

## ARQUITECTURA Y ESCULTURA DEL BARROCO.

### 1. Introducción histórica y cultural.

El término **barroco** tenía en origen un **significado peyorativo** y se aplicaba sobre todo al arte italiano, cuyas obras se consideraban extravagantes y exageradas por la abundancia de detalles decorativos y formas complicadas; en este sentido utilizamos hoy la palabra "barroco" cuando la empleamos en autores y obras de otras etapas de la Historia del Arte. Sin embargo, aquí utilizaremos el término Barroco referido a la **cultura y el arte del siglo XVII y, en España, la primera mitad del siglo XVIII**, en el sentido que ha acuñado la Historia del Arte.

En la época del Barroco, Europa experimentó profundos cambios como el **nacimiento de la ciencia moderna**. La astronomía renacentista de Copérnico y Galileo se impuso en el siglo XVII y desterró la antigua visión de un mundo en el que el hombre y la Tierra eran el centro del Universo. La sociedad vivió estos cambios con gran **ansiedad y desasosiego**, alimentando la idea de la **inestabilidad de las cosas y la ficción del mundo**, que el arte barroco expresa en su afición por la **ilusión y el artificio**.

Pero quizás lo que más influyó en el arte Barroco fue el triunfo del Absolutismo y, sobre todo, la crisis religiosa que había comenzado el siglo anterior.

- El año **1517** había estallado la **reforma luterana**; desde entonces, las diferencias entre católicos y protestantes se agudizaron y provocaron gravísimos conflictos como la **Guerra de los Treinta Años (1618- 1648)**, en la que el enfrentamiento entre católicos (la corona española y el imperio alemán) y protestantes (algunos estados del imperio, las Provincias Unidas, Suecia y Dinamarca, entre otros) se complicó con **dos visiones distintas de Europa**: la que defendía la primacía del imperio, y la que sostenían las pequeñas naciones, que reivindicaban su plena soberanía y que finalmente se impuso.
- **Martín Lutero** había cuestionado algunas costumbres de la Iglesia, como las **prácticas** con las que los fieles esperaban salvarse (la penitencia, los sacramentos, el culto a los santos y la Virgen) que él consideraba casi supersticiones, y frente a las que afirmaba que **solo puede salvarse el que tiene fe**. También negaba que los clérigos (también el papa, cuya autoridad no reconocía) estuviesen más cerca de Dios que los laicos y defendió que **todo buen cristiano es un sacerdote** y que **puede y debe leer la Biblia por si mismo** para tomar sus decisiones morales.
- Frente a la reforma, las autoridades católicas convocaron el **Concilio de Trento (1545- 1563)** y establecieron que **la tradición** tenía tanta autoridad como el contenido de la Biblia. Defendieron las **prácticas piadosas** (penitencia, limosna, obras de caridad) y el culto a la Virgen y a los santos como medios de salvación. **Afirmaron el papel del clero** y fortalecieron su identidad y prestigio a través de la disciplina en monasterios y conventos, recordando al clero secular sus obligaciones y creando seminarios. También impusieron una versión oficial de la Biblia (**la Vulgata** de San Jerónimo) y negaron a los laicos capacidad para interpretarla.
- **La Iglesia católica utilizó el arte para convencer de la verdad de la fe**, dando a la escultura y arquitectura, que estudiaremos en este tema, una dimensión muy emotiva y dramática. En cambio, los protestantes eliminaron de sus iglesias las artes figurativas pero hicieron de la pintura, que abordaremos en el tema siguiente, la forma de expresión más adecuada para expresar su visión del mundo y del hombre.
- **Los países católicos y protestantes siguieron caminos cada vez más diferentes**: en los **países católicos** eran frecuentes los **actos públicos** (ejecuciones de criminales, cabalgatas, representaciones religiosas y teatrales...), auténticos **espectáculos** en los que el pueblo se conmovía y participaba.
- La iglesia católica mantuvo muchas tradiciones y **ceremonias** en las que se celebraban los **sacramentos**, las **procesiones** de Semana Santa o del Corpus Christi, y el **culto a los santos**, que tenían la misma estética teatral que todas las demás celebraciones. Las autoridades de la

Iglesia las potenciaron para **convencer de las verdades de la religión**, no con razonamientos, sino a través de los **sentidos** y la **imaginación**.

- Todas las formas de arte se unían para crear estos **espectáculos visuales**: (arquitectura, escultura, pintura y también las artes decorativas, la música y todos los ingenios que contribuían a fascinar y conmover) **dando lugar a lo que se ha llamado "arte total"**.
- Todos los campos del arte están orientados a llamar la atención del espectador y procurar una forma de contemplación **participativa**. Utilizan recursos que sugieren **movimiento, inestabilidad y dramatismo** y que, por ejemplo, invitan a moverse alrededor de una estatua o a recorrer visualmente las fachadas o los interiores de las iglesias. Para implicar al espectador, **despiertan su imaginación** con efectos ilusionistas y un juego constante entre la apariencia y realidad de las cosas.
- También **los monarcas** absolutos hicieron diseñar sus **palacios** y los espacios donde se dejaban ver como auténticos **escenarios de representación** en los que su autoridad se hacía visible e incuestionable.
- De este modo, en los países católicos **el urbanismo adquirió una gran importancia**. Se diseñaron espacios urbanos en los que podían desplegarse espectáculos públicos y se mostraba de manera permanente el poder de la Iglesia y de los reyes, con grandes plazas, avenidas que dirigían la mirada hacia los palacios o las iglesias, espectaculares escalinatas, fuentes y jardines.

## 2. EL URBANISMO Y LA ARQUITECTURA DEL BARROCO.

### El urbanismo y la arquitectura del barroco italiano.

El urbanismo renacentista se prolongó y culminó en el barroco; los papas del siglo XVII (sobre todo Sixto IV, Urbano VIII y Alejandro VII) emprendieron grandes obras para hacer de **Roma el centro del Universo**, un espacio que abarcaba **toda la historia**, sino también a **todos los pueblos** de la Tierra. En sus intervenciones **respetaron y realzaron las ruinas romanas** y las **construcciones paleocristianas y medievales** para dar a la capital de la cristiandad un **significado universal**.

Los arquitectos y urbanistas al servicio de los papas diseñaron **espacios espectaculares** en los que destacaban los edificios más importantes, nuevos o antiguos, fueran palacios o iglesias, ubicándolos al fondo de **grandes plazas o avenidas**, en ocasiones sobre **escalinatas o desniveles**, para que fueran contemplados por completo y desde **diferentes puntos de vista**, con **fuentes o esculturas** que aluden simbólicamente al significado del edificio o del lugar donde se encuentran y que enriquecen la perspectiva.

- La arquitectura barroca heredó los **elementos constructivos y decorativos del renacimiento**, tanto los del **repertorio clásico** (órdenes, pilastras, frontones, arcos de medio punto, ménsulas, entablamentos, cúpulas semiesféricas, bóvedas de cañón, casetones, etc..) como los que habían creado los autores del **siglo XVI** (bóvedas baídas, lunetos, columnas y pilastras de doble orden, balaustradas).
- Pero estos elementos están **utilizados de una manera** distinta, ajena a las normas de la arquitectura clásica; producen **efectos plásticos**, tratando las **superficies** como si fueran **esculturas**. Los muros y fachadas evitan las líneas rectas y aparecen onduladas, con **luces y sombras** muy acusadas y los elementos constructivos (entablamentos o frontones) **rompen las normas de la estática y el equilibrio** y aparecen quebrados o partidos.
- Las **plantas** evitan las formas estáticas (círculos, cruz griega) y prefieren otras **dinámicas**, es decir, que **no tienen un único punto de vista** (elipses, formas curvas y también plantas axiales). Sobre las fachadas y en lo alto de las torres y cúpulas aparecieron **elementos decorativos insólitos** y al repertorio clásico se unieron **elementos nuevos**, como las **columnas salomónicas**, que se creían originarias del antiguo templo de Salomón, en Jerusalén y que aportaban mayor **plasticidad**.

- Se buscan **efectos de perspectiva y lumínicos** que enfatizen la originalidad de la composición, para que los edificios sean **contemplados de una forma dinámica**, que cambia según el punto de vista y la luz, llamando la atención del espectador y convirtiendo la visión de un espacio, una plaza o una fachada en un acontecimiento emotivo.

### **Bernini: la renovación del modelo clásico.**

**Gian Lorenzo Bernini** (1589- 1680) fue un artista universal: arquitecto, urbanista, escultor, pintor, escenógrafo y escritor. Disfrutó del reconocimiento de sus contemporáneos y trabajó bajo la protección de los papas, sobre todo de **Urbano VIII** (1623- 1644) y **Alejandro VII** (1655- 1667). En su obra, la arquitectura y la escultura están estrechamente unidas e incluso deliberadamente confundidas. Destacó por su capacidad para crear **imágenes nuevas** que provocaban **asombro y emoción**, creadas a partir de un repertorio clásico renovado y dramatizado e integrando **complejos y sutiles significados**.

En 1624 emprendió la **renovación de la basílica del Vaticano**. A principios del siglo XVII, Carlo Maderno había prolongado el brazo occidental de la iglesia, alterando el diseño de Miguel Ángel y dejando en un segundo plano la cúpula, un efecto que las intervenciones de Bernini consiguieron corregir. Para devolver protagonismo al crucero construyó el **Baldaqino**, una construcción insólita pensada para despertar la imaginación y los sentidos; evoca la **pérgola** de una basílica paleocristiana pero tiene el aspecto de un enorme baldaquino, una especie de palio que se utilizaba en las procesiones cuyos estandartes de tela bordada aparecen imitados en bronce; a pesar de su aspecto, tiene las **dimensiones de una arquitectura** de manera que **acerca** la elevadísima cúpula hasta el altar, a la vez que sorprende a lo fieles según se acercan al crucero, por la **contradicción entre sus dimensiones y su aspecto**. El movimiento que sugieren las columnas salomónicas, el contraste entre el bronce negro y dorado y el uso de ménsulas, entablamentos y otros elementos arquitectónicos como elementos decorativos llaman la atención y dan mayor relieve a los símbolos y figuras alegóricas que celebran al papa, al fundador de la iglesia católica y al Espíritu Santo.

En 1657, inició la construcción de la **Plaza de San Pedro**, rodeada por una columnata, una galería monumental con dos columnas dóricas de fuste liso a cada lado. Tiene **planta elíptica**, una forma dinámica, sin un punto de vista preferente y cuyo aspecto cambia con el movimiento del espectador. Simboliza el abrazo con el que la iglesia católica acoge a los fieles y recibe a los arrepentidos; además, la forma curva de sus dos alas hace eco de la planta circular de la cúpula y la unen visualmente a la fachada.



Plaza del Vaticano

## Cátedra de San Pedro



Entre 165 y 1667 Bernini realizó la **Cátedra de San Pedro**, una escenografía en la que se funden la arquitectura y la escultura. El trono de San Pedro aparece suspendido ante una ventana en la que se recorta una paloma, símbolo del espíritu Santo y por la que entra luz natural, que se prolonga en rayos de bronce dorado.

Para devolver protagonismo al crucero construyó el **Baldaqino**, una construcción insólita sobre la tumba de San Pedro, pensada para despertar la imaginación y los sentidos. Evoca las **pérgola** de una basílica paleocristiana pero tiene el aspecto de un enorme baldaqino, una especie de palio que se utilizaba en las procesiones cuyos estandartes de tela bordada aparecen imitados en bronce; a pesar de su aspecto, tiene las **dimensiones de una arquitectura** de manera que **acerca** la elevadísima cúpula hasta el altar, a la vez que sorprende a lo fieles según se acercan al crucero, por la **contradicción entre sus dimensiones y su aspecto**. El movimiento que sugieren las columnas salomónicas, el contraste entre el bronce negro y dorado y el uso de ménsulas, entablamentos y otros

elementos arquitectónicos como elementos decorativos llaman la atención y dan mayor relieve a los símbolos y figuras alegóricas que celebran al papa, al fundador de la iglesia católica y al Espíritu Santo.

## Baldaqino



La iglesia de **San Andrés del Quirinal** también es una interpretación imaginativa y renovada de la arquitectura clásica; esta iglesia es muy pequeña, y tiene una sola nave de planta elíptica dispuesta de forma transversal al sentido de la marcha; la fachada tiene un interesante juego de planos y superficies cóncavas y convexas y de líneas curvas y rectas; los elementos son clásicos o son diseños originales de Bernini, en los que los elementos decorativos parecen elementos estructurales y a la inversa.



San Andrés del Quirinal



## Francesco Borromini: la desintegración del modelo clásico.

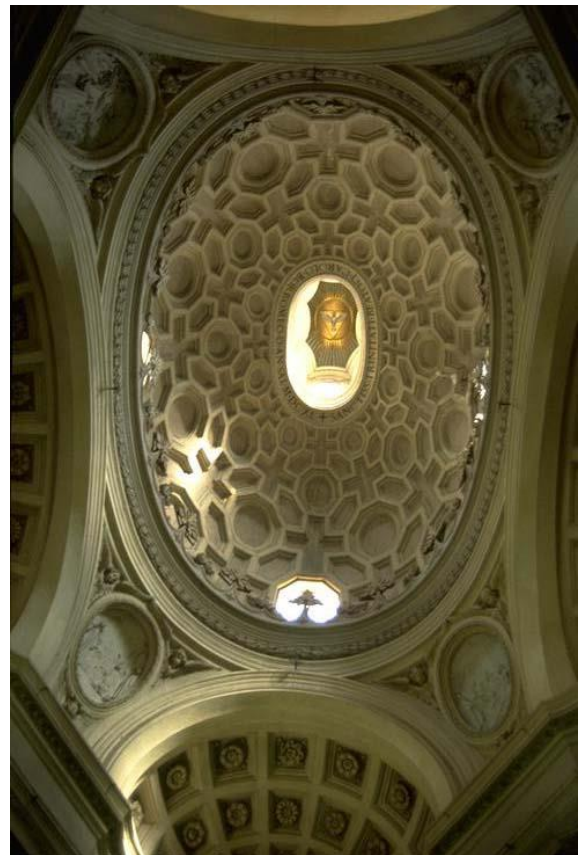
**Francesco Castelli**, que se hizo llamar **Borromini** (1599- 1667) desarrolló su carrera en paralelo a la de Bernini, del que fue en cierto modo un rival. Tenía una gran **formación intelectual** y un profundo **compromiso religioso**. Trabajó en Roma, para órdenes religiosas humildes y no dispuso de grandes medios ni de materiales nobles. Consideraba el trabajo como una forma de esfuerzo y superación y daba mucha importancia la **técnica** y la **experiencia**.

Sus edificios son independientes del espacio en el que se ubican, con **fachadas** e interiores con un gran **valor plástico**, como obras de arte autónomas.

Borromini admiraba la tensión y dramatismo de la arquitectura de **Miguel Ángel** y también él **forzaba en sus obras el modelo clásico**, hasta romper su equilibrio y disolverlo por completo. Los **elementos** arquitectónicos aparecen **deformados** (entablamentos arrugados, columnas comprimidas, fachadas curvas) y muy **movidos**, en **composiciones inestables** en las que no cumplen ya su función arquitectónica y son completamente decorativos o plásticos.

Las **plantas** de sus edificios son **complejas** y llenas de movimiento y los interiores tienen audaces **juegos de perspectiva** que aumentan la inestabilidad, usando curvas y contracurvas, columnas de orden gigante que subrayan la verticalidad, y **diseños geométricos** muy estudiados.

Borromini incluía **símbolos** en sus obras (como casetones en forma de cruz) y diseñó **detalles ornamentales** en las fachadas y remates de las cúpulas con los que enriquecía la arquitectura y daba más valor a la superficie de los muros.



San Carlino alle quattro fontane, Borromini. Fachada y cúpula

- La iglesia de San Carlos Borromeo, conocida popularmente como **San Carlino alle Quattro Fontane** (de las cuatro fuentes) es una de sus obras más destacadas. Ocupa un solar muy pequeño y tiene un diminuto claustro con las esquinas achaflanadas y curvadas formado por

combinaciones de arcos de medio punto y dinteles curvos; la **planta** de la iglesia es **lobulada** y **semejante a una elipse** y está cubierta por una cúpula elíptica con casetones. La **fachada**, muy estrecha, tiene el muro rizado y **se desarrolla en vertical**, elevando el escudo de la orden como si fuera una reliquia.



La Iglesia de Santa Inés



La iglesia de **Santa Inés** en la plaza Navona tiene los volúmenes de una **construcción clásica** y monumental, con un gran cuerpo horizontal, una cúpula y dos torres, pero la **fachada** esta **replegada** en el centro, y, en las partes más altas complica las curvas de los muros con la decoración de columnas y de remates fantásticos.

Una de sus obras más complejas es el **edificio de la antigua Universidad** (La Sapienza), con un patio curvo al fondo del cual se eleva la iglesia, consagrada a **San Ivo**, cubierta con una cúpula mixtilínea. Además de sus obras de nueva planta, Borromini realizó la restauración de otras antiguas, como la basílica paleocristiana de **San Juan de Letrán**, en la que, por primera vez, se valoraba una obra medieval y la peculiaridad de sus formas y lenguaje.

La cúpula de San Ivo a

#### 4. Escultura del barroco italiano.

La escultura del barroco italiano heredó los logros técnicos y expresivos de la escultura renacentista y los orientó al concepto persuasivo y espectacular del arte de la época.

- Como en el renacimiento, muchas esculturas fueron creadas para las plazas y nuevos **espacios de la ciudad barroca**. Están realizadas en **mármol** y concebidas para contemplarse desde **todos los puntos de vista**, cada uno diferente, y **en movimiento**, como es constante en el barroco. Sus **composiciones son abiertas e inestables**, trazando diagonales, espirales y formas dinámicas.
- Como la arquitectura, la escultura es **fiel al repertorio clásico**, que en los países católicos se considera parte de la cultura cristiana y son frecuentes los **temas mitológicos** y de la historia antigua. Las **imágenes religiosas** tiene un **tratamiento clásico**, heroico e idealizado, e imitan el aspecto de las esculturas antiguas, mostrando así la continuidad entre la cultura clásica y la cristiana.
- Son **imágenes dramáticas**: presentan con emoción algo que sucede ante nuestros ojos, como si se interrumpiera una escena de teatro. Contribuye a este efecto la representación **veraz e inmediata** de los personajes, que parecen respirar o que se mueven sus ropas y cabellos y abundan en detalles verosímiles. Pero no pretenden imitar la realidad, sino **crear una ilusión** que despierte la imaginación.
- El **retrato** tuvo un importante desarrollo en la escultura barroca, que heredó sus **modelos del renacimiento**, en especial de Miguel Ángel (sepulcros parietales), siempre con composiciones más dinámicas, teatrales y abiertas que en el siglo anterior.

El escultor más destacado del siglo fue **Bernini**. Su obra sintetiza el ejemplo de los clásicos, **Miguel Ángel** y los autores **manieristas**. Sus figuras intensas y anhelantes, están captadas en el instante más dramático (**Apolo y Dafne**) y reproducidas con un gran verismo (**David** aparece alterado por el esfuerzo, en el momento que tensa la onda). Sin embargo, Bernini no pretende reproducir la realidad: imprime a sus obras una grandeza que supera el modelo de la naturaleza y una creatividad que hace de ellas **obras genuinas, que imponen su belleza e ingenio por si mismas**. Esto se advierte sobre todo en las fuentes y monumentos en los que combina ingeniosamente criaturas fantásticas y elementos decorativos y arquitectónicos (el **Tritón**, el **Obelisco del elefante**).

**Alessandro Algardi** (1598- 1654) se mantuvo más cerca del modelo clásico y realizó una escultura atemporal, sin grandes efectos y llena de **equilibrio**, pero muy expresiva y emocionante (**Encuentro entre León I y Atila**).



David de Bernini





Tumba del papa Alejandro VII



Apolo y Dafne

### **Análisis de una obra: El Éxtasis de Santa Teresa en la capilla Cornaro.**

#### **Identificación de la obra:**

La escultura y la arquitectura de la **capilla Cornaro**, en la iglesia romana de **Santa María della Vittoria**, fueron realizadas por **Bernini** entre 1645 y 1652 por encargo del cardenal veneciano Cornaro, que ubicó en ella su capilla funeraria.

#### **Análisis:**

La capilla se construyó en uno de los brazos del transepto de la iglesia. Es un pequeño espacio diseñado con elementos clásicos y revestido de mármol; en el centro, en un camarín que **recibe la luz de una claraboya**, talló, también en mármol, el **éxtasis de Santa Teresa**; en los laterales simuló dos palcos en los que los miembros de la familia Cornaro asisten y comentan el milagro.

Santa Teresa aparece **en el momento del éxtasis**, cuando entra en contacto amoroso con Dios, que ella percibe como un dardo que un ángel clava varias veces en su corazón. Ambas figuras forman una **composición abierta**, trazada a base de **líneas oblicuas** (entre el pie de la santa y el dardo o entre las caras de ambos) y se apoyan en una forma difusa, una especie de nube, símbolo del momento supraterráneo en el que sucede el milagro.

Son dos figuras a la vez **veraces e idealistas**: algunos detalles las hacen muy inmediatas (el pie desnudo de la santa, el movimiento del pelo del ángel), pero aparecen como seres de otro mundo, gracias a la **delicadeza**



**del acabado**, que les imprime un aspecto espiritual. Santa Teresa aparece inmersa en un **amplio manto** con voluminosos pliegues que acentúan la **desnudez** de sus manos y el pie que asoma entre la ropa y que se apoya en el vacío, alusión al éxtasis de la santa. Bernini ha realizado **distintos tipos de acabado**, logrando que el mármol pierda su aspecto natural y se convierta en un medio que sugiere otros materiales, como un vehículo para la sugestión.

La **expresión** de ambas figuras es muy dramática: santa Teresa aparece bajo el efecto del abandono, a la vez doloroso y amoroso, mientras que el ángel sonríe ajeno de todo sentimiento; es este **encuentro entre expresiones de dolor y placer** lo que hace que la obra resulte tan impactante.

La escena sucede en un **espacio teatral** en el que la luz natural que entra por una pequeña claraboya, que el espectador no puede ver, se prolonga con los rayos de bronce. Así se convierte en un acontecimiento dramático, vivo ante los ojos del espectador.

#### **Significado:**

Santa Teresa de Jesús vivió entre 1515 y 1582 y fue canonizada pocos años antes de que se realizara esta obra, en 1622; sus experiencias místicas eran una demostración muy cercana de la **posibilidad real de los milagros**, y es este significado el que Bernini expresa en esta obra, en la que todo contribuye a

**persuadirnos** de que lo maravilloso puede realizarse ante nuestros ojos. La santa y el ángel están representados con gran inmediatez y **veracidad**, pero a la vez la escena está llena de **elementos maravillosos**: la sutileza con la que se simula la luz, la nube sobre la que flotan, la expresión ambigua de dolor y placer... Todo contribuye a crear la imagen misma de un milagro, algo divino que puede suceder aquí, en la Tierra.

## **5. El Barroco en Francia.**

El arte barroco siguió en Francia un desarrollo diferente al resto de los países católicos. Durante el siglo XVII la corona francesa se fortaleció de manera espectacular, en un proceso de **centralización política** que culminó con el **absolutismo** de Luis XIV (1661- 1715). Los arquitectos que trabajaron al servicio de los reyes de Francia crearon espacios urbanos y construcciones que **expresaban el poder** de los soberanos, diseñando plazas y avenidas en las que el rey podía presentarse en toda su grandeza y que servían de **marco espléndido para los palacios**, símbolos de la autoridad real.

También se impuso un **concepto clásico de la arquitectura**, que se consideraba el más adecuado para representar el poder. El año 1671, Jean Baptist Colbert, ministro de finanzas de Luis XIV, fundó la **Academia de Arquitectura**, que estableció el lenguaje oficial de todas las construcciones reales, basado en el uso de los **órdenes clásicos**, **ritmo regular** de los elementos, **fachadas planas** y **plantas trazadas según rigurosos esquemas geométricos**. Son edificios concebidos para ser contemplados en

una profunda perspectiva y para expresar el **distanciamiento sagrado** con el que se envolvía la monarquía francesa.

La solemnidad clásica del exterior contrasta con los interiores, exquisitamente decorados con mármoles de distintos colores, espejos, tapices, molduras, etc, y con los jardines, auténticos espacios de representación de los reyes y la corte.

El edificio más representativo del barroco francés es el **Palacio de Versalles** (1661- 1756), obra de **Louis Le Vau** y **J. H. Mansart** y supervisado por el propio rey Luis XIV. Tiene las dimensiones de una auténtica ciudad y está diseñado como un enorme y exquisito escenario en el que todo gira alrededor del monarca. La planta tiene un riguroso diseño geométrico, una gran plaza en su parte central (cour d' honneur) y unas alas que se extienden casi 400 metros. En el centro (significando la supremacía de la monarquía) están las habitaciones reales, con nombres de planetas (la del rey se llama "de Apolo"). En 1678 se amplió el palacio incluyendo la capilla, varios salones y El Salón de los Espejos: los espejos que le dan nombre y la decoración de **George Le Brun** contribuyen a la alegoría de Luis XIV como Rey Sol. Tras el palacio se extiende un enorme parque diseñado por **André le Nôtre**, con un **trazado ordenado y regular** y al fondo del que se extiende, en una perspectiva que parece infinita, el bosque, creando así un marco en el que el rey se presenta como centro de la civilización y también señor de la naturaleza. Completando el escenario se incluyeron grupos escultóricos que simulaban escenas mitológicas, como el de Apolo y las ninfas, obra de **François Girardon**, ubicado en una falsa gruta en los jardines



El salón de los espejos de Versalles

. También la escultura estaba sometida a las normas de composición e idealismo clásicos, según los dictados de la **Academia de Pintura y Escultura** y, que había sido fundada ya en 1648, como se advierte en la figura de Apolo, que tomó como modelo la del Apolo del Belvedere.

### El Palacio de Versalles



## 6. La arquitectura barroca española.

La arquitectura barroca se desarrolló en España a lo largo de los **siglos XVII y XVIII**.

También en España hubo durante el esta época un importante desarrollo del **urbanismo**; desde el siglo anterior **Madrid** fue, salvo un breve periodo de tiempo, la **sede de la corte** y en ella se realizaron las primeras reformas urbanísticas. Los **monarcas** requerían espacios en los que representar su **dignidad y poder**, y promovieron la construcción de la **plaza mayor**, donde presidían las grandes fiestas, ejecuciones y celebraciones religiosas. Siguiendo el modelo de Madrid, a lo largo de estos dos siglos se crearon otras plazas (como las de **Salamanca** o **Segovia**), que responden al mismo tipo: son **espacios rectangulares** cerrados por cuatro fachadas a las calles y casas del entorno, y rodeados de arquerías o soportales.

### 6. 1. La arquitectura herreriana.

A **finales del siglo XVI** y hasta **mediados del siglo XVII** se difundió un estilo arquitectónico que deriva de El Escorial y que se conoce como "**estilo herreriano**" por el nombre de su arquitecto, Juan de Herrera. La estética herreriana se impuso en las **obras reales** y también en los **edificios religiosos y civiles** que son construcciones severas y con una estética muy distinta de la que triunfó en Italia.

- Tienen **volúmenes simples y macizos**. Los palacios siguen el esquema renacentista, con una planta cuadrada con cuatro torres en las esquinas, un gran patio y desarrollo horizontal. La mayoría de las **iglesias** siguen el modelo del *Gesù*, de Vignola y tienen **una sola nave** con capillas laterales, crucero corto y ancho y una gran cúpula en el centro; también se levantaron iglesias de planta central cubiertas con una cúpula.

- La **fábrica** es de **piedra**, pero en muchos casos se combina con **ladrillo** y solo aparece en el zócalo, las esquinas y los vanos. Los **interiores** son **sencillos y sobrios**, con elementos clásicos. Los techos están cubiertos con **bóvedas y cúpulas de yeso** sobre una estructura de **madera**.
- Las ventanas están distribuidas con **ritmo riguroso**, son **adinteladas** y tienen un marco característico, una moldura plana de piedra sin decoración. Las puertas están decoradas con **frontones, columnas lisas adosadas** y grandes **escudos**. Como elementos decorativos aparecen las **placas recortadas** en los muros, **nichos vacíos**, y **esferas**.
- El estilo herreriano no es una simple imitación de El Escorial; es más **monumental** y las portadas destacan claramente en el conjunto. Entre las fundaciones reales y las órdenes de la contrarreforma, como los carmelitas, apareció **un tipo de fachada de iglesia** en la que los vanos y escudos se distribuyen según esquemas triangulares.
- Son habituales los **tejados de pizarra** y los **chapiteles** sobre las torres, los únicos elementos que destacan en altura y que aparecen rematados por torrecillas discretamente caprichosas.



Convento de la Encarnación, fachada de la iglesia



Plaza Mayor de Madrid

## Los arquitectos del estilo herreriano.

## Cárcel de Corte (ministerio de a.exteriores)

El estilo herreriano se impuso como un **estilo oficial** en las obras reales, y tuvo mucha difusión en Madrid, donde los nobles y las órdenes religiosas querían asentarse en nuevos e imponentes edificios. Para hacer de Madrid una ciudad a la altura de la corte, Felipe IV (1621- 1665) encargó la construcción del **palacio del Buen Retiro** a Juan Bautista Crescenci y Alonso Carbonell, del que se conserva una parte, hoy Museo del Ejército, una obra compacta y severa que en su tiempo contrastaba con la riqueza de la decoración interior y el entorno, donde se trazaron los primeros jardines barrocos en España.



El arquitecto **Juan Gómez Mora** asumió muchos de los encargos reales, primero en **Valladolid**, donde diseñó la **catedral**, y después en **Madrid**, donde trazó la **plaza mayor**, el **palacio de Santa Cruz** o cárcel de corte y la Casa de la Villa. En Salamanca realizó la fachada de la **Clerecía**, el colegio de jesuitas de la universidad.

Gómez Mora aportó **monumentalidad y sentido plástico** al estilo herreriano original. Las **portadas** de sus iglesias y palacios abarcan toda la altura del edificio y son estructuras unitarias y bien jerarquizadas que **destacan el eje central**, rompiendo la monotonía del modelo de El Escorial. También introdujo las **iglesias de planta central**, como la de las **Bernardas** de Alcalá, con planta elíptica y con cuatro capillas con el mismo trazado, o la del **Panteón de El Escorial**, cuya severidad queda oculta por la decoración que añadió Juan Bautista Crescenci.

**Fray Alberto de la Madre de Dios** realizó el **convento de la Encarnación** de Madrid, fundado por Felipe III y su esposa Margarita de Austria. Su fachada sigue el esquema de las iglesias carmelitas y de otras órdenes protegidas por la corona. Con el **claroscuro** de la arquería inferior y la inclusión de los escudos y el relieve equilibra perfectamente **austeridad y monumentalidad**.

### 6.2. La transición al Barroco decorativo.

En la **segunda mitad del XVII** los arquitectos comenzaron a separarse del modelo herreriano e incorporaron **elementos decorativos y formas más plásticas y movidas**. No obstante, no hubo contribuciones importantes en el diseño de las plantas y las novedades se limitan prácticamente a las **fachadas**, la decoración y los efectos lumínicos en el interior.

En Madrid, **Pedro Sánchez y Francisco Bautista** realizaron la Catedral de S. Isidro, influida por el Gesú y en la que utilizaron por primera vez las **cúpulas encamionadas**, realizadas con una estructura de madera cubierta de yeso. **Pedro de la Torre** levantó la **Capilla de San Isidro** en la iglesia de S. Andrés de Madrid, decorada con grandes ménsulas y efectos lumínicos en el interior.

En Andalucía surgió un interesante foco en el que destacó **Alonso Cano** (1601- 1667), autor de la **fachada de la catedral de Granada**, cuyos profundos arcos de medio punto enlazan con las estructuras renacentistas del interior y recuperan la estructura de las fachadas medievales.



Fachada de la catedral de Granada

### 6.3. La arquitectura del pleno barroco.

A finales del siglo XVII y durante la primera mitad del siglo XVIII la arquitectura barroca española alcanzó su **máximo desarrollo**. Los **arquitectos**, que conocían las obras de sus contemporáneos, sobre todo italianos, comenzaron a considerarse auténticos artistas, y algunos, como Leonardo de Figueroa o Pedro de Ribera, escribieron **tratados de arquitectura**. Entre los miembros de la **Compañía de Jesús** destacaron algunos importantes arquitectos con una sólida **formación matemática**.

Sin embargo, estos arquitectos apenas introdujeron innovaciones en las estructuras y plantas, y los **cambios se advierten en la decoración de las fachadas**, en las que, a pesar de las diferencias de estilo entre las regiones y la inventiva de los arquitectos, encontramos un lenguaje común:

- El cuerpo del edificio suele ser muy sobrio y horizontal, semejante a los edificios herrerianos, mientras que la **portada** está muy **decorada**.
- La decoración de la portada suele **superar la altura del muro** y su remate de arcos, estatuas o frontones partidos y curvados **se recorta contra el cielo**.
- **Esta decoración sigue un esquema bien definido, simétrico** y formado por **varios pisos** y, las más amplias, con **tres o más cuerpos** separados por columnas o pilastras, como si fueran retablos.
- Los **elementos** decorativos suelen ser clásicos pero aparecen **fragmentados, quebrados y duplicados**. Algunos adquieren mucho volumen, como las ménsulas.
- Aparecieron muchos **elementos nuevos**, más decorativos, (como los óculos elípticos o las columnas salomónicas) o recuperados del **repertorio plateresco**: estípites, jarrones o formas florales sobre ménsulas.
- Entre todos estos elementos se despliega una **decoración de menor relieve** semejante a la de la orfebrería y marquetería o que imita los decorados o tramoyas que se realizaban para las

procesiones y fiestas, como **drapeados** o **rocallas** (que imitan las formas irregulares de las rocas). También aparecen esculturas, escudos y relieves.

- Son **excepcionales**, pero muy notables, los casos en los que aparecen **fachadas curvas** y con **efectos de claroscuro** bajo la influencia de Bernini y Borromini (catedral de Valencia).

En los **interiores** se buscan **efectos lumínicos** que creen escenografías conmovedoras y sugerentes. Por influencia de la Compañía de Jesús aparecieron en las iglesias y catedrales los **camarines**, donde se guardaba la hostia consagrada y las reliquias.

#### Pleno barroco: Castilla.



Fachada del hospicio de Madrid

Durante esta etapa convivieron en Castilla **conceptos arquitectónicos y decorativos muy diferentes**, creados a partir de la tradición herreriana, plateresca e incluso herreriana.

**Pedro de Ribera** (m. 1742), arquitecto municipal en la corte, marcó el estilo del barroco madrileño. Tomó el tipo de **construcción herreriana** (horizontal, realizada en granito y ladrillo y de ritmo severo) y le añadió una riquísima **decoración** alrededor de las **ventanas, torres** (iglesia de Montserrat) y, sobre todo, **puertas** (hospicio de Madrid, cuartel del Conde Duque). La decoración de las portadas de Ribera **desborda la altura** del edificio y parece inspirada en la marquetería y artes menores, con frisos quebrados, **estipites, drapeados** y guirnaldas. Ribera utilizaba con **versatilidad** el lenguaje barroco y realizó proyectos muy cercanos al estilo herreriano (ermita de Santa María del Puerto) o influidos por la arquitectura italiana de Borromini (San Cayetano).



Iglesia de Montserrat



También trabajó en Madrid **José Benito Churriguera (1665- 1725)**. Para el marqués de Goyeneche realizó un palacio en la capital y un proyecto urbanístico, el pueblo de **Nuevo Baztán**, en torno a su fábrica de vidrio. Su estilo, del que es muy representativo el **retablo de San Esteban** de Salamanca, es muy plástico y decorativo, con **columnas salomónicas** cubiertas de follaje, estípites, cartones, volutas, **ménsulas** y cordones. Sus hermanos **Joaquín y Alberto Churriguera** trabajaron en **Salamanca**, donde el segundo realizó la **Plaza Mayor**; tienen mucha influencia de la **decoración plateresca**, que recrearon con sus motivos menudos y prolijos.

En Toledo destaca una obra de **Francisco Tomé**: el **Transparente** de la catedral de Toledo, una estructura abierta sobre la girola de la construcción gótica por la que penetra la luz natural y un conjunto de esculturas representan de forma teatral el triunfo de la Eucaristía.

Retablo de San Esteban de Salamanca, Churriguera



Plaza Mayor de Salamanca

**La región levantina: Valencia y Murcia.**

Las regiones orientales de España tenían más influencia italiana. La fachada de la **catedral de Valencia**, realizada por **Conrado Rudolf** en 1703, está comprimida y curvada en un reducido espacio y tiene un acusado desarrollo vertical, como las iglesias italianas. Más decorativa es la fachada de la



barrocas **catedral de Murcia** (1736), obra de **Jaime Bort**, con un profundo ábside muy decorado.

Catedral de Murcia

Fachada de la catedral de Valencia

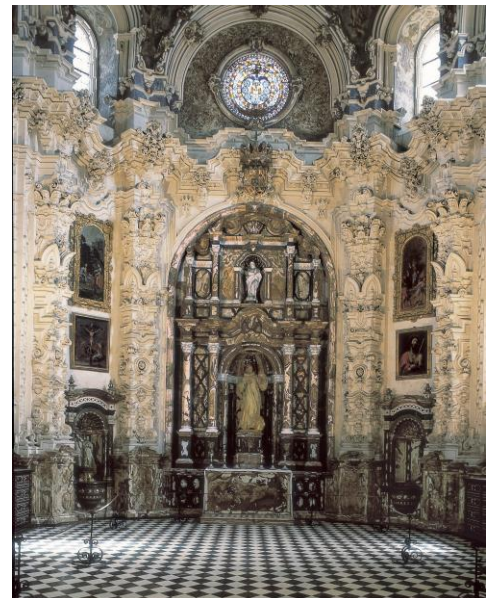
## Andalucía.

En Andalucía se desarrolló una arquitectura muy **innovadora y audaz**, en la que alcanzó su máxima expresión la tendencia decorativa.

En Sevilla destacó **Leonardo de Figueroa**; mantuvo la claridad y sencillez de las plantas y los volúmenes de la etapa anterior, así como la fábrica a base de ladrillo y piedra, pero la **decoración** de las portadas es **profusa y muy creativa**, con columnas salomónicas, vanos mixtilíneos y óculos ovalados. Realizó la escuela de navegantes o **palacio de San Telmo**, y las iglesias de **El Salvador** y, la innovadora **San Luis**, con planta centralizada (como las iglesias funerarias del renacimiento) y sugerentes efectos luminosos.

El barroco alcanzó en **Granada** una insólita complicación decorativa con los **elementos** finamente **fragmentados y repetidos** que cubren de forma densa toda la superficie de los muros y las pilastras y logrando conmovedores efectos luminosos; uno de los mejores ejemplos es la cartuja de Granada, especialmente su sagrario, obra de **Francisco de Hurtado Izquierdo**.

Palacio de San Telmo



Cartuja de Granada

## Galicia.

Galicia, bajo la influencia de Salamanca, recuperó en esta etapa el gusto prolijo de la **decoración plateresca** y sus motivos, a los que añadió otros como las **guirnaldas** con frutos, las aplicaciones de marquetería y una característica decoración de **placas recortadas**. Las obras más importantes se realizaron, ya desde finales del siglo XVII, en la **catedral de Santiago**. Allí trabajaron **José Peña de Toro**, que realizó el cimborrio y la fachada de la Quintana, **Domingo Andrade**, autor de la Torre del Reloj y **Casas Novoa**, que realizó la fachada del Obradoiro.

**Análisis de una obra: la fachada de El Obradoiro de Santiago de Compostela.**

**Identificación de la obra:**

La fachada del **Obradoiro** oculta la puerta occidental de la catedral románica de Santiago de Compostela (el Pórtico de la Gloria) y fue realizada **en 1738** por **Fernando Casas y Novoa**, que era desde el año 1711 maestro de obras de la catedral de Santiago y había levantado ya la torre norte de la portada según las mismas trazas de la que ya había levantado José Peña de Toro (la llamada "Torre del Reloj"). El nombre de la fachada (obradoiro u orfebrería) alude a la **labor menuda y superficial** de la fachada.

### **Análisis.**

El **cuerpo principal** de la fachada tiene una estructura muy frecuente en el pleno barroco español: está dividida en **dos pisos** (separados por un entablamento) y **tres ejes** en sentido vertical (separados por columnas); está coronada por un **frontón de varios pisos y calado** por un arco de medio punto con la imagen del apóstol. A ambos lados se extienden **dos pequeñas alas** que unen la portada con las construcciones laterales y las torres.

La **disposición de la fachada**, en la que el **eje central es más ancho** que los laterales, evoca la que tenían **las iglesias románicas y góticas** y los **grandes ventanales**, que requirieron un perfecto dominio de la técnica constructiva y que iluminan el Pórtico de la Gloria, son un recuerdo de las vidrieras góticas.

Los **elementos constructivos** pertenecen al **repertorio clásico**, como los arcos de medio punto en los que se abren las ventanas, los entablamentos y las columnas con capiteles corintios y están tomados de la **arquitectura plateresca**, como también los escudos y las imágenes en nichos; en cambio, la **decoración superficial del muro es característica del barroco** y obedece a dos diseños distintos: uno curvilíneo y vegetal y otro formado por líneas rectas en los entablamentos partidos o en los marcos de las ventanas. También característico del barroco es la inclusión de **emblemas y símbolos**, en este caso las veneras.

### **Significado.**

Los contemporáneos de Casas y Novoa aceptaron mal este edificio, del que criticaban la **mezcla de elementos clásicos y medievales**. Efectivamente, la fachada del Obradoiro es una obra muy singular, pero responde al **mismo concepto que**

**muchos otros edificios barrocos**, pensados para integrarse en el espacio urbano: en 1649 el cabildo de la catedral de Santiago había iniciado un ambicioso plan de embellecimiento e **integración en el casco urbano** de la vieja catedral románica para realzar su papel como **centro de peregrinación**, un plan que culminó con esta imponente fachada. También la **decoración** del Obradoiro tiene puntos en común con otros edificios de su tiempo: recupera una tradición artística (el **plateresco**, que también inspiró la arquitectura barroca de Salamanca) que se valora precisamente porque se consideraba "**anticlásica**". La



fachada se extiende como un gran decorado que **oculta y deja ver** a la vez el pórtico románico, en una relación con la **arquitectura anterior**, que no deja de ser respetuosa, muy característica del barroco.

#### 6.4. El barroco clasicista.

Con la llegada al trono en 1714 de **Felipe V**, primer rey de la dinastía Borbón, se impuso en las construcciones reales un estilo clásico y monumental que seguía el modelo de los palacios reales de Turín y Versalles. Los **Reales Sitios** borbónicos (palacios de La Granja, El Pardo, Aranjuez y Madrid) tienen gran desarrollo horizontal, fachadas planas, grandes ventanas articuladas con frontones y columnas a intervalos regulares y amplios jardines, diseñados con rigurosos trazados geométricos. El **Palacio Real de Madrid**, obra de **Filippo Juvara y Giovanni B. Sachetti**, se levantó sobre el antiguo alcázar y conserva cierto aire de fortaleza en el potente almohadillado y los resaltes de las esquinas, un eco de las torres originales.



Palacio Real de Madrid

#### 7. La escultura barroca española.

Uno de los campos en los que el arte barroco español tuvo un **desarrollo** más **singular** fue el de la escultura. Entre el año 1600 y 1770 hubo una gran cantidad de producciones escultóricas, de las que prácticamente todas son imágenes religiosas.

- En España existía una importante **tradicón de imaginería religiosa** que se mantuvo en época barroca y sobre la que se impusieron las decisiones que se tomaron en el **Concilio de Trento** sobre los **temas más adecuados** así como el estilo en el que debían realizarse las imágenes religiosas, tanto de escultura como de pintura.
- Frente a los protestantes, los católicos afirmaban que las **buenas obras**, el **arrepentimiento**, la **penitencia** y los **sacramentos** (sobre todo el bautismo y la comunión) eran instrumentos de **salvación**. Por ese motivo, se insistía en representar a los **santos** que habían sido canonizados recientemente (Ignacio de Loyola, Teresa de Jesús, Francisco Javier) y aquellos que ejemplificaban **las virtudes** que defendían los católicos frente a los protestantes: Magdalena arrepentida, San Jerónimo penitente, etc.
- De la **vida de Cristo** destacan los episodios del **Nacimiento** y, sobre todo, **Pasión**, Entierro y Resurrección. La figura de la **Virgen** adquirió mucho relieve, como **Dolorosa** (durante la Pasión) e **Inmaculada** (sin pecado original), una devoción muy arraigada en España y que dio lugar a una

iconografía muy difundida (la Virgen aparece muy joven, en pie sobre una nube de querubines, una serpiente y la luna creciente).

- Las tallas formaban parte de **retablos**, para la **devoción** y para las **procesiones**, en las que celebraban de una forma teatral y participativa los contenidos de la fe católica, en especial las de **Semana Santa** (que celebran la Pasión, muerte y resurrección de Cristo) y las del **Corpus Christi** (afirma la presencia de Cristo en la hostia consagrada).
- El Concilio de Trento exigía que las **imágenes** fuesen **comprensibles para el pueblo** y que suscitaran una **devoción inmediata y sensible**. Bajo estos requisitos, se realizaron imágenes con tamaño muy próximo al real, **realistas y verosímiles**, con actitudes intensas, teatrales y muy **expresivas**. Pretendían que los fieles las contemplasen de una forma activa, implicándose emocionalmente en el asunto que representaban.
- Las esculturas barrocas españolas están realizadas en **madera tallada y policromada** y, en ocasiones, estofada. El color intensifica el realismo de las figuras y les proporciona más **inmediatez**. A diferencia de las tallas del renacimiento, en las del barroco era frecuente añadir **postizos**, objetos aplicados y algunos materiales (corcho, telas encoladas, vidrio) que simulaban de manera muy realista las heridas o las miradas intensas.

### 7.1. La escultura barroca en Andalucía.

En Andalucía prosperaron muchos talleres de escultura de gran calidad. Las tallas andaluzas se caracterizan por la **idealización** de las figuras, por preferir **temas amables y cercanos a la devoción popular**, en especial las imágenes del **Niño Jesús**, que fueron muy populares en su tiempo, y por las **aplicaciones** de metales preciosos y ricas telas.

En Sevilla destacó **Juan Martínez Montañés** (1568- 1649). Sus imágenes responden a un **ideal de belleza aún clásico**, y tienen siempre **actitudes serenas y elegantes**, pero también una **expresión y fuerza interior** que las hace muy cercanas y verosímiles. Conocía perfectamente la **anatomía** e integraba magistralmente la expresión del rostro de sus figuras con el gesto y actitud del cuerpo. Tallaba las telas y cabellos con **pequeños y abundantes pliegues**, con gran sentido decorativo. Una de sus mejores obras es el **Cristo de la Clemencia**, un crucificado aún vivo, en el que es mínima la presencia de sangre y heridas y cuya anatomía sigue fielmente los cánones clásicos.

Realizó también el retablo de la iglesia de **San Isidoro del Campo**, en Santiponce (Sevilla), cuyas tablas tienen escenas de grandioso y sereno clasicismo (Adoración de los Reyes Magos) y del que formaba parte una figura exenta, llena de dramatismo, de **San Jerónimo penitente**.

Cristo de la Clemencia





Inmaculada de Alonso Cano

**Granada** fue otro importante foco de escultura cuyas obras se difundieron por toda España; las tallas granadinas son por lo general de **pequeño tamaño** y una ejecución muy **virtuosa**, que invita a contemplar la imagen de cerca, con una **actitud recogida**.

**Alonso Cano** (1601- 1667) se formó en Sevilla, en el estilo naturalista e idealizado de esa escuela y, tras una importante carrera como pintor en Madrid, regresó a Granada. Sus **esculturas** son de **pequeño tamaño** y una gran **sencillez**, con expresiones ensimismadas. Sus mejores obras tratan **temas amables** de la devoción popular, como el **Niño Jesús**, **San Juan Bautista** y, sobre todo, la **Inmaculada** de la catedral, una elegante figura de perfil ovalado que invita a contemplarla desde todos los puntos de vista.

También trabajó en Granada **Pedro de Mena** (1628- 1688), más emotivo y dramático (por influencia de la escultura castellana), autor de **imágenes intensas** destinadas a la devoción y al examen de conciencia, como la **Magdalena penitente** o **San Pedro de Alcántara**.

### La escultura barroca en Castilla.

En foco más importante de la imaginería castellana estuvo en **Valladolid**, formado sobre la tradición de los grandes maestros del renacimiento, Juan de Juni y Alonso de Berruguete. Las obras de los talleres vallisoletanos se difundieron por toda Castilla e influyeron en el estilo de los maestros de otros focos menores, como **Madrid** o **Zamora**. En Castilla adquirió mucha importancia la talla de **conjuntos procesionales**, en los que varias figuras representan escenas de la Pasión de Cristo. En el siglo anterior, estos conjuntos se realizaban con figuras de cartón encolado y tela, y fue el maestro **Francisco Rincón** el primero que realizó un conjunto de imágenes de madera, una Elevación de la Cruz. Los conjuntos procesionales permitían realizar **escenas de composición compleja**, con varios puntos de vista, muy adecuadas para la participación de los fieles durante las procesiones.





Piedad y Cristo yacente de G. Fernández

El maestro más importante de la escuela castellana y fundador de la escuela vallisoletana fue **Gregorio Fernández** (1576- 1636), natural de Sarriá (Lugo), que trabajó como oficial en el taller de Francisco Rincón. En sus primeras obras aún se advierte la **influencia** de la escultura **manierista** (Juan de Bolonia) y cierto **idealismo clásico**. Su estilo maduro aparece ya en su **Piedad con los dos Ladrones**, caracterizado por un mayor naturalismo y por los pliegues rígidos y angulosos de las telas, que aportan efectos lumínicos a las figuras.



Gregorio Fernández Creó algunos **tipos iconográficos** que tuvieron gran difusión en Castilla, como el de **Cristo atado a la columna**, más baja que las tradicionales que le permitía tratar la anatomía de forma más libre y natural, y sobre todo la de **Cristo yacente**, imágenes que se caracterizan por la crudeza de los detalles de sufrimiento y un gran realismo. Entre sus conjuntos destaca el del **Descendimiento**, una compleja composición con

cinco figuras a distintas alturas y pensada para la contemplación desde distintos puntos de vista, durante las procesiones.

**La escultura barroca en el siglo XVIII: José Salzillo.**



En el siglo XVIII la tradición imaginera continuó su desarrollo, incorporando un mayor sentido narrativo y gusto por los detalles. En las regiones levantinas fue muy importante la influencia de la **escultura del sur de Italia**, sobre todo **Nápoles**. De esta ciudad era originaria la familia de **Francisco Salzillo** (1707-1783) autor de complejos conjuntos procesionales, en los que equilibra la gracia y la emotividad con el realismo de la tradición imaginera. En esta época llegó, también de origen napolitana, la tradición de los "belenes" o nacimientos, representaciones del nacimiento de Cristo que, al principio, la nobleza instalaba en sus residencias.

Oración en el Huerto

## 8. La pintura barroca.

El barroco buscó en el arte un medio para crear **imágenes** que encendieran la imaginación, que presentaran **ante los ojos** y, a través de ellos, **ante el entendimiento**, todos los significados religiosos y morales que se ocultaban en la realidad cotidiana: el carácter sagrado de los reyes, la intervención de Dios en el mundo, la caducidad de todas las cosas... **La pintura** resultó el **medio más adecuado** para lograr este propósito; gracias a la gran maestría que adquirió, proporcionaba imágenes que hacían creer al espectador que **una realidad distinta a la cotidiana estaba ante sus ojos** y transmitir la complejidad y riqueza de la **visión del mundo** de aquel tiempo.

- La pintura del siglo XVII estuvo condicionada, como la arquitectura y escultura, por la **división** entre la **iglesia protestante** y la **iglesia católica** y, en el caso de ésta última, por los requisitos del Concilio de Trento; como la escultura, la pintura de los países católicos adecuó sus temas y lenguaje a los **requisitos de la contrarreforma**.
- En los países católicos, la Iglesia siguió siendo la institución que más obras de arte encargaba, pero también fueron muy abundantes en esta época los **encargos de los monarcas y la nobleza**, (**retratos**, **alegorías políticas**, y **asuntos mitológicos** que procedían del repertorio renacentista. Estas obras, como ya sucedía en el renacimiento, compartían un **lenguaje común** y obedecían a un gusto que, más allá de las fronteras, era patrimonio de la aristocracia.
- Además fue ganando terreno **una nueva clientela: la burguesía**, sobre todo en los **Países Bajos**. Esta pequeña nación adquirió **conciencia de su identidad** en torno a valores de la burguesía y la interpretación calvinista de la religión y la virtud: la responsabilidad, la modestia y el rechazo de toda la grandilocuencia del barroco católico.
- Los burgueses adquirieron la costumbre de comprar cuadros con temas cotidianos: **bodegones**, **paisajes** y **escenas de género**. Así descubrieron la belleza de cosas que hasta entonces no habían llamado la atención de los pintores y **cambiaron la manera de ver el mundo** de las personas de su tiempo y de las siguientes generaciones.

A pesar de las diferencias entre las distintas escuelas, los pintores del barroco **compartieron algunas características técnicas y formales** que tienen su origen en un contexto cultural común.

- Durante el barroco, se impuso la pintura al **óleo sobre lienzo**, que tiene unos efectos de brillo y color muy adecuados a la estética espectacular del barroco, favoreció la experimentación de los artistas y permitía que las pinturas se trasladaran, en un **mercado de arte** cada vez más intenso y amplio. La pintura al fresco también se mantuvo, sobre todo en la decoración de las iglesias católicas.



- **Italia** continuó siendo en el siglo XVII el **foco artístico más importante**; en Italia aparecieron dos corrientes pictóricas diferentes: la clasicista, influida por Rafael y que decía que la pintura debía basarse en el **dibujo** y otra más emocional, influida por Tiziano, que daba prioridad al **color**; esta última tendencia **se impuso en toda Europa hacia 1630** gracias en gran medida a un maestro flamenco: Pedro Pablo Rubens.
- La pintura barroca pretendía crear **imágenes comprensibles** y que se impusieran inmediatamente **a la imaginación**. Los pintores barrocos **rechazaron las extravagancias manieristas y buscaron sus modelos en la naturaleza**, pero siempre idealizada,
- En este sentido, **recuperaron la perspectiva** con un punto de vista único (el del espectador), y muchas veces **enfaticaban el primer plano**, desplegando en él toda la escena, como hacía Caravaggio, o **marcando la distancia** con el espectador a través de una cortina, un mueble o alguna figura.
- También **reforzaron la visión unitaria y subjetiva** de la pintura a través del uso del **color** y de la **luz**.
- Algunos pintores, como Velázquez o Rembrandt, **investigaron en la representación de la realidad**; a mediados del siglo XVII utilizaban un tipo de **pincelada** que en España se llamó "**emborronada**", que solo permitía reconocer los objetos en la distancia y que daba una visión dinámica y efímera de la realidad.
- La **visión del mundo** de época barroca no era solo cambiante y subjetiva: también estaba **saturada de significados**, enseñanzas y mensajes. Las pinturas barrocas son **narraciones** en las que con frecuencia aparecen **paisajes o escenas implicadas** (ventanas abiertas, espejos, cuadros o mapas dentro del propio cuadro) que enriquecen su significado y su valor teatral.

## 2. La pintura barroca italiana.

Italia siguió siendo en el siglo XVII el centro artístico más importante de Europa. La demanda de las órdenes religiosas y de los papas mantuvo muy activos los talleres artísticos de **Roma**, junto a la que surgieron otros centros, como **Nápoles** (bajo dominio español) o **Bolonia** (capital de Lombardía).

Ya en los últimos años del siglo XVI se había impuesto en Italia una **reacción contra las complicaciones del manierismo** y su visión intelectual y antinatural de la pintura; bajo la influencia de la contrarreforma, los artistas buscaron una forma de expresión más **inmediata y sensible**, que se adaptara a la cultura visual de su tiempo. En este empeño surgieron **dos corrientes contrapuestas**: el **clasicismo** y el **naturalismo**. Con una orientación más triunfal y decorativa, surgió en la segunda mitad del siglo XVII un tercera corriente: la **pintura de techos**.

### 3.1. El clasicismo: La Escuela de Bolonia.

El año 1580 los hermanos **Agostino y Anibale Carracci** fundaron en Bolonia una academia de pintura para que se formaran los jóvenes artistas. La **Academia de Bolonia** pretendía recuperar la **belleza**, a la vez **natural e ideal**, de la obra de Rafael; junto a la pintura estudiaban también la **mitología**,



**literatura e historia de los clásicos**, buscando episodios que animaran a quién contemplara las pinturas a un comportamiento elevado y heroico. El método de estudio se basaba en copiar las obras de los grandes maestros del **Renacimiento** y, sobre todo, en practicar el **dibujo**, que consideraban el elemento racional y ordenador de la pintura. Recuperaron la **representación de la naturaleza**, que los manieristas habían relegado, que vinculan de forma lírica a las escenas humanas.

**Anibale Carracci** (1560- 1609) realizó una afortunada **síntesis** entre las características que la academia valoraba más en los clásicos: el dibujo de Rafael, la anatomía de Miguel Ángel, la fantasía de Mantegna y el color de Tiziano. Realizó en el **palacio Farnesio**, en Roma, la decoración de la bóveda de la galería principal con distintas escenas mitológicas que expresan la transformación que experimentan los seres humanos a causa del amor; las **bóveda está dividida en falsos cuadros**, con atlantes y esculturas fingidas, tomando como modelo las pinturas de Miguel Ángel en la capilla Sixtina, y las escenas están llenas de inventiva, **dinamismo** y estudiado **equilibrio**. En ocasiones, relegó las escenas humanas a un espacio mínimo del cuadro, para dejar espacio a la representación de la naturaleza.

**Guido Reni** (1575- 1642) fue discípulo de Anibale Carracci, cuyas enseñanzas amplió con un sentido **más dramático** del color y mayor capacidad para expresar y transmitir **emociones**, siempre dentro de la **contención** y equilibrio propio de la escuela (**La Aurora**). Llevó su interés por los clásicos hasta el estudio de la anatomía y el **desnudo**, que la cultura contrarreformista había relegado, y con el que imprimía a las figuras humanas un carácter trascendente y digno, cercano al de las esculturas clásicas (**Hipómenes y Atalanta**).

Pinturas del palacio Farnesio



Hipómenes y Atalanta

La Aurora



naturalismo: Caravaggio.

**Michelangelo Merisi** (1573- 1610), conocido en la Historia del Arte por su lugar de nacimiento, **Caravaggio**, fue el representante casi exclusivo de la **corriente naturalista** en pintura.

Caravaggio se formó en **Milán**; en 1590 se trasladó a **Roma** y comenzó a trabajar para algunos miembros de la curia y órdenes religiosas, pero en 1606 fue requerido por la justicia a causa de un crimen y tuvo que huir a **Nápoles** y desde allí a Siracusa, Mesina y Palermo; durante su regreso a Roma, ya absuelto, murió.



Su pintura, en la que predominan los **temas religiosos**, está llena de **dramatismo**. Dominan la composición **grandes figuras** para las que Caravaggio tomaba como modelos a personas vulgares y a las que pintaba con **absoluto realismo** y cierta **crudeza**, sin ocultar su fealdad, humildad o decrepitud, incluso para representar las imágenes de santos, de la Virgen o de Cristo. Son figuras muy **expresivas**, en ocasiones representadas con reacciones primarias, gesticulantes y alteradas.

En los **primeros años** de su carrera, hasta 1595, Caravaggio incluía sus figuras en un **espacio neutro y luminoso**

(**Baco joven**), que en ocasiones comprende un **paisaje** denso y poco profundo (**Descanso en la Huida a Egipto**), pero pronto lo sustituyó por un **fondo oscuro**, que mantuvo en todas sus obras de madurez. De esa penumbra emergen las **figuras**, de gran tamaño, que ocupan el **primer plano** y están **iluminadas** de forma violenta y dramática por un **haz luminoso** muy teatral que surge desde uno de los ángulos del cuadro, **acentuando los gestos y los detalles realistas** y dándoles la apariencia de esculturas que emergen de la penumbra de las iglesias para las que estaban pensadas estas obras. Para reforzar este efecto, Caravaggio incluía en ocasiones figuras humanas en **escorzo** y otros elementos que parecen avanzar hacia el espectador.

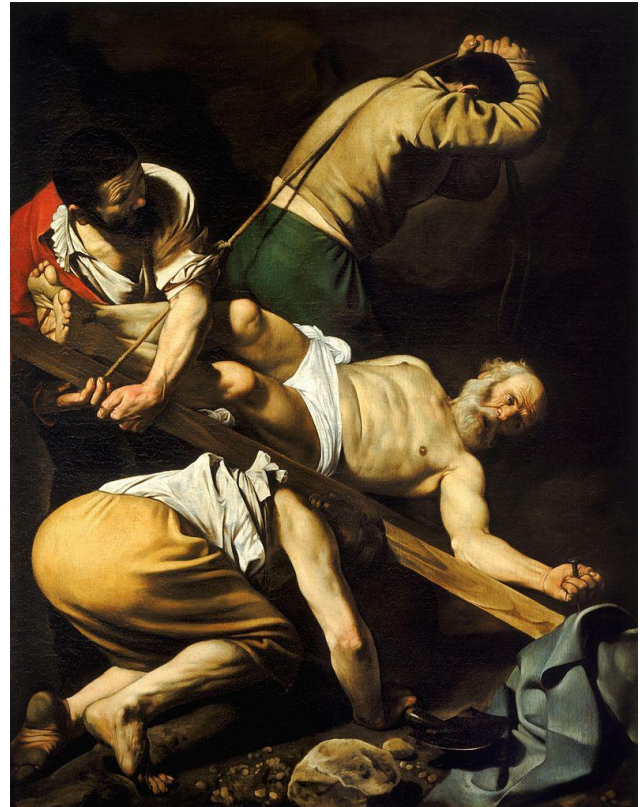


Caravaggio **eliminó todo carácter heroico** de sus escenas religiosas o, aunque menos frecuentes, mitológicas. Fiel a las normas de la contrarreforma, quiso traer a este mundo los acontecimientos supraterráneos, insertarlos en el contexto de la realidad cotidiana; las **visiones** de los santos y los **milagros** suceden en sus obras de una forma **palpable y real**. Los santos, representados como personas del pueblo, muestran la posibilidad de que **cualquier persona**, por humilde que sea, encarne la virtud y **gane el favor de Dios**. También la composición, en la que las personas sagradas aparecen apartadas o poco visibles, muestra la naturalidad con la que suceden los hechos trascendentes.

Entierro de Cristo



Conversión de S Pablo



Crucifixión de S Pedro

La obra religiosa de Caravaggio fue muy **controvertida**, admirada por su verismo y sinceridad y también denostada por su falta de decoro, diseño y composición. Destacan las pinturas que realizó para la **capilla Cerasi** (en la iglesia romana de Santa María del Popolo) con la **Vocación de San Pablo** y **crucifixión de San Pedro**, las de la **Vocación, Evangelio y Muerte de San Mateo**, en la capilla Contarelli de San Luis de los Franceses (Roma), y otras de carácter sacro como **La muerte de la Virgen**, una de las más incomprensidas, y el **Entierro de Cristo**, en las que la muerte aparece como un hecho definitivo, sin heroísmo ni redención. Muchos autores imitaron el estilo de Caravaggio, en especial, el recurso de iluminar violentamente las figuras y dejar en la oscuridad el fondo del cuadro, que les valió el nombre de "**tenebristas**" (de "tenebre", tiniebla en italiano). También tuvo gran influjo su sentido verista y cercano de la representar las escenas religiosas, que tuvo gran aceptación en **España y Nápoles**.

## Análisis de una obra:

### La vocación de San Mateo, de Caravaggio .

Identificación:

Este lienzo está ubicado en la **capilla** funeraria de un noble francés afincado en Roma, Mathieu Coyntrel o **Contarelli**, en la iglesia de **San Luis de los Franceses**, en Roma, junto a otros dos del mismo autor en que aparece San Mateo escribiendo el Evangelio inspirado por un ángel y en el momento de su martirio. Fue pintado hacia el año **1600** y es una de las obras más representativas del **naturalismo** barroco.

Análisis de la obra:

El cuadro relata un **episodio del Evangelio: Cristo llama** a un recaudador de impuestos o publicano al servicio del emperador, llamado Leví, para que se una a él y se convierta en uno de sus apóstoles. La escena se desarrolla en un **interior oscuro**; como en una escena teatral, en la que las figuras ocupan la parte inferior del cuadro y dejan libre el tercio superior del lienzo, ocupado por una pared en tonos neutros y una ventana, que Caravaggio ha pintado con gran verismo. Las figuras forman **dos grupos**: el de **Mateo**, rodeado de otros personajes, que pregunta asombrado si es a él a quien Cristo llama, y el que forman **Cristo y San Pedro**. El **hombre que aparece de espaldas**, a través del gesto con el que se vuelve hacia Cristo, sirve de **nexo** entre los dos grupos y además establece cierta profundidad en la composición, que se desarrolla casi por completo en **primer plano**.

Las **figuras** están **individualizadas** y parecen reproducir, incluso en el caso de Cristo, las facciones de **personas reales**; Caravaggio ha vestido a san Mateo y sus compañeros según la moda de su tiempo, mostrando así que están vinculados a la preocupaciones e intereses de la vida corriente, mientras que Cristo y San Pedro llevan túnicas y mantos que les dan un aire intemporal símbolo de su compromiso de apartarse del mundo y dedicarse a Dios. Pero **ni siquiera** éstos últimos tienen un **aspecto heroico o noble**, ni tampoco el momento de la vocación está descrito con grandeza:

solo San Mateo se da por aludido, mientras que sus acompañantes miran con indiferencia o ignoran la irrupción de Cristo, que además queda casi oculto por San Pedro. La llamada de Cristo aparece así como un **gesto sencillo**, como lo narra el propio Evangelio, carente de todo aparato.

Las figuras aparecen **iluminadas de forma muy contrastada** por la luz que entrar por la derecha sin que podamos ver la fuente de la que procede. Es una **luz sobrenatural**, dorada y focal, que no ilumina de forma envolvente como la luz natural, sino que destaca aquellos detalles que aportan mayor verismo a la escena (los bordados de los tejidos, las



facciones de San Mateo, el dinero que está contando sobre la mesa) y que, sobre todo, **acompaña el gesto de Cristo**.

Significado.

La pintura religiosa de Caravaggio fue con frecuencia criticada por su **falta de decoro y dignidad**; pero muchos de sus contemporáneos también admiraron en ella su capacidad para traer a la **realidad cotidiana los mensajes del Evangelio** y la **fidelidad** con la que lo interpretaba. El realismo de la escena muestra que los milagros forman parte de las cosas de este mundo, pero la naturalidad con la que sucede, **carente de toda solemnidad**, y en la que Cristo aparece casi oculto en un margen del cuadro, recuerda la humildad de Su origen y que Su mensaje significa **sacrificio y renuncia**. En la época de Caravaggio, durante los primeros tiempos de la contrarreforma, muchos católicos interpretaron de este modo la **renovación de la Iglesia** y este tipo de representación tuvo por eso mucho éxito en otras escuelas, especialmente en **España**. Más adelante, durante el pleno barroco, se impondrá un estilo grandioso y elevado, con una orientación más



Apoteosis de San Ignacio

## 2.2. La pintura de techos.

La **pintura mural** realizada al **fresco** tenía una gran tradición en Italia; la obra de Rafael y, sobre todo, la de Miguel Ángel sentaron un precedente decisivo en época barroca. En esta tradición realizó Anibale Carracci la decoración del palacio Farnesio, en la que la bóveda aparece compartimentada en distintas escenas como si fueran cuadros.

La pintura de techos plenamente barroca concibe la decoración de una **forma unitaria**, cubriendo con una única escena toda la superficie mural; los pintores desarrollaron una gran maestría en la representación de **arquitecturas fingidas**, que simulaban prolongar los arcos y pilares del edificio en el que realizaban la pintura. Estas decoraciones obedecen al concepto de **arte teatral** y sintético que hemos estudiado en la

unidad anterior, que explica que los artistas incluyan esculturas en los márgenes de la pintura que se confunden con las figuras pintadas y contribuyen a la **fusión de todas las formas de arte**.

La pintura de techos tuvo gran desarrollo en las **cortes europeas**, representando alegorías de las virtudes de un buen gobernante, del poder del monarca o de las glorias de su reinado, una tradición que se mantuvo hasta finales del siglo XVIII, ya dentro del estilo rococó. Pero este estilo fue sobre todo significativo en la decoración de las **iglesias católicas de la contrarreforma**. La planta de una **sola nave** con capillas laterales (según el modelo de Il Gesù de Roma) era muy adecuada para representar en el techo una escena en la que el mensaje era en esencia el de la **intervención divina** en este mundo; en una **arquitectura ficticia** que parece prolongar la del propio edificio, aparece el **cielo abierto**, hacia el que tiene lugar la **apoteosis** o ascenso a los cielos de un santo o aparece el **triumfo de alguno de**

**sacramentos**, afirmando así los dogmas de la iglesia católica que los protestantes habían puesto en cuestión durante el proceso de reforma.

**Pietro da Cortona** (1596- 1669) inauguró el estilo unitario de pintura de techos, en el que realizó sobre todo **obras profanas**. Multiplicó el número de figuras en sus composiciones, en las que incluía **escenas principales y secundarias**. Su estilo se denominó en su tiempo "**heroico**", porque imprimía a sus composiciones un aire grandioso y magnífico, sin caer sin embargo en la confusión y en la acumulación de detalles. Por encargo del papa Urbano VIII pintó la **galería del palacio Barberini**, con escenas clásicas que alegorizan el triunfo del bien y la inteligencia sobre la barbarie.

**Giovanni Battista Gaulli** (1639- 1709), conocido como el **Baciccio**, realizó la pintura de la iglesia manierista de Il Gesù, donde representó **La adoración del Santo Nombre de Jesús**, un gran auto sacramental realizado en pintura. Su estilo es claro y elegante, y alcanzó grandes cotas de virtuosismo en los **efectos ilusionistas**.

El jesuita **Andrea Pozzo** o Padre Pozzo (1624- 1709) escribió un tratado en el que describió la técnica de pintura ilusionista sobre techos. En su obra más importante, **La Apoteosis de San Ignacio**, en la bóveda de la iglesia romana a él consagrada,  **fingió la forma de una profunda cúpula**, que parece ofrecer **distintos puntos de vista** al espectador que avanza en la nave. Con acusados escorzos, incluyó complejas composiciones con muchas figuras que parecen suspendidas en el aire.

### 3. La pintura barroca en España.

A finales del siglo XVI, la pintura española había permanecido algo apartada de las nuevas corrientes, pero a lo largo del siglo experimentó una **profunda renovación** y mostró una gran **capacidad de asimilación** de las novedades de su tiempo.

- La pintura española continuó siendo en este siglo mayoritariamente **religiosa**; casi todos los encargos que recibían los pintores procedía de las **órdenes religiosas**, las cofradías y los cabildos de las catedrales, a los que se sumaban las **obras de devoción** que también solicitaban los nobles y reyes. A principios del siglo XVII, este tipo de pintura estuvo fuertemente condicionado por los **preceptos de la contrarreforma y por el estilo de El Escorial**, caracterizado por la austeridad de las composiciones, la monumentalidad de los personajes y una limitada paleta de colores cálidos pardos.
- Sobre esta tradición tuvo **gran influencia**, ya en las primeras décadas del siglo XVII, **el naturalismo**. En España, la literatura y las artes figurativas no desdeñaron la **observación**, a veces crítica, a veces burlesca, y siempre realista, de la sociedad, a la que se sumó pronto el naturalismo de Italia, con la que España mantenía **estrechas relaciones** políticas y culturales en esta época.
- La reproducción verista de la realidad no era incompatible con la representación de los milagros. La fe de la contrarreforma insistía en su posibilidad real, una verdad que la pintura mostraba con gran eficacia, haciendo **compatibles las imágenes humildes de los santos** y el verismo de las escenas religiosas con la **irrupción de los milagros** y las visiones sobrenaturales.
- Junto a los asuntos religiosos, los **temas profanos y aristocráticos** tuvieron un importante desarrollo en este siglo, si bien restringidos a la demanda de unas pocas familias y la Casa Real. Los reyes encargaron alegorías que representaban su poder y retratos que difundían su imagen y su autoridad por todos los rincones del reino. La presencia de **Diego Velázquez** en la corte hizo
- posible que estos géneros adquiriesen una **relevancia inusitada** y rompiesen con el formalismo y rigidez tradicionales, para convertirse en obras llenas de audacia y humanidad.
- **Hacia 1630** apareció en España el **estilo plenamente barroco**. La severa normativa de la contrarreforma se relajó a favor de una estética más sensible y emocionante influida por el

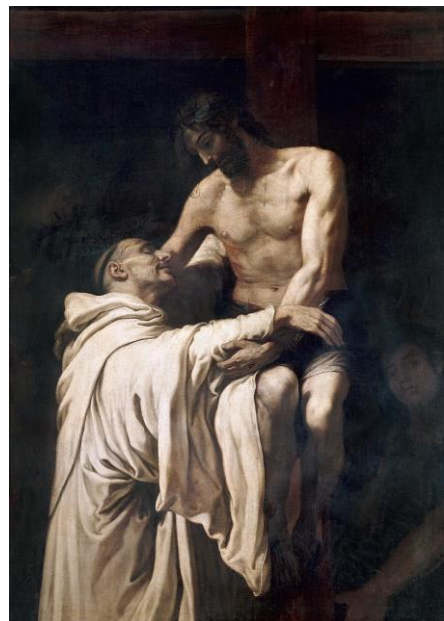
**clasicismo** de la escuela de Bolonia y la **pintura veneciana de Tiziano y Veronés**. Los maestros enriquecieron su estilo con una **mayor luminosidad, composiciones agitadas** y movidas y una **pincelada más suelta** y algunos pintores, como Velázquez o Murillo, comenzaron a interesarse por los **valores puramente pictóricos** de su oficio y a experimentar las posibilidades del color o de la pincelada.

### 3. 1. La escuela valenciana.

El reino de Valencia mantenía **estrechas relaciones con Italia**, sobre todo con el reino de Nápoles, y los talleres de los maestros valencianos e italianos trabajaron indistintamente para los clientes de una y otra orilla, intercambiando de forma fluida experiencias y estilos.



**San Francisco confortado por un ángel.  
San Bernardo abrazando a Cristo**



**Francisco Ribalta (1565- 1628)** se formó como pintor en **El Escorial**, donde adquirió su estilo **severo y clasicista** de figuras monumentales, aún dentro de las convenciones de la contrarreforma y



bajo la influencia de las **corrientes ascéticas y contemplativas**. Se instaló y abrió su propio taller en **Valencia**, donde fue uno de los primeros maestros en incorporar el **naturalismo** de influencia italiana a sus imágenes de santos, en los que mantuvo sin embargo su **carácter escultórico** y una actitud **serena** y ensimismada. En sus obras (*Cristo abrazando a San Bernardo*, *San Francisco confortado por un ángel*) el realismo de la imagen del santo contrasta con la visión mística.

**José Ribera (1591- 1652)** nació en Valencia. En 1615 visitó Roma, donde entró en contacto con los pintores naturalistas y tenebristas y con la obra de Caravaggio, y al año siguiente se instaló en Nápoles, **al servicio del virrey**, el duque de Osuna. En Nápoles



permaneció casi toda su carrera, al servicio de los sucesivos virreyes y realizando también encargos para clientes españoles e italianos, favoreciendo así el intercambio de influencias entre las dos escuelas.



Trinidad  
El niño zambo



El sueño de Jacob



La obra de Ribera está muy influida por los grandes maestros del siglo XVI y de su tiempo; de **Miguel Ángel** adoptó las **anatomías poderosas y tensas** (*Martirio de San Felipe*), y de **Rubens** el **carácter heroico** con el que representa a los santos

en el momento del martirio o durante la penitencia y el dominio del dibujo en sus composiciones, en las que utiliza estudiadas combinaciones de **líneas oblicuas**.

El **influjo de Caravaggio** fue decisivo en la representación realista de los personajes, a los que Ribera representa de forma más individualizada y característica, recreándose en la representación de **distintas facciones y gestos** y exagerando la humildad y decrepitud de los santos, como en la serie que realizó de **imágenes de santos y sabios** pintados a modo de retratos (en la línea de la contrarreforma) y en algunas pinturas de género, que realizó bajo la influencia de la pintura flamenca y Genovesa (*El niño zambo*). También tomó de Caravaggio y de los tenebristas los **contrastos dramáticos de luces y sombras** (*Trinidad*), que no siempre cubren la totalidad del fondo.

Algunas de las grandes composiciones de Ribera están formadas por **distintos planos** en los que incluye personajes secundarios que parecen extraídos de una escena de género. El paisaje tiene mayor importancia que en otros pintores naturalistas y, **a partir de 1630**, influido por el estilo del pleno

barroco, sus cuadros están ocupados en gran medida por **cielos luminosos y muy claros**, en los que realiza delicados efectos luminosos (*El sueño de Jacob*).

Ribera aplicaba una **pinclada menuda y muy trabajada**, aplicada trabajada en ocasiones con pinceles rígidos para conseguir un **acabado rugoso** muy táctil, con el que representa la apariencia de la piel demacrada o de las arrugas de sus santos, o para reproducir el brillo y densidad de la seda o la suavidad del cabello de los personajes celestiales.



Visión de San Pedro Nolasco

### 3. 2. La escuela sevillana: la etapa clasicista y naturalista.

Sevilla continuó siendo en el siglo XVII el centro cultural y económico más importante de la península, sede de muchas comunidades religiosas y familias aristocráticas que demandaban obras de arte y origen de la mayoría de las **pinturas destinadas a la América española** y las ciudades del sur peninsular. En Sevilla aparecieron algunos

de los **tipos iconográficos** más característicos de la pintura barroca, como la **Inmaculada** o **Cristo en la Cruz**, que cultivaron pintores y escultores. Durante el **primer tercio del siglo XVII** la pintura sevillana permaneció fiel al **estilo clasicista**, solemne y estático, que se había impuesto a finales del siglo XVI, sobre el que pronto influyó el naturalismo, en una síntesis que tuvo mucho éxito durante la primera mitad del siglo.

**Francisco de Zurbarán** (1598- 1664) nació en Fuente de Cantos (Badajoz) pero se formó en Sevilla, donde llegó a ser el primer pintor de la ciudad en 1630. Su pintura es fundamentalmente **religiosa**: trabajó para las **órdenes** más comprometidas con la **contrarreforma** (mercedarios, cartujos, franciscanos, dominicos) realizando series de cuadros en los que narraba la vida y milagros de sus fundadores (*Vida de San Pedro Nolasco*, *Vida de Santo Domingo de Guzmán*), y series de imágenes de santos que se denominaban en la época "**retratos a lo divino**", como las **santas** que realizó para el **Monasterio Jerónimo de Guadalupe** (Cáceres); en sus obras devotas (*La Virgen Niña cosiendo*) creó modelos que tuvieron mucha difusión en la América hispana, hacia donde enviaba buena parte de su producción. Realizó también algunos **bodegones**, que eran motivos de reflexión sobre la vanidad del mundo, y, por encargo de Felipe IV pintó una serie sobre los **trabajos de Hércules**, héroe emblemático de la monarquía hispánica. **composición estática**, según esquemas geométricos simples, y sus **personajes** aparecen **ensimismados y silenciosos**; ocupan el primer plano del cuadro, en el que son raros y no están del todo logrados los efectos de perspectiva. Reproducía de forma magistral las **distintas calidades** de

la materia, en especial de los tejidos, y dotaba a todas las cosas humildes y a las figuras de un aura sagrada que expresaba de forma muy fiel la devoción sencilla y contemplativa de su tiempo.



Bodegón (Zurbarán)



Vida de S. Pedro Nolasco. Santa Isabel o Casilda

### Sevilla: Pleno barroco.

La vitalidad y continuidad de la producción de la escuela sevillana permiten estudiar la evolución de la pintura barroca, que a partir de 1630 inició su etapa plena o propiamente barroca.

#### **Bartolomé Esteban Murillo (1617- 1682)**

desarrolló la totalidad de su carrera en Sevilla, donde adquirió un gran reconocimiento. La mayor parte de su producción consiste en **obras religiosas** que realizó para la catedral y para las más importantes iglesias y comunidades de la ciudad. Dio una gran difusión a algunos **tipos iconográficos** como la **Inmaculada**, de la que realizó varias versiones y otros relativos a la **infancia de Jesús**, como la **Sagrada Familia**, la **Virgen con el Niño** (en el que recuperó el modelo de Rafael) e imágenes en las que el **Niño Jesús** aparece solo o con San Juan Bautista, también niño, representado con los símbolos de la Pasión y anticipando el martirio. Estos temas responden a una **piEDAD sensible y conmovida** que se extendió en la segunda mitad del siglo XVII, en la que las escenas religiosas pierden su carácter dramático y heroico a favor de una comunicación más emotiva, y en la que hay un premeditado **contraste entre el significado místico** de la escena y los **sentimientos de piedad y ternura** que despiertan las escenas infantiles y maternas.

Destacan también las obras que Murillo realizó para el **Hospital de la Caridad** de Sevilla en la que representó a distintos santos realizando obras de caridad y, sobre todo, sus **escenas de género** en las que representa a pequeños mendigos en la calle (**Niños comiendo melón**); estos temas eran ya frecuentes en la pintura italiana y, flamenca, de donde procedían la mayoría de los encargos. A pesar de los detalles realistas con los que están realizadas, son escenas **graciosas y amables**, carentes de sarcasmo o moralismo.



Niños comiendo melón

La pintura de Murillo se basa en un **excelente dibujo** y en una **pincelada suelta y ligera** con la que conseguía imprimir **actualidad y viveza** a la expresión de sus figuras. Sus **composiciones son equilibradas y sencillas**, en las que los grupos de figuras dejan **amplio espacio** para incluir fondos con efectos **atmosféricos y lumínicos teatrales**.

Buen Pastor



Inmaculada



**Juan de Valdés Leal** (1622- 1682) trabajó en Sevilla y Córdoba. Su pintura se caracteriza por su dibujo ágil y expresivo, las **composiciones dinámicas** con grandes **remolinos de color** y el **efectismo dramático**. Para el Hospital de la Caridad de Sevilla realizó las **Postrimerías**, obras en las que expresó de forma cruda y realista el **triumfo de la muerte**, la corrupción de la carne y el carácter caduco y superfluo de todos los bienes de este mundo; pertenecen a un género de pintura orientado a realizar examen de conciencia que tenía gran tradición entre los países católicos y que se suelen denominar cuadros de "vanitas rerum" (vanidad de las cosas) o, sencillamente "vanitas".



In ictu oculi. Valdés Leal

### 3. 3. La pintura en la corte: Velázquez.

En Madrid, capital del reino y sede de la corte, surgió en la primera década del siglo XVII un activo foco artístico; junto a los **encargos de la Iglesia**, que también aquí obedecían a las convenciones del clasicismo y la contrarreforma, la corte, y sobre todo la **Casa Real**, requería otro tipo de asuntos: mitológicos (para las villas de recreo y colecciones privadas), **alegóricos e históricos** (manifestaciones de los triunfos del monarca y lecciones de gobierno para el príncipe) y, sobre todo **retratos**, que llevaban la presencia del rey a todos los territorios de la Corona. En este contexto destacó de forma absoluta Diego Velázquez, que dio a este repertorio unos valores y calidad completamente insólitos.

**Velázquez: La etapa de formación y la llegada a la corte.**



Diego Rodríguez da Silva y Velázquez (1599- 1660) **nació y se formó en Sevilla** con Francisco Herrera el Viejo y Francisco Pacheco, en cuyo taller trabajó, en una época en la que el estilo severo e inexpresivo de finales del siglo XVI iba abriéndose al naturalismo italiano. En su **etapa sevillana**, Velázquez realizó algunas **obras religiosas** (*Cristo en casa de Marta y María*, *La adoración de los Reyes Magos*) y

temas populares (*Vieja friendo huevos*, *El aguador*) con **composiciones sencillas** y equilibradas y figuras humanas **realistas**, que tienen una callada dignidad. En estas primeras obras, Velázquez utilizaba una **pincelada densa** y compacta y una reducida paleta de **tonos pardos y rojizos**; el fondo de las escenas es oscuro, neutro y escasamente profundo y las **calidades** de los distintos objetos están reproducidas con gran maestría e incluso cierto alarde ilusionista

En **1623** El Conde Duque de Olivares lo llamó a la corte para trabajar junto al rey Felipe IV, del que llegó a ser en 1627 primer pintor. En palacio conoció la colección privada de los reyes, especialmente las **obras venecianas**, y estudió el uso del color y sensualidad de **Tiziano**. También fue decisivo su encuentro en 1628 con el pintor flamenco **Pedro Pablo Rubens**, cuyas composiciones dinámicas y luminosas (retrato del duque de Lerma) influyeron en su obra. No obstante, Velázquez definió ya en esta etapa su estilo elegante y contenido, carente de todo exceso y efectismo, propio de la estética de la corte; así, pintó retratos de **Felipe IV** y el **Conde Duque** en la línea de Antonio Moro, sobrios, de cuerpo entero y sobre fondo neutro, pero llenos de verismo y dignidad



Entre 1629 y 1631 obtuvo permiso y ayuda del rey para viajar a **Italia** y estudiar las obras de la antigüedad y de los autores renacentistas y contemporáneos; adquirió entonces la costumbre de aplicar los **colores directamente sobre el lienzo** con una pincelada suelta. Durante su estancia en Roma realizó **La Fragua de Vulcano**, en la que incorporó **estudios de anatomía** tomados del natural y logró un sentido espacial muy convincente, gracias al dominio del color y de la luz, con los que definió los volúmenes iluminándolos de manera que

parecen recortarse en el espacio y dejan percibir entre ellos el aire que los separa, en una lograda **perspectiva atmosférica**.

El triunfo de Baco. El príncipe de Asturias a caballo





La Rendición de Breda

**Velázquez: la etapa de madurez.**

Desde su regreso a España hasta su segundo viaje a Italia, en 1649, Velázquez permaneció en la corte. En esta etapa realizó, junto a otros autores, las pinturas del **Salón de Reinos** del Palacio del Buen Retiro, con las victorias de la monarquía (**La rendición de Breda**) y una serie de **retratos ecuestres** que expresaban la continuidad de la monarquía, los de los monarcas

reinantes (**Felipe IV e Isabel de Valois**), sus antecesores, el heredero de la Corona e incluso el valido, el **Conde Duque de Olivares**, promotor de la política exterior que, según el programa decorativo, recuperó la reputación de la Casa de Austria. También son de esta etapa los retratos de **Felipe IV de caza**, destinados a la Torre de la Parada, y los de los bufones de la corte, como **El tonto de Coria** o **Don Sebastián de Morra**.

En los retratos al aire libre, Velázquez incorporó un **paisaje luminoso** que envuelve la figura de forma natural, lejos de la rigidez de los retratos de aparato, en una actitud humana y próxima. Los retratos de los bufones, carentes de toda etiqueta, permitieron a



Velázquez experimentar libremente con las posibilidades de la pintura y extraer, con franqueza y discreción, la **calidad humana** de cada individuo, más allá de su condición.



Entre **1649 y 1651** Velázquez realizó un segundo viaje a Italia, para adquirir obras de arte destinadas a la colección real; durante su estancia en Roma retrató al papa **Inocencio X** y pintó dos pequeños **paisajes de la Villa Medici**, con un concepto plenamente atmosférico del espa  
Tras su regreso a Madrid y hasta su muerte en 1660, Velázquez retomó los retratos oficiales y realizó tres obras singulares: **Las Meninas, La Venus del Espejo y**



**Las Hilanderas.** En ellas capturó de forma inmejorable la realidad de las cosas y las figuras, no ya su presencia material, sino el **aspecto que presentan a la vista**, desdibujado por el **movimiento**, el **aire** que las rodea y su **carácter efímero**; para lograrlo utiliza una **pincelada muy ligera**, en ocasiones deshecha, y una paleta de tonos grises, con lo que lograba una pintura luminosa y clara, en la que el aire parece realmente ocupar el espacio que hay entre las figuras. Las **composiciones son equilibradas y sencillas**, pero están enriquecidas por la inclusión de escenas implicadas y el juego de distintos planos de profundidad, con los que



Velázquez incluye significados alegóricos o literarios, que dan una visión ilusoria, pero también poética a la realidad.



## Análisis de una obra: Las Meninas.

### Identificación de la obra:

La familia o, como suele denominarse, Las Meninas, es un **retrato colectivo** que Velázquez pintó al óleo sobre lienzo durante la última etapa de su carrera, en **1656**. Toma su nombre de la **voz portuguesa** con la que se denominaba a las damas de la corte, en este caso a las de la infanta Margarita, Isabel de Velasco y Agustina Sarmiento.

### Análisis:

Aparece en el centro de la escena la **infanta Margarita**, rodeada de sus damas y acompañada de dos de los bufones de palacio; en un segundo plano se autorretrato **Velázquez**, y asoman dos empleados de palacio.



En último término, otro personaje aparece a contraluz en la puerta y un espejo, quizás una pintura, introduce una dimensión más, con las efigies de los padres de la infanta, **Felipe IV y Margarita de Austria**.

Aparecen estas figuras en un **espacio cerrado y profundo** (el taller de Velázquez en palacio, donde antes estuvieron las habitaciones del difunto heredero), definido por los **planos luminosos** que penetran por las ventanas laterales. El **lienzo del pintor** y la figura del **mastín**, en primer término, separan al espectador de la escena que contiene la pintura, convirtiéndola en un **espectáculo visual**, un recurso muy frecuente en el barroco y que queda subrayado por un **plano luminoso** que procede de la ventana en primer término y cuyo marco podemos ver en el margen derecho del cuadro.

Las figuras están retratadas con **naturalidad y franqueza**; como en otros retratos de esta etapa, Velázquez ha captado la **individualidad y la humanidad** de los personajes, a pesar del aparato con el que estaba obligado a representar a la princesa, en esa fecha heredera de la Corona, la penosa fealdad de la enana Maribárbola, y la modestia con la que él mismo debía figurar en un retrato real. **La claridad** que entra por las ventanas laterales, y, sobre todo, la que ilumina el primer plano de la pintura, **modela sus cuerpos y define nítidamente su volumen**.

La **composición**, como es habitual en Velázquez, es **reposada y cerrada**, irreprochable dentro los requisitos **clasicistas** de la pintura de corte; solo el bufón Nicolasico Perusato, que juega con el perro y las meninas se mueven; éstas, como en La rendición de Breda, trazan un **círculo que enfatiza el centro** y, en este caso, la figura de la princesa. La mayoría de los personajes, como en un retrato tradicional, mira al espectador, en una sabia **combinación de naturalidad y formalidad**.

El efecto final de la pintura se basa fundamentalmente en el **color**, en una gama muy sobria de tonos plateados y pardos que **unifica en un ambiente todo el conjunto** de figuras y está aplicado con una

**pinclada deshecha**, ágil o precisa en función de las texturas y del efecto atmosférico, cuyo efecto final solo se percibe en la distancia y con la que refleja una **realidad cambiante y viva**.

#### **Significado:**

En esta obra culmina el esfuerzo con el que durante toda su carrera procuró Velázquez **capturar la realidad de las cosas visibles**, ya no compactas y corpóreas, sino **efímeras** y modificadas por las **condiciones de la visión humana y las variaciones de la luz**; es una realidad de la que también forman parte las personas, de las que Velázquez capta su humanidad y movimiento interior.

Impecable en el cumplimiento de sus deberes, en esta y otras obras Velázquez fue **fiel a las fórmulas del retrato oficial**, contenidas y clásicas. Sin embargo, en esta obra introdujo una **nueva dimensión** que le permitió complicar su significado: según la interpretación más verosímil, **Velázquez se retrató a si mismo** en el momento en que está pintando a los reyes, que se reflejan en el espejo del fondo y ocuparían el lugar del espectador. Mientras pinta, la **heredera y su pequeña corte** han entrado en el taller a ver posar a sus padres y así Velázquez tiene ocasión de **incluirla en su autorretrato** y retratarla a su vez, no ya posando, sino de una forma más familiar, **participando en una pequeña historia** de la que **el pintor es**, en cierto modo, el protagonista o **nexo entre dos retratos**, uno ficticio y otro real.

#### **4. La pintura barroca flamenca.**

Como consecuencia de las guerras de religión, los **Países Bajos españoles** quedaron **divididos** en 1579 en **dos regiones**: la de los estados **católicos (Flandes)**, y la de los estados **protestantes** que se denominaron en adelante **Países Bajos**.

**Flandes permaneció durante el siglo XVII dentro de la Corona española**, integrado dentro de la **cultura católica** y de tradición **clásica** de la que adoptó el sentido teatral y propagandístico del arte, los temas mitológicos, alegóricos e históricos y la tradición del retrato de aparato.

**Pedro Pablo Rubens (1577- 1640)** fue el más importante representante de la escuela flamenca y uno de los pintores más influyentes en la pintura europea de su tiempo. Se formó en **Amberes** y fue un hombre **culto y cosmopolita** que realizó **misiones diplomáticas** al servicio del Duque de Mantua, la Corona española y la reina de Francia. Dirigió su **prolífico taller** como un auténtico empresario y fue un artista próspero, y plenamente consciente de sus méritos.

Con Rubens culminó la **tradición de la pintura veneciana**. Trabajó en todos los géneros tradicionales: retrato de aparato, alegorías (**Desembarco de María de Medici**), escenas mitológicas (**El Juicio de Paris**, **Las tres gracias**) y pinturas religiosas (**Elevación de la cruz**, **Descendimiento de Cristo**, **Adoración e los Magos**). Convirtió la **sensualidad** y la capacidad emotiva de Tiziano en auténticos **espectáculos llenos de vitalidad y movimiento**. También de Italia, sobre todo de Miguel Ángel, proceden sus **figuras humanas, voluminosas** y rotundas, a las que dotó de auténtica **carnalidad y expresión**.

Rubens con su primera esposa





La elevación de la cruz



El Duque de Lerma  
La Adoración de los Reyes Magos



Las Tres Gracias

Dominaba completamente el **dibujo**, con el que trazaba **composiciones llenas de movimiento** a base de **espirales y líneas diagonales**, pero sin forzados escorzos y **siempre armonizadas** a través de la **unión rítmica** entre las figuras. Utilizaba un colorido muy rico y contrastado, con grandes manchas de colores cálidos que introducen emoción en lugares estratégicos de la pintura. En sus imágenes religiosas inauguró el estilo que se denominó "**heroico**", que representa a los santos y personas sagrado de forma grandilocuente y elevada. Su técnica, al principio minuciosa y perfilada, dejó pronto paso a una **pinclada suelta y muy luminosa**, con la que animaba la expresión y la piel de sus figuras, que parecen palpi



## 5. La pintura barroca en los Países Bajos.

Tras la **separación** que en **1579** tuvo lugar entre las regiones católica y **protestante** de los **Países Bajos**, esta última fue **definiendo sus diferencias** frente a la Corona española con la que, entre 1621 y 1648 sostuvo un **nuevo conflicto** que quedó sumido en la Guerra de los Treinta Años y que le proporcionó la **independencia** definitiva. A pesar de la guerra, los distintos estados de los Países Bajos disfrutaron de una **gran prosperidad**, basada en el **comercio** de ultramar, una **agricultura intensiva** que sacaba gran partido a un territorio reducido y una **burguesía austera y laboriosa** que hizo de la fe protestante su seña de identidad, un clima que de alguna forma favoreció la aparición de un concepto de pintura realmente novedoso.

- Aunque las iglesias protestantes desterraron las imágenes de sus templos, los **temas religiosos** no desaparecieron por completo: se redujeron a pequeños cuadros para el **ámbito privado**, en los que con frecuencia aparecen episodios del **Antiguo Testamento**, cuya lectura, como todo el conjunto de la Biblia, reivindicaban los protestantes, y orientados sobre todo a la **reflexión moral**.
- La **burguesía y pequeña nobleza** también solicitaba pinturas de **pequeño formato**: **bodegones**, **paisajes**, **marinas**, **escenas de género**, etc, que tenían una lectura moral o religiosa, pero que también se valoraban así mismo, y cada vez en mayor medida, por su valor decorativo. También eran muy solicitados los **retratos**, que habían tenido un gran desarrollo en esta región desde el siglo XV y, entre éstos, los **retratos colectivos**, en los que se representaban todos los miembros de las cofradías y agrupaciones cívicas o profesionales, fundamentales en la economía y sociedad de los Países Bajos.
- Los **pintores**, que en gran medida eran todavía considerados simples artesanos, **solían especializarse** en alguno de estos géneros, en los que llegaron a alcanzar una gran maestría; con frecuencia compaginaban su oficio con el **comercio** de obras ajenas y propias, que pintaban sin esperar a recibir un encargo, acopiando obras que **ofrecían a todo el público**.
- La inclinación que la pintura de los Países Bajos había experimentado desde el siglo XV hacia la **reproducción verista y detenida** de todas las cosas del entorno familiar y cotidiano, alcanzó su **máxima expresión** en el siglo XVII. Los pintores observaron y reprodujeron las personas y objetos de su entorno con penetración y **evitando de forma deliberada la retórica y los excesos** de la pintura barroca de los países católicos. Sin embargo, a pesar de su aparente sencillez, la pintura de los Países Bajos utilizó los **recursos de la pintura barroca** para imprimir a sus obras, no emoción o grandeza, sino **serenidad, introspección y equilibrio**, los valores que la sociedad de los Países Bajos quería ver reflejados en su entorno.
- Con el uso de estos recursos y cultivando los nuevos géneros, los pintores de los Países Bajos **descubrieron la belleza** de los paisajes, interiores y todas las cosas del entorno habitual, no solo para ser pintados, sino también **para ser contemplados**, dando ocasión a una **nueva sensibilidad** plenamente moderna.

### 6.1. Rembrandt.

La obra de **Rembrandt Harmensz van Rijn** (1606- 1669) comparte muchas características que hemos señalado en la escuela de los Países Bajos, pero alcanzó una complejidad que la destaca entre la de sus contemporáneos. Rembrandt se formó en **Leyden**, en cuya universidad estudió; en **1631** se instaló en **Ámsterdam**, donde mantuvo un próspero taller en el que, además de obras de pintura, realizó magníficos **grabados**, y alcanzó gran reconocimiento y fortuna. Hacia **1650**, su





concepto libre de la pintura lo apartó del favor del público y una serie de desgracias personales le hicieron volcarse en un estilo cada vez más independiente e incomprensido. Rembrandt inició su carrera realizando **retratos individuales y colectivos** (*Sindicato de pañeros de Ámsterdam*) a los que pronto sumó **temas religiosos**, sobre todo del **Antiguo Testamento**; realizó también muchos **retratos de su familia** (su hijo **Tito**, su primera esposa **Saskia**) y muchos **autorretratos** con los que investigaba las posibilidades del color en la

construcción de las imágenes. **Evitaba** de manera deliberada la **retórica de la pintura barroca italiana o flamenco** y las convenciones del arte clásico, en especial la construcción escultórica de las figuras y las composiciones estudiadas (*Ronda de Noche*), en favor de una mayor **naturalidad, sobriedad e intimidad**. Sus retratos y escenas religiosas están penetrados de un **aire místico** que logra a través de una **iluminación focal y dorada** que hace brillar determinados objetos y **subraya las expresiones y los gestos** de los personajes de forma dramática y misteriosa. En sus últimas obras, aplicaba **pinceladas con diferente textura y densidad**, algunas muy densas, otras fluidas, menudas o largas para lograr diferentes superficies y dotando a los acabados o a la textura de los fondos de **calidades diferentes**, muchas veces emborronados o deshechos. **El ser humano y sus debilidades**, uno de los grandes asuntos de la ética protestante, es el eje en torno al que gira la obra de Rembrandt, tanto en sus escenas religiosas como en sus retratos y sus muchos autorretratos, auténticos ejercicios de introspección, a los que imprimía una gran emoción.

**Pañeros de Ámsterdam**  
**Lección de anatomía del profesor Tulp**  
**La Ronda Nocturna**

## 6. 2. Franz Hals.



Franz Hals (1585- 1666) instaló su taller en Haarlem, donde se especializó en la realización de **retratos de asociaciones profesionales y cívicas** (*Banquete de los oficiales de San Jorge*) y realizó también espléndidos retratos individuales en los que **se apartaba decididamente del retrato mayestático y convencional** del renacimiento y el manierismo, sin desdeñar **personajes populares** (*Malle Babe, El bebedor*) con los que podía ensayar su concepto ágil y rápido de la pintura.

Adoptó una **técnica rápida**, con **pincladas largas y**



**deshechas** con las que captaba los gestos más característicos de sus personajes, en posturas naturales que parecen captadas en una **instantánea**. En sus últimas obras **redujo su paleta** a tonos marrones y grises con los que aislaba la expresión de los individuos y disolvía su individualidad en el grupo (*Regentes del hospicio de Haarlem*).

**Los nuevos géneros de la pintura:**

El **retrato colectivo** apareció en los Países Bajos ya en el **siglo XVI**, y en el **barroco** se convirtió en una de las expresiones más significativas del **sentido cívico y asociativo de la sociedad holandesa**. En este tipo de retrato, los comitentes exigían figurar de **manera acorde** a su **posición** en el grupo y los pintores, para **evitar las composiciones monótonas y forzadas**, tuvieron que utilizar distintos recursos que han dado a algunas

de sus obras un valor artístico que supera al objetivo que en origen tuvieron estas obras.

Los pintores de los Países Bajos cultivaron algunos **géneros** que no eran estrictamente nuevos que tenían su origen en la pintura tradicional, pero que alcanzaron en esta escuela un gran valor. Desde el siglo XVI, los **bodegones** habían sido motivos para reflexionar sobre la caducidad de las cosas, las **escenas populares** contenían una enseñanza moral y los **paisajes**, interiores o al aire libre, eran el decorado de las escenas bíblicas o históricas. La pintura de los Países Bajos emancipó progresivamente estos temas y volcó en ellos su interés hacia todos los aspectos de la realidad y su sentido modesto de la belleza, hasta convertirlos en asuntos que merecían ser pintados por si mismos.





Camino de Mindelharnis

La **pintura de interiores** tuvo una importante difusión en los Países Bajos como **expresión de las virtudes burguesas** y de la vida doméstica. A pesar de su aparente sencillez, son obras con una **composición rigurosa** y bien medida, con **volúmenes** (el espacio de la habitación, los muebles, incluso las personas) **nítidos** que transmiten la impresión de **orden y armonía** que la burguesía quería ver reflejada en su hogar. En ellos son frecuentes las escenas implicadas, como los que realizaba **Pieter de Hooch** (1629- 1688), en los que la perspectiva abre a distintas habitaciones, presentando un completo y amable panorama de la vida doméstica, mientras que otros autores, como **Gerard Terborch** (1617- 1681), dieron un significado galante o burlesco a sus escenas.

A **Vermeer de Delft** (1632- 1675) se deben los cuadros de interiores más sugerentes de esta escuela. Definía un **espacio perfectamente equilibrado**, una habitación en la que disponía **tres planos de profundidad** bien diferenciados a través de la luz que procede de una **ventana lateral**, no siempre visible. Representa sencillas escenas con pocas figuras, generalmente mujeres en **situaciones triviales**: recibiendo una carta, mirando por la ventana u ocupadas de sus quehaceres; también realizó alegorías religiosas, o **de su oficio de pintor** (*El pintor y su musa*), algún retrato (*El astrónomo*, *La joven de la perla*) y unos pocos paisajes al aire libre (*Vista de Delft*). En todas sus obras imprimía una **solemnidad silenciosa** que revela la belleza de las cosas sencillas, conseguida gracias a la **cuidadosa composición** y la iluminación cálida que baña la escena y que se dispersa por los objetos en **menudos puntos de luz**. Son frecuentes en sus interiores las **escenas implicadas**: tapices, pinturas, y, sobre todo **mapas**, en los que se ha querido ver un homenaje a su patria, Holanda.

La pintura de paisaje fue uno de los **géneros más innovadores** de la pintura holandesa, no solo por centrarse en un tema que tradicionalmente carecía de protagonismo en la pintura, sino también por la utilización de **diferentes recursos** que **despertaron el interés** hacia una realidad que, en el futuro, se convertirá en uno de los asuntos centrales de la sensibilidad contemporánea.

En los Países Bajos, los **paisajes** dejaron de ser simples decorados de las escenas mitológicas y literarias para adquirir **auténtico protagonismo** dentro de la pintura. En lugar de los ambientes ficticios habituales en el clasicismo, con edificios clásicos y ruinas y en los que los elementos naturales parecían dispuestos como un decorado, los paisajistas holandeses pintaron **imágenes de su propio entorno**, en las que los molinos, las aldeas o los caminos ocupan el lugar protagonista. Representan siempre una **naturaleza domesticada**, en la que hay siempre pequeñas figuras o muestras de la intervención de los seres humanos, proporcionando una **imagen familiar y civilizada** del entorno.

Un grupo singular dentro de este género lo forman las pinturas de paisajes marinos o marinas: orgullosos de su poderío naval y de su imperio comercial, los patricios y burgueses de los Países Bajos solicitaron mucho este tipo de pinturas, en las que aparecen los navíos mercantes y de guerra holandeses, sobre un cielo trazado de nubes y efectos lumínicos, que dan cierto tono heroico a las pinturas. Las **composiciones**, a pesar de su sencillez, están **perfectamente medidas** y utilizan un **punto de vista bajo** para implicar al espectador, que **avanza visualmente** por la pintura, evocando un paseo, en un sentido más humanizado y menos heroico que en los paisajes clasicistas y dejando mucho espacio para el cielo, en el que las nubes y la luz que se filtra entre ellas aportan emoción y dramatismo a la escena.



La lechera



La joven de la perla

Alegoría de la pintura

