Urbano VIII (Inocencio X, Alejandro VII, Clemente IX, Clemente X e Inocencio XI). Las grandes familias romanas tampoco podían prescindir de él. Durante unos meses (en 1665) trabajó en la corte francesa, requerido por el rey Luis XIV. Sin embargo, no hubo entendimiento y de este breve periodo sólo queda el busto del Rey Sol.

Fue un artista de extraordinaria vitalidad y enorme fuerza creativa. Tanto en arquitectura como en escultura concede gran importancia a la integración de la obra de arte en el espacio y al papel de la luz.

Como arquitecto, su contribución a la basílica de San Pedro del Vaticano será decisiva. Tras la muerte de Maderno en 1629 asume la dirección de las obras y para la basílica realiza el *Baldaquino*, la *Cátedra* y la ordenación del entorno en la impresionante *Plaza*. También lleva a cabo la decoración de los cuatro grandes soportes de la cúpula, la *tumba de Urbano VIII* y la *Escalera Regia*. Pero además de su impronta en San Pedro, hay en la ciudad de Roma muchas huellas del genial arquitecto. Entre las iglesias que realizó destaca *San Andrés del Quirinal*. Asimismo contribuyó a las transformaciones del espacio urbano romano con el diseño de fuentes como la de los *Cuatro Ríos* en la Plaza Navona.

2.2. Francesco Borromini (1599-1667) Su obra marca un nuevo punto de partida en la historia de la arquitectura, ya que Bernini en realidad no había cambiado sustancialmente la tradición renacentista. Borromini nace el año 1599 en Bissone, junto al lago de Lugano. Su padre era cantero y él heredó este oficio, gracias al cual pudo participar en la construcción de la basílica de San Pedro, bajo la dirección de Maderno. Su rivalidad con Bernini comenzó hacia el año 1627, cuando trabajó a las órdenes del escultor en el baldaquino de San Pedro. Su obra es menos abundante que la de Bernini y no realizó grandes construcciones. Su fama no salió de la Roma en la que trabajó, pero hoy valoramos enormemente su extraordinaria creatividad y audacia. Entre sus obras destacan: *San Carlo alle Quattro Fontane*, *Sant'Ivo della Sapienza*, el *Colegio de Propaganda Fide* y la fachada de *Sant'Agnese*.

Borromini defiende la práctica arquitectónica frente al diseño, siguiendo así la tradición medieval. Su arquitectura fue muy imaginativa y expresiva, y tuvo que ingeniárselas para sacar partido de materiales constructivos y decorativos pobres, pues sus proyectos, en general, fueron realizados para órdenes religiosas con pocos recursos. Trabaja la arquitectura como el escultor modela las formas y es característico en su arquitectura el uso de la pared alabeada (*alabearse*, curvarse, combarse), de las curvas y contracurvas... Anima la superficie plana de las paredes otorgando movimiento al muro mismo. Plantea soluciones atrevidas, que rompen con las normas, la lógica y el sentido común... Su concepción del espacio, dominada por el principio de contracción es opuesta a la de Bernini, dominada por el principio de expansión hacia el infinito.

3. EL URBANISMO BARROCO

La arquitectura barroca se integra plenamente en su entorno urbano y paisajístico. Es precisamente en este período cuando surge el concepto de ciudad-capital, como consecuencia del nacimiento del Estado moderno, siendo ésta una de las grandes aportaciones de la arquitectura barroca, que desarrolla una verdadera preocupación por la planificación urbanística (la distribución de los espacios, el diseño de las grandes vías, los hitos urbanos importantes...) de la que la ciudad de Roma constituye un magnífico ejemplo.

En esta ciudad se lleva a cabo durante el pontificado de Sixto V una auténtica reordenación urbana, tarea encomendada a Domenico Fontana. Se trazaron grandes vías desde la periferia al centro, cada una de las cuales desembocaba en un edificio o grupo de edificios (las más importantes basílicas) con una grandiosa plaza. Estas plazas se convertían en puntos de articulación urbana, al igual que los obeliscos, y a partir de ellas se organizaban los barrios.

Otras planificaciones urbanísticas hacen del palacio el punto focal del trazado urbano, el lugar donde convergen las vías principales de la ciudad, concentrando todo el simbolismo de la monarquía absoluta, y Versalles es el mejor ejemplo de este planteamiento. En Versalles se lleva a cabo una magnífica fusión entre el palacio, la ciudad y los jardines.

De este modo, y así lo vemos en Roma o Versalles, la ordenación urbana en el Barroco responde a la voluntad de la Iglesia o del monarca, reflejando sus ideales y su poder.

Como ya hemos visto al referirnos a Roma, elemento importante en la ciudad será la plaza monumental, centro de la vida urbana, que tiene en las plazas mayores españolas una buena representación.

A continuación, hablaremos, para ilustrar estas consideraciones sobre la ordenación urbana en el barroco, de la **plaza de San Pedro del Vaticano**, el **palacio de Versalles** y de las **plazas mayores**.

3.1. Plaza y columnata de San Pedro del Vaticano (1656-1663)

Con este magnífico conjunto urbanístico Bernini resolvió magistralmente la creación de un acceso monumental a la *basílica de San Pedro del Vaticano*, ya que eran varias las exigencias a las que tenía que dar respuesta: había que acoger a un gran número de peregrinos (Roma era el centro de la cristiandad); era necesario que se pudiera ver bien al Papa cuando impartiera la bendición *urbi et orbi* desde el balcón de la *loggia*; había que convertir el obelisco situado por Sixto V en línea con el eje de la basílica en punto central de la plaza... Pero además y, sobre todo, había que dotar de un profundo simbolismo al conjunto.

Bernini crea un primer espacio mediante dos brazos rectos, ligeramente convergentes que se abren configurando una gran plaza elíptica, formada por dos arcos de círculo cuyos centros están separados por una distancia de 50 m. En cada uno de los lados dos fuentes completan el conjunto. En medio de la plaza se levanta el antiguo obelisco egipcio del circo de Nerón. La columnata está formada por cuatro hileras de columnas toscanas, coronadas por un entablamento liso, y rematada por una balaustrada, decorada con esculturas que representan a santos y mártires. Se nos transmite la sensación de un espacio inabarcable, dirigido hacia el infinito, rompiéndose así la idea de espacio finito, propia del Renacimiento. Pero por encima de todo, la plaza de San Pedro simboliza los brazos de la Iglesia acogiendo a todos los fieles, una Iglesia que se ha hecho fuerte frente al avance del protestantismo.

La plaza da acceso, mediante una amplia escalinata, a la basílica de San Pedro del Vaticano cuya fachada, obra de Maderno, presenta unas gigantescas columnas de fuste liso, con capiteles corintios, que sostienen un frontón triangular con un relieve del escudo del Vaticano. Rematando la fachada aparece un cuerpo de ventanas con una balaustrada en la que se sitúan las efigies de los doce apóstoles. La cúpula de Miguel Ángel, de 131 m de altura, obra capital del Renacimiento italiano, destaca poderosa sobre todo el conjunto.

3.2. El palacio de Versalles (1651-1756)

El otro foco importante de la arquitectura barroca será **Francia**. El Barroco francés presenta importantes diferencias con el Barroco italiano y se define como **clasicista** porque su arquitectura será más equilibrada y sobria, frente a la teatralidad y recargamiento de la arquitectura italiana. Se utilizan plantas menos complicadas, mayor severidad en las fachadas, mayor respeto a las proporciones y renuncia a los fuertes contrastes de luz y sombra. Será además una arquitectura vinculada al mundo de la corte y al servicio de la monarquía absoluta, por lo que su edificio más representativo es el **palacio**.

El mejor ejemplo lo encontramos en Versalles, la obra más importante del Barroco francés que se realiza durante el reinado de Luis XIV y refleja a la perfección el absolutismo monárquico. Durante el reinado de Luis XIV Francia desempeñará un papel fundamental en Europa y su influencia se extenderá a todos los ámbitos y por supuesto al artístico.

El **palacio de Versalles** tuvo su origen en un sencillo palacete de caza con planta en U construido para Luis XIII. Posteriormente, Luis XIV, deseoso por diversas razones de fijar su residencia en Versalles, a 21 km de París, encargó a **Louis Le Vau** en 1668 ampliar este palacete. **Jules Hardouin Mansart** llevó a cabo la última y definitiva ampliación. Intervinieron también en la creación del conjunto **Charles Le Brun**, pintor y decorador y **Le Nôtre** en el diseño de los jardines. Luis XIV supervisará permanentemente las obras, puesto que en realidad el poder absoluto del monarca se extiende también a las artes ya que los artistas son en realidad meros ejecutores de las directrices del monarca. El palacio de Versalles se convertirá en un espectacular reflejo del poder de la monarquía absoluta y de la hegemonía de Francia en Europa.

Versalles aparece como un proyecto global, que integra el palacio propiamente dicho, el espacio urbano y los jardines, de acuerdo con un eje longitudinal. El palacio es el elemento que ordena todo el conjunto urbanístico de la ciudad cuyas tres avenidas principales confluyen en el Patio de Honor y hacen converger al visitante frente a la habitación del rey, desde cuyo balcón éste se aparecía a sus súbditos. Por otro lado, el palacio se encuentra inmerso en la Naturaleza, cuidadosamente ordenada en forma de jardín que parece extenderse indefinidamente.

La ampliación llevada a cabo entre 1668 y 1678 por **Louis le Vau** conservó el primitivo edificio integrándolo en el nuevo, que fue como una envoltura del palacete de Luis XIII. La decisión del rey de que Versalles se convirtiera en sede permanente de la Corte y del Gobierno de la Nación hacía necesaria una nueva ampliación. De ello se encargaría **Jules Hardouin Mansart**, que durante treinta años dirigió las obras en Versalles donde llegaron a trabajar en algunos momentos hasta 30.000 obreros. En una primera fase Mansart cerró la terraza que estaba abierta a los jardines colocando en su lugar la *Galería de los Espejos*, el salón más representativo del carácter áulico de Versalles. Para ampliar el espacio disponible construyó dos inmensas alas que unió perpendicularmente con las alas laterales del patio, una hacia el norte y otra hacia el sur, aunque las retranqueó poniéndolas en línea con el acceso al patio y no con la

fachada del Parque. El corazón del palacio es el *Cour de Marbre* (el Patio de Mármol), en torno al cual se agrupan los aposentos reales.

Ejemplo espléndido de estos interiores es la **Galería de los Espejos**. Se trata de un espacio de 75 m de longitud iluminado por 17 ventanales a los que corresponden en el lado opuesto otros tantos espejos, rematados por arcos de medio punto y destinados a ampliar ficticiamente el espacio y a reflejar la luz que entra del jardín, así como la luz de las velas, creando una espléndida metáfora del Rey Sol. En los extremos de la Galería están el *Salón de la Guerra* y el *Salón de la Paz*, en los que se enaltecen los triunfos militares del monarca. En el primero Luis XIV triunfa sobre sus enemigos y en el segundo se celebra la paz instaurada en su reinado. Mármoles policromos, trofeos en bronce dorado y estatuas antiguas contribuyen a crear una sensación de lujo, como el marco fastuoso que requerían las celebraciones de la Corte y la recepción de los huéspedes distinguidos. En el techo se narra pictóricamente la historia de Francia hasta la Paz de Nimega, lo que da como resultado una simbiosis plenamente barroca de arquitectura, pintura y escultura.

Frente a la extraordinaria fastuosidad y riqueza decorativa de los interiores, el **exterior** destaca por su gran austeridad. En el **alzado de la fachada** se mantuvo el sistema de articulación de la fachada antigua, con tres pisos: el inferior de sobrio almohadillado, la planta principal con esbeltas puertas-ventanas de medio punto separadas por pilastras y el superior como un ático con ventanas casi cuadradas. Una balaustrada remata el edificio. Rompiendo una cierta monotonía nos encontramos con el avance de ciertas partes del muro decoradas con columnas.

Finalmente habría que hablar de los **jardines**, diseñados por **Le Nôtre**, que estableció claramente el modelo de jardín francés. Su función era ser escenario de los lujos y placeres de la Corte, pero además deben considerarse como un claro reflejo del poder absoluto del rey que alcanza también la Naturaleza.

Le Nôtre crea un espacio perfectamente ordenado estructurando el jardín en tres zonas, desde la Naturaleza dominada por la mano del hombre hasta la naturaleza salvaje. El palacio se integra en los jardines como representación del mundo artificial creado por el hombre. En la zona más cercana al palacio y en un **primer escalón** se encuentran los parterres en los que la Naturaleza se muestra totalmente dominada por el hombre y al pie de la Galería de los Espejos se sitúan dos estanques donde se refleja el palacio. Desde aquí se organiza una gran avenida que conduce hasta el Gran Canal, avenida delimitada por dos grandes fuentes, la de Latona y Apolo, con una clara intención simbólica. La fuente de Apolo mostraba al dios conduciendo su carro solar para iluminar la Tierra, imagen de Luis XIV como el Rey Sol que iluminaba a Francia. A ambos lados de la avenida se desarrollaba el **segundo escalón** formado por pequeños bosquecillos donde los árboles crecían con mayor libertad. Entre ellos se disponen pequeños estanques, estatuas aisladas y sencillas arquitecturas, entre las que cabría destacar la Columnata,

una arquería circular en cuyo centro se encuentra la estatua del Rapto de Proserpina. En el **tercer escalón** el agua desempeña un papel fundamental, gracias a un gran estanque en forma de cruz (el Grand y el Petit Canal). Por ellos navegaba el rey en las góndolas que le había regalado el Dux de Venecia. A los lados había bosques en los que los árboles crecían en plena libertad, aunque con caminos, última intervención de la mano humana, pues más allá se extendía ya el bosque totalmente libre, aunque ya fuera del Parque.

Versalles constituye el punto culminante de la arquitectura palacial europea, escenificando a la perfección el poder absolutista. Su influencia se extenderá por toda Europa, y será el referente obligado de todos los palacios de las monarquías europeas.

3.3. La plaza mayor española

La plaza mayor española tiene su origen en Castilla y sus antecedentes más remotos los podemos encontrar en el ágora griega y en el foro romano. En la Edad Media la plaza es un lugar amplio de carácter público y rodeado de edificios que cumplía muy diversas funciones (religiosas, políticas y comerciales) en la vida urbana. Durante la Edad Moderna estas plazas de mercado fueron situándose en zonas más céntricas, regularizando su planta y su alzado hasta convertirse en una auténtica Plaza Mayor. Este calificativo de “mayor” distinguió a estos recintos desde el siglo XVI en alusión a su tamaño y uniformidad, así como a la importancia que adquirieron en el desarrollo de la vida urbana por su función comercial, como nudo de comunicaciones, centro cívico de reunión, escenario de importantes festividades públicas, y también como lugar de vivienda. La vida bullía en estas plazas. Sus pisos bajos quedaban configurados mediante pórticos o soportales (adintelados o arqueados) para favorecer las transacciones comerciales y la exhibición de los géneros de venta. Se vendían alimentos, productos artesanales de uso cotidiano...Se convirtieron también en teatros urbanos al aire libre y allí se honraba a los reyes o a los visitantes ilustres, se celebraban autos de fe, torneos, corridas de toros, procesiones...

Estas funciones tan dispares condicionaron la forma de las grandes plazas mayores españolas que se configuraron como recintos amplios y monumentales proyectados unitariamente y sometidos a una idea de regularidad y armonía constructiva. El modelo de plaza mayor regular se definió por primera vez en Valladolid en el siglo XVI y tras ella fue la Plaza Mayor de Madrid la que consolidó este tipo de espacio urbano, un recinto de armoniosas proporciones, espacioso y unitario, que posteriormente en la Plaza Mayor de Salamanca adoptó el modelo de Plaza Mayor cerrada.

En la actualidad las plazas mayores han perdido algunas de sus funciones del pasado, pero siguen sirviendo de lugar de esparcimiento y ocio colectivo, para pasear, realizar compras o tomar un café.

Plaza Mayor de Salamanca (1728/29-1735). La construcción de la Plaza Mayor de Salamanca corresponde a una etapa de importante actividad constructiva y cultural en la ciudad. La construcción se acordó en el año 1710 cuando se encontraba en la ciudad el rey Felipe V que quiso así premiar la fidelidad de Salamanca a su causa en la Guerra de Sucesión.

La primera Plaza del Mercado estaba situada junto a la Catedral Vieja. Con la expansión de la ciudad hacia el norte, durante la Baja Edad Media, el centro de la vida ciudadana se fue desplazando en la misma dirección. En el siglo XVIII el corregidor don Rodrigo Caballero y Llanes, consiguió la licencia para la construcción de una nueva plaza y mandó la ejecución de los planos a **Alberto de Churriguera** (1676-1750), arquitecto que estaba dirigiendo las obras de la Catedral Nueva. En 1729 comenzaron las obras concluyéndose las dos primeras alas a finales de 1733. Sin embargo, su continuación se entorpeció por la resistencia de los propietarios particulares a ceder sus casas para la construcción de dicha plaza. Tras la dimisión de Alberto de Churriguera en 1738, el arquitecto **Andrés García de Quiñones** se hace cargo de las obras que se reanudan en 1751 con la construcción de las otras dos alas y el Ayuntamiento, que se termina en 1755.

Se trata de una plaza porticada de planta cuadrangular formada por soportales de ochenta y ocho arcos de medio punto, en cuyas enjutas se sitúan medallones con efigies de medio busto. Encima se alzan tres plantas de viviendas coronadas por cresterías terminadas en flores de lis, símbolo de la dinastía borbónica. Delante de cada ventana hay un balcón con rejas de hierro, a modo de palco para ver cuanto acontecía en la plaza (generalmente acontecimientos religiosos, políticos y festivos). La colocación de los escudos sobre los balcones de la planta principal fue el único rasgo distintivo que se permitió a las casas particulares para distinguirse de las municipales. Dentro de la armonía y la uniformidad del conjunto destacan el **Pabellón Real** y enfrente el **Ayuntamiento**. El **Pabellón Real** (en el lado este) estaba reservado a las autoridades y en él destaca su gran arco con medallones en los que están representados algunos de los reyes de España. En las otras alas los medallones representan a descubridores, sabios, santos... El **Ayuntamiento**, obra de José Churriguera, presenta un pórtico monumental de cinco grandes arcadas y rica ornamentación en la fachada. No se colocaron las dos torres previstas en los extremos, dando a todo el conjunto de la plaza un aspecto más armonioso y equilibrado. La espadaña y el reloj son de 1852 y las esculturas que coronan en el Ayuntamiento representan a la Agricultura, la Industria, la Música y la Poesía.

TEMA 3. LA ESCULTURA ESCENOGRÁFICA: BERNINI Y LA IMAGINERÍA ESPAÑOLA

1. CARACTERÍSTICAS GENERALES

El arte de la escultura, al igual que las demás manifestaciones artísticas, experimenta importantes transformaciones durante el siglo XVII, llevando a cabo una profunda ruptura con el lenguaje clásico.

En primer lugar, hemos de destacar la importancia que se concede en el Barroco a la integración de todas las artes (arquitectura, escultura y pintura) lográndose la creación de impactantes conjuntos escenográficos que responden al afán de teatralidad propio de este estilo artístico. Por tanto, cuando hablamos de escultura barroca, no debemos olvidar que en muchas ocasiones estará estrechamente unida a la arquitectura y a la pintura.

El rasgo que mejor define a las artes figurativas del Barroco, tanto escultura como pintura, es el **naturalismo**, claro reflejo, entre otros factores, del auge experimentado por la ciencia en el siglo XVII. El artista debe ser fiel a la información que nos proporcionan los sentidos por lo que, tanto la representación del ser humano como la de todo aquello que nos rodea, se ajustará fielmente a la realidad. Así por ejemplo, la iconografía religiosa experimenta una profunda transformación al representar a los personajes sagrados como seres de carne y hueso, haciéndolos mucho más cercanos a los fieles.

Pero el interés por la veracidad de las representaciones no se limita a la apariencia exterior. El retrato de la vida interior se convierte en un tema de enorme importancia en el arte barroco, que profundiza en la representación de los sentimientos y emociones, a través de las miradas, de los gestos... Por esta razón los retratos nos transmiten esa sensación de presencia inmediata. En este sentido, uno de los temas que suscitan mayor interés es el de la experiencia mística, que permite indagar en los estados extremos del alma, representando al santo o santa en estado de trance, absolutamente anonadado por la presencia de lo divino. También son frecuentes las representaciones de martirios (en pintura), que se prestaban perfectamente a la expresión del sufrimiento y el dolor humanos en grado extremo. El extraordinario realismo de estas representaciones se utilizará como medio de exaltación del fervor religioso y de ello será magnífico ejemplo la imaginería barroca española.

Respecto a la relación de la escultura con el **espacio** que la rodea, se produce en el arte barroco una novedosa ruptura de la barrera existente entre la obra de arte y el mundo real, al concebir el tema representado como si estuviera en el mismo espacio que el del espectador (no

olvidemos que el sentido de un espacio infinito y continuo impregna toda la obra barroca), utilizándose variados recursos para hacernos entrar en la escena: gestos de los personajes, decoración ilusionista, implicación del espectador en el ámbito psicológico creado por la obra de arte haciéndonos partícipes de lo que está sucediendo o va a suceder... En este espacio la luz desempeña un papel muy importante como manifestación visible de la presencia divina, y también contribuyendo a la creación de poderosos e impactantes efectos escenográficos.

Otro de los grandes logros de la escultura barroca es la **representación del movimiento** (en el Universo todo está en constante movimiento), para lo cual se recurre a temas que lo reflejan y se utilizan esquemas compositivos abiertos, como diagonales, líneas direccionales que se proyectan hacia el infinito, o elementos de la obra, como telas o cabellos, que parecen estar hinchados o agitados por el viento... Este movimiento detenido supone la captación del instante fugaz, que nos lleva a una reflexión sobre la transitoriedad de la vida humana, uno de los temas favoritos del arte barroco. Los artistas, y en ello Bernini es un auténtico maestro, representan con extraordinaria maestría el momento culminante de la acción o la tensión previa a la culminación de la acción.

Por lo que se refiere a los **temas**, seguirán teniendo importancia fundamental los religiosos, sobre todo debido a la función que cumple el arte barroco en la difusión de los ideales de la Contrarreforma. También encontramos temas de carácter mitológico y adquiere relevancia la escultura destinada a los espacios urbanos, como las fuentes.

En cuanto a los **materiales**, se utiliza preferentemente el mármol (material que ofrece grandes posibilidades cromáticas y de texturas), pero será habitual combinar entre sí materiales diversos (piedras de colores variados, mármol, bronce, estucos, madera...) para crear poderosos efectos visuales. La apariencia de realidad de la que hemos hablado la logran los escultores gracias al virtuosismo técnico que alcanzan en el tratamiento de estos materiales como podemos admirar en la obra de Bernini que es capaz de representar las más variadas calidades en sus obras: la suavidad de la piel, la ligereza de los ropajes, la rugosidad de la madera...

Al igual que en la arquitectura, el foco más destacado de la escultura barroca es **Roma** y la figura indiscutible que representa el esplendor de esta manifestación artística, **Bernini**.

2. LA OBRA DE BERNINI

Gianlorenzo Bernini (1589-1680) es el mejor representante de la escultura barroca. Genial arquitecto y también pintor, domina el panorama artístico de su época y su influencia posterior será enorme.

Se forma como escultor bajo el influjo de Miguel Ángel y también de la escultura helenística, que se encontraba en las colecciones del Vaticano, pero poco a poco su obra evoluciona hasta convertirse en la expresión más acabada del nuevo lenguaje artístico del Barroco.

Nace en Nápoles, pero desarrolla su carrera artística casi totalmente en Roma, ciudad en la que su huella es omnipresente. Hijo de Pietro Bernini, un escultor de cierto renombre en Roma, pronto reveló su talento precoz. El cardenal Maffeo Barberini (el futuro Urbano VIII), para quien trabajaba su padre, se convirtió en su mentor cultural. Alrededor de 1620 el cardenal Scipione Borghese, sobrino del papa Pablo V, requirió sus servicios para realizar una serie de grupos escultóricos destinados a su fastuosa mansión, la Villa Borghese. Estas obras: *El rapto de Proserpina*, *David*, *Apolo y Dafne* y *Eneas y Anquises* responden ya plenamente a lo que conocemos como estilo barroco. Entra en la corte papal durante el breve pontificado de Gregorio XV, pero es Urbano VIII el que le encumbra definitivamente como el artista absoluto de la ciudad de Roma, concediéndole infinidad de cargos, entre ellos el de arquitecto de San Pedro del Vaticano. Bernini se convertirá en un artista total, pero aunque tenía una capacidad de trabajo infinita, eran tantos los proyectos que le llegaban que tuvo que contar con la colaboración de su taller, en el que, bajo sus órdenes, trabajaban un importante equipo de alumnos y ayudantes. Estuvo al servicio de todos los pontífices que sucedieron a Urbano VIII (Inocencio X, Alejandro VII, Clemente IX, Clemente X e Inocencio XI). Las grandes familias romanas tampoco podían prescindir de él. Durante unos meses (en 1665) trabajó en la corte francesa, requerido por Luis XIV. Sin embargo, no hubo entendimiento y de este breve periodo sólo queda el busto del Rey Sol.

Su obra escultórica podemos dividirla en tres grandes grupos: las obras destinadas a San Pedro del Vaticano, los encargos realizados para varias iglesias romanas y los retratos. Además hay que destacar sus obras de carácter urbano, especialmente las fuentes, la más célebre la *Fuente de los Cuatro Ríos*, con las que el artista contribuye al embellecimiento de la ciudad, objetivo de los sucesivos pontífices.

Respecto a sus trabajos para la *basílica de San Pedro* se encuentra en primer lugar el diseño de nichos en los grandes pilares que sostienen la cúpula de Miguel Ángel, destinados a la colocación de figuras, una de ellas, la de *San Longino*, de su mano. Obra fundamental en la basílica es la *Cátedra de San Pedro*, realizada para destacar la importancia de la reliquia del trono de San Pedro. Su colocación en el ábside principal, en eje visual con el baldaquino refuerza el profundo simbolismo de esta zona de la basílica. La reliquia, forrada de bronce dorado, aparece rodeada de los cuatro Padres de la Iglesia. En la parte superior diseña un transparente rodeado por ángeles que recibe luz por la parte posterior, simbolizando la iluminación celestial que procede del Espíritu Santo. Se consigue así un efecto muy teatral, una

de las características principales del arte barroco, y se crea en la basílica un espacio cargado de significado en torno a la primacía espiritual de Roma y del Papado. En el apartado anterior ya hemos estudiado el *Baldaquino*.

Bernini creó también un tipo de tumba papal en el Vaticano para *Urbano VIII* y *Alejandro VII*, que será muy repetida en la posteridad. En esta tipología aparece la imagen del difunto junto a una serie de figuras alegóricas, lo que constituye una exaltación del poder temporal, pero también, al incluir una representación de la muerte, se hace una clara alusión a la fugacidad de la vida y al poder igualatorio de la muerte.

Fuera del Vaticano destacan dos importantes obras para iglesias romanas: la *Beata Albertoni*, y la que sin dudas es su obra maestra, el *Éxtasis de Santa Teresa*.

Las características de su estilo se explican al hacer el comentario de sus obras, pero podemos destacar su extraordinario virtuosismo técnico en el tratamiento de los materiales, especialmente del mármol, su magistral captación del movimiento con la representación del instante fugaz o del momento de mayor intensidad dramática y emocional, su extraordinaria captación de las emociones extremas, su gran sabiduría en la creación de impactantes conjuntos escenográficos...

3. LA IMAGINERÍA ESPAÑOLA

La escultura barroca española refleja a la perfección algunas de las características principales de este estilo artístico, pero está también vinculada estrechamente a la realidad social e ideológica del siglo XVII español. Es un arte profundamente religioso y a través de él se difundirán las ideas del Concilio de Trento con el objetivo de incrementar el fervor y la devoción del pueblo. Los principales comitentes serán los monasterios, las parroquias y las cofradías.

Es una escultura de extraordinario realismo e intenso contenido emocional. En ella encontramos espléndidas **imágenes devocionales** de Cristos, Vírgenes y Santos, lo que conocemos como **imagería**, que responden a la importancia que la Contrarreforma otorgará al culto a las imágenes, frente a su rechazo entre los protestantes.

También se van a realizar magníficos **pasos procesionales**, puesto que en esta época surge la costumbre de sacar en procesión las imágenes de los santos. Se trata de figuras individuales o de grupo, encargadas por las cofradías y pensadas para ser vistas por las calles con motivo de la conmemoración de la Pasión de Cristo en la Semana Santa. Son conjuntos narrativos de gran teatralidad en los que se utilizan variados recursos expresivos para lograr un fuerte impacto emocional sobre los fieles.

Otra tipología que alcanza gran desarrollo en este periodo es el **retablo** que básicamente se ajusta a una disposición establecida ya desde el Renacimiento, aunque con una mayor exuberancia decorativa. En su realización intervienen varios artífices: el que da las trazas arquitectónicas, el tallista que las realiza, el escultor de las imágenes, el ensamblador que une las diferentes partes del retablo, el dorador que cubre de pan de oro las piezas y el pintor. En los retablos se representan escenas religiosas complejas dotadas de gran expresividad, intensamente emotivas y dramáticas.

El **material** utilizado en la escultura barroca española será la **madera policromada**, que permite dar a las obras una gran apariencia de realidad, utilizándose incluso cabellos reales, uñas y dientes de asta, ojos y lágrimas de cristal...Una modalidad serán las llamadas imágenes de vestir, con ropas auténticas. El uso de la madera se debió a su menor coste, a la necesidad de un material más ligero para facilitar el transporte a hombros de los pasos, y, sobre todo, a las posibilidades que permitía, una vez policromada, de enriquecer su aspecto y acentuar el realismo de carnaciones y ropajes.

En la primera mitad del siglo XVII destacan en la producción escultórica dos escuelas: la **escuela castellana** cuya figura más representativa es **Gregorio Fernández** y la **escuela andaluza** con un foco en Sevilla, donde trabaja **Martínez Montañés**, y otro en Granada con **Alonso Cano**, al que seguirá **Pedro de Mena**. Ya en el siglo XVIII hay que señalar la importancia de Murcia con **Francisco Salzillo**.

Durante la primera mitad del siglo XVII es Valladolid el centro escultórico más significativo de la **escuela castellana**, posición que ya tenía desde el siglo XVI y que se verá reforzada con la efímera presencia de la corte (1601-1606) y con la aparición de un maestro de indiscutible talento: **Gregorio Fernández**.

Gregorio Fernández (1576-1636). De origen gallego, se trasladó a Valladolid atraído por la estancia de la corte en la ciudad entre 1601 y 1606. Pudo así relacionarse con una clientela prestigiosa que le distinguió a lo largo de su vida con importantes encargos. Su obra se difundió a amplias zonas de la geografía peninsular. El gran número de encargos explican la importancia de su taller.

Su obra se caracteriza por un extraordinario realismo, con rostros de poderosa individualidad y expresiones de gran viveza y hondura. El tratamiento dado a los ropajes, con pliegues duros y angulosos que crean poderosos efectos de claroscuro, refleja el influjo de la pintura flamenca. Concedió gran importancia a la policromía que, sin embargo, nunca llevó a cabo personalmente.

En su producción destaca la realización de numerosos retablos (de los que no fue el tracista) y pasos procesionales concebidos como escenas narrativas con varias figuras de tamaño

natural que revelan grandes dotes para la composición espacial y para el manejo de los recursos escenográficos. De entre sus pasos procesionales es magistral el de *La Piedad*, en el que se refleja el profundo dramatismo del dolor y una honda comprensión del sufrimiento humano, y el del *Descendimiento*. Sin embargo, la aportación más interesante de su arte son las imágenes de devoción, creando tipos iconográficos de gran influencia posterior como el Cristo yacente, la Piedad con el Cristo muerto, el Cristo atado a la columna, Cristo crucificado, la Inmaculada...También habría que destacar sus imágenes de santos como Santa Teresa, San Bruno, San Ignacio de Loyola...

La influencia posterior de Gregorio Fernández fue duradera, pero se limitó a la repetición sin novedades de los modelos iconográficos creados por él.

También destaca en estos momentos la escuela andaluza con dos focos principales: Sevilla con la figura de **Martínez Montañés** y Granada con **Alonso Cano** y el que sería su principal discípulo y colaborador **Pedro de Mena**.

Alonso Cano (1601-1667) es sin duda una de las personalidades más singulares de su tiempo. Fue un artista polifacético (arquitecto, escultor y pintor) al igual que los grandes artistas del Renacimiento. Nace en Granada, hijo de un conocido ensamblador de retablos, pero muy pronto se estableció con su familia en Sevilla, donde se formó como pintor con Pacheco y como escultor con Montañés, con quien mantuvo relaciones amistosas, comenzando su actividad en ambas artes.

Marcha a Madrid en 1638, donde se dedicó principalmente a la pintura, aunque también realizó algún trabajo importante como escultor. Algunos hechos dramáticos (el asesinato de su mujer) ensombrecieron su vida en los años 1644-1650, forzándole incluso a huir a Valencia un cierto tiempo, aunque luego volvió a Granada donde se instaló a partir de 1652 y realizó su actividad escultórica más importante.

Su obra destaca por su extraordinaria delicadeza y un concepto de la belleza lleno de serenidad y una cierta idealización. Hombre lento en el trabajo, prefería sin duda las obras pequeñas, donde su amor a lo menudo y cuidadoso podía desarrollarse mejor.

Pedro de Mena (1628-1688) fue el más estrecho colaborador de Alonso Cano y el verdadero sucesor de su estilo, aunque su obra es mucho más realista y menos contenida que la de su maestro, con un patetismo algo teatral.

Entre sus obras destaca por su complejidad el encargo que recibe en 1658 para completar la *sillería del coro de la catedral de Málaga*, para la que realizó cuarenta tableros con figuras de santos, trabajo considerable que le obligó a instalarse en Málaga.

Creación suya son los bustos, con frecuencia emparejados, de la *Dolorosa* y el *Ecce Homo*. A veces la Virgen muestra una actitud emotiva, silenciosa y contenida y en otras ocasiones roza lo teatral. También destacan sus imágenes de ascetas, tratadas con una estricta fidelidad al natural, en las que logra efectos de gran intensidad. Así el *San Francisco de Asís* de la Catedral de Toledo y las diversas imágenes de *San Pedro de Alcántara*. De gran calidad es la *Magdalena penitente*.

En el siglo XVIII alcanza gran importancia la zona murciana con la figura indiscutible de **Francisco Salzillo** (1707-1783), que gozó siempre de amplio prestigio y gran popularidad. Su arte tiene profundas raíces en el mundo napolitano. Francisco Salzillo posee un innato sentido de la elegancia y un excelente conocimiento anatómico. Son innumerables sus esculturas devocionales, siempre de madera y con frecuencia de vestir, pero lo más significativo son, sin duda, los pasos procesionales de la Cofradía de Jesús, como *El Prendimiento*, *La Oración en el huerto*... que presentan casi toda la narración evangélica de la Pasión a través de composiciones de intenso realismo. También fue notable su actividad como belenista.

TEMA 4. LA PINTURA: APARICIÓN DE NUEVOS TEMAS

1. CARACTERÍSTICAS GENERALES

La pintura barroca nos ofrece una producción rica y abundante, destinada a las iglesias, palacios, edificios públicos y viviendas particulares. Presenta una extraordinaria diversidad de tendencias y de focos artísticos claramente diferenciados.

Como ya hemos señalado al hablar de la escultura, el Barroco representa una plena aceptación de la realidad, del mundo material y del valor de los sentidos, lo que supone que la obra de arte debe tener apariencia de realidad. El **naturalismo** es, por tanto, una de sus características más importantes y refleja la influencia de la ciencia, que adquiere un importante desarrollo en el siglo XVII. Sin embargo, este naturalismo va acompañado muchas veces de un profundo simbolismo. Los objetos nos remiten a una realidad superior y nos revelan lo espiritual a través de los sentidos. Los bodegones, por ejemplo, constituyen una verdadera reflexión sobre la brevedad de la vida y la banalidad de las cosas mundanas.

La **temática** de la pintura barroca es esencialmente religiosa (episodios de la vida de Cristo, representaciones de la Virgen y de los santos), ya que gran parte de la producción de los artistas estaba destinada a los grandes retablos y a la decoración de las capillas en las iglesias. Ya hemos explicado el importante papel desempeñado por el arte en la difusión de los ideales de la Contrarreforma. Los personajes sagrados están representados como seres de carne y hueso, para hacerlos más accesibles a los fieles. En algunos textos de gran difusión en la época como los “Ejercicios Espirituales” de San Ignacio de Loyola (1548) se animaba al creyente a imaginar con la mayor veracidad posible las escenas sagradas y recurrir a la experiencia de los sentidos, lo que contribuyó a la cualidad realista del arte religioso barroco.

Uno de los temas más frecuentes en la pintura religiosa será la representación de la **experiencia mística**: un santo o santa en estado de trance ante la presencia de lo divino, ante la aparición de lo sobrenatural. Estos temas, aparte de su evidente intención devocional, suponían una interesante oportunidad para explorar la psicología del misticismo con estudios magistrales en la expresión de los rostros. También los temas del **martirio** y la **muerte** de los santos serán muy habituales, ya que se prestaban perfectamente a la representación de los estados extremos de la emoción. Al deseo de glorificar al mártir se une una profunda curiosidad por la psicología del dolor y del sufrimiento, al insistir en el momento de la agonía, en la crueldad de los verdugos, en el horror de los espectadores... y despertar así el fervor religioso de los fieles a través de imágenes impactantes que conmovieran sus sentimientos.

Sin embargo, y como consecuencia del naturalismo y del interés por todo cuanto nos rodea, en el Barroco se produce un **extraordinario enriquecimiento temático**: el **paisaje**, los **bodegones** y los **temas de género** adquieren una categoría de la que nunca habían disfrutado.

El **paisaje** y los **fenómenos naturales** tienen valor por sí mismos y no como fondo para otros temas. Los **bodegones** (también conocidos como *naturaleza muerta*) presentan una riqueza extraordinaria: floreros, cestos de fruta, instrumentos musicales, cacharros, mesas atestadas de alimentos...son representados con el máximo realismo, aunque en ocasiones tienen una clara intención simbólica al hacernos reflexionar sobre la brevedad de la vida. La **pintura de género**, con escenas de la vida cotidiana, alcanza un florecimiento espectacular, sobre todo en Holanda, convirtiéndose en fuente documental de primer orden para el conocimiento de su sociedad.

Tiene también enorme importancia el **retrato** (individual, de grupo o el autorretrato), que refleja el deseo de perpetuar la propia imagen o la del grupo social al que se pertenece, siempre con una viva sensación de inmediatez. El artista busca no sólo la mayor fidelidad en la representación de los rasgos del retratado, sino también la captación de su vida interior y de sus sentimientos. El naturalismo, del que ya hemos hablado, y el nacimiento de la psicología en el siglo XVII contribuirán a ello.

Los temas **mitológicos**, **alegóricos** o **históricos** completan el repertorio temático de la pintura en el Barroco. Estos temas, tanto en cuadro de caballete como en pintura mural (paredes y techos) al fresco, decorarán el interior de los palacios reforzando la imagen que el poder quiere dar de sí mismo.

Respecto a la representación del **espacio**, la pintura, al igual que la escultura, refleja las investigaciones de Copérnico y posteriormente de Galileo, por lo que la idea de un espacio infinito impregna la pintura. En el Barroco se rompe la barrera entre la obra de arte y el mundo real, concibiendo el tema representado como si estuviera en el mismo espacio que el del espectador. El sistema de perspectiva del Renacimiento, basado en la suposición de una distancia entre el espectador y la pintura, es sustituido por la idea de un *continuum* espacial. El artista barroco utiliza variados recursos para hacernos entrar en la escena: los gestos de los personajes, sobre todo las miradas que se dirigen al espectador, las decoraciones ilusionistas, la implicación del espectador en el ámbito psicológico creado por la obra de arte... La pintura decorativa en las bóvedas se vale con frecuencia de engaños perspectivos reproduciendo falsas arquitecturas que enmarcan las escenas sobrenaturales en espacios celestiales y rompimientos de gloria que destruyen los límites del espacio.

La **luz** desempeña un papel fundamental en la definición del espacio. Se trata a veces, como en el tenebrismo, de una luz externa que ilumina violentamente la parte más importante de la escena dejando el resto sumido en la oscuridad, pero también otras veces de una luz intensa y vibrante que emana de los propios motivos representados. Frecuentemente la luz aparece como

la manifestación visible de lo sobrenatural, indicando la presencia de la divinidad, que ilumina la “oscuridad”.

Por otro lado, la concepción del Universo como un mundo de cuerpos que se mueven continuamente en el espacio y el tiempo, tiene su reflejo en el arte. Nada es fijo ni estático, de ahí la extraordinaria **dinamicidad** del arte barroco que recurre a **composiciones** abiertas y esquemas basados con frecuencia en diagonales que se proyectan hacia el infinito con una clara tendencia centrífuga. Pero además, ese constante movimiento nos lleva a una reflexión sobre la transitoriedad y fragilidad de la vida humana y de la felicidad. De ahí el interés por la captación del instante fugaz, por la representación del momento culminante de la acción.

En cuanto a las **técnicas**, la pintura barroca usa preferentemente el óleo, sobre lienzo o tabla, pero adquiere gran importancia la pintura mural al fresco en paredes, bóvedas y cúpulas. La pincelada tiende a ser cada vez más suelta abandonando el contorno dibujístico de la pintura renacentista. El **color** presenta una riqueza extraordinaria y una gran diversidad, en función de las diferentes escuelas o artistas.

**TEMA 5. GRANDES MAESTROS DE LA PINTURA BARROCA:
CARAVAGGIO, RUBENS Y REMBRANDT.
VELÁZQUEZ Y LA ESCUELA ESPAÑOLA**

Como ya hemos señalado en el tema anterior, la pintura barroca presenta una extraordinaria diversidad de tendencias, ofreciéndonos una producción rica y abundante destinada a las iglesias, a la decoración de los palacios, de los edificios públicos y de las viviendas particulares. Dentro de este complejo panorama destacan algunas personalidades poderosas, grandes maestros que representan a la perfección las características del Barroco. Centramos nuestro estudio en tres zonas geográficas en las que encontramos algunos de los más grandes maestros de la historia de la pintura: Italia, Países Bajos y España.

1. ITALIA Y LA OBRA DE CARAVAGGIO

En Italia y dentro del naturalismo tenebrista destaca la figura excepcional de **Caravaggio**.

Caravaggio (Milán, 1571- Porto Ercole, 1610). La figura de Michelangelo Merisi, conocido como Caravaggio, despierta en la actualidad un enorme interés, no sólo por su extraordinario valor artístico, sino también por algunos sucesos de su vida que le han convertido en el prototipo de artista maldito, marginal e inadaptado. Sus planteamientos artísticos fueron rechazados por los sectores oficiales de su tiempo, pero hoy es valorado como merece.

Existe escasa documentación sobre los primeros años de su vida. Se ignora el lugar exacto de su nacimiento que podría ser Milán o Caravaggio, aunque la crítica reciente se inclina por la primera ciudad. También se ha corregido la fecha de su nacimiento estableciéndola en 1571 en lugar de 1573 como se creía hasta hace poco. En 1577 la familia se traslada a Caravaggio al declararse la peste en Milán. De su formación inicial sabemos poco, salvo de sus años de aprendizaje (1584-1588) en el taller de Simone Peterzano, discípulo de Tiziano. Llega a Roma con veintidós años de edad. Allí busca acomodo en el taller de un artista de cierto prestigio e intenta conseguir algún encargo importante. Poco a poco va afianzando un lenguaje artístico personal. Entra en el taller de un joven pintor, Giuseppe Cesari, donde realiza pequeñas obras de flores y frutas e inicia una serie de pinturas en las que representa medias figuras de jóvenes con algún objeto, inspirados por su postura en la estatuaria clásica.

En 1595 es acogido por el poderoso cardenal Francisco M. del Monte, que le da la oportunidad de poder trabajar sin preocuparse por su sustento vital y le introduce en un ambiente cultural refinado. Su fama crece y le llega un prestigioso encargo: la decoración de la capilla de la familia Contarelli para la iglesia de San Luis de los Franceses, de Roma, con escenas de la vida de San Mateo. Sobre el altar, *San Mateo y el ángel* y en los laterales, *La vocación de San Mateo* a la izquierda y *El martirio de San Mateo* a la derecha. Después, para la iglesia de Santa María del Popolo realiza dos magníficos lienzos: *La conversión de San Pablo* y *La crucifixión de San Pedro*. A partir de estos momentos trabaja de manera ininterrumpida en una serie de obras para varias iglesias romanas, aunque no todas gozarán del mismo reconocimiento: *El Santo Entierro*, *La Muerte de la Virgen...* En esos años empieza a tener problemas por su forma de vida y los escándalos en que se ve envuelto y que determinan su leyenda maldita, como artista atormentado y oscuro. En el año 1606, en una de sus numerosas peleas mata a un hombre y debe huir precipitadamente de Roma. Le siguen unos años inquietos, marcados por una intensa actividad pictórica, pero siempre huyendo, ya que pesaba sobre él la pena de muerte. Se refugia y trabaja en Nápoles. Tras una nueva reyerta se dirige a Malta donde fue aceptado por los Caballeros de la Orden, aunque descubierto su secreto será perseguido y huirá a Sicilia. Le es concedida una petición de gracia y embarca para Roma. Muere de malaria en la playa de Porto Ercole. No tuvo discípulos, pero su influencia en los pintores posteriores fue enorme.

Su pintura, de **temática** esencialmente **religiosa**, refleja a la perfección las ideas religiosas de la Contrarreforma, desde una nueva sensibilidad religiosa que representa las escenas sagradas con una apariencia de cotidiana sencillez. En su época, sin embargo, serán rechazadas e incomprensibles por el clero oficial y se le acusará de falta de decoro. Sin embargo, su visión realista de los temas religiosos está más de acuerdo con la verdad del Evangelio, al representar a personajes sencillos, humildes, salidos de los bajos fondos romanos, que resultaban más cercanos a la gente del pueblo. Algunos contemporáneos le admiraron, pero también encontró el rechazo de los sectores más oficiales. Hasta el siglo XX no contó con el reconocimiento merecido.

En sus primeros momentos se muestra como un pintor todavía influido por el Manierismo, pero poco a poco se va adentrando en un camino de gran originalidad, con una auténtica **pasión por lo real** y por pintar conforme a la verdad de las cosas. En sus naturalezas muertas destaca la enorme precisión en los detalles, que va también acompañada de una clara intención simbólica en alusión a la caducidad de las cosas: hojas marchitas, frutas dañadas... Progresivamente, sin embargo, abandonó el trabajo con modelos naturales, elaborando un repertorio propio de actitudes y poses del que se servía.

Su concepto y manejo de la **luz** es verdaderamente revolucionario, dando lugar a una corriente pictórica conocida como “tenebrismo”. La luz, que crea un fuerte impacto dramático, es la verdadera protagonista de sus cuadros: modela las figuras, define los espacios y está siempre cargada de simbolismo al representar la presencia de la divinidad. Un potente foco de luz ilumina violentamente las figuras aislándolas en un espacio oscuro (tinieblas) e impenetrable que aparece como un gran vacío en el que destacan vigorosamente las figuras situadas más cerca del espectador, convertido así en testigo directo de lo que está sucediendo.

Por exámenes radiológicos sabemos que pintaba directamente sobre el lienzo sin diseño previo, por lo que existen “arrepentimientos” en sus obras e incluso varias versiones realizadas antes de la definitiva. Su paleta ofrece tonalidades cálidas, con predominio de los ocre.

Es también de enorme interés su **estudio de los rostros** y las **emociones** que se traducen a veces en una gestualidad muy teatral, como un recurso psicológico para atraer al espectador y aumentar el impacto del suceso representado, captado en el momento de mayor intensidad emocional y dramática. En otras ocasiones, los gestos de los personajes reflejan la intensa reacción física ante un acontecimiento espiritual, gestos que se dirigen hacia el espacio vacío dentro de composiciones abiertas y llenas de dinamismo.

Su obra chocó con los planteamientos de una Iglesia que, en plena Contrarreforma, quiere para su labor propagandística santos ejemplares, cuya representación se ajuste al decoro. Por eso nunca pudieron entender sus detractores la honda verdad y la piedad sincera de sus cuadros religiosos. Sí fue entendido e imitado en su tiempo, por los grandes pintores del Barroco español, entre otros muchos grandes pintores europeos, como el mismo Rubens.

2. LOS PAÍSES BAJOS

Otro de los focos fundamentales de la pintura barroca serán los **Países Bajos**, divididos tras proclamación de la Unión de Utrech (1579) en dos territorios: **Flandes** y **Holanda**, en los que se desarrollarán dos escuelas pictóricas muy distintas.

Flandes permanecerá bajo dominio español. La aristocracia y la Iglesia serán los principales clientes del arte en un territorio fundamentalmente católico, mientras que en la **Holanda** protestante gobernada por una república será la burguesía el grupo social dominante. El mejor representante de la **escuela flamenca** es **Rubens** y la **escuela holandesa** tiene en **Rembrandt** a un artista excepcional.

2.1. La pintura flamenca y la obra de Rubens

Pedro Pablo Rubens (Siegen, 1577 – Amberes, 1640). Su vida estuvo marcada por el éxito ininterrumpido hasta su muerte. Fue un hombre inmensamente culto (mantenía correspondencia

con las personas más eruditas de Europa), insaciable lector, coleccionista de libros, antigüedades y otras obras de arte. De personalidad arrolladora y grandes dotes personales, llevó a cabo también una importante labor diplomática, debido a lo cual viajó por toda Europa: Italia, Inglaterra, España, Francia... y sus nobles patronos le otorgaron numerosos privilegios y honores.

Nació en Siegen (Westfalia) en el año 1577. Su padre, abogado y concejal protestante de Amberes había tenido que abandonar la ciudad por motivos políticos y religiosos. Pasó su infancia en Colonia y allí recibió una esmerada educación. Tras la muerte del padre la familia volvió a Amberes después de convertirse al catolicismo. En Amberes, Rubens y su hermano prosiguieron su educación y conocieron a Baltasar Moretus, fundador de una de las más importantes imprentas de Europa, con quien mantendrían siempre una estrecha amistad.

En 1591 Rubens empezó a formarse como pintor y en 1598 fue admitido como maestro en el gremio de pintores. Después marchó a Italia (era una “obligación” para los artistas de su tiempo) donde pasó un periodo de formación de ocho años, estudiando el arte de la Antigüedad y de los artistas italianos. Trabajó al servicio del duque de Mantua y durante este periodo realizó su primer viaje a España, donde pintó el *Retrato ecuestre del duque de Lerma*, obra que fue muy admirada.

En 1608 volvió a Amberes. Durante la Tregua de los Doce Años las provincias católicas de los Países Bajos gobernadas por los archiduques Alberto e Isabel bajo el control de la corona española desarrollan una febril actividad artística para difundir los ideales de la Contrarreforma. Rubens es nombrado pintor del archiduque Alberto y la infanta Isabel, gobernadores de los Países Bajos del sur, aunque instala su taller en Amberes en una suntuosa mansión que reformó al modo de un palacio italiano con el taller anejo. Contrae matrimonio con Isabella Brandt, hija de uno de los secretarios de la ciudad.

Su actividad entre 1609 y 1621 fue intensa, periodo en el cual recibió una serie impresionante de encargos, sobre todo de grandes retablos para las más importantes iglesias de Amberes y de las ciudades vecinas. Entre estos retablos habría que destacar los trípticos de la *Erección de la Cruz* y el *Descendimiento de la Cruz*. Además pintó en esta época retratos del archiduque y la archiduquesa, de su familia y amigos, paisajes, pinturas sobre temas bíblicos, mitológicos o históricos... Esta enorme producción, sin embargo, no hubiera sido posible sin un taller eficientemente organizado, en el que trabajaban alumnos, aprendices, ayudantes y colaboradores, el más importante de ellos Van Dyck. Los ayudantes debían realizar los grandes lienzos o tablas a partir de bocetos en color al óleo, hechos por el propio maestro, en los que éste establecía la composición de la obra. En algunas ocasiones ejecutaban la pintura completa y Rubens daba los toques finales imprimiendo su sello personal. Esto ha hecho difícil la segura atribución de muchas de sus obras.

Entre 1622 y 1625 realiza un gran ciclo de pinturas glorificando la vida de la reina madre de Francia, María de Medici, ciclo que debía complementarse con otra serie exaltando la figura de su esposo, Enrique VI, serie que no se terminó. El artista combina en este ciclo la narrativa histórica con relatos mitológicos y alegóricos.

Tras el fin de la Tregua de los Doce Años se reanudan las hostilidades y se inicia la Guerra de los Treinta Años en la que se vieron implicados gran parte de los países europeos. En este contexto histórico Rubens lleva a cabo varias misiones diplomáticas en Madrid y Londres. En estas misiones obtuvo además importantes encargos de Felipe IV y Carlos I. En Madrid conoció al joven Velázquez con quien seguramente compartió muchos momentos y visitó las colecciones reales. De especial importancia para él fue su encuentro con la obra de Tiziano, una verdadera revelación que influyó en su manera de pintar.

En 1630 se vuelve a casar con la joven Helena Fourment (su primera esposa Isabella Brandt había muerto en 1626), cuya imagen aparece en muchas de sus obras. Los últimos cuatro años de su vida los pasa retirado en su hacienda, seriamente aquejado de gota lo que hacía de su trabajo como pintor algo doloroso, aunque siguió recibiendo numerosos encargos. Pinta una serie de asombrosos paisajes, para su propio placer, así como algunas escenas costumbristas. Muere en el año 1640.

Rubens fue un pintor extraordinario. Realizó solo o con la colaboración de su taller una enorme producción, tratando temas muy variados: pintura religiosa, de historia, alegorías, temas mitológicos, retratos, paisajes, escenas costumbristas...

Las **influencias** que recibe son numerosas, tanto de la pintura flamenca tradicional como de la italiana. Venecia le influye en el color, en la pincelada amplia y en el gusto por la mitología. Los modelos anatómicos, sobre todo los masculinos, deben mucho a Miguel Ángel, así como el dramatismo que expresan los cuerpos, pero en el desnudo femenino está más cerca de Tiziano. En su primera etapa acusa la influencia del tenebrismo que desaparece después.

Rubens es un magnífico **intérprete del catolicismo contrarreformista**, pero desde una visión bien distinta al barroco español. En su pintura se exaltan los principios católicos y el espíritu triunfante de la Iglesia a través de una concepción aristocrática de la pintura religiosa y la creación de escenografías palatinas lujosas y deslumbrantes, que puedan hacer más atractivas las verdades de la fe.

Fue un verdadero maestro en las **composiciones** complejas y fastuosas, de claro efecto escenográfico. Utiliza esquemas compositivos abiertos: líneas en diagonal, elipsis, composiciones en guirnalda... formas que irradian desde el centro y dotan a sus obras de un extraordinario dinamismo. Tiene una gran capacidad de observación y un gran dominio del dibujo, que le lleva a una exacta reproducción de la realidad. Aunque al principio acusa la influencia del tenebrismo, poco a poco su pintura se vuelve más **luminosa y rica en color**. Su

paleta es muy cálida y aplica la pintura en pinceladas sueltas y amplias, reflejando el influjo de la pintura veneciana y de la obra de Tiziano. La **luz** que ilumina sus cuadros es una luz intensa que parece surgir de las propias figuras.

Alcanza también una gran maestría en la representación del **cuerpo humano** y en los efectos de la luz sobre la piel, en desnudos espléndidos, tanto masculinos como femeninos. El recuerdo de Miguel Ángel o Tiziano es evidente en ellos.

De su obra se desprende una enorme vitalidad y optimismo y una magnífica captación de la materialidad de las cosas.

2.2. La pintura holandesa y la obra de Rembrandt

Rembrandt (Leyden, 1606-Amsterdam, 1669). Nació en Leyden (1606). Hijo de un molinero acomodado, recibió una esmerada educación humanística en la Escuela de Latinidad. Durante varios meses asistió a la Universidad, pero pronto se inclinó por la pintura. Entró en el taller de un paisajista mediocre cuyas enseñanzas no le fueron suficientes y se trasladó a Amsterdam para estudiar pintura con Pieter Lastmann, pero pronto el discípulo superó al maestro. Vuelve a Leyden en 1624 y abre un taller por cuenta propia. A fines de 1631 se establece en Amsterdam donde permaneció el resto de su vida. No realiza el viaje a Italia, “obligado” para la mayoría de los pintores holandeses. En Amsterdam conquista fama y relativa riqueza económica gracias sobre todo a la enorme cantidad de encargos de retratos que recibe, convirtiéndose en la década de 1630 en el retratista de moda. En estos años pinta algunas de sus obras más famosas como *La lección de anatomía del Dr. Tulp*. Realiza también cuadros de tema mitológico así como de asunto religioso. Su vida privada también es satisfactoria. En 1634 se casa con Saskia, sobrina de su marchante, que aportará una sustanciosa dote al matrimonio. De ella hizo numerosos retratos. Compra una suntuosa vivienda en el barrio judío que nunca acabaría de pagar por su mala administración y su irrefrenable pasión de coleccionista de obras de arte y objetos curiosos.

A comienzo de la década de los 40 su obra alcanza una gran madurez. Entre 1640 y 1642 realiza una de sus obras más célebres, *La ronda de noche*. En 1641 nace Titus, su único hijo que llegará a edad adulta, pero comienzan sus problemas económicos y sufre la pérdida de su esposa. En 1656 la situación económica se hace agobiante y se le despoja de sus colecciones artísticas y de objetos raros y curiosos, para hacer frente a sus deudas y a las exigencias de los acreedores. Debe abandonar su casa. Inicia una relación sentimental con su joven sirvienta Hendrickje Stoffels, que será su apoyo, incluso económico.

Los últimos años de su vida son intensamente dolorosos. Muere su fiel Hendrickje y su hijo Titus y el artista se hunde en una soledad total. Sus clientes son cada vez más escasos y muere en el abandono y casi olvidado.

La **obra** de Rembrandt, de gran hondura, quiere reflejar la dimensión espiritual del hombre y la presencia del misterio en el mundo. No se queda en la apariencia de las cosas sino que profundiza en el alma humana, manifestando una gran comprensión hacia sus semejantes.

Su manejo de la **luz** es extraordinario. Conoció los principios del arte de Caravaggio pero su claroscuro no presenta el nítido contraste de luces y sombras del tenebrismo. En las zonas de sombra crea múltiples intensidades, haciendo que penetre en ellas la luz. Hace emerger del fondo las imágenes, que adquieren una presencia casi misteriosa. A veces esta luz estalla en un rincón de forma inexplicable en brillantes focos de tonalidades amarillas confiriendo una dimensión poética a sus cuadros.

En la **composición** renuncia a los efectos teatrales que vemos en la pintura de Rubens. Tampoco utiliza diagonales dinámicas ni composiciones circulares. Hace uso frecuente de formas partidas, mesas o puertas, que enmarcan las escenas.

También desempeña un papel importante el **color** que no ha sido suficientemente valorado porque coexiste con efectos de claroscuro. Durante el periodo de Leyden predominan en su obra los tonos fríos, pero a partir de los años 40 su paleta se enriquece con tonos más cálidos. Son espléndidos sus dorados brillando sobre tonos oscuros. Su pincelada es muy audaz y presenta gruesos empastes (sucesivas capas de colores espesos) que resultaban sorprendentes para sus contemporáneos. A veces crea enigmáticos difuminados que prestan a sus personajes una apariencia especial.

Su **temática** es muy variada: pintura religiosa, retratos, paisajes, temas mitológicos... y su producción enorme. Contó también con un taller, lo que a veces hace difícil la atribución de algunas de sus obras.

La **pintura religiosa** no tiene un lugar destacado en la escuela holandesa debido a la influencia del calvinismo, que negaba el papel del arte en la difusión de las ideas religiosas. De ahí la austeridad y ausencia de imágenes en las iglesias protestantes. Por ello la abundancia de los temas bíblicos en la pintura de Rembrandt (850 obras de temática religiosa entre pinturas, grabados y dibujos) se debe más bien a un interés personal. Indaga en los estratos más profundos del fenómeno religioso, interrogándose sobre el hombre y su destino. Crea una atmósfera de sosiego y recogimiento en ámbitos misteriosamente transfigurados por la luz donde se manifiesta la respuesta interior del hombre en su encuentro con la divinidad.

También demuestra un gran interés por el **paisaje**, uno de los géneros más populares en la pintura holandesa. En ellos logra reflejar la transparencia del aire gracias a su magistral dominio de la luz.

En su producción pictórica ocupan un lugar muy destacado los **retratos** (unos 400, casi dos tercios de su obra): autorretratos, retratos de grupo y retratos individuales.

Pintó numerosos **autorretratos** que realizó a lo largo de toda su vida (60 pinturas, 20 grabados y 10 dibujos). No revelan, sin embargo, una personalidad egocéntrica. Constituyen

una excepcional autobiografía pictórica, un testimonio único que nos permite conocer la evolución de su rostro y su progresivo decaimiento físico, así como su actitud ante la vida, desde el optimismo confiado de los primeros años hasta el desengaño profundo y el cansancio vital del final de sus días.

En los **retratos individuales** destacan los que hace de Saskia y de personas de su familia, su compañera Hendrickje o su hijo Titus. Fueron también frecuentes los retratos de sus vecinos judíos, así como de numerosos ancianos, muy presentes en su obra. Sus personajes parecen existir en una atmósfera propia, sumidos en el silencio y la meditación sacando a la luz su verdadero yo. La mirada tiene un protagonismo esencial en estos rostros, una mirada que refleja los sentimientos y la profunda vida espiritual de sus personajes.

A los **retratos de grupo** pertenecen tres de sus obras maestras: *La lección de anatomía del Dr. Tulp*, *La ronda de noche* y *Los síndicos de los pañeros*. Los retratos corporativos constituyen una manifestación singular de la pintura holandesa. Eran los únicos encargos de carácter oficial en la sociedad holandesa, donde ni la Iglesia ni la monarquía inexistente podían ser clientes de los artistas. A través de estos retratos se glorificaba el espíritu cívico de los burgueses holandeses.

Tampoco faltan en su producción **pinturas de género, mitología o historia**. Su interés por la vida cotidiana aparece sobre todo en sus dibujos y grabados. La mitología ocupa un lugar menor en su obra limitado a figuras mitológicas individuales o retratos idealizados de célebres personajes de la Antigüedad clásica. Tampoco tiene especial significación el tema histórico.

Finalmente hay que señalar la enorme importancia del **grabado** en su producción artística, para el que tenía unas dotes excepcionales.

3. ESPAÑA

El siglo XVII está considerado como el Siglo de Oro de la pintura española y en él destacan algunos de los mejores pintores de la historia del arte español. Existen tres focos importantes de pintura: la **escuela de Valencia**, con **Ribalta** y **Ribera**, sobre todo en la primera mitad del siglo, la **escuela sevillana** en la que destacan **Zurbarán**, **Murillo** y **Valdés Leal** y la **escuela madrileña** en torno a la corte, con **Velázquez**.

La pintura barroca española es fundamentalmente religiosa y tiene en la Iglesia y la Corona sus principales clientes. Es un arte que al igual que la escultura difunde los ideales de la Contrarreforma y también en el caso de la escuela madrileña es un arte al servicio del poder. El realismo es la característica que mejor lo define. En los primeros momentos la mayoría de los pintores acusarán la fuerte influencia del tenebrismo, aunque luego evolucionarán hacia una pintura más colorista y luminosa.

3.1. La escuela valenciana

José de Ribera (Játiva/Valencia, 1591 - Nápoles, 1652). Nace en Játiva en 1591 y, siendo muy joven, marcha a Italia para instalarse en Nápoles, territorio dependiente de la corona española, ciudad en la que vivirá y trabajará hasta su muerte en 1652, bajo la protección de los virreyes. En Italia será conocido como el *Spagnoletto*. Antes de establecerse en la ciudad del Vesubio, estuvo en Roma, donde conoció la obra de Caravaggio, pasó por Bolonia, importante foco clasicista, y también por Parma, donde pudo admirar los trabajos de Correggio.

Sus temas son fundamentalmente religiosos y recogen la vertiente más dramática del arte de la Contrarreforma: martirios, ermitaños...lo que le ha valido una cierta leyenda de ser creador de escenas truculentas, martirios sanguinarios y criaturas deformes. Algunas de sus obras más célebres son el *Martirio de San Felipe* o el *Martirio de San Andrés*. También hizo retratos de personajes raros o deformes como la *Mujer barbuda* o *El niño patizambo*.

En sus inicios recibe la influencia de Caravaggio lo que explica el intenso tenebrismo de sus primeras obras, pero más adelante evoluciona hacia una pintura mucho más luminosa y de mayor riqueza cromática, en la que destaca la perfección de su dibujo.

3.2. La escuela sevillana

Francisco de Zurbarán (Fuente de Cantos /Badajoz), 1598- Madrid, 1664). Nació en Fuente de Cantos (Badajoz) en 1598. En 1614 se traslada a Sevilla para completar su formación artística estudiando en el taller de Herrera el Viejo. Tres años después se establece en Llerena y realiza una serie de importantes encargos para diversos conventos sevillanos, obteniendo destacables éxitos que le obligan a trasladarse a Sevilla desde 1628 por invitación expresa del Cabildo de la ciudad. En 1634 viaja a Madrid para trabajar en el Palacio del Buen Retiro.

Inicia una década de gran productividad, realizando obras tanto para iglesias del sur de España como para América. Pero la crisis económica que sufre Sevilla hacia 1650 y el éxito que empieza a obtener Murillo, provocan un descenso en su producción. Se traslada a Madrid, donde se pondrá en contacto con Velázquez. Allí fallece poco más tarde, en el año 1664.

La parte más importante de su producción la constituyen las series monásticas para monasterios y conventos, su principal clientela. En estas series supo captar magistralmente la austeridad y profunda religiosidad de la vida monástica. Sus esquemas compositivos son muy sencillos, pero sabe sacar partido de su gran maestría para la representación del volumen y de las calidades de los objetos, sobre todo en los maravillosos hábitos de sus monjes o en sus bodegones. En cuanto al color, nadie como él ha sabido pintar el blanco, del que obtiene infinitos matices.

Entre sus obras destacamos el ciclo con pasajes de la vida de *San Pedro Nolasco* para el Convento de la Merced en Sevilla o los lienzos para el Convento de San Buenaventura.

Bartolomé Murillo (Sevilla, 1618 - Sevilla, 1682). Nació en 1617 en Sevilla, donde pasó la mayor parte de su vida, una vida tranquila sin grandes contratiempos personales ni reveses de fortuna. En 1633 inicia su aprendizaje artístico con Juan del Castillo, completándola con el estudio de la obra de Herrera el viejo y Zurbarán. Poco a poco va recibiendo encargos y se traslada a Madrid, donde gracias a Velázquez se empaparía de pintura flamenca y veneciana en las colecciones reales.

Aunque sus inicios, como los de muchos artistas de su época estuvieron marcados por el tenebrismo, época a la que pertenece la *Sagrada Familia del pajarito*, poco a poco su obra fue ganando en riqueza cromática, alcanzando una gran sutileza en la captación de la luz, así como extraordinaria ligereza y soltura en la pincelada. Su forma de interpretar las escenas religiosas es muy personal, dotándolas de una sencillez cotidiana y de una gran ternura, delicadeza y serenidad. Destacan en su obra los cuadros dedicados a la *Inmaculada Concepción* uno de los temas que más han contribuido a difundir su fama, tema que interpretó con enorme delicadeza y sensibilidad. Pero sin duda, su aportación más original fueron las escenas infantiles tanto de carácter religioso: *El Buen Pastor* o *San Juan Bautista niño*, como popular: *Dos niños comiendo melón y uvas* o *Niños jugando a los dados*.

Su sensibilidad artística fue muy afín a la gracia y delicadeza del arte rococó por lo que su pintura fue muy apreciada en el siglo XVIII. En el siglo XX hubo un cierto rechazo a su obra tachada de excesivamente sentimental, pero en los últimos años su figura se ha revalorizado y se han reconocido los numerosos méritos de su pintura.

Valdés Leal (Sevilla, 1622- Sevilla, 1690). Nace en Sevilla en 1622, sin que sepamos exactamente con quien se formó. Los primeros años de su carrera los pasó en Córdoba y en 1656 se trasladó definitivamente a Sevilla.

Su obra maestra y más conocida la constituyen los lienzos realizados para el Hospital de la Caridad en Sevilla por encargo de don Miguel de Mañara, que ideó un programa basado en la exaltación de la caridad cristiana como medio de salvación y en el desprecio de las riquezas y de las glorias terrenas. En estas dos obras, *Los Jeroglíficos de las Postrimerías (In ictu oculi y Finis gloriae mundi)* Valdés Leal hace una reflexión sobre la vanidad y fragilidad de las cosas terrenales a través de un realismo descarnado y macabro.

El resto de su obra es de muy desigual calidad ya que en ocasiones las prisas por realizar los encargos le llevaron a la negligencia y el descuido. Fue un pintor muy de su tiempo preocupándose por el movimiento, la riqueza de color y la variedad compositiva, utilizando una pincelada muy suelta y descuidando el dibujo, que en bastantes obras resulta incorrecto y torpe.

3.3. La escuela madrileña

Diego Velázquez de Silva (1599-1660). Nace en Sevilla en el año 1599. En esos momentos Sevilla es la ciudad más rica y poblada de España, gracias al monopolio del comercio con América. El ambiente social de la ciudad es complejo. En ella conviven ricos mercaderes, nobles, pícaros y aventureros. Es también un importante centro cultural.

Descendía Velázquez de portugueses (los Silva, por la rama paterna) y sevillanos (los Velázquez, por la rama materna) tal vez hidalgos, pero sin mucha significación social ni económica. Velázquez usó el apellido materno y posteriormente intentó demostrar sin éxito la nobleza de su familia. Nada sabemos de su infancia. Realizó estudios de letras. A la edad de 11 años, y por estar bien dotado para la pintura, entra en el taller de Francisco Pacheco, lugar de reunión y tertulia intelectual, con el que su padre firma un contrato para seis años. En su obra “El arte de pintura”, Pacheco nos habla de la formación y cualidades de su discípulo. Velázquez admiraba sinceramente a su maestro con cuya hija Juana casó. Fue Pacheco hombre erudito y humanista, buen conocedor de las normas de su tiempo y de la mitología clásica y convencido de la dignidad de la práctica de la pintura.

En el año 1617 se examina ante el gremio de pintores de la ciudad de Sevilla y queda inscrito como uno de ellos. A partir de esos momentos pudo tener taller y aprendices propios y recibir encargos. Pronto empieza a destacar sobre los demás artistas de la ciudad. En estos años iniciales demuestra un enorme interés por la realidad circundante y una capacidad excepcional para plasmarla. Utiliza una pincelada densa y una paleta de colores terrosos. Su dibujo es muy preciso y detallista. Recurre a la técnica del tenebrismo para acentuar mediante una luz intensa los volúmenes, con dureza casi escultórica. Realiza cuadros de género, bodegones y composiciones religiosas. Títulos destacados de esta primera época serán: *El aguador de Sevilla*, *Cristo en casa de Marta y María*, *Mujer friendo huevos* y *La adoración de los Reyes Magos*. Estas primeras obras son composiciones de acento naturalista, claramente influidas por el tenebrismo de Caravaggio.

En el año 1621 muere Felipe III y accede al trono Felipe IV que convertirá en su valido a un noble de familia sevillana, el futuro conde duque de Olivares. Como para cualquier pintor de la época, también para Velázquez la máxima aspiración era convertirse en pintor del Rey. Para ello realiza sin éxito un primer viaje a Madrid. Sin embargo, en su segundo viaje (1623) y bajo la protección del conde duque, consigue retratar al rey y es nombrado pintor de cámara. A partir de esos momentos se instala definitivamente en Madrid. Siempre contará con el apoyo, la amistad y el afecto de Felipe IV, su único cliente a partir de esos momentos. Su carrera artística irá paralela a su carrera palatina (ujier, ayuda de cámara, aposentador) hasta conseguir su máxima ambición: su nombramiento como caballero de la Orden de Santiago, la más exclusiva de las órdenes de caballería que era privilegio de la nobleza. Tal vez, y esto es un tema muy

debatido, su preocupación por el ascenso social limitó su actividad artística. Sin embargo, su presencia en la corte le permitió conocer las colecciones reales de pintura, de una riqueza excepcional, sobre todo la obra de los maestros venecianos que influirán en su evolución personal como artista. El incendio que en el año 1734 se declaró en el Alcázar hizo que se perdieran las obras velazqueñas de sus primeros años madrileños.

También enriqueció su experiencia personal y artística la visita de Rubens a España en 1628. En 1629 realiza su primer viaje a Italia donde copia a Miguel Ángel, Rafael... y traba contacto con jóvenes e importantes pintores. Esta estancia en Italia es para el artista un verdadero viaje de estudios. El conocimiento de los pintores venecianos (Tintoretto, Tiziano...) tendrá una gran influencia en su obra. Dos pinturas espléndidas pertenecen a estos momentos: *La fragua de Vulcano* y *La túnica de José*. De 1630 a 1640 se desarrolla su actividad más fecunda. Su formación como pintor es completísima. Realiza retratos de la familia real y de los bufones de la corte y participa en la decoración del Salón de Reinos, en el recién construido Palacio del Buen Retiro. Se consolida su ascenso social y su enriquecimiento económico lo que le crea hostilidades y envidias, aunque también se rodea de un escogido círculo de amigos.

En el año 1648 viaja por segunda vez a Italia con objeto de adquirir obras de arte para las colecciones reales y para la contratación de decoradores al fresco. Pinta entonces el magnífico retrato de *Inocencio X* y de su criado *Juan de Pareja*. También los dos paisajes de la Villa de Médicis. En estos momentos es ya un gran maestro y hombre de confianza del rey. A pesar de que se le reclamaba en España, prolonga su estancia en Italia durante dos años. En el año 1651 regresa a Madrid y el rey le nombra aposentador mayor, cargo de suma responsabilidad que limita el tiempo que puede dedicar a su actividad artística por lo que en los últimos años reduce su actividad a pesar de que realiza sus dos obras maestras: *Las Meninas* y *Las Hilanderas*, así como algunos retratos espléndidos, como los de los infantes.

En 1659 es nombrado caballero de Santiago, culminación de su ascenso social. Tras una enfermedad dolorosa, tal vez a causa de una epidemia, fallece en 1660.

Velázquez es si duda uno de los pintores más extraordinarios de la historia del arte. Su obra se inicia dentro del naturalismo tenebrista. Las pinturas su primera época están dotadas de un realismo extraordinario sobre todo en la captación de las calidades de los objetos como podemos admirar en *El aguador* o *La vieja friendo huevos*. Su pincelada es compacta y en su paleta dominan los tonos ocres. La luz crea poderosos contrastes y dota a las figuras de una apariencia casi escultórica. Pero poco a poco su concepto de la pintura irá evolucionando hasta llegar a un magistral dominio de la perspectiva aérea en obras donde la atmósfera parece palparse. Su paleta se enriquecerá cromáticamente y su pincelada será cada vez más suelta y libre.

Sus temas van a estar condicionados sobre todo por su situación dentro de la corte de Felipe IV como pintor de cámara, por lo que los retratos de la familia real así como de los bufones de la corte constituirán una parte importantísima de su producción. Sus dotes como retratista son excepcionales sabiendo captar de forma extraordinaria la personalidad y la vida interior del retratado. Sus retratos de bufones son de una gran hondura humana.

También dejará interesantes obras de tema mitológico, aunque dentro de una visión muy personal, como *La fragua de Vulcano* o *Las Hilanderas*, y célebres cuadros históricos como *La rendición de Breda*. Nos dejará también incluso algún maravilloso paisaje. Sin embargo, la temática religiosa tendrá menos presencia en su obra.