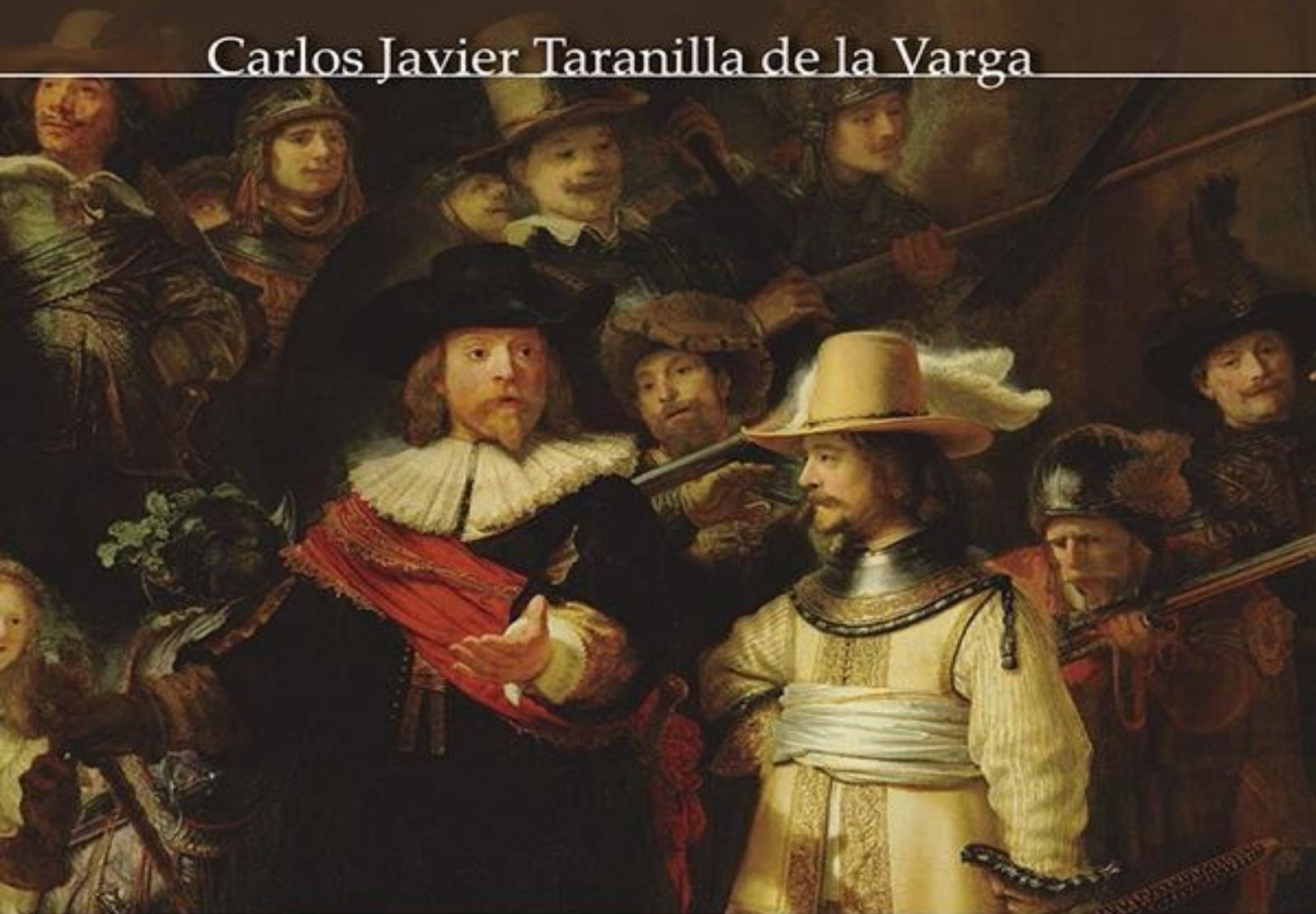




BREVE HISTORIA del...

# BARROCO

Carlos Javier Taranilla de la Varga



La apasionante historia del arte, la cultura y la política en los siglos XVII y XVIII: desde el absolutismo político, la Contrarreforma, la guerra de los Treinta Años, el Siglo de Oro Español y la corte del Rey Sol hasta la Revolución Inglesa y la caída de los Habsburgo. El periodo de máxima expresión y florecimiento de las artes, las letras y las ciencias en toda Europa.

Lectulandia

Con Breve historia del Barroco, en un estilo ágil, ameno y de una forma rigurosa, conocerá la segunda y última gran etapa del inmenso desarrollo cultural que se produjo la Edad Moderna. La época en la que se asentaron los cimientos del actual progreso científico de la humanidad.

Desde los grandes acontecimientos políticos, económicos y artísticos, como el triunfo del absolutismo, la guerra de los Treinta Años, la adopción del mercantilismo, el extraordinario brillo de las bellas artes a la sombra del Vaticano, pasando por la gran época de florecimiento cultural que tuvo lugar en España durante el Siglo de Oro, este libro le guiará por una de las etapas más interesantes de la historia del arte, el estilo Barroco, que fiel seguidor de las directrices de la Contrarreforma, pondrá todas las artes al servicio de los poderes religiosos y políticos, así como al de los burgueses en los países protestantes del centro y norte de Europa.

Grandes artistas como Bernini, Borromini, Guarino Guarini o Caravaggio en Italia; Rubens y Van Dyck en Flandes; Rembrandt, Franz Hals y los paisajistas en Holanda; Velázquez, Ribera, Zurbarán y Murillo en España. Junto a grandes arquitectos como los Churriguera y a los tallistas de la imaginería policromada, exhiben su obra a lo largo de las páginas de este libro, sin olvidar el arte colonial hispanoamericano y el estilo Rococó al término del Barroco.

Un libro imprescindible para adquirir una información completa sobre esta época tan importante del arte y la historia.

**Lectulandia**

Carlos Javier Taranilla

# **Breve historia del barroco**

**Breve historia: Pasajes - 48**

ePub r1.0

FLeCos 12.04.2019

Título original: *Breve historia del barroco*  
Carlos Javier Taranilla, 2018

Editor digital: FLeCos  
ePub base r2.1

---

más libros en [lectulandia.com](http://lectulandia.com)

---

Como siempre,  
a mi madre *in memoriam*

## Prólogo

Adentrarse en la historiografía para explicar qué fue el Barroco como movimiento artístico en Europa, con alguna de sus influencias en el mundo hispanoamericano, es un ejercicio de gran interés dada la riqueza con que se desarrolló durante más de siglo y medio, al final de la denominada Edad Moderna. Durante esta época el ámbito se divide entre absolutistas y parlamentarios, entre católicos y protestantes, pero es el momento en el que la Iglesia se siente triunfante y surge una nueva modalidad de expresión de este momento que en el sur responde a la Contrarreforma y que tendrá su desarrollo en el norte también en los países precapitalistas o mercantilistas. Es el período en el que todo Occidente presencia constantes guerras para dominar espacios en manos de los enemigos y para expandirse hacia el otro lado del Atlántico y hacia África con cruentas y decisivas guerras navales en el mar por las colonias y por los territorios, siempre por intereses fundamentalmente comerciales.

Italia fue el lugar en el que se desarrolló el Barroco inicialmente, en primer lugar gracias a los nuevos planteamientos expresados en la pintura y la escultura, paralelamente por las investigaciones efectuadas en la arquitectura y el urbanismo. Roma es el gran centro que irradiará a todo el catolicismo, con Bernini y Borromini que crearían atractivas formas y símbolos con complejos cálculos geométricos (elipses, curvas y contracurvas) y matemáticos que mostraban a sus autores como consumados especialistas de la percepción y la perspectiva. Es el momento de lograr un nuevo realismo, avanzar en el dominio técnico, representar el dinamismo, la impetuosidad, aumentar el decorativismo y lanzar modelos singulares de sensaciones, como la profundidad y la emotividad a través del control de la iluminación, de los efectos teatrales reformando las consideraciones de lo horizontal a favor de la altura.

La utilización de una mayor riqueza de materiales también avala la ostentación de una nueva Iglesia y de una caprichosa nobleza y aristocracia más poderosa, que utiliza el arte como símbolo e imagen de su poder

personal. El drama, la pasión, la sensibilidad son juegos que nutren la mezcla de los géneros artísticos de la escultura con la pintura y la arquitectura. Todo se realiza como propaganda de las ideas religiosas, de los sistemas de gobierno o del poder individual de papas, obispos, reyes, aristócratas, incluso de simples párrocos o regidores de las ciudades. Será un arte nuevo al que se incorporará también el jardín y el control del territorio.

En efecto, Roma se convertirá en la *Urbs triumphans* y desde allí se extenderá esta nueva mentalidad, bien a través de artistas clásicos o idealistas como Carracci, Reni o Guercino o ya totalmente realistas como Caravaggio o Bernini.

Los templos con sus capillas y ornamentados retablos, los palacios con sus fachadas urbanas o campestres, las plazas (como la Fontana de Trevi, de Nicola Salvo), los jardines (*joie de vivre*), se convertirán en pura escenografía. Los dos grandes faros del siglo XVII y parte del siglo XVIII serán Gian Lorenzo Bernini, arquitecto de los papas y del rey de Francia, y Francesco Borromini, arquitecto de las órdenes religiosas y particularmente de las españolas, que serán emulados hasta la saciedad en Europa y en América.

El autor desarrolla así mismo el Barroco español, que comenzó tímidamente ante el enorme empuje que tuvo el clasicismo escurialense hasta bien entrado el siglo XVII, aunque luego se convirtió en el estilo predilecto de una población ansiosa por manifestar en el exterior su religiosidad a través de la iglesia y de sus manifestaciones artísticas, pintura, escultura, arquitectura, literatura, música, teatro, etc., que encontró en las fiestas de la Iglesia su gran momento de expresión realista con la Semana Santa y la escultura de madera y piedra. Era la gran época de nuestras artes, el Siglo de Oro, bien representado por su calidad de escala internacional por la literatura, también en menor medida por la música y otros modelos de creaciones.

En el libro de Taranilla de la Varga se explican muy bien las actividades y cómo descollaban en prestigio las escuelas castellana, andaluza y levantina, que convirtieron a la escultura policromada española en un arte singular. La pintura alcanzó también su cénit con Velázquez y Murillo y maestros que enamoraban a iglesias, conventos, palacios y coleccionistas. La arquitectura llegó a alcanzar cotas muy altas de decorativismo siendo fiel reflejo de la aspiración popular española, que contrastaba con la arquitectura más contenida y de gustos italianizantes y franceses que introdujeron los seguidores de los maestros italianos o de los Borbones.

Pero el libro del estudioso leonés que comentamos también presenta una sutil síntesis del Barroco en Francia, donde se produjo con una riqueza deslumbrante perseguida por la nobleza y la aristocracia, aunque en este país cartesiano pronto surgió *La Querelle*, con el gran debate entre antiguos y modernos (clásicos y barrocos) en aras al racionalismo imperante en la absolutista nación gala. El gran palacio de Versalles con sus diversas evoluciones constructivas sería el modelo que copiarían los palacios de toda Europa numerosas veces; en su lado contrario el edificio y fachada del palacio del Louvre representaría la frialdad canónica y la revalorización de la Antigüedad frente a la arbitrariedad emocional de la creatividad libre.

El autor continuará su discurso acercando a nuestra comprensión el estilo Barroco de los países del centro y el norte de Europa, las espléndidas escuelas holandesa y flamenca, el arte del país de Shakespeare, algunas aportaciones portuguesas, etc.

Otro apartado se centrará en la gran fiesta que supuso el final del Barroco en el Viejo Continente, el *rococó*, que ahora surge en el país transpirenaico para insuflar su sentimentalismo al resto de las regiones europeas y concluye con su llegada a Hispanoamérica, donde se mezclará con las distintas pasiones indígenas, añadiendo así espectaculares obras insólitas.

En definitiva, se trata de un libro recomendable para los estudiantes de bachillerato y de los primeros cursos de la universidad por su claridad y concisión, por su análisis sintético de todo un fenómeno que alcanzó ya a dos continentes y que presentó un relato nuevo del final de la creación humana, pues después del Barroco los estilos y artes que se sucedieron eran hijos ya de una reinterpretación del pasado, cierto que creando ya las bases de la modernidad por su nueva visión de los viejos problemas, pero el Neoclasicismo, el Romanticismo y otros movimientos coetáneos darían paso al movimiento moderno y a las vanguardias, que rompen con el pasado y crean plásticas completamente separadas, cuando no opuestas, de la historia y de la tradición.

Se enriquece así, por el trabajo serio y riguroso del leonés Carlos Javier Taranilla de la Varga, esta colección de *Breve historia del...* con el estudio de una etapa fundamental de la evolución estética del ser humano occidental, que todavía tiene su punto de arranque en Italia y en la que aparecen ya otros importantes focos artísticos en capitales europeas (París, Londres...) que tomarán el relevo en el liderazgo de los gustos plásticos de los siglos siguientes. Es el momento en el que se da un gran paso hacia la Ilustración, en la que surgirá un nuevo mundo.

Javier Rivera Blanco  
Catedrático de Teoría de la Arquitectura y de la Restauración  
Escuela Superior de Arquitectura  
Universidad de Alcalá de Henares (Madrid)

## Introducción

### El Barroco. Concepto y características

El término *barroco* comenzó a utilizarse a finales del siglo XVIII para designar aquello que se oponía a lo clásico, al equilibrio de formas, con un sentido pasional y exagerado. Hasta fines de la centuria siguiente, en la que empezó a ser considerado un estilo artístico por parte del historiador alemán de arte Heinrich Wölfflin (1864-1945), dicha expresión era empleada por autores académicos con sentido despectivo e irónico para designar un arte de mal gusto y decadente, que atendió exclusivamente a las pasiones del individuo tras una época de serenidad y armonía como había sido el Renacimiento y a diferencia del posterior racionalismo de la Ilustración.

Etimológicamente, su procedencia no está clara. Puede derivar del portugués *barocco* o del español *barrueco*, que significan «perla irregular» o «joya falsa»; del vocablo griego *baros*: «pesadez»; del dialecto romano *barlocco* o *brillocco* o del término *barro-coco*, con el mismo sentido, o bien del florentino *barochio* («engaño») o del sustantivo *baroco*, que alude a una manera rebuscada, pedante, de expresarse.

En todos los casos, con esta palabra se nombra algo que presenta una forma artificiosa, ampulosa y de sentido engañoso.

También puede hacer alusión al pintor italiano Federico Barocci o Baroccio (1535-1612), un manierista de figuras expresivas con escorzos, gestos y posturas rebuscadas, colorista de pincelada ligera, en cuya técnica pueden observarse algunos anticipos del estilo Barroco.

Cronológicamente, el nacimiento y fin del Barroco como etapa de la historia del arte es fluctuante, igual que sucede en todos los estilos a la hora de indicar límites, puesto que estos dependen de distintos factores, según los países. En términos generales, el Barroco se extendió durante el siglo XVII y primera mitad del XVIII. No obstante, los fenómenos que lo determinan (sociales, religiosos, cambio y evolución artística), hacen que su cronología varíe. Por ejemplo, para muchos autores, en arquitectura, la primera obra que

señalaría el comienzo del período propiamente dicho sería el baldaquino de San Pedro del Vaticano (1624). En pintura, sería Rubens su iniciador; y en escultura podemos partir de la obra de Bernini. En cuanto a su finalización, mientras en Francia e Italia a mediados del siglo XVIII se desarrolla ya el estilo Rococó y tiene inicio el Neoclasicismo, en España se realizan aún obras barrocas en todas las artes. No obstante, la historiografía ha convenido como final del período Barroco el del reinado de Fernando VI (1759), comenzando a partir de Carlos III la Ilustración.

En términos generales, las coordenadas estilísticas y formales del movimiento en todos los países son similares: el Barroco se basa en la imitación y búsqueda al máximo de lo real, profundizando en el sentimiento del individuo (el *pathos*) para llegar a la plasmación de las pasiones internas. Será, pues, el realismo su primera categoría estética.

Es un arte esencialmente popular, pero en el sentido de que su destinatario, no su autor, es el pueblo, especialmente en los países católicos, como España, donde adquirieron un valor extraordinario las representaciones dramático-religiosas como fiel reflejo de las directrices del Concilio de Trento y del espíritu de la Contrarreforma.

Se trata de un arte propagandístico al servicio tanto de la Iglesia como de las monarquías absolutas, sus principales clientes. Su lenguaje es artificioso, por lo que el sentido teatral domina en la obra de arte a través de elementos ilusorios; por ejemplo, en escultura, el dramatismo y la crueldad a base de efectos de sangre, cuchillos o heridas propios de la imaginería policromada española; o los éxtasis (*Santa Teresa y el ángel*, de Bernini), que pretenden relacionar al santo con la divinidad en sentido excitante. En pintura, las composiciones abiertas, en diagonal o en aspa, figuras contorsionadas, violentos escorzos, etc. En arquitectura también existe una simbología; por ejemplo, la columnata que rodea la plaza de San Pedro del Vaticano, cuyas dos alas simbolizan los brazos del pontífice de la Iglesia que acogen a la cristiandad.

El pueblo, en misa, era sermoneado con la palabra a través de continuas alusiones a la vida y pasión de Jesucristo, a la Virgen y los santos; la imagen con su inmenso poder expresivo fue el mejor acompañamiento para las frases del sacerdote. De ahí, el auge y expansión de los llamados pasos de Semana Santa —del verbo latino *patior*, representaciones de episodios de la Pasión por la calle de la Amargura—, cuyo origen se sitúa en el sur de Alemania y el norte y sur de Italia, aunque cobraron gran importancia en España, donde aún se conservan en todo su esplendor.

Esta vertiente fue una de las constantes del arte barroco: la faceta dramática y trágica, siguiendo las directrices de la Contrarreforma: captar al espectador por medio del sentimiento.

Del mismo modo, en el *Theatrum mundi* o Gran teatro del mundo, la monarquía absoluta recurrió a las artes plásticas para escenificar su poder con el fin de inculcar a sus súbditos, dentro de un programa político preconcebido en aquel mundo sacudido por las guerras, hambrunas y pestes, la necesidad de una realeza poderosa rodeada de su corte nobiliaria, tal como creía de razón don Quijote en su plática con el ama «para adorno de la grandeza de los príncipes y para ostentación de la majestad real» (*Quijote II*, cap. 6). Se trataba de reflejar un orden supremo, establecido por el Creador, en cuyo nombre los monarcas absolutos ejercían el poder.

Al mismo tiempo, coexistió una corriente naturalista que se interesaba por la realidad cotidiana, expresada, a veces, con crudeza: pobreza, vejez, fealdad, deformaciones físicas.

Para Eugenio D'Ors (*Lo barroco*, 1936) el Barroco, la etapa barroca, es una liberación de las normas y tradiciones, no existiendo, pues, límites cronológicos precisos.

En el mismo sentido, según Focillon (*La vida de las formas*, 1934), la etapa final en la evolución de un período artístico, tras las fases de inicio o arcaica, plenitud o clásica y manierista, sería siempre barroca, en la que el estilo pierde su armonía y sentido de las proporciones para buscar los virtuosismos a través de la decoración recargada o las líneas sinuosas, aspectos teatrales que pretenden captar la atención del espectador.

Para Weisbach (*El Barroco, arte de la Contrarreforma*, 1921), este estilo expresa una transformación en el arte y en la vida, fuertemente mediatizado por la Contrarreforma católica y el absolutismo.

En síntesis, además de un cambio de principios —*memento mori* («piensa en la muerte») frente al *carpe diem* («vive el presente») del humanismo—, siguiendo a Wölffing, (*Renacimiento y Barroco*, 1888), el Barroco es una evolución sobre el clasicismo y representa una ruptura:

- Tendencia al movimiento desorbitado frente a la serenidad clásica.
- Forma abierta frente a forma cerrada.
- Frente a la línea recta, la curva; en pintura: uso constante de curvas, contracurvas y espirales además de diagonales compositivas que rompen la armonía. En escultura, líneas que entran y salen en las imágenes con el movimiento consiguiente de planos para buscar el *pathos*. En arquitectura, fachadas con dinamismo óptico a través del

empleo de la línea tensa y las superficies cóncavo convexas, como se aprecia a partir de Borromini.

- Frente a lo lineal, lo pictórico, que se manifiesta, especialmente, en el predominio del color sobre el dibujo en pintura.
- Profundidad frente a superficie.
- Frente a la sobriedad, exuberancia decorativa, que termina en el estilo rococó.

Ahora bien, conviene tener presente que al igual que nunca se produce en la historia del arte un cambio brusco de tendencias, muchas de estas connotaciones «nuevas» del Barroco tienen sus antecedentes en la etapa más rica del Renacimiento; por ejemplo, Rubens, Velázquez, se fijaron continuamente en la escuela veneciana del siglo XVI.

# 1

## Europa en los siglos XVII y XVIII

### LA EDAD MODERNA

La Edad Moderna, que cronológicamente tuvo su inicio en 1453 con la toma de Constantinopla por los turcos otomanos del sultán Mahomet II, y en España comenzó en 1492, fecha del descubrimiento de América, finalizó en 1789 con el estallido de la Revolución francesa.

Fue una etapa de profundos cambios sociales, económicos, políticos y religiosos. Estos últimos se habían plasmado ya en la Reforma protestante que durante el siglo XVI se había extendido por Europa, en especial, el centro y norte del continente.

En el aspecto económico, el siglo XVII fue una época de retroceso, la deflación se turnó con etapas inflacionarias cuya alternancia empeoró, si cabe, la situación. En general, partida por la Paz de Westfalia (1648), la centuria se puede dividir en tres etapas principales:

- 1.<sup>a</sup>: Hasta 1648, fase de estancamiento económico.
- 2.<sup>a</sup>: En torno a 1648, etapa de hundimiento económico y crisis sociales.
- 3.<sup>a</sup>: A partir de 1685-1690, primeros indicios de recuperación económica.

Las transformaciones sociales en aquellos tiempos de crisis bélicas originaron situaciones caóticas fomentadas por hambres, pestes, bandolerismo, etcétera.

Los principales fenómenos se pueden concretar en estos aspectos:

- Políticamente, se afirmó el absolutismo y la hegemonía francesa suplantó a la española. La idea del Estado como ente nacional sustituyó definitivamente a la de Imperio como entidad supranacional con destino en lo universal.
- Económicamente, se desarrolló el mercantilismo como sistema económico basado en el dirigismo estatal.

- Científicamente, apareció el racionalismo, la ciencia positiva, en el pensamiento de Descartes, Locke, Leibniz, Newton, con lo que se produjo una secularización de la ciencia, que se libera del peso y dominio que ejercían la religión y la fe.
- Cultural y artísticamente, surge el Barroco, entendido como el conjunto de manifestaciones que expresan la forma de sentir de la época, en un tiempo de grandes dificultades políticas.

En cuanto al siglo XVIII, fue una época de crecimiento y desarrollo económico en Europa. La población aumentó de manera constante y este aumento demográfico estimuló el auge económico.

Entre las causas de dicha prosperidad, a escala nacional, estuvo en Portugal la llegada de nuevas cantidades de oro procedentes de las minas descubiertas en Brasil (Minas Gerais) tras el agotamiento de los yacimientos explotados durante el siglo XVI. De ello da fe la evolución de las cifras de entrada de oro en Lisboa:

Años	Kilogramos de oro
1699	725
1701	1785
1714	9000
1720	25 000
1725	20 000

Sin embargo, social y políticamente la situación continuó siendo la misma que durante el siglo anterior, se impuso nuevamente el absolutismo como sistema de gobierno. La sociedad estamental del Antiguo Régimen continuó vigente hasta las postrimerías de la penúltima década de la centuria, cuando estalló la Revolución francesa.

No obstante, las transformaciones económicas y sociales y las nuevas ideas de la Ilustración influyeron en los monarcas de los principales países para introducir reformas en su sistema de gobierno, que tomó el nombre de Despotismo Ilustrado, caracterizado por un desprecio hacia la opinión de los súbditos pero, al mismo tiempo, presidido por un interés hacia el buen

gobierno. La frase que resume esta política es elocuente: «Todo para el pueblo, pero sin el pueblo».

Entre las medidas que se llevaron a cabo destaca la estimulación del crecimiento económico, gracias a que se dejaron guiar por la opinión de importantes eruditos llamados a la corte —en ocasiones para hacerse cargo del gobierno, como sucedió en España con Jovellanos o el marqués de Floridablanca—, junto con la promoción de la educación y la cultura además del reforzamiento del poderío militar y de la autoridad real frente a la Iglesia. No obstante, su renuncia a terminar con los privilegios de la nobleza y el clero produjo el descontento de la burguesía; por lo que se dio un conflicto entre la sociedad estamental, caracterizada por el sistema de privilegios legales y políticos, y la nueva clase capitalista, impulsada por los cambios económicos y las nuevas ideas de la Ilustración, lo cual constituyó una de las causas que fraguaron la Revolución francesa.



Luis XV retratado por Rigaud en 1730. Palacio de Versalles. Uno de los monarcas europeos que pusieron en práctica la política del sistema de gobierno conocido como Despotismo Ilustrado.

Los principales déspotas ilustrados fueron Federico II de Prusia, Carlos III de España, José I de Portugal, María Teresa y José II de Austria, Luis XV de Francia y Catalina II de Rusia.

El siglo XVIII fue la época del triunfo de la razón sobre la fe, de la Ilustración y de las Luces, del conocimiento experimental del mundo y del avance científico, lo cual tuvo, no obstante, su lado negativo, puesto que

condujo a la creación de una falsa utopía sobre el constante progreso y felicidad de la humanidad, que en cuanto al primero, efectivamente, no ha dejado de producirse, pero con la presencia de grandes desequilibrios y épocas de retroceso al ser empleados los avances, muchas veces, con fines destructivos.

Las corrientes filosóficas del racionalismo y el naturalismo de los grandes pensadores franceses (Descartes), ingleses (Bacon y Hobbes) y holandeses (Spinoza) del siglo anterior cristalizaron en Alemania con Leibniz (1646-1716) y en Inglaterra con el empirismo de Locke (1632-1704) y las investigaciones científicas de Newton (1643-1727).

La aplicación de los avances científicos produjo la primera Revolución Industrial tras el descubrimiento de la máquina de vapor y el aprovechamiento de fuentes de energía como el carbón. Su primera aplicación a la industria textil ocasionará el gran desarrollo fabril en Inglaterra con el consiguiente éxodo rural a las ciudades donde se crearán los primeros guetos para la clase obrera, convertida ahora en proletariado miserable que solo posee su propia prole.

Este gran desarrollo industrial, seguido en otros países (Bélgica, Alemania, Francia), provocó el nacimiento de un nuevo fenómeno: la extensión del colonialismo por Asia y África a la búsqueda de materias primas necesarias para el funcionamiento de las industrias en las metrópolis.

Por otra parte, se asistirá a un extraordinario crecimiento demográfico por la extensión de las mejoras alimenticias a causa del desarrollo de nuevos cultivos procedentes de América, como la patata y el maíz, muy productivo, que repercutió en el aumento de las cabezas de ganado con cuyo estiércol fue posible abonar mayor extensión de terreno y ponerla en cultivo para alimentar a un mayor número de gente. De esta manera, el campesinado empezó a obtener excedentes que le permitió invertir en nuevos y más modernos aperos de labranza con los que incrementar el rendimiento agrícola. Igualmente, se le ofreció la oportunidad de invertir en bienes de consumo, lo cual supuso un estímulo para la producción industrial.

Así mismo, las mejoras en la higiene y la medicina —especialmente, el descubrimiento de la vacuna contra la viruela, ya a finales de siglo, por el investigador inglés Edward Jenner— ocasionaron una gran disminución del índice de mortalidad, lo que unido al constante aumento de la tasa de natalidad estimuló el crecimiento demográfico de una manera notable, dando como resultado que la población europea pasase de ciento veinte a ciento ochenta millones de habitantes a lo largo del siglo XVIII.

En el aspecto internacional, tras la guerra de sucesión española (1700-1713), se produjo una recomposición del sistema de grandes potencias, del cual empezó a caerse primero España y, poco después, Holanda por sus conflictos con la otra gran potencia emergente: Gran Bretaña, dueña de los mares.

En el norte del continente, en torno al área del mar Báltico, se tejieron una serie de alianzas para hacer frente a la posición hegemónica del rey Carlos XII de Suecia, de las que formaron parte Federico IV de Dinamarca, el nuevo rey polaco Augusto II el Fuerte de Wettin y la Rusia zarista de Pedro I el Grande, interesada no solo en participar del lucrativo comercio de esa zona, sino también en la apertura de su país hacia Occidente, para lo cual se había preocupado, en primer lugar, de la modernización de su flota.

Tras la ruptura de hostilidades por parte de Augusto II, una serie de victorias iniciales de las tropas suecas cuando estalló la inevitable guerra denominada del Norte, llevaron al trono polaco a un rey títere (Estanislao Leszczyński) al dictado de Suecia. No obstante, tras la derrota en la batalla de Poltava (1709) ante Rusia y la retirada de Carlos XII, herido, a Turquía, que se alargaría durante cuatro años, al final se terminó consiguiendo del sultán Ahmet III una declaración de guerra contra Pedro I, en 1711, y se reavivó el conflicto bélico con una serie de reveses rusos, cuyo ejército se hallaba aún en período de modernización.



Pedro I de Rusia renunció al título de zar por el de *Gossudar Imperator*, príncipe emperador, para indicar que su poder había sobrepasado la órbita moscovita y se hallaba a nivel europeo.

Carlos XII, tras el regreso a su país, murió en la campaña de Noruega (1718), con lo que se abrió su sucesión al trono, que terminó ocupando Federico I de Hesse (1676-1751).

Con la mediación de Gran Bretaña y Francia, se firmaron los Tratados de Estocolmo y Frederiksborg, en 1719 y 1720 respectivamente, con los que finalizó la guerra, uno de cuyos principales efectos fue no solo el avance de Rusia hacia el Báltico, sino su europeización definitiva, de lo cual dio fe el gesto simbólico de Pedro I de renunciar, en 1721, al título ruso de zar por el de *Gossudar Imperator*, es decir, señor o príncipe emperador, indicando que su poder había sobrepasado la órbita moscovita y se hallaba a nivel de Europa.

El otro gran conflicto a mediados del siglo XVIII fue la guerra de los Siete Años, que como su nombre indica comprendió el período de tiempo entre 1756 y 1763, enfrentando a Gran Bretaña y Prusia contra una coalición integrada por Francia, Austria, Rusia y otros aliados que se irían uniendo. El origen estuvo en las pretensiones de María Teresa de Austria para hacerse con el control de la rica región de Silesia, así como el enfrentamiento entre franceses y británicos por su imperio colonial en la India y América. Existieron, pues, dos escenarios geográficos en esta contienda: uno, el mar y las colonias, donde lucharon Francia y Gran Bretaña; otro, el este y oeste de Alemania, donde combatieron tanto ambos como Austria y sus aliados contra Prusia.

Tras algunas victorias iniciales, Federico II de Prusia fue derrotado por una coalición ruso-austriaca que estuvo a punto de hacerle perder el trono. Pero firmó la paz con Pedro III de Rusia —recién subido al trono—, en 1762, y con Suecia. Así mismo, la victoria de Burkensdorf, en 1762, le permitió recuperar Silesia.

En el otro escenario de la guerra, los franceses fueron derrotados en Quebec (Canadá) y tuvieron que capitular en 1761. Sin embargo, tras la alianza con España (Tercer Pacto de Familia, 1761) volvieron a la lucha, aunque nuevamente Gran Bretaña logró hacerse con la victoria y ocupó Florida, La Habana y Manila, en 1762, si bien España logró la colonia de Sacramento. En 1763 se firmó la paz. El tratado de Hubertsburg confirmaba a Prusia como gran potencia y el de París despojaba a Francia de lo principal de

su Imperio colonial, en especial Canadá y la India, en provecho de los británicos. España obtuvo una parte de la Luisiana.

## **EL TRIUNFO DEL ABSOLUTISMO MONÁRQUICO**

Tras las monarquías patrimoniales propias de la Edad Media y la monarquía autoritaria de los siglos XV y XVI, apareció el estadio final de este proceso: la monarquía absoluta, que se define como hereditaria, en la que los reyes aumentan su autoridad política sometiendo a la nobleza y refuerzan sus haciendas, necesarias para mantener un ejército de mercenarios con el que hacerse obedecer, uno de los medios auxiliares precisos junto con la burocracia.

Así mismo, paulatinamente, van desapareciendo las asambleas medievales, que habían ido perdiendo fuerza y, hacia 1665, lo hacen las Cortes en España, con lo que los monarcas dictan por su cuenta leyes generales y tienden a uniformizar el país. De este modo, se va conformando su soberanía absoluta sobre la nación.

En España, a pesar de las largas luchas, no se llegó a imponer totalmente este sistema político a causa de las autonomías regionales.

Respecto a Europa, la monarquía absoluta alcanzó grandes progresos en Francia y en otros países como Inglaterra y Suecia. Sin embargo, hacia mediados del siglo XVII, en los lugares que la habían aceptado se rebelaron contra ella, puesto que estaban en contra elementos centrífugos regionales que se oponían a la uniformidad. Así ocurrió en Francia, el país absolutista por excelencia, con la *Fronde* (Fronda), una serie de movimientos de insurrección entre 1648 y 1653 durante la regencia de Ana de Austria y la minoría de edad de Luis XIV; el nombre deriva de las hondas (*frondes*) que usaban los sublevados del primer levantamiento en París.

Otras revueltas se dieron también en Inglaterra, Dinamarca, Suecia, Rusia y España. En España supusieron la caída del Gobierno del conde-duque de Olivares en el último tercio del siglo XVII, con el apoyo de la burguesía, que estaba en contra del poder absoluto de los soberanos, frente a las fuerzas del Antiguo Régimen (nobleza y clero). Con la Revolución francesa se producirá la victoria definitiva sobre los elementos reaccionarios.

En Francia, el triunfo del absolutismo fue total en el reinado de Luis XIV, como veremos en el capítulo 6. Países como Austria y Prusia siguieron sus pasos, mientras en otros como Rusia la imposición de este sistema de

gobierno no estuvo exenta de un marcado carácter oriental, que se manifestó en grandes exterminios y crueldades contra los disidentes.

En naciones como Alemania, el absolutismo fracasó al estar el país subdividido en Estados de escasa extensión territorial, en los que, además, existía una burguesía muy débil. Por esta misma causa falló también su implantación política en Polonia.

Fuera del continente, en Inglaterra, fue la burguesía quien, en 1668, después de no pocos conflictos logró hacer triunfar ciertos postulados liberales tras la Revolución Gloriosa que acarrió el derrocamiento de Jacobo II.

### **Los teóricos del absolutismo**

Surgieron en Europa distintos pensadores, teóricos de la nueva política, que plasmaron esta concepción del poder, tanto en Francia como en Inglaterra e Italia, principalmente.

Quizá el más significativo, acérrimo defensor de la doctrina y el sistema político-social del Antiguo Régimen, fuese el francés Jacques Bénigne Bossuet (1627-1704), preceptor del hijo y heredero de Luis XIV, el Delfín, futuro Luis XV (1661-1711), a quien dedicó, aparte de diez años de formación, obras como el *Discurso sobre la historia universal* (1681), donde se mostró ferviente partidario de una concepción providencialista de la historia, admitiendo el origen divino de la institución monárquica. Por tanto, el rey no es responsable de sus actos ante nadie y sus súbditos le deben obediencia aunque cometa abusos en el poder. Bossuet defendió la igualdad entre todos los hombres, pero afirmaba que la única manera de garantizar la paz y la seguridad era el sometimiento a un soberano, depositario de todo el derecho natural de los gobernados. Estos conceptos se mantuvieron hasta la llegada de la Revolución francesa, que inauguró una nueva edad en la historia, la Contemporánea.



Busto de Luis XIV, obra de Bernini expuesta en el salón Diana del Palacio de Versalles. El máximo exponente del absolutismo monárquico.

Jean Bodin (1529-1596), que había vivido las Guerras de Religión entre calvinistas (hugonotes) y católicos en la Francia del siglo XVI, defendió que el poder debe proceder de un pacto entre los componentes de las clases altas, privilegiadas, de una sociedad, pero una vez delegado en un gobernante determinado, este ha de poseer toda la fuerza y ser acatado por todos los miembros de la sociedad. Se trata, por tanto, de una tesis sobre el derecho supremo del soberano, cuya autoridad es inalienable y, al no depender de los súbditos, la fuente del poder no la constituye el pueblo, por lo que solo debe responder ante su conciencia y, en último término, ante Dios, origen único del poder. Las asambleas políticas deben tener, exclusivamente, una función consultiva.

El dominico italiano Tomás Campanella (1568-1639) sostiene que es conveniente una organización política universal. Afirma que el gobierno ideal sería un régimen utópico con elección por sufragio universal del poder supremo, el cual designaría a todas las demás autoridades.

En su más conocida obra, *La città del Sole* (*La ciudad del sol*), publicada en 1623, una utopía que se desarrolla en un país imaginario (la isla de Taprobana), Campanella afirma como concepción del Estado ideal una monarquía universal teocrática, ejercida por el papado a través de los principios comunitarios de igualdad. Defiende la desaparición de la propiedad privada, que conduce al egoísmo, por lo que todos los habitantes de su imaginario lugar trabajan e incluso ponen su vida más íntima en común, y son los funcionarios quienes reparten los frutos, mientras el poder se halla en manos de los sabios y los sacerdotes, que obedecen al sumo de todos ellos: el sacerdote Sol.

Campanella concedía un importante papel a la educación, la cual en su opinión debía basarse en la sabiduría, pero —contactando con algunas modernas técnicas pedagógicas como la educación experimental—, afirmaba que la comunidad social y religiosa tenía que representar con su comportamiento un ejemplo constante a imitar para los educandos.

El filósofo inglés Thomas Hobbes (1588-1679) basaba sus teorías en el principio de la utilidad social del poder absoluto de la monarquía, la cual le parecía el mejor sistema de gobierno. Su doctrina parte de la insolidaridad y el egoísmo humano, dominado por las pasiones al margen de toda consideración moral, por lo que no se pueden juzgar aquellas como buenas o malas. Cada individuo busca su propia conservación o supervivencia, lo que origina la desconfianza entre los seres humanos y la lucha permanente de todos contra todos por la consecución del beneficio particular: el ser humano es malo por naturaleza, *Homo homini lupus* («El hombre es un lobo para el hombre»), principio que recoge en su obra *De Cive* («Sobre el ciudadano»), adaptado del escritor latino Plauto (254-184 a. C.) de su *Asinaria* o *Comedia de los asnos*. De este modo, Hobbes pretende justificar la conveniencia del absolutismo sin necesidad de la intervención divina, como hacían otros pensadores, sino simplemente por el interés social.

Cree preciso que todos los hombres renuncien a sus derechos a favor de una persona y que esta les gobierne. Del mismo modo, a través de un pacto con los súbditos, se forma la raíz de la monarquía constitucional. Este pacto es posible por la natural inclinación de los seres humanos hacia la paz a causa de los miedos que desatan —también de forma natural— sus propias pasiones, como «[...] el temor a la muerte; el deseo de aquellas cosas que son necesarias para una vida confortable; y la esperanza de obtenerlas por su industria», tal como recoge en *Leviatán*, su otra gran obra.

En España el absolutismo se formó ya en el siglo XVII siguiendo dos caminos: de una parte, transigiendo con algunos organismos medievales privilegiados a la vez que con ciertas corrientes tradicionales; de otra, imponiéndose la autoridad monárquica sobre los grupos sociales y las instituciones medievales.

Los Reyes Católicos habían llevado a cabo una especie de simbiosis entre tradición medieval y Estado moderno, pero sin que ello hubiera sido obstáculo para que impusieran su autoridad. Sin embargo, al llegar a España los monarcas de la casa de Austria, que solamente habían vivido las ideas de su tiempo, pretendieron imponerse sin contar con la tradición anterior, lo que supuso una fuente de conflictos. En tiempos del último rey de esta dinastía,

Carlos II, se volvió al neoforalismo o reconocimiento de los fueros de los distintos territorios.

## **LA NUEVA DOCTRINA ECONÓMICA: EL MERCANTILISMO**

El mercantilismo constituyó en economía la proyección de la nueva situación en la sociedad del siglo XVII. Fue la expresión del nacimiento del capitalismo comercial.

El mercantilismo representa, según Eli F. Heckscher (1859-1952) en su clásica obra *La época mercantilista* (1943), un sistema económico unificador que tuvo su aplicación por parte de los Estados modernos desde los siglos XV y XVI hasta bien entrado el XVIII, en todos los aspectos fundamentales de la actividad económica como monedas, créditos o legislación, tendentes a la consecución de un tráfico interior que produjera la mayor prosperidad. Para ello, según este autor, fue necesario eliminar las trabas feudales como los peajes internos que dificultaban el comercio, la diversidad de monedas, los señoríos, las ciudades libres, etcétera.

La pretensión última de la doctrina mercantilista a través de esas medidas era fortalecer el poder del Estado. Sus aspectos básicos fueron:

- Fue la respuesta que dio la sociedad a una fase de recesión económica.
- Coincidió con una etapa política en la que los gobiernos autoritarios se hallaban en tránsito hacia el absolutismo, por lo que se produjo intervención estatal al no existir liberalismo económico.
- Fue una proyección del capitalismo comercial a base de una política arancelaria proteccionista destinada a que las mercancías del exterior pagasen una tasa o arancel.
- Atendió al fomento de la agricultura, la industria y el comercio, medios por los cuales se lograba la entrada de dinero en el país.
- Al objeto de exportar la mayor cantidad de productos, surgieron las compañías mercantiles, en ocasiones con el apoyo del Estado, y se crearon organizaciones financieras para proteger sus intereses.
- Se identificó la riqueza con la posesión de metales preciosos, partiendo de que en el mundo solo existe una determinada cantidad; por ello, para aumentar sus reservas, un país debía hacerse con las de otro.

Esa era la opinión de Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), ministro de finanzas en la Francia de Luis XIV entre 1661 y 1683: «Hay una única cantidad de dinero que rueda por toda Europa. No se puede aumentar el dinero en el reino

sin arrebatar, al tiempo, la misma cantidad a los países vecinos». Esta máxima llevaba a plantear el uso de la guerra como un medio necesario para debilitar a otras naciones y hacerse con su riqueza.



Jean-Baptiste Colbert, el súper ministro económico defensor del mercantilismo, presentando a los miembros de la Real Academia de Ciencias a Luis XIV, por Henri Testelin, 1667

A mayor abundamiento, para los mercantilistas, la cantidad de oro y plata que un país poseía se valoraba por la que tenían en su poder el resto de naciones. Así, un Estado era más rico o pobre en función de los demás, lo que condujo a una agresividad en las relaciones internacionales.

El inglés John Coke (1563-1644) sostenía que «la riqueza no consistía en tener más oro y plata, sino en tener más que el resto del mundo o más que nuestros vecinos». Y añadía: «Si nuestro tesoro fuera mayor que el de las naciones vecinas a la nuestra, no me preocuparía que poseyéramos una quinta parte del tesoro que ahora tenemos».

Sin embargo, Thomas Mun (1571-1641), en su obra *El tesoro de Inglaterra creado por el comercio exterior* (1644), afirmaba que el comercio era el único medio para aumentar la riqueza de Inglaterra. Por ello, sostenía que la acumulación de metales preciosos no tiene valor por sí misma, sino que constituye solo un medio para desarrollar la actividad comercial. De lo contrario, en el caso de que no se dedicasen las reservas a favorecer el desarrollo económico, se produciría la ruina general. Por tanto, fue crítico con la inversión en gastos suntuarios, que mermaban o detraían los recursos necesarios para fomentar la actividad económica a través de la inversión. Se le considera, por ello, un firme defensor del mantenimiento de los saldos

positivos en la balanza comercial siempre que se destinen a la inversión productiva.

Entramos así en la segunda gran etapa del mercantilismo, que tuvo lugar a partir de mediados del siglo XVII, tras una primera desde principios de la centuria anterior, en la que únicamente se propugnaba la acumulación de metales preciosos sin especificar, ni siquiera valorar, su uso o destino.

En esta fase se identificaba la riqueza de un país con el saldo positivo de su balanza comercial —diferencia entre importaciones y exportaciones—, para lo cual era preciso vender lo más posible y comprar lo contrario. Por eso, se propugnó el máximo control del Estado sobre las exportaciones, ya que en ellas estaba el medio para afluir la riqueza. Del mismo modo, ya no se trataba solamente de vender mucho y comprar lo menos posible, sino de la relación de precios en el mercado, en los intercambios comerciales; es decir, lo importante, en pocas palabras, era comprar barato y vender caro.

Entraba en juego, entonces, la política de precios. Para Thomas Mun, los precios no debían ser tan elevados que restringieran las ventas; antes al contrario, debían mantenerse en niveles tan bajos como la competencia con el resto de países exigiera. Sostenía, así mismo, que la abundancia de metales preciosos (dinero) podía provocar un efecto negativo sobre la balanza comercial, pues conduciría a la subida de precios. Lo interesante era conseguir una balanza comercial favorable en el cómputo global, aunque en algún caso pudieran darse saldos desfavorables.

### **Particularidades de los distintos países**

En España la forma más primitiva de mercantilismo se dio en el reinado de los primeros Austrias, en el siglo XVI, y perduró durante el XVII.

Se basaba en la definición de la riqueza por la cantidad o reserva de metales preciosos acumulados y recibió el nombre de *bullonismo* (del inglés *bullion*: lingote de oro). Se prohibió pagar en oro y plata las importaciones, debía hacerse en productos españoles para impedir la salida de metales preciosos, lo que contribuyó aún más al proceso inflacionario conocido como Revolución de los precios, un alza sostenida de los mismos que se produjo especialmente durante el siglo XVI. A partir de 1590 y durante todo el siglo XVII se caracterizaron por su inestabilidad. Se llegaron a producir bajadas tan considerables que muchas empresas entraron en quiebra ante la drástica disminución de los beneficios, al tiempo que apenas se iniciaban nuevos negocios.

España era el camino por el que tenía lugar la entrada de oro de América, aunque la disminución de las cantidades durante el siglo XVII frente a la centuria anterior originó una crisis en la economía.

Hasta 1630 se mantuvo la afluencia de oro, si bien comenzó a predominar la de plata. Entre 1630 y 1650 se produjo primero un estancamiento en las cantidades y después una disminución, lo que provocó la escasez y el empobrecimiento. Tal era la dependencia del oro americano en aquella maltrecha España que versó Quevedo en «Miré los muros de la patria mía...».

Para hacernos una idea de las ingentes cifras de metales preciosos que entraron y salieron del país, valgan los siguientes datos:

- Entre 1621 y 1630 el tráfico se estabilizó en unas 100 000 t por quinquenio, es decir, 20 000 por año. De ahí que se produjera una gran subida de precios a causa de la inflación monetaria, por tanto, de la abundancia de numerario o moneda disponible de inmediato.
- En 1630 se dio una reducción de la afluencia de metales y, en su virtud, descendieron los precios. El tráfico se situó en unas 80 000 t por quinquenio.
- Entre 1641 y 1650 la arribada de metales preciosos se redujo a 56 000 t. Para saber lo que representa esa cantidad, digamos que es la misma que todo lo que se había importado y exportado durante el año 1608.

Respecto a la llegada de plata, se pueden tomar como referencia las siguientes cifras que aporta el historiador francés Roland Mousnier, en las cuales se refleja también la fuerte disminución de este metal:

Años	Kilogramos de plata
1591-1600	2 707 626
1631-1640	1 396 759
1651-1660	423 256

Este descenso no favoreció las crecientes demandas de los nuevos mercados, que necesitaban un aumento del dinero en circulación, por lo que los movimientos especulativos fueron constantes, lo que causó una creciente inestabilidad.

Holanda fue el primer país en sustituir como potencia a Portugal y España, que lo habían sido durante el siglo XVI. Su importancia radicaba en el dominio que ejercía en el campo de las finanzas y el comercio, mientras la agricultura se hallaba en segundo plano. En 1602 se fundó la Compañía Holandesa de las Indias Orientales para monopolizar el comercio procedente de esa área geográfica. Su capital, repartido en títulos valores por acciones, alcanzó grandes beneficios con rapidez y la sociedad contó con una infraestructura moderna que le permitió operar prácticamente por todo el mundo.

En 1608 se creó el Banco de Ámsterdam para asegurar las transacciones financieras internacionales. Fue el eje de la expansión comercial holandesa, que llevó al pequeño país a competir con Inglaterra por la supremacía económica.

Respecto a Inglaterra, los primeros antecedentes de intervencionismo estatal en la economía se pueden remontar al siglo XIII, cuando el Parlamento tomó varias medidas para favorecer a la industria lanera. En 1258, por las Provisiones de Oxford —consideradas la primera Constitución escrita de Inglaterra— se prohibió temporalmente la exportación de lana bruta para que los precios no subieran. En el siglo siguiente se volvieron a autorizar las exportaciones, pero tuvo lugar un aumento de los aranceles.

Con los Tudor se llevó a cabo una política económica dirigida a favorecer el comercio a través de las Actas de Navegación, leyes promulgadas en 1651 que restringieron el empleo de barcos extranjeros en el comercio entre Inglaterra y sus colonias; fueron el primer paso para convertir al país en la potencia naval más importante. Establecían que todas las colonias debían estar subordinadas al Parlamento con el fin de seguir una política comercial coherente. También quedaba prohibido un desarrollo económico de las colonias que superase al de la metrópoli y se estipulaba que el comercio entre ambas debía estar monopolizado por los navegantes ingleses, con lo que se cerraba el Imperio británico a la navegación extranjera.

Esta última disposición fue de una gran importancia porque permitió a los mercaderes ingleses adquirir productos a bajo precio para venderlos caros, con lo cual lograron una acumulación de capital que, destinado a la industria, supuso el fundamento de la futura Revolución Industrial.

Para las colonias también resultó positivo porque se constituyeron en mercados para las manufacturas británicas.

Por otra parte, se abrió el comercio tanto a los puertos del norte en el mar Báltico y Rusia como a las rutas del sur en el continente africano.

De ese modo, se produjo una gran expansión de la flota mercante inglesa, que se convirtió en la más grande del mundo. Con ella creció el volumen y capacidad de la Armada para proteger las rutas marítimas donde operaban sus navíos comerciales.

Consecuencia inevitable fueron las guerras comerciales con Holanda, así como la alianza con Portugal, otro país volcado a las rutas marítimas desde su fachada atlántica.

Ya a fines del siglo XVI, tras la derrota de la Armada Invencible, que supuso una tranquilidad para Inglaterra respecto a posibles invasiones y el campo libre en los caminos del mar, se habían ido creando compañías mercantiles favorecidas por el Estado. En 1599 nació la Compañía Británica de las Indias Orientales, que obtuvo de la reina Isabel I al año siguiente la Carta Real, que le concedía el privilegio exclusivo para ejercer el comercio con esa parte del globo durante los próximos quince años. Terminó representando la mitad del comercio mundial, dedicado principalmente a productos como algodón, seda, té, opio y sal.

Todo este desarrollo comercial precisó de instituciones financieras que favorecieran las operaciones mercantiles. Ya en 1571 se había fundado la Royal Exchange de Londres, una institución bursátil inaugurada por la reina Isabel, aunque con la salvedad de que no se permitía en su interior la presencia de agentes por sus modales un tanto groseros, y tenían que operar en un edificio adyacente.

En Francia, Luis XI (1461-1483) ya había concedido determinados privilegios a las ferias de Lyon con objeto de disminuir el precio de las importaciones, prohibiéndose a los franceses acudir a las de Ginebra y los Países Bajos.

A la llegada del primer Borbón, Enrique IV (1589-1610), la industria, sobre todo, sufría un importante bajón, y de ahí el intervencionismo estatal y el mercantilismo que se produjo a partir de entonces.

En tiempos de Luis XIV, debido al absolutismo monárquico, Colbert tuvo completa libertad para actuar, al tiempo que aquella doctrina económica fue la que mejor se adaptó a las necesidades políticas y militares del Estado.

Al entenderse que si Francia compraba productos en el extranjero tendría que entregar oro a sus adversarios, se optó por producir a gran escala en el interior, procurando el efecto contrario, es decir, obligar a sus enemigos a entregar el oro propio a Francia.

Para llevar a cabo estas medidas se dio un intervencionismo absoluto por parte del Estado para reglamentar la producción y el consumo con vistas a la

exportación y atraer así todo el oro posible. En consecuencia, se institucionalizó la salida de productos franceses y tuvo lugar un desarrollo muy importante de la industria nacional. Para ayudar a este desarrollo se buscó mano de obra barata y se procuró que su abundancia fuera la mayor posible, por lo que se prohibió la emigración basándose en que los obreros estaban en deuda con el rey y le debían su trabajo. Así mismo, se ordenó que todos los mendigos fueran concentrados en hospitales, donde se les forzó a aprender un oficio. Se obligó también a todas las mujeres solteras y al personal de los conventos a trabajar en las manufacturas reales, que fueron creadas por centenares, entre ellas, los famosos talleres Gobelinos en París.

Se inculcó un profundo sentido religioso al trabajo; se empezaba la jornada laboral con la señal de la cruz seguida de una breve oración, siendo obligatoria la misa diaria. Además, se establecieron fuertes multas y torturas físicas (latigazos, argollas al cuello y otros tormentos) para los obreros que cayeran en la embriaguez no solo en el trabajo, sino también en su tiempo libre y si frecuentaban las tabernas, la prostitución o los bajos fondos; así como a quienes empleasen un lenguaje obsceno o pronunciaran blasfemias. Se llevó a cabo una política natalista, se decretó la exención temporal de impuestos a quienes se casasen a los veinte años y a las familias con diez hijos.

De este modo, la abundancia de mano de obra repercutió negativamente en el bienestar de los obreros, que fueron tratados como soldados con una función industrial basada en la potencia del Estado, no en el bienestar social. Se establecieron jornadas de trabajo de doce y hasta dieciséis horas diarias, interrumpidas por solo treinta o cuarenta minutos para el almuerzo.

Respecto a la política de infraestructuras, se favorecieron no tanto las comunicaciones terrestres como las fluviales; entre ellas, el canal des Deux Mers, terminado en 1681, que unió el Mediterráneo y el Atlántico. Al mismo tiempo, se desarrolló una fuerza naval mercante.

Respecto a las labores de contabilidad pública, se creó un sistema organizado en tres libros: uno de entradas, otro de salidas y otro de fondos.

## **LA GUERRA DE LOS TREINTA AÑOS, EL FIN DE LA UNIVERSITAS CHRISTIANA**

La guerra de los Treinta Años (1618-1648) fue el primer conflicto bélico europeo de la modernidad.

Entre las diversas causas que lo motivaron se puede hacer una doble distinción de orden político-económico y religioso. En las primeras, descuellan la intención del emperador Fernando II (1619-1637) de transformar la sucesión a la Corona, que era electiva, en hereditaria, con el fin de sentar en el trono a su hijo Fernando III. Además, hay que destacar también la rivalidad entre el emperador y los príncipes que gobernaban sus Estados, así como la intención de Francia de debilitar el poder de los Habsburgo. Una de las principales causas económicas que entraron en juego fue la rivalidad comercial de Alemania con Dinamarca y Suecia en el mar Báltico.

Entre las causas de índole religiosa se halla la obcecación del emperador en imponer el catolicismo en sus dominios cuando ya la Reforma protestante llevaba un siglo en marcha.

El 23 de mayo de 1618 los representantes de los Estados protestantes de Bohemia, reunidos en Praga, arrojaron por la ventana a los dos gobernadores imperiales. Era el inicio de la revuelta de Bohemia, con la que comenzó el citado conflicto bélico que se alargó por espacio de tres décadas.

Convencionalmente, vienen estableciéndose cuatro etapas cronológicas en su desarrollo:

- Guerra bohemio-palatina (1618-1623)
- Guerra danesa y bajo-sajona (1625-1629)
- Guerra sueca (1630-1635)
- Guerra sueco-francesa (1635-1648)

Tras la Defenestración de Praga se constituyeron una nueva Dieta territorial (Parlamento) y un nuevo gobierno, y se solicitó ayuda internacional. Moravia y la Alta y Baja Austria se unieron a la revuelta.

Los bohemios depusieron al emperador Fernando II y eligieron a Federico V del Palatinado —creador de la Liga de la Unión Evangélica— como nuevo rey de Bohemia, en agosto de 1619, siendo coronado en Praga. Pero el emperador obtuvo aliados en España y en la coalición de Estados católicos alemanes que formaban la Liga Católica, además de su primo Maximiliano de Baviera, que era quien la dirigía.

Un potente ejército de la coalición llegó hasta las puertas de Praga. Dirigido por Von Tilly, derrotó a los insurrectos en la batalla de Montaña Blanca (1620), lo que provocó la rápida descomposición de los Gobiernos de Bohemia, Silesia y Moravia, con la consiguiente ejecución de los líderes rebeldes y la confiscación de bienes, así como la imposición forzosa del catolicismo.



El káiser Fernando II de Habsburgo en 1614, por autor desconocido. Su pretensión de transformar la sucesión a la Corona, que era electiva, en hereditaria fue una de las causas de la guerra de los Treinta Años.

Algunos partidarios de la revuelta intentaron continuar la guerra, pero un nuevo ejército imperial, también a las órdenes de Tilly, con la colaboración de los tercios españoles de Ambrosio de Spínola, conquistó el Alto Palatinado y el Palatinado Electoral. El primero pasó directamente a manos de Maximiliano junto con la dignidad electoral del segundo.

Al concluir en 1621 la Tregua de los Doce Años en la guerra que mantenían España y los Países Bajos, que se posicionaban por principios al lado de todos los enemigos de España, Holanda firmó una coalición protestante en La Haya con Dinamarca, Inglaterra y distintos príncipes alemanes. Pero un nuevo ejército imperial formado por Tilly y las tropas de Alberto de Wallenstein, derrotó a Dinamarca y ocupó la península de Jutlandia (1627), así como parte de la Pomerania al año siguiente.

Los daneses firmaron la Paz de Lübeck (1629), que aunque no causó grandes pérdidas territoriales, forzó a Dinamarca a la renuncia de sus derechos sobre los obispados del norte de Alemania y a firmar alianzas con los príncipes alemanes.

El Edicto de Restitución, promulgado por el emperador en 1629, obligaba a devolver a los católicos todos los bienes eclesiásticos secularizados por los protestantes desde ya antes de la Paz de Augsburgo (1555), así como la

deposición de sus cargos a los calvinistas, lo que supuso una gran reestructuración territorial en todo el norte de Alemania.

Por ello, esta decisión del emperador le granjeó la defección de los sectores conservadores protestantes que hasta la fecha le habían sido leales, como Sajonia y Brandeburgo. Al mismo tiempo, la católica Francia del cardenal Richelieu encontró un pretexto para posicionarse contra el emperador, puesto que el aumento de su poder podía representar la ruptura del equilibrio de fuerzas en esta parte del continente, aparte de que su otra gran intención era romper las dos líneas de poder que tenían los Habsburgo: Alemania y España, donde gobernaban los reyes de la casa de Austria.

En este propósito, Francia encontró el apoyo del papa Urbano VIII, que buscaba una política de equilibrio en Italia, aparte de que consideraba las luchas de los católicos en Centroeuropa no como una guerra de religión sino como una consecuencia de las rivalidades políticas, de las cuales, en su opinión, un pontífice debía mantenerse al margen.

Richelieu dio varios pasos en 1629; el primero, firmar la paz con Inglaterra y conceder no pocos privilegios a los hugonotes a pesar de haberlos derrotado. A continuación, dio su apoyo a los rebeldes holandeses en lucha contra España y llevó a efecto, aunque secretamente, una alianza con Baviera al objeto de dinamitar el poder del Imperio, a quien negó los subsidios solicitados para su enfrentamiento con Suecia ante la ofensiva de este país en Alemania.

Efectivamente, tras una alianza con Polonia, Gustavo Adolfo II de Suecia desembarcó en la Pomerania, en 1631, con un doble objetivo: la defensa del protestantismo en el norte de Alemania y, fundamentalmente, la consecución de la hegemonía sueca en el Báltico frente al Imperio y Polonia. Después de la victoria en la batalla de Breitenfeld (septiembre de 1631) sobre el ejército de la Liga Católica al mando de Tilly —tras el cese de Wallenstein—, Suecia se hizo con el dominio de todo el norte y centro de Alemania. No obstante, al año siguiente, habiéndose hecho cargo Wallenstein nuevamente del mando, la ofensiva imperial hizo retirarse a los suecos hacia el norte, si bien terminaron logrando la victoria en Lützen (noviembre), a pesar de que el joven y valiente rey, Gustavo Adolfo, que se puso en primera línea de fuego, perdió la vida en la batalla.

Por intrigas de conspiradores y de acuerdo a una orden del emperador, que creía que su intención era aspirar a la corona, Wallenstein fue asesinado en febrero de 1634. En septiembre de ese mismo año, entre el 5 y el 6, las tropas imperiales, en coalición con las españolas del cardenal infante Fernando de

Austria —quien movilizó diez mil infantes divididos en seis tercios y dos mil jinetes, a los que se unieron otros efectivos—, lograron la victoria en Nördlingen, tras la cual se firmó la Paz de Praga (30 de mayo de 1635) entre el príncipe elector Jorge Guillermo I de Brandeburgo y el emperador Fernando II, con las siguientes estipulaciones fundamentales: exclusión del calvinismo, renuncia a la aplicación del Edicto de Restitución y permanencia en poder de Baviera de los territorios del Alto Palatinado y Palatinado Electoral; mientras Suecia, que perdió su dominio en el sur de Alemania, quedaba al margen del tratado.

Pero Francia, temerosa una vez más de la potencia de los Habsburgo, entró en guerra del lado sueco firmando alianzas con Sajonia y Holanda y algunos príncipes italianos; con lo que se inició la cuarta fase del conflicto europeo. En principio, rompió las hostilidades con España, atacándola en dos frentes: primero, contra nuestros territorios flamencos y, a continuación, en la frontera pirenaica.

Tras el fracaso de un congreso en Colonia, convocado en 1637 por el papa Urbano VIII, toda esta década y la siguiente se dibujó un panorama sombrío para España, atacada en el exterior y el interior, donde se produjeron, en 1640, las sublevaciones de Cataluña y Portugal, apoyadas por Francia. Tres años más tarde, se produjo la caída del válido conde-duque de Olivares y, en 1647, volvieron las sublevaciones, esta vez en los territorios de Nápoles y Sicilia.

No obstante, exhausta Europa de tanta guerra, los contendientes (Francia y Suecia por un lado y el Imperio por el otro) habían venido manteniendo contactos desde 1643 bajo la mediación de Venecia y el Vaticano: Alemania con Francia en Münster y con Suecia en Osnabrück actuando aquí como intermediario Christian IV de Dinamarca.

Los protagonistas ya eran otros. Federico III había sucedido a su padre en el trono imperial desde 1637 y, en Francia, muertos Richelieu en 1642 y Luis XIII en 1643, el cardenal Mazarino se había hecho cargo de la regencia durante la minoría de edad de Luis XIV.

Después de cuatro años de negociaciones, que se habían iniciado el 4 de diciembre de 1644, y tras las victorias de los generales franceses Turenna y Condé en 1645, que estuvieron a pocos pasos de cercar Viena e incluso el primero llegó hasta Múnich al año siguiente; el 24 de octubre de 1648 se firmó el tratado de paz en Westfalia, con la exclusión de España, que ganando la partida diplomática había llegado a un acuerdo de alto el fuego con los

Países Bajos, por lo que Francia siguió haciéndola la guerra hasta 1659, año en que se acordó la paz de los Pirineos.

El nuevo pontífice, Inocencio X, no suscribió el acuerdo de las potencias a causa de las concesiones efectuadas a los protestantes.

La gran ganadora fue Francia, que también había sido el país que más contribuyó económicamente a la guerra. Recibió las regiones de Alsacia y Lorena —que han sido moneda de cambio entre Francia y Alemania durante toda la historia y cambiarán de bandera según el país vencedor en los sucesivos conflictos entre ambos hasta el siglo xx incluido—, algunos obispados como los de Metz, Toul y Verdún —ya *de facto* en manos francesas desde 1552— y alguna fortaleza en la margen derecha del Rin, como Breisach. En consecuencia, el país galo había logrado quebrantar el poder de los Habsburgo y conseguido llegar a las fronteras naturales al tiempo que se hizo con la hegemonía europea.

Otro país que adquirió gran importancia fue Suecia al hacerse con varios obispados y urbes en torno a la desembocadura del Oder, antiguas ciudades del Imperio alemán; por lo que consiguió introducirse en ese territorio. En concreto, recibió la Pomerania occidental, incluida la isla de Rügen, Wismar y los obispados de Bremen y Werden, además de la compensación económica destinada a su ejército.

Uno de los grandes perdedores fue el emperador, hasta el punto de que su autoridad real quedó reducida a Bohemia y Hungría, por lo que a partir de entonces se comenzó a hablar más de Imperio austro-húngaro que alemán. Por otro lado, la médula económica del Imperio quedó rota por la guerra y el desmantelamiento consiguiente de la industria y el comercio, para el cual era vital el transporte fluvial, especialmente en dirección norte, con el fin de llegar al mar Báltico. Sin embargo, las grandes salidas quedaron en manos enemigas: la del Oder en poder de Suecia y la del Rin de Holanda.

Jurídicamente, el poder del emperador sufrió un detrimento a favor de una mayor autonomía de los príncipes; concretamente, el derecho sobre la guerra y la paz así como el establecimiento de alianzas quedaron sujetos a la aprobación de los Estados.

Territorialmente, se produjo el nacimiento de dos naciones nuevas: Suiza y Holanda (los Estados Generales de los Países Bajos), al tiempo que Brandeburgo adquirió la Pomerania oriental y otros puntos como Minden y Kammin, así como los derechos sobre el obispado de Magdeburgo.

Baviera recibió el Alto Palatinado y la Sajonia Electoral se hizo con ambas Lusacias, a las que ya había renunciado el emperador en 1635.

Por último, se creó una nueva dignidad electoral —la octava— para el Palatinado.

Aparte de estas cuestiones de índole político-territorial y económica, hubo otros asuntos de cariz jurídico y religioso que hicieron mella, particularmente, en el papado y el catolicismo. La Iglesia tuvo que olvidar el Edicto de Restitución y acceder a que los príncipes determinasen la religión de sus dominios bajo el principio *cuius regio, eius religio*, que significa, *grosso modo*, que los súbditos debían profesar la misma religión que su gobernante. A mayor abundamiento, la Reforma y Contrarreforma quedaron estancadas en sus posiciones, lo cual, realmente, significó el reconocimiento oficial del protestantismo; de ahí que, como dijimos antes, el nuncio papal se negara a firmar el tratado y que Inocencio X lo rechazase frontalmente. En definitiva, el papado dejó de ser una potencia política y la religión perdió la relevancia que había tenido hasta entonces. El gran triunfador, en este terreno, fue el protestantismo.

Social y espiritualmente hubo grandes convulsiones, ya que la guerra había sido monstruosa —la población se redujo entre un 30% y un 50% a causa también del hambre y las epidemias—, y la gente dudó seriamente de la religión, puesto que se producían numerosas ejecuciones en nombre de la fe, cuando lo que resultaba evidente era que en el trasfondo existían motivos económicos y políticos, mientras la religión era solamente un manto que todo lo cubre.

La parte positiva fue que la teología, que había presidido la conciencia europea, perdió su preponderancia y se abrió paso una secularización del pensamiento y el triunfo de la razón científica y la filosofía racional, apareciendo personajes como Galileo, Descartes y Giordano Bruno, entre otros.

Con la guerra de los Treinta Años finaliza la comunidad occidental, la *Universitas Christiana*. Se liquida la unión entre religión y política. El conflicto significa el fin de la antítesis entre la tendencia universalista del Renacimiento y la corriente paternalista de los Habsburgo. Se finiquita el viejo orden europeo y con él el imperio feudal señorial que propugnaba tal dinastía. Se pasó de la idea de cristiandad como principio organizador de la conciencia internacional al concepto de Europa como centro político.

## **LOS GRANDES AVANCES CIENTÍFICOS, CIMIENTOS DEL PROGRESO ACTUAL**

Durante el siglo XVII prosiguieron los avances científicos iniciados en la centuria anterior. En astronomía, el alemán Johannes Kepler (1571-1630), siguiendo las enseñanzas del polaco Nicolás Copérnico (1473-1543) y tras haber estudiado un par de años con el danés Tycho Brahe (1546-1601), publicó en su obra *Astronomia Nova* (1610) las tres leyes que describen el movimiento de los planetas, llegando a predecir el tránsito de Venus en 1631, con lo que logró la confirmación práctica de sus teorías, que establecieron que dichas órbitas eran elípticas, no circulares como se creía previamente.

El científico italiano (toscano), Galileo Galilei (1564-1642), perfeccionó el telescopio construyendo él mismo un modelo más perfecto que el primero que ya estaba en uso en Holanda, puesto que podía aumentar seis y ocho veces más los objetos sin deformarlos, a pesar de que no todos los modelos que fabricó al principio resultaron utilizables puesto que varios de ellos carecían de perfección óptica, comprensible en la época. No obstante, con este ejemplar llegó a descubrir en 1610 las montañas de la Luna, refutando la teoría aristotélica de que nuestro satélite se trata de una esfera perfecta. Sin darse por vencido, continuó perfeccionando el instrumento y logró aumentos hasta veinte veces superiores de los objetos a distancia, llegando a observar los anillos de Saturno y los cuatro satélites de Júpiter (Calixto, Europa, Ío y Ganimedes), afirmando que constituyen un modelo de sistema solar. Previamente, había observado también las manchas del astro rey y su rotación, así como las fases de Venus —aunque no publicó el descubrimiento hasta 1632—, y reafirmó la teoría del modelo heliocéntrico que ya había propuesto Copérnico, incompatible con el geocentrismo de Ptolomeo. Estas demostraciones le llevaron al Tribunal del Santo Oficio, en 1633, ante el que tuvo que abjurar para no ser encarcelado de por vida, conmutando su pena el papa Urbano VIII por la de arresto domiciliario *sine die*.

En el aire quedaron sus palabras entre dientes después de la condena: *Eppur si muove* («Y sin embargo se mueve»). Se refería a nuestro planeta, que el geocentrismo consideraba estático.

En física y matemáticas la principal figura fue el científico inglés Isaac Newton (1643-1727), que entre otras teorías formuló en 1685 la ley de gravitación universal que confirma las hipótesis de Kepler. En su *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (1687), que consta de tres volúmenes, publicó las leyes del movimiento o de inercia de los cuerpos (conocidas como leyes de Newton), que son la base de la mecánica clásica:

- Primera ley de Newton o principio de inercia.
- Segunda ley de Newton o ley fundamental de la dinámica.

- Tercera ley de Newton o principio de acción-reacción: siempre que un cuerpo ejerce una fuerza sobre otro, este ejerce una fuerza igual en sentido contrario sobre el primero.

En cuanto a medicina, destacó el inglés William Harvey (1578-1657), descubridor de la circulación de la sangre, que publicó en 1628 en su libro *Exercitatio Anatomica de Motu Cordis et Sanguinis in Animalibus* (*Un estudio anatómico sobre los movimientos del corazón y la sangre de los animales*), corrigiendo las teorías de Galeno y sus seguidores, según las cuales la sangre venosa se genera en el hígado a partir de los alimentos, pasando parte al corazón a través de los poros para mezclarse con el aire (*pneuma*) que llega con la sangre arterial, más clara. Harvey explicó que la sangre circula por el cuerpo en tal flujo y reflujo desde el corazón «que no puede derivarse de la ingesta y es de mucho mayor volumen que el necesario para la nutrición», por tanto, «debe haber un movimiento, por así decirlo, en un círculo».

Respecto a la filosofía, el inglés Francis Bacon (1561-1626) estableció en su obra *De dignitate et augmentis scientiarum* (*De la dignidad y aumento de la ciencia*) una teoría empírica del conocimiento, es decir, este debía estar basado en la experimentación.

Por su parte, el francés René Descartes (1596-1650), autor del famoso *Discours de la méthode pour bien conduire la raison et chercher la vérité dans les sciences* (*Discurso del método*, 1637), rompió con la filosofía escolástica y formuló el principio de la duda metódica: la única certeza es la *res cogitans* (el alma o pensamiento) frente a la *res extensa* (la extensión, el cuerpo). En consecuencia, el ser humano puede dudar de todo excepto de que está vivo, debido a su capacidad de pensar: *cogito ergo sum*, es decir, «pienso, luego existo», que fue el principio esencial de la filosofía racionalista, partidaria, como su nombre indica, de encontrar una explicación racional del mundo.

Uno de sus más fieles seguidores fue el alemán Gottfried Leibniz (1646-1716), filósofo y matemático, que afirmó que los elementos últimos que componen la realidad son las mónadas, puntos de naturaleza espiritual con capacidad de percepción y actividad, procedentes del Divino Creador. Como matemático, destacaron sus aportaciones en el campo del cálculo infinitesimal, al cual llegó también Newton algunos años antes aunque por un camino diferente, pero que en su pavor a ser criticado no se atrevió a publicarlo y hubo que esperar a que se hiciese a título póstumo después de nueve años.

## LA MÚSICA BARROCA

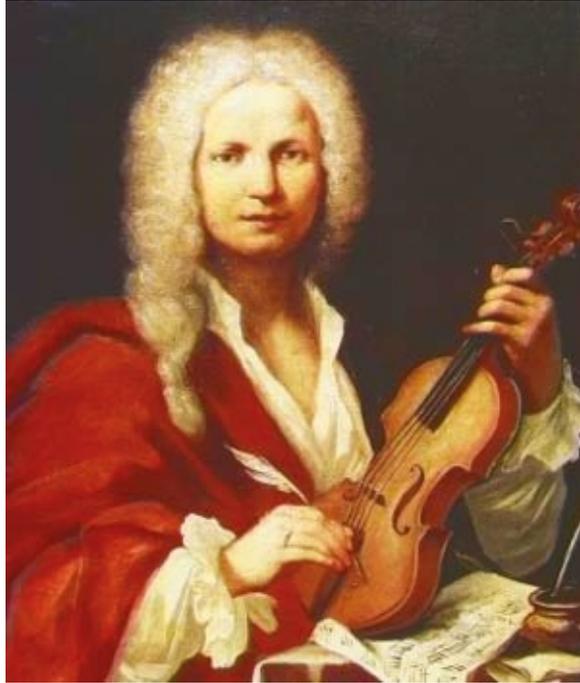
El período de la música barroca abarca, como el resto de las artes, desde principios del siglo XVII hasta mediados del XVIII. Es la gran época de los grandes genios: Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Antonio Vivaldi, Domenico Scarlatti, Jean Baptiste Lully, Arcangelo Corelli, Claudio Monteverdi.

Al igual que todas las artes, la música fue utilizada como medio de propaganda por la Iglesia católica y las confesiones protestantes, así como por la alta nobleza. Debido a ello, se caracterizó por una teatralidad constante: fuertes contrastes sonoros, dramatismo, ornamentación... Será en la ópera donde se manifieste con mayor intensidad por la fusión que representa entre poesía, teatro y música. Así, se cuidan los textos por su valor expresivo.

Sus características generales son:

- La monodia acompañada, en la que hay una voz principal a la que las demás hacen de acompañamiento armónico.
- Frecuente cambio de acordes, por lo que el ritmo armónico es rápido.
- La disonancia en el compás tanto en las partes fuertes como débiles.
- La presencia obligatoria del bajo continuo, interpretado generalmente por el violonchelo, la viola de gamba o el fagot, junto a la clave, el órgano, el laúd o el arpa que improvisa los acordes.
- El desarrollo de un lenguaje instrumental propio, diferenciado del vocal. En la ópera aparece la orquesta.
- Esta última, además del oratorio y la cantata, surgen como nuevas formas vocales, mientras el concierto, la sonata y la *suite* lo hacen como instrumentales, dándose la diferenciación definitiva entre ambos, de modo que ya no son intercambiables.
- Fuertes contrastes sonoros frente a la uniformidad de la música renacentista.

En la música vocal se dieron la ópera, el oratorio, la cantata y el motete. En la música instrumental las formas fueron preludios, tocatas, fantasías y fugas, junto a la sonata, la *suite*, el concierto y la fuga.



*Retrato de Antonio Vivaldi* de autor anónimo en 1723, en el Museo Internacional y Biblioteca de la Música de Bolonia (Italia).

Pueden distinguirse tres etapas:

- Barroco temprano (1580-1630), en el que destacó Monteverdi.
- Barroco medio (1630-1680), la época de la ópera y la cantata.
- Barroco tardío (1680-1730), con Vivaldi, Bach, Händel y Domenico Scarlatti, principalmente.

## 2

# El Barroco en Italia

### LA ARQUITECTURA BARROCA EN ROMA: LA EXPRESIÓN DEL PAPADO

Con el fin de lograr el máximo esplendor tanto de la Ciudad Eterna como de la cabeza de la Iglesia, es decir, del Vaticano, papas como Sixto V, Clemente VIII, Paulo V y Urbano VIII, que continuaban en parte la obra de sus antecesores, trazaron los grandes ejes urbanísticos de Roma y ornaron a base de fuentes monumentales y obeliscos las avenidas y plazas de la urbe.

Se trataba de aplicar los principios y directrices emanados del Concilio de Trento (1545-1563) y la Contrarreforma. La Iglesia tenía que demostrar su poder para que los fieles supiesen que estaban en buenas manos. Al igual que la monarquía absoluta, el papado quería impresionar al pueblo por medio del efectismo de las grandes realizaciones arquitectónicas.

Del mismo modo, para la orden jesuítica, el dramatismo teatral que caracteriza a las artes barrocas fue un excelente medio para expandir su doctrina, como se pondrá de manifiesto a partir de la iglesia de il Gesù (del Jesús), que será el referente para todas las construcciones de la compañía fundada por san Ignacio de Loyola.

### El clasicismo en Maderna y Bernini

Con Carlo Maderno o Maderna (1556-1629) comienza la primera fase de la arquitectura barroca. Iniciado en la arquitectura con su tío Domenico Fontana, tras la marcha de este a Nápoles, se labró por sí mismo un puesto en la gran Roma.

En 1603, rompiendo con el grave clasicismo de Mascherino —un arquitecto en tránsito desde los epílogos renacentistas— inauguró el gusto por los contrastes claroscuro en los exteriores, como se observa a partir de la fachada de la iglesia de Santa Susana en Roma, basada en la del Jesús de

Giacomo della Porta, que muestra hacia la zona central una concentración progresiva tanto de vanos —su anchura va también en aumento hacia el mismo foco— y órdenes como decoración. De sus dos pisos, coronados por un frontón triangular al modo clásico, el superior está concebido como copia del que le soporta debajo, con pilastras corintias adosadas que se corresponden con las columnas y medias columnas del primer cuerpo, constituyendo un modelo de integración en todo el conjunto que pocas veces se ha logrado con la misma armonía.

En el diseño de la fachada de San Andrea del Valle, concluida por Rainaldi, no llegó a la misma integración de elementos. Sin embargo, en su cúpula —la de mayores dimensiones en Roma después de San Pedro del Vaticano— logró elevar la altura del tambor a expensas de la bóveda, con lo cual amplió el espacio destinado a los ventanales y aumentó considerablemente el caudal de luz en el interior, uno de los rasgos típicos de la arquitectura barroca.



Fachada de la basílica de San Pedro del Vaticano, obra de Carlo Maderna. Toda la estructura se supedita a la logia central del pórtico, lugar destinado a la bendición papal. Foto: Ana del Cano.

Su obra más popular es la fachada de San Pedro del Vaticano, de la que se encargó entre 1606 y 1619 tras haber obtenido del papa Clemente VIII el nombramiento de arquitecto de San Pedro en el año 1603.

Evocando en su parte central el panteón romano, toda la estructura se supedita a la logia central del pórtico (lugar destinado a la bendición papal), con columnas corintias de orden colosal que abarcan ambos pisos. Tanto la estructura como la composición y el ritmo del lienzo de fachada se vieron

alterados tras la decisión del pontífice Paulo V, en 1612, ya acabada prácticamente la obra, de incluir sendas torres laterales, de las que solo los primeros cuerpos se llevaron a cabo finalmente.

Así mismo, Maderna hubo de encargarse de la transformación en cruz latina de la planta de cruz griega concebida por Miguel Ángel, con lo que el alargamiento de la nave central ocultó la visión de la gran cúpula desde la plaza, una decisión desafortunada al privar de contemplación la belleza plástica del conjunto.

Realizó también el diseño de la pequeña iglesia de Santa María de la Victoria, que conmemora el triunfo del emperador Fernando II en la batalla del Monte Blanco y su entrada en Praga. La fachada fue erigida por Giovanni Battista Soria en 1624, evocando, a pesar de sus modestas dimensiones, la de Santa Susana.

De su obra civil puede citarse el palacio Mattei, finalizado en 1616, cuya austera fachada de ladrillo contrasta con el refinamiento interior en los cuatro tramos de escalera decorados con estucos, una novedad en la Roma de principios del siglo XVII.

El papa Urbano VIII le encargó, en 1626, la fachada del palacio de Castel Gandolfo, su lugar de residencia estival, y en 1628 el nuevo diseño y alargamiento del palacio Barberini, obra que no pudo concluir porque falleció en enero del año siguiente, si bien se conservan las trazas en la galería Uffizi: un patio central con arcadas cerrado por cuatro lados iguales, cuyas fachadas mostraban un total de quince vanos. El proyecto tuvo que ser culminado por dos grandes arquitectos: Bernini y su entonces ayudante, Francesco Borromini, que transformaron la planta cuadrada por otra en forma de H, y el patio central en un gran atrio frente a una fachada de dos pisos compuesta de siete ventanales semicirculares por planta, que descansan sobre siete arcadas.

El napolitano Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680), llamado el Caballero, desarrolló la mayor parte de su obra en Roma, a donde se trasladó con su familia en 1605. Después de realizar algunos trabajos (varios bustos y grupos escultóricos) entre 1615 y 1624, fue llamado al servicio exclusivo del papa Urbano VIII y llevó a cabo a partir de entonces una obra muy numerosa en la Ciudad Eterna.

Fue contemporáneo de otro gran arquitecto, Francesco Borromini, con quien le separa una concepción diferente del arte; últimamente se ha generalizado la opinión de que Bernini se servía a menudo de numerosos proyectos e innovaciones de su entonces colaborador.

Bernini concibe sus edificios dentro de un afán monumental que evoca a veces el siglo pasado. Diseña plantas de simetría central o radial (circulares), cubriéndolas con cúpulas semiesféricas y casetones de línea renacentista, una representación de la idea del cosmos, a lo que contribuye notablemente la decoración: ángeles, cortinas, elementos tomados del cielo, alusiones a la muerte pero con un sentido festivo: la muerte es el límite de una vida hacia la otra. Esta temática, simbologías y alegorías, se aprecian especialmente en sus creaciones de tipo funerario.

Bernini se constituye fiel seguidor de la doctrina de la Contrarreforma católica y las órdenes jesuíticas, adoptando una línea alegórica y teatral que alude a los sentimientos. Es el último gran arquitecto renacentista que, estando ya inmerso en plena época barroca, vive ajeno a las innovaciones que se desarrollan por entonces.

Su obra, por tanto, queda muy lejos de la línea técnica de Borromini, puesto que no concibe el arte más que como un mero instrumento al servicio de sus mecenas, estando sus creaciones, de ese modo, a expensas de las directrices de quienes le sostienen económicamente: la Iglesia y el papado. Es, por ello, un artista barroco que llega al espíritu a través de la forma, sirviéndose de lo teatral y lo pasional sensible, pero deja de lado las innovaciones técnicas y estéticas que otros desarrollaron todo lo posible a la búsqueda de nuevas clientelas.

Bernini se dirige al espectador a través de lo espiritual, con el fin de captar su atención por medio del sentimiento, mientras su contemporáneo Borromini lo hace desde lo intelectual y conceptual, buscando la innovación constantemente.



Vista de la columnata que rodea la plaza de San Pedro del Vaticano, cuyas alas elípticas en forma de tenaza, coronadas por 140 estatuas de santos, simbolizan los brazos del papa acogiendo a la cristiandad. El obelisco egipcio en su centro procede del circo de Nerón, y fue mandado colocar por el papa Sixto V en recuerdo de las terribles persecuciones que aquel ordenó contra los cristianos.

En Bernini, la arquitectura, al igual que la escultura, buscan el máximo apoyo en el juego de la luz, que se ofrece en función de la expresividad y dentro de una línea teatral y efectista. En este sentido, una de sus obras más características es la iglesia de Sant' Andrea de Quirinale de Roma (San Andrés del Quirinal, 1658), concebida como el escenario idóneo para la glorificación del santo, apreciable a través de su estructura: sala oval cubierta con cúpula y rematada por un ábside que cubre otra pequeña cúpula en donde penetra la luz, magistralmente dirigida para iluminar la imagen del santo en gloria.

Su obra más popular —en el sentido de que se exhibe ante un público numeroso en congregaciones y actos— es la columnata que rodea la plaza de San Pedro del Vaticano (1656-1665), de orden toscano y friso liso, que presenta un tremendo efectismo teatral a través del ritmo y el juego claroscuro en los intercolumnios y, simbólicamente, su disposición en forma de tenaza representa los brazos del pontífice que acogen a toda la cristiandad.

En la escalera regia del Vaticano (1663-1666) buscó soluciones constructivas para agrandar el espacio ópticamente al disponer las columnas en disminución de diámetro, con lo que al avanzar semejan unirse, algo similar a la galería construida por Borromini en el palacio Spada.

Es también obra suya, por encargo de Alejandro VII, la pequeña iglesia de Santo Tomás de Villanueva (1658-1661) en Castel Gandolfo, así como el diseño de los jardines.

En 1665 se trasladó a Francia, donde preparó tres proyectos para la fachada del Museo del Louvre de París, que no fueron aceptados, como veremos en el capítulo 6.

## **El barroquismo de Borromini**

De la juventud de Francesco Castelli Borromini (1599-1667) se sabe que estuvo algunos años en Milán, pero rápidamente se trasladó a Roma, donde llevó a cabo gran parte de su obra.

Colaboró con Bernini en la construcción del baldaquino de San Pedro del Vaticano, entre 1631 y 1633, siendo aquí donde se produjo la gran ruptura

entre ambos, dando lugar a dos concepciones diferentes del arte, como ya dijimos. Respecto al baldaquino, que se ha atribuido a Bernini, se sabe que tanto el proyecto general con sus columnas salomónicas como los remates que lo coronan son originales de Borromini: un juego de curvas y contracurvas en dinamismo constante, que se oponen al sistema de cúpulas de aire renacentista, características de Bernini.

En el palacio Barberini, construcción en la que colaboraron también ambos arquitectos, es obra de Borromini la escalera interior de caracol.

Ya independientemente, edificó la iglesia de San Carlino alle Quattro Fontane (San Carlos de las Cuatro Fuentes, 1639), que constituye una de sus obras fundamentales, al igual que el oratorio de los Filipenses, también de esta época. En estas construcciones se ven los elementos primordiales que introduce este arquitecto. Sus fachadas —en la primera se observa el simbolismo trinitario en sus tres calles— son superficies vivas, a base de líneas tensas cóncavo convexas que juegan con el espacio y dan la sensación óptica de movimiento en el edificio. Así mismo, compartimenta el muro y abre huecos donde introduce estatuillas, jarrones, etc., que dan vida propia a esas zonas.

Para los interiores utiliza una policromía de tonos claros: blanco, crema, rosa, lo cual se ha visto como un detalle prerococó. Reviste las cúpulas de blanco, al contrario que Bernini, que emplea los clásicos casetones renacentistas. Al parecer, tanto esta policromía como las bóvedas de nervios cruzados que utiliza en sus edificios, las adopta del mundo árabe, ya que busca todo lo posible en aquellos estilos que no han alcanzado una difusión internacional. Borromini es un ejemplo de arquitecto innovador, que tiende constantemente hacia soluciones originales.

Al subir al pontificado, el papa Inocencio X le toma bajo su protección y es esta su etapa álgida, durante la cual Bernini pasa a segundo plano. Una de sus obras más significativas es el templo de Sant' Ivo alla Santa Sapienza (San Ivo de la Santa Sabiduría, 1642-1650), con fachada en exedra y planta formada por dos triángulos superpuestos que reflejan la idea de la Trinidad (Suma Sabiduría) y la estrella del pontífice. Remata la obra sobre la linterna una espiral o zigurat de inspiración oriental, como la planta del edificio, que representa la torre de Babel. En la cúspide dispuso una cruz sobre una esfera, que simbolizaba el brillo sobre todo el mundo.



Francesco Borromini. Interior de la innovadora cúpula de la iglesia de San Ivo alla Santa Sapienza en Roma, con forma de hexágono estrellado de perfil mixtilíneo para adaptarse a la planta del edificio.

Por encargo del papa acometió la restauración del palacio de San Juan de Letrán, respetando su estructura original, así como varios trabajos en el palacio Pamphili, el Carpegna, el de España y en el convento de oblatas de Santa María de los Siete Dolores para la congregación de los agustinos.

En 1646, y también por mandato de Inocencio X, había comenzado las obras del Colegio de la congregación jesuita De Propaganda Fide («propagación de la fe»), que se alargarán hasta su muerte.

Igualmente, por encargo del pontífice dirigió el templo de Santa Inés en plaza Navona (el antiguo circo de Domiciano), que habían comenzado Girolamo y Carlo Rainaldi, pero el fallecimiento de aquel (1655) le obligó a abandonar la obra.

Después de los años de protección oficial, sus encargos comenzaron a decaer. No obstante, intervino aún en las iglesias de Sant'Andrea delle Fratte (San Andrés de los Hermanos) —ábside elíptico, tambor de la cúpula y campanario, 1653— y Sant' Girolamo della Carità (Capilla Spada, últimamente atribuida a Virgilio Spada, sobrino del cardenal titular, 1662).

En general, Borromini constituyó una figura fundamental en la arquitectura barroca; creó un estilo (borrominesco), que tuvo gran repercusión. Sus nuevos aportes y soluciones, tanto constructivas como ornamentales, así como el juego de la luz, preludian movimientos posteriores como el rococó e incluso el *Art Nouveau* de fines del siglo XIX y principios del XX.

## Entre tendencias

En una línea intermedia entre las concepciones de Bernini y Borromini se halla el estilo de Pietro Berrettini da Cortona (1596-1669), que unió a su nombre de pila el de su ciudad natal. Partió de una idea monumental del edificio que se relaciona con Bramante y Palladio pero con tendencia al diseño de fachadas en movimiento a través de la línea tensa que puso en juego Borromini, aunque sin llegar a sus grandes innovaciones. Ese efectismo y sentido dinámico de la construcción se observa ya en su primera obra: la villa del Pigneto, construida en 1626 para el cardenal Giulio Saccheti.

Una vez trasladado a Roma, después de una inicial formación como pintor, donde se había hecho cargo en 1635 de la reforma de la iglesia de la Academia de Bellas Artes, aparecieron las reliquias de santa Martina y se acordó edificar un templo dedicado a esta santa y a san Lucas. Construida en planta de cruz griega cubierta por una gran cúpula peraltada, en uno de sus brazos se dispuso la fachada principal, en la que juega con los contrastes de luz y sombra que ofrecen las dobles columnas del piso bajo y las dobles pilastras del superior que enmarcan sus líneas cóncavas.



Pietro da Cortona. Fachada de Santa Maria della Pace, en Roma. Su planta baja está configurada como un pórtico semicircular convexo que sobresale hacia el espacio urbano.

En 1655 comenzó la fachada de Santa Maria della Pace, encuadrada en el conjunto urbanístico de la plaza donde se ubica. Su planta baja está

configurada como un pórtico semicircular convexo que sobresale hacia el espacio urbano.

Entre 1658 y 1662 diseñó la fachada de Santa Maria in Via Lata, donde emplea el orden colosal en el piso bajo y el frontón partido, de aire manierista, para coronar el edificio.

Una obra imponente es la cúpula de la iglesia de San Carlo al Corso (llamada también de Sant' Ambrogio y San Carlo), iniciada en 1668.

Cortona realizó también diversos proyectos, aunque no se llevaron a cabo, como el de una ciudad subterránea y algunos planos para el Museo del Louvre.



Rainaldi. Fachada de San Andrés del Valle de Roma sobre diseño original de Carlo Maderno. Bajo el frontón que la remata, presenta dos cuerpos con columnas corintias pareadas entre las que se abren hornacinas que albergan las estatuas.

Carlo Rainaldi (1611-1691), que se formó en el taller de su padre, el también arquitecto Girolamo Rainaldi, comenzó a trabajar en la iglesia de Santa Agnese (Santa Inés en agonía) en plaza Navona, la capilla de la familia del papa Inocencio X. En 1653 Borromini se hizo cargo de las obras; pero en 1657 cayó en desgracia y Rainaldi volvió a ser requerido para finalizar el templo y, añadiendo un cuerpo a cada una de las torres, que alcanzan la altura de la cúpula y enturbian su monumentalidad, modificó el proyecto de su antecesor, que a su vez había derribado y rehecho en forma cóncava la fachada construida por su padre y por él.

Poco después, por encargo del papa Alejandro VII, tomó la dirección de varias iglesias: San Antonio in Campo Marzio o de los Portugueses, Santa

María in Campitelli, la fachada de San Andrés del Valle y las dos gemelas de Santa María del Miracoli y Santa María in Montesanto en la plaza del Popolo (plaza del Pueblo); la primera cubierta con una cúpula octogonal y dodecagonal la segunda. En 1673 concluyó el ábside semicircular de Santa María la Mayor.

Entrando ya en el siglo XVIII, surge un cambio de tendencia, en el que se inscribe la obra de los dos maestros siguientes:

Carlo Fontana (1634-1714), alumno de Cortona, Rainaldi y Bernini. Construyó en 1682 la fachada de San Marcelo al Corso de Roma, donde empleó la línea curva y el movimiento cóncavo. Posteriormente, decoró con mármoles polícromos la capilla Cibo en Santa María del Popolo (Santa María del Pueblo). Como este, realizó numerosos trabajos de adorno y embellecimiento o bien complementarios de otros edificios; por ejemplo, la continuación por encargo del papa Inocencio XII del palacio Montecitorio, que había comenzado Bernini, o la capilla bautismal de la basílica de San Pedro.

Como teórico, escribió *Templum Vaticanum et ipsius origo* (1694), la historia de la edificación del templo del Vaticano.

El romano Nicola Salvi (1697-1751) debe su fama a la universalmente conocida Fontana de Trevi, en Roma, su ciudad natal, cuyo diseño (1732) está inspirado en el arco de triunfo y responde, en su conjunto, a la escenografía barroca y a la concepción teatral del espacio, si bien, al ser obra del siglo XVIII, impone un carácter más racionalista, que tiende al clasicismo frente a las líneas arquitectónicas dinámicas de algunos autores de la centuria anterior. Ante la fachada del palacio Poli, el dios Neptuno, flanqueado por las estatuas de la Abundancia y la Salubridad, aparece domando una pareja de caballos de mar que tiran de su carroza en forma de concha, guiada por dos tritones.

El cambio de tendencia hacia el estilo neoclásico, temprano en Italia — como no podía ser menos en el país de la Antigüedad—, se manifiesta definitivamente en las sobrias fachadas de las viejas basílicas paleocristianas de San Juan de Letrán (1732) y Santa María la Mayor (1743), dos de las cuatro mayores del catolicismo junto con San Pedro del Vaticano y San Pablo Extramuros. En la primera, obra de Alessandro Galilei (1691-1737), en negación del interior borrominesco, dominan las líneas rectas y la gravedad arquitectónica en sus dos pisos, con dobles columnas de orden gigante flanqueando el pórtico —coronado por un frontón triangular— y dobles pilastras adosadas en ambas esquinas del edificio. La segunda fue realizada por Ferdinando Fuga (1699-1781) y también dominan en ella las dobles

columnas enmarcando el pórtico central; en la doble logia, los vanos imprimen, al igual que en la obra anterior, una fuerte sensación claroscuro.

## **EL BARROCO EN TURÍN Y VENECIA**

Turín, capital del ducado de Saboya, integrada desde 1720 en el reino de Piamonte-Cerdeña tras la permuta de esta isla por el reino de Sicilia, que pasó al Imperio austriaco por el Tratado de la Haya, poniendo fin a las pretensiones de Felipe V de España para restaurar la situación anterior al Tratado de Utrecht, será uno de los grandes focos artísticos de Italia durante el siglo XVIII, cuya tradición arranca de la centuria anterior con la obra del matemático, filósofo e innovador artista del cual vamos a hablar a continuación.

### **La estela de Borromini**

Guarino Guarini (1642-1683) estudió en Roma y viajó por gran parte de Italia, Francia (París) y también por España y probablemente Portugal, se asentó definitivamente en Turín en 1666, donde fue nombrado arquitecto de cámara del duque Carlos Manuel II de Saboya.

Una de sus principales obras es la capilla del Santo Sudario (la Santa Síndone) en la catedral de Turín, cuya cúpula de inspiración musulmana está formada en sentido piramidal ascendente por treinta y seis segmentos de arco encabalgados, que apoyan en las claves de los del nivel inferior, tejiendo una especie de malla por la que se transparenta la luz procedente de la pequeña linterna superior, que recuerda así mismo el embrochado o armadura de las pagodas chinas.



Guarino Guarini. Vista exterior de la iglesia de San Lorenzo de Turín, en la que se observa el octógono de lados cóncavos del que parte la cúpula formada por arcos planos entrecruzados.

La misma fuente musulmana le sirvió en la iglesia de San Lorenzo para levantar una cúpula de arcos planos entrecruzados que dejan libre su centro, observándose la influencia no solo de las bóvedas estrelladas y de nervios cruzados de la mezquita de Córdoba, que conoció en sus viajes por España, sino también de Borromini en la iglesia de San Ivo, con la variante de que si en esta se partía de un hexágono de lados alternos cóncavo convexos, Guarini lo hace de un octógono de lados cóncavos.

Respecto a obras civiles, edificó el palacio Carignano, para cuyo salón central adoptó la forma de elipse.

Guarini fue el arquitecto fundamental del Barroco italiano junto con Francesco Borromini, a quien se ha dicho que copia o sigue, aunque hoy se mantiene más bien que existe una semejanza entre ambos estilos, no por copia sino por similitud.

Guarini basa sus construcciones en el desarrollo de la geometría y las posibilidades espaciales del edificio, abandonando la concepción monumentalista tipo Bernini para buscar nuevas soluciones constructoras y decorativas, fuera de las proporciones o las directrices clásicas. Se emparenta con la arquitectura gótica, puesto que esta buscaba la elevación de cuerpos y espacios.

En el aspecto decorativo, avanza aún más que Borromini y se anticipa al modernismo y al movimiento abstracto en la utilización de la línea libremente y en la búsqueda del equilibrio entre las masas.

Emplea materiales pobres como el ladrillo y el yeso. Se aparta de los nobles, ya que los considera anticlásicos. En las plantas de sus edificios busca la intersección de elipses y círculos, que dan a la construcción un estilo totalmente nuevo. Busca también los contrastes y claroscuros y dirige adecuadamente la luz, empleando las membranas osmóticas de separación, propias del mundo musulmán.

En suma, su arte representa una innovación total en el desarrollo de la arquitectura barroca y es un paso insalvable en la búsqueda de nuevos conceptos y soluciones arquitectónicas.

Guarini fue también un gran escritor y teórico, que abarcó diferentes campos como las matemáticas, la astronomía y la filosofía. Su tratado *Architettura Civile* vio la luz en 1737, medio siglo después de su muerte, de la mano de Bernardo Vittone (1705-1770), un extraordinario colega turinés, seguidor de las directrices de Borromini y Guarini, que destacó en la decoración interior de iglesias, siendo obra suya la de Santa Clara en Brá, próxima a su ciudad natal, un templo de planta circular con capillas ovales de dos pisos añadidas, que inundan de luz el interior a través de los óculos abiertos en sus bóvedas, complemento del que también se abre en la bóveda central.

En vida, Guarini publicó varios libros, como un voluminoso texto sobre Euclides o bien manuales prácticos sobre el arte de construir.

## **El clasicismo monumental**

Baldassare Longhena (1598-1682) se formó con Vincenzo Scamozzi (1548-1616), un arquitecto que trabajó sobre todo en Venecia y a su vez había sido discípulo del gran Palladio.

Su principal obra fue la basílica de Santa María della Salute (Santa María de la Salud), para cuya construcción, en 1652, hubo de ganar un concurso que se convocó con el objeto de realizar con este templo una ofrenda a la Virgen, en acción de gracias por la desaparición de una epidemia de peste que asolaba la ciudad.



Baldassare Longhena. Basílica de Santa María de la Salud, situada a la entrada del Gran Canal. Destaca desde cualquier punto de Venecia su enorme cúpula apoyada sobre tambor octogonal.

Situada a la entrada del Gran Canal, el templo, que combina un octógono central con un ábside en forma de exedra, se cubre con dos cúpulas de media esfera; la primera, enorme, visible desde cualquier punto de Venecia, apoyada sobre un tambor octogonal de ventanas pareadas, entre las que se disponen grandes volutas. En este edificio domina una concepción monumental de la arquitectura, propia del siglo anterior, por lo que no se ofrecen grandes innovaciones, salvo el juego efectista de luces y sombras que arranca del blanco mármol del templo el dorado sol de Venecia y los alardes constructivos para sostener tan gran fábrica semicircular.

En la arquitectura civil de Longhena se pueden citar los palacios Ca' Rezzonico y Ca' Pesaro, también inspirados en el monumentalismo de Palladio, y no exentos de efectismos claroscuro.

Así mismo en Venecia, su ciudad natal, trabajó Giorgio Masari (1687-1766), ya en pleno siglo XVIII, con un estilo clásico, armónico y equilibrado, en una línea que proviene de Palladio pasando por Longhena. Aparte de no pocos proyectos y varias iglesias, destacan entre estas la de los Jesuitas, la de Santa Marcuola —en planta de salón— y la oval de la Piedad, a las que se pueden añadir la de la Paz en Brescia o altares como el del Santísimo en la catedral de Padua.

Entre sus construcciones palaciegas, se halla la continuación de la renovación iniciada por Longhena de Ca' Rezzonico, con su lujoso salón de baile, decorado en tonos crema, oro y pastel que preludian el rococó, y su fachada al Gran Canal, que comienza a hablar de Neoclasicismo.

Filipo Juvara (1676-1736) se formó con Carlo Fontana en Roma, de quien aprendió el dominio de la decoración escenográfica, lo cual marcará para siempre su forma de entender la arquitectura.

Sus obras pertenecen a un barroco monumental y grandilocuente, realizadas para la corte de Victorio Amadeo de Saboya, quien le nombró Arquitecto Real, llevando a cabo a su servicio numerosas iglesias, villas y decoraciones urbanísticas.

Una de sus principales construcciones fue la basílica de la Superga en Turín, edificio de planta central cubierta con una cúpula sobre tambor extraordinariamente elevado, con el fin de hacerla visible desde cualquier punto de la ciudad. Un templete tetrástilo coronado por un frontón triangular se alza a modo de pórtico, el cual desentona con el resto de la fábrica como un pastiche; pero el afán por imitar lo clásico no reparaba en gustos.

También en Turín, Juvara edificó el palacio Madama, llamado así porque estaba destinado para residencia de la madre del duque. De estructura rectangular, luce el orden colosal en su fachada, que corona una balaustrada adornada con estatuas.

Construyó así mismo pabellones de caza o palacetes como los de Venaria Reale y Stupinigi (1729-1731), en las cercanías de Turín, de un gran despliegue arquitectónico en sus alas laterales, que fueron completándose a lo largo del siglo. El salón central, de planta oval, se compone de tres pisos y se cubre con cúpula coronada al exterior por la figura de un ciervo, en clara alusión a su primera función como pabellón de caza.

Trabajó también en Roma y Florencia, siendo llamado a España por Felipe V en 1735 para la construcción del Palacio Real de Madrid en colaboración con su discípulo Giovanni Battista Sachetti, quien finalizó las obras a la muerte del maestro, y el palacio de La Granja de San Ildefonso de Segovia junto con Teodoro Árdemans.

Juvara tiende hacia un rococó moderado. Su estilo sigue, en general, la línea berninesca en el sentido de que no aporta dotes creadoras, sino que concibe el edificio como algo preexistente que puede ocupar un lugar u otro. Aunque se acerca también un tanto a Borromini, en Juvara domina la idea de lo grandioso y monumental.

## **LA ESCULTURA BARROCA EN ITALIA: BERNINI ACAPARADOR**

El manejo de recursos efectistas, pictóricos y teatrales se aprecia sobre todo en la producción escultórica del caballero Bernini, fundida con la arquitectura que la contiene para crear grandes escenografías.

En el baldaquino de San Pedro del Vaticano (proyectado en 1624) buscó el encuadre de la obra con el monumental marco que la englobaba para que se convirtiera en el centro que diera vida al inmenso interior de la basílica. Son cuatro columnas helicoidales —llamadas salomónicas porque en la creencia de la época imitaban las del antiguo templo de Salomón en Jerusalén—, cerradas con volutas y coronadas por un juego exagerado de líneas curvas y contracurvas en aparente movimiento real, manifestándose de esta manera su búsqueda al máximo de los detalles y las calidades en las representaciones. Toda la obra lleva consigo una inmensa carga alegórica dando la sensación de algo efímero que va a desaparecer. No obstante, posteriores estudios han demostrado que el proyecto y la realización de casi toda esta obra son originales, como ya hemos dicho, de Francesco Borromini.

En el grupo del *Éxtasis de Santa Teresa* (1644-1652, Capilla Cornaro, iglesia de Santa María de la Victoria de Roma) se observa un profundo misticismo entre lo espiritual y lo terreno en *Theatrum sacrum*; el artista pretende lograr la máxima comunicación entre el ángel y la santa, contrastando el peso del cuerpo con la ingravidez de los ropajes de esta. A ambos lados de la escena están representados los miembros de la familia que da nombre a la capilla.

Se relaciona con la obra anterior por su gran misticismo la imagen de *La beata Ludovica Albertoni*, en la iglesia de San Francesco a Ripa de Roma.



Fuente de Tritón esculpida por Bernini, situada en la plaza Barberini de Roma. Sentado sobre una gran concha sostenida por cuatro delfines que enredan la tiara pontificia, el dios marino lanza agua por una caracola.

De su numerosa obra escultórica destacan los grupos de *Apolo y Dafne* (1622-1624) —logra la instantaneidad cuando la ninfa empieza a transformarse en laurel al tocarla el dios— y *El rapto de Proserpina* (1621-1623), cuya dispersión de líneas en contraposto retorcido que permite una multiplicidad de puntos de vista ofrece recuerdos manieristas, el *David* (1623-1624), de gran fuerza expresiva en el rostro, así como numerosos bustos de los más egregios personajes: los papas Paulo V, Gregorio XV, Urbano VIII e Inocencio X; los monarcas Carlos I de Inglaterra y Luis XIV de Francia; los cardenales (como Scipione Borghese), etcétera.

En la plaza Barberini realizó hacia 1642-1643 la Fuente del Tritón, en la que esta deidad marina lanza el agua por una caracola sentado sobre una gran concha sostenida por cuatro delfines que enredan la tiara pontificia. Cerca, encargada por Urbano VIII Barberini para abrevadero de los caballos, la Fuente de las Abejas, en forma de concha, decorada con tres de esos insectos, símbolo heráldico de la familia papal, que también lucen en la anterior.

En el antiguo circo romano de la plaza Navonna construyó la Fuente de los cuatro ríos (1648-1651), donde cuatro ancianos simbolizan los principales ríos de los continentes hasta entonces conocidos: el Nilo en África, el Ganges en Asia, el Danubio en Europa, y el Plata en América; sobre ellos retozan niños que representan sus afluentes.

También al aire libre, por encargo de Clemente IX, esculpió en el puente de Sant' Angelo de Roma dos de los doce ángeles que portan los atributos de la Pasión.

En su obra de carácter funerario se hallan los sepulcros de los papas Urbano VIII y Alejandro VII, así como diversos diseños que posteriormente llevaron a cabo sus discípulos.

## **LAS DIVERSAS CORRIENTES PICTÓRICAS**

### **El tenebrismo: Caravaggio**

Michelangelo Merisi (1573-1610), llamado el Caravaggio por su lugar de origen, fue una persona y un artista polémico. Su vida y su obra se hallaron envueltas en frecuentes tumultos como consecuencia de su carácter violento y rebelde. En su formación artística tuvieron gran repercusión las corrientes estilísticas de su zona natal, la Lombardía, de fuerte tradición realista, buscadora de efectos lumínicos.

En Milán trabajó con un tal Simone Peterzano. Pero su iniciación artística propiamente dicha comienza con su traslado a Roma en 1590, fecha en la que entra en el taller del Caballero de Arpino (1568-1640), un pintor manierista, y empieza a pintar naturalezas muertas, cultivando la pintura de género, lo cual potencia aún más su tradición lombarda.

Comienza a oponerse a las tendencias de la época, recurre a todo lo espectacular: pinta seres depauperados y enfermos, toma como modelos personas ya muertas, a veces, en descomposición, lo cual constituyó un enorme escándalo. Pero, Caravaggio, precisamente, parecía buscarlo, porque, como afirma Graham Dixon en un estudio publicado en 2011 con el título *Una vida sagrada y profana*, «era consciente de que lo que hacía era diferente en su época [...]; se refería constantemente a Miguel Ángel [...]; era como si quisiera decir: yo soy el Miguel Ángel de este tiempo».

Pinta por estas fechas temas populares de los que saldrán posteriormente numerosos copistas: *La buenaventura*; *Joven con un cesto de frutas*; *Baco*, en el que introduce frutas pasadas, un detalle *de vanitas*, que alude a la fugacidad de la vida. En *La cabeza de Medusa* comienza las investigaciones hacia una nueva composición y hacia un tipo de expresividad diferente.

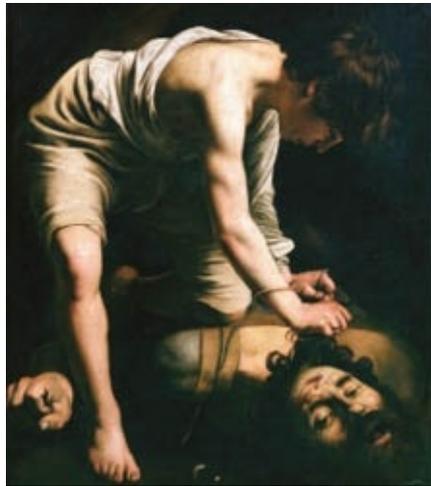
Es a principios de siglo cuando se sale de la composición clásica y tiende hacia una manera desenfadada de tratar la figura. En su *Juan Bautista (Joven con un cordero)* la luz es el elemento que modela las formas, desaparecen las líneas de profundidad y la perspectiva; es la luz dirigida el elemento principal de la obra. Contemporánea es *La cena de Emaús*, cuadro en el que de acuerdo a la tradición lombarda resalta el bodegón de la mesa.

De esas fechas es *David vencedor de Goliath*, en el que aporta un detalle de originalidad al representar al héroe bíblico atando los cabellos del gigante para mostrar su cabeza, hecho que no consta en los textos bíblicos.

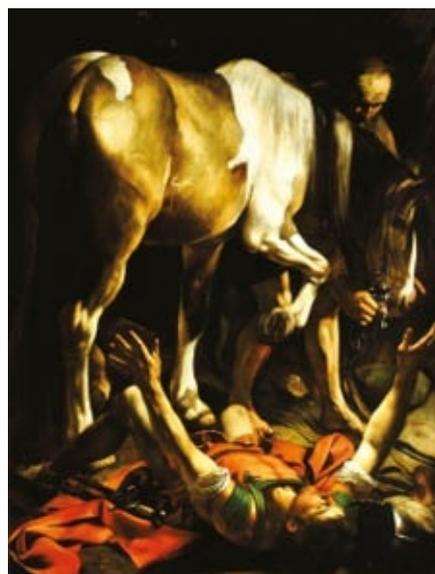
Entre 1600 y 1602 para la capilla Contarelli de la iglesia de San Luis de los Franceses en Roma realiza *San Mateo y el ángel*, *La vocación de san Mateo* y *El martirio de san Mateo*. Para Santa María del Pueblo pinta *La conversión de San Pablo* y *La crucifixión de san Pedro*. En la primera de estas, la luz tiene una doble función, tanto en el aspecto formal para iluminar al protagonista, como en el simbólico reflejando la luz divina.



*La buenaventura* de Caravaggio (h. 1595, en la primera etapa del pintor), expuesto en el Museo del Louvre. Es en este tema de carácter popular —ajeno a los modelos idealizados— en el que comienza a manifestarse su característica luz dirigida.



*David vencedor de Goliath* de Caravaggio (h. 1600), expuesto en el Museo del Prado. La luz tenebrista acentúa el contraste entre las zonas claras e iluminadas, intensificando el dramatismo de la escena.



*La conversión de san Pablo* de Caravaggio (h. 1601) en Santa María del Pueblo, Roma. La luz hiriente que ilumina al protagonista simboliza la luz divina. Dos

diagonales en V, que forman el vértice superior de un triángulo invertido, cuya base está entre ambas manos, se unen en la cabeza del caído, visto desde arriba en marcado escorzo, al igual que el caballo.

De 1605-1606 es *La muerte de la Virgen*, que constituyó un gran escándalo, porque representa a María como una mujer vulgar de la calle, sin ningún tipo de artificio, a la que viste de rojo en lugar del azul de la pureza mariana; su modelo, se dice, fue una prostituta que había muerto ahogada recientemente en el Tíber.

La representación de santos con aire vulgar, gentes de la calle, calvos, sucios, harapientos, fue constante en Caravaggio, por lo que su arte se vio rechazado oficialmente.

En 1606, acusado de asesinato, tuvo que huir primero a Nápoles —donde pintó *Las siete obras de misericordia* y *La Virgen del Rosario*— y luego a Malta, donde realizó *San Jerónimo* y *La decapitación de san Juan Bautista*. La iluminación amarillenta refleja su bajo estado anímico.

Otras obras posteriores, ya casi al final de su vida, son *El entierro de santa Lucía*, *La resurrección de Lázaro*, *La adoración de los pastores* y *David con la cabeza de Goliath*, en el que se autorretrata en la tosca cabeza cortada del gigante.

Murió en 1610 cuando intentaba volver a Roma, al parecer, víctima de una enfermedad.

Caravaggio, de quien «es muy fácil comprobar si un lienzo es suyo [...] porque a diferencia de Leonardo o de Tiziano no tenía taller», según comenta Graham Dixon, dio vida a una corriente fundamental para el desarrollo de la pintura barroca: el tenebrismo, que influyó tanto en la pintura italiana como en otras partes de Europa, especialmente en España —escuela valenciana: Ribalta, Ribera; escuela andaluza: Zurbarán y primeras obras de Alonso Cano y Velázquez—, en Francia y Holanda. Sus fuertes contrastes lumínicos («luz de bodegón»), que resaltan aquellas zonas de la composición que más interesan, su realismo y su búsqueda de virtuosismos —que le contraponen a sus contemporáneos, los Carracci, quienes se dedican a la investigación en una línea ecléctica— crean un estilo particular que se extenderá bajo la denominación de caravaggismo o caravaggiesco.



*La tañedora de laúd* de Orazio Gentileschi (h. 1626), expuesto en la National Gallery of Art (Washington). Influenciado por las escenas de género de Caravaggio, destaca la luz que baña la escena y su poco frecuente vista de espaldas.

Entre sus principales seguidores italianos destaca Orazio Gentileschi (1563-1639), si bien utiliza un colorido más claro y una iluminación suave, como se observa en *La tañedora de laúd* —influenciado por las escenas de género de Caravaggio— o en *Moisés salvado de las aguas*.

Su hija, Artemisa Gentileschi (1593-1653), la primera mujer que logró entrar en la Academia de Bellas Artes de Florencia, fue una artista de gran talento, que se inició en el taller de su padre. Después de haber sido víctima de una violación por parte de un colega, trauma que arrastró toda su vida porque además sufrió un proceso nada fácil para lograr solo una liviana condena del agresor, decidió realizar una pintura en la que las protagonistas fueran mujeres que habían mantenido una actitud heroica o resistente en episodios bíblicos, como *Judit cortando la cabeza a Holofernes* —cuadro en el que se autorretrata como protagonista de la acción— o *Susana y los viejos*, que rememora a una joven hebrea que tras sufrir el acoso de dos ancianos aún estuvo a punto de ser condenada por lasciva si no hubiese sido por la intervención a su favor del profeta Daniel.



*Judit cortando la cabeza a Holofernes*, de Artemisa Gentilleschi (h. 1613), en la galería Uffizi, (Florencia). El claroscuro de corte caravaggiesco acentúa el dramatismo de la acción, en la que la autora se autorretrata como protagonista.

Su técnica es claroscurista, tenebrista, heredada del caravaggismo aprendido en el taller paterno, junto con una violencia cromática que imprime mayor fuerza a la composición.

También mostró en sus obras la influencia de Caravaggio y de la escuela tenebrista Bernardo Strozzi, llamado el Capuchino (1581-1644). Como característica genuina, destaca su maestría en la iluminación de los rostros y el uso de un vivo colorido aprendido de los venecianos (el Veronés), si bien terminó girando hacia tonos cálidos. Sus obras más conocidas son *La tocadora de viola de gamba*, en la galería de pinturas de los Maestros Antiguos de Dresde, o *La curación de Tobías*, en el Museo del Prado.

## **El academicismo**

La corriente academicista, clásica y ecléctica, dentro de la pintura barroca italiana está representada por los Carracci, una familia de pintores boloñeses de la segunda mitad del siglo XVI y el XVII, entre los que se encuentran Ludovico, Agostino y Annibale (Aníbal).

Aníbal (1560-1609), el más destacado, sintetiza en su obra el color veneciano y la pureza formal de Rafael. Reacciona frente al manierismo a través de una línea clasicista sin caer en el excesivo realismo crudo caravaggiesco. En sus pinturas al fresco —como las de la Gran Galería del

Palacio Farnesio de Roma— demostró una rigurosa ordenación del espacio y un buen dominio del sentido escultórico de las figuras. En su *Huida a Egipto* manejó la luz y los fondos de arquitecturas clasicistas para crear un paisaje que inspira, como el tema, melancolía.

Los Carracci muestran grandes influencias de los venecianos y del parmesano Correggio; crearon una escuela dentro de su estilo efectista y clásico. Seguidores suyos fueron, entre otros, los pintores siguientes.



*Huida a Egipto* de Aníbal Carracci (h. 604), en la Galería Doria (Roma). Las arquitecturas clasicistas que incluye la composición crean un paisaje bucólico que inspira, como el tema, melancolía.

Francesco Albane o Albani (1578-1660), que fue discípulo de los Carracci y trabajó también con Guido Reni. Practicó una pintura de corte academicista pleno y trató el tema mitológico, especialmente. En sus cuadros el paisaje cobra especial relevancia, siendo las figuras un mero acompañamiento de la escena. Tiende hacia la temática galante e incluso frívola, dirigida a la nobleza y a la alta burguesía, quienes le hacen numerosos encargos.

En la misma línea pintó Doménico Zampieri, llamado el Domenichino (1581-1641), también discípulo de los Carracci, que llevó a cabo composiciones mitológicas y religiosas, en las que el paisaje cobra especial interés, influyendo en Poussin y Lorena.

### **La pintura decorativa**

La mayoría de los pintores de esta corriente, centrada en la decoración al fresco de grandes estancias, que alcanzó una gran difusión por paredes y techos de toda Europa, comenzaron siendo discípulos de los Carracci.

Pietro da Cortona, como pintor, ha sido considerado el creador del Barroco decorativo.



*Triunfo de la Divina Providencia* de Pietro da Cortona (h. 1632-1639), en el palacio Barberini (Roma). Fundiendo colorido y movimiento hace flotar a las figuras en el espacio desde una perspectiva de *sotto in su*.



*Hipómenes y Atalanta* de Guido Reni 1625), en el Museo del Prado. Cautivada por las manzanas de oro que el primero dejó caer, la atleta pierde la carrera. Gestos dispares, dinamismo, perfección formal: el Barroco académico clasicista.

Realizó sus primeras obras en Florencia: frescos del palacio Mattei. En 1633-1639 pintó también los frescos del palacio Barberini y los del Doria Pamphili en Roma, sintetiza motivos clasicistas con elementos venecianos e influencias flamencas, fundiendo colorido y movimiento para hacer flotar a las figuras en el espacio. En los del palacio Pitti de Florencia y en la decoración de la bóveda del palacio de la plaza Navona de Roma (por encargo del papa Inocencio X), deja igualmente espléndida muestra de sus recursos ilusionistas (*sotto in su* o *quadratura*) y su espectacularidad, a lo que añade una exuberante riqueza colorista.

Guido Reni (1575-1642), que fue alumno de los Carracci y comenzó siendo un pintor academicista, a veces ecléctico, viajó a Roma y adquirió algunas influencias caravaggiescas con las que pintó diversas obras dentro de esta tendencia. Después, tomó partido por una línea clásica en un estilo no

exento de convencionalismos, como se aprecia en alguna de sus obras mitológicas: *Hipómenes y Atalanta*.



*Susana y los viejos*, de El Guercino (1617), Museo del Prado. La teatralidad alcanza a un tercer voyeurista (¿el espectador?) fuera del lienzo. Gestos contrapuestos, como en la técnica: caravaggiesca en la penumbra y clasicista en el bello cuerpo de la joven.

Realizó también decoraciones de techos (*La Aurora*, 1614. Palacio Pallavicini de Roma), en los que aportó un gran dinamismo aunque conservando su carácter artificial, falto de técnicas innovadoras, que destaca por sus vivos colores, en las antípodas del tenebrismo caravaggiesco.

Giovanni Francesco Barbieri (1591-1666), llamado el Guercino (de *quercio*: «bizco»), después de pintar algunas obras con connotaciones realistas en cuanto a la búsqueda de actitudes y tipos humanos, así como un paisaje de pincelada rápida, se vio influido durante su estancia en Roma por el estilo de Guido Reni y tendió hacia el clasicismo en los personajes, sin intentar la artificiosidad de los rostros y figuras, apartándose un tanto de su pasada época de búsqueda de la instantaneidad. Pintor prolífico, por citar alguna de sus doscientas cincuenta obras, *Susana y los viejos*, en el Museo del Prado.

Destacó también por sus composiciones al fresco en la decoración de techos, que abrieron las puertas al Barroco decorativo, como *La Aurora* del Casino Ludovisi, pintada en perspectiva de *sotto in su*.



*Triunfo del nombre de Jesús*, de El accicio (1672-1685) pintado sobre la bóveda de la iglesia de el Jesús (Roma). Los efectos ópticos de la perspectiva ilusionista en *trompe l'oeil* contribuyen a la fusión de arquitectura, pintura y escultura en artes decorativas.

Especialista en la decoración de interiores, realizados con cierta fastuosidad, fue Giovanni Battista Gaulli (1639-1709), llamado el Baccicio, considerado uno de los precursores de la pintura rococó. Entre otras, decoró al fresco la cúpula de la iglesia de el Jesús de Roma (*Triunfo del nombre de Jesús*), mezclando la pintura con esculturas que sobresalen del fondo con efectos de *trompe l'oeil* para proporcionar en su dinamismo un aspecto triunfante.

Un pintor formado primero en el clasicismo de los Carracci fue Giovanni Lanfranco (1582-1647), quien sufrió posteriormente la influencia del Correggio y profesó una línea de sentido decorativo, a base del dominio de la perspectiva y los fuertes escorzos.

Bernini tuvo también una faceta como pintor: lienzo de *San Andrés y Santo Tomás* (1627), *David* (1631), autorretratos, así como numerosos dibujos y sanguinas para obras escultóricas.

### 3

## El Barroco español durante el Siglo de Oro

### LA POLÍTICA DE VALIDOS Y LAS SUBLEVACIONES INTERNAS

El siglo XVII es la época de liquidación de la hegemonía española en Europa, sustituida por la francesa, así como en las colonias, donde se hacen con el predominio las nuevas potencias marítimas y comerciales: Inglaterra y Holanda. No obstante, hasta mediados de la centuria, los tercios españoles continúan imponiéndose en los campos de batalla y el prestigio diplomático de la monarquía española hace que aún sea tenida en cuenta en todas las cortes. Al mismo tiempo, la flota naval todavía se defiende para controlar a duras penas las rutas marítimas que aportan las riquezas americanas a la península.

Sin embargo, a partir de mediados de siglo, con Felipe IV en el trono, el declive es evidente y las sucesivas derrotas militares de las otrora invencibles tropas dejan desarmada a España, que se ve obligada a pedir paces sucesivas y a firmar tratados que van mermando sus posesiones en Europa, culminando el deterioro en los Tratados de Utrecht y Radstatt a principios de la centuria siguiente (1713 y 1714), con los cuales la hegemonía española pasa a la historia definitivamente.

Felipe III (1598-1621) abandonó el poder en manos de sus validos o privados, inaugurando de esta manera el sistema de gobierno a través de primeros ministros plenipotenciarios que se ocupaban de las tareas que los abúlicos y holgazanes monarcas no querían soportar. Así rompieron la tradición que había caracterizado el siglo anterior, protagonizado por el gobierno personal de monarcas de prestigio como Fernando el Católico y sus sucesores, Carlos I y Felipe II, quien, condecorador del percal de su heredero, había pronunciado aquella triste frase en boca de un padre: «Dios, que me ha dado tantos reinos, no me ha dado un hijo capaz para gobernarlos. Temo que me lo gobiernen». Y así fue.

El valido principal de Felipe III fue Francisco de Sandoval y Rojas, marqués de Denia y duque de Lerma, título este con el que ha pasado a la historia. De escasas capacidades, y pendiente más de su propio beneficio y el de su familia que el del reino, se dedicó a derrochar recursos en fastos innecesarios y caprichosos, como el traslado de la corte de Madrid a Valladolid en 1601 y el retorno tres años más tarde, con el único objeto de recibir dádivas de unos y otros.

No contento con ello, el duque decidió emitir grandes cantidades de moneda de vellón, provocando una espiral inflacionista que terminó conduciendo al país a la bancarrota.

En política exterior, con el fin de evitar problemas militares, que se presentaban difíciles para los ejércitos españoles, a pesar de que en 1604 Ambrosio de Spínola había conseguido tomar la plaza de Ostende, firmó la Tregua de los Doce Años con Holanda, en 1609, que, en realidad, era como reconocer la impotencia de España para sofocar a los partidarios de la independencia.



Retrato ecuestre del duque de Lerma (valido de Felipe III), pintado por Rubens en 1603. Se encuentra en el Museo del Prado.

Ese mismo año, habiendo fracasado todos los intentos de conversión de los moriscos —descendientes de los musulmanes hispanos— se decidió su expulsión de España, como si esta no fuera su propia tierra que les vio nacer, primero del reino de Valencia, donde eran más numerosos, y al año siguiente de Castilla, Aragón y Cataluña, acusados de tener relaciones con los piratas turcos y berberiscos, hermanos de religión. Para muchos nobles representó

una ruina económica, pues les necesitaban como mano de obra, especialmente en el campo, donde eran muy primorosos con las faenas agrícolas, e intentaron oponerse a tan radical medida, pero fue en vano. La patria les echó al mar con solo tres días de plazo para abandonar sus hogares: 150 000 valencianos, 65 000 aragoneses, 40 000 andaluces... unos 300 000 españoles hubieron de buscar, no sin luchas y revueltas inútiles, otro cielo que les cobijase.

La mayoría lo intentó en el norte de África, al abrigo de sus hermanos musulmanes, pero no fueron bien recibidos, sino todo lo contrario. Y todavía menos en el sur de Francia, adonde huyeron algunos. Otros, optaron por regresar a sus antiguas tierras murcianas, pero al cabo de unos años, en 1615, les volvieron a echar de allí.

España también lo pagó caro, pues en el campo, especialmente en la huerta valenciana, se dio una gran despoblación y, además de los nobles, otros pequeños campesinos, que percibían rentas de las aljamas o núcleos moriscos, también se arruinaron.

En 1618, el duque de Uceda, hijo del duque de Lerma, derribó a su padre del poder y se instaló él. Menos mal que solo duró tres años, hasta 1621 en que falleció el rey, porque su ineptitud y carácter corrupto superaban al de su traicionado padre.

Felipe IV (1621-1665) también se desentendió de los asuntos de gobierno y encomendó estos a su valido, Gaspar de Guzmán y Pimentel, conde de Sanlúcar y duque de Olivares, quien, a diferencia de sus antecesores en el cargo, era un hombre trabajador y enérgico que intentó revitalizar la decaída monarquía española. En primer lugar, intentó erradicar, o al menos poner freno, a la corrupción de la administración en todos los niveles, empezando por los virreyes y ministros del régimen anterior y llegó a ordenar alguna ejecución de cargos importantes, como la del ministro Calderón. El duque de Lerma se libró de la pena capital tomando los hábitos cardenalicios: «Para no morir ahorcado, el mayor ladrón de España se viste de colorado», cantaba la copla popular.

En política exterior se puso al lado de los parientes alemanes de la monarquía española, los Habsburgo, en la guerra de los Treinta Años, como ya hemos visto en el capítulo 1.



*La rendición de Breda o Las Lanzas*, por Velázquez de Velázquez (1634-1635), en el Museo del Prado. Cuadro que conmemora la rendición de esta plaza holandesa. Más correcto sería «las picas», que esas son las armas que sostienen los tercios.

Respecto a Holanda, extinguida en 1621 la Tregua de los Doce Años, se reanudaron las hostilidades. Los tercios de Ambrosio de Spínola lograron un éxito de renombre en la rendición de la plaza de Breda (1625), que puso fin a un asedio que dejó una catástrofe humana. El prestigio duraría hasta la derrota de Rocroi, en 1643.

También en el norte de Italia se logró poner freno a las pretensiones francesas de hostigar a los católicos de la Valtelina en pro de los protestantes suizos (los grisones), y Richelieu tuvo que aceptar la paz de Monzón, que reconocía la independencia de los primeros, aliados de España.

Así mismo, un ataque inglés contra el puerto de Cádiz se había logrado evitar gracias a la flota española en 1625, por lo que la firmeza de nuestras tropas aún mantenía su prestigio a nivel europeo.

No obstante, la entrada de Francia en la guerra de los Treinta Años en contra del Imperio de los Habsburgo y sus aliados españoles, terminó inclinando la balanza en contra de estos últimos y las tornas empezaron a cambiar. Ya antes de la finalización de la contienda europea, en 1643, el conde-duque de Olivares fue cesado en la privanza del rey y sustituido por su sobrino —pero enemigo—, Luis de Haro. A ello contribuyeron las sublevaciones que habían tenido lugar en 1640 dentro del territorio español (en parte, por su falta de mano izquierda), primero en Cataluña y luego en Portugal, preludio de las que llegarían unos años después, en 1647, en los territorios italianos de la Corona: Nápoles y Sicilia.

## Las guerras internas

El cerrado propósito de «castellanizar» todos los reinos que componían las Españas, es decir, la concepción política de Olivares, expuesta al rey en un memorándum dirigido a su majestad ya en el primer año de su privanza (1624), que consistía en uniformizar las leyes imponiendo a todo el territorio peninsular las instituciones de Castilla sin tener en cuenta los antecedentes, que arrancaban de la unión dinástica de los Reyes Católicos en el siglo xv, por la que cada reino conservó sus instituciones —al igual que en 1581 cuando Felipe II fue proclamado rey de Portugal y se produjo la anexión de este país—, ese empeño, que en último término pretendía que no fuera Castilla el único reino que cargara con los gastos de las intervenciones en el exterior, donde el conde-duque no cesó de enfrascarse entrando en la guerra de los Treinta Años, cristalizó en la Unión de Armas. Mediante esta medida se pretendía una distribución equitativa entre los distintos territorios ibéricos para contribuir a los gastos y las levadas de hombres en los distintos conflictos bélicos.



Retrato ecuestre en corveta del conde-duque de Olivares, valido de Felipe IV, pintado por Velázquez (h. 1638), en el Museo del Prado. Su política centralista fraguó el caldo de cultivo de las sublevaciones internas, cuyo año crítico fue 1640.

Pero como era previsible, la reacción no tardó en aparecer. Ya en 1630, dentro de la propia Corona castellana, concretamente en Vascongadas y Navarra —que gozaban de cierta autonomía—, la cuestión de las levadas había ocasionado disturbios en Guernica y Bilbao.

El año crítico fue 1640. El conflicto estalló primero en Cataluña, donde tocaban de cerca las medidas de Olivares para afrontar la guerra con Francia. Ya en 1626 las Cortes catalanas, con la presencia del rey, se habían opuesto a la aplicación del quinto, un tributo sobre esa parte de las rentas municipales, y la cuestión se saldó con el pago de un subsidio de un millón de ducados que, por insuficiente, Olivares aceptó de mala gana. También Valencia y Aragón se sumaron a la protesta, pero terminaron claudicando.

En 1634 volvió a solicitarse el quinto por parte del rey, pero de nuevo sin resultado, incluso Felipe IV abandonó airado Barcelona antes de clausurar las Cortes. El divorcio estaba servido.

Poco después, con el fin de concentrar cuarenta mil hombres en Cataluña para atacar por el sur a Francia, la petición para que los catalanes contribuyeran con seis mil soldados causó no pocos conflictos civiles, también por el alojamiento y manutención de las tropas, compuestas por mercenarios de varias nacionalidades a quienes se acusaba de cometer excesos y abusos por doquier.

En 1638 fue nombrado como nuevo virrey de Cataluña el conde de Santa Coloma, quien espoleado por Olivares empleó mano dura contra aquellos que negaran el alojamiento a las tropas o no las recibieran adecuadamente. Se produjeron incendios de pueblos como el de Santa Coloma de Farners y cañoneos como el de Perpiñán, al tiempo que el diputado militar Tamarit y dos concellers de Barcelona eran detenidos por orden del virrey, lo que encrespó aún más los ánimos y el pueblo pasó a la acción, liberando por las bravas a los detenidos.

Así las cosas, el 7 de junio de 1640, fiesta del Corpus Christi, grupos de segadores concentrados en Barcelona para la contrata de la siega, alzándose en armas, capturaron y asesinaron al virrey de Cataluña acusado de ser partidario de las medidas anticatalanas. Como inicio de este fuego tenemos el levantamiento que se llamó *Corpus de Sang*, se extendió por toda Cataluña y Olivares envió un fuerte ejército. Pero los catalanes, dirigidos por Pau Clarís, canónigo de Urgel y presidente de la Diputación General, con el concurso de una Junta de Brazos que se convocó al efecto, decidieron resistir mientras recababan el apoyo de Luis XIII de Francia, quien, ante su rivalidad con la casa de Austria y viendo que se abrían las posibilidades de hacerse con los ansiados territorios del Rosellón y la Cerdaña, aceptó encantado los títulos de protector del principado y conde de Barcelona que le ofrecieron, instaurándose así como el nuevo soberano del país, que cesó en su obediencia a Felipe IV.

El ejército real fue rechazado en Montjuïc al año siguiente y, en 1642, las tropas del rey expulsadas del Rosellón. La guerra de Cataluña tenía por delante aún once duros años. En 1644 se reconquistará la ciudad de Lérida y hasta 1650 no se logrará Tortosa. Dos años después, en 1652, con el ejército de don Juan José de Austria a las puertas de la ciudad condal, capitulará Barcelona, con la promesa real de respetar las leyes catalanas bajo la Corona española.

Pero las sublevaciones parece que nunca vienen solas. Unos meses después estalló el levantamiento en Portugal por las mismas causas, *grosso modo*. Ya en 1631 se habían producido no pocas protestas y en 1638 tuvo lugar en Évora una rebelión que hubo de ser sofocada por la fuerza de las armas. Dos años después, el conflicto catalán repercutió negativamente en tierras portuguesas al solicitarse su contribución en hombres y fondos para la causa real, lo que precipitó los hechos en aquel país que en el fondo nunca había aceptado la integración con España de buen grado, sino que la consideraban impuesta por el concepto de monarquía hispánica plasmada en la proclamación como rey de Felipe II por las Cortes de Tomar (1581).

Por una conspiración palaciega se asesinó al secretario de Estado, Miguel de Vasconcellos, acusado de ser el brazo ejecutor de la política de Olivares y su Unión de Armas. Acto seguido, se procedió a la expulsión de la virreina, Margarita de Saboya, duquesa de Mantua, y el primero de diciembre el duque de Braganza fue proclamado rey como Juan IV, entonces restauró la dinastía histórica en el trono portugués y consumó la independencia de España. Así, tras las derrotas de las tropas españolas en Elvas (1641) y más tarde en Montijo (1644), mermadas de fuerzas por el coetáneo conflicto catalán, se produjo el fracaso de la ansiada unión ibérica, consumado en Badajoz (1656) y, ya definitivamente, con la intervención francesa a favor de los sublevados, en Villaviciosa (1665).

1641 había sido pródigo en levantamientos, aunque algunos no pasaron de meras conjuras por parte de nobles ansiosos de poder, como el duque de Medina Sidonia y el marqués de Ayamonte en Andalucía.

Siete años más tarde, en 1648, todavía lo revivieron Miguel de Itúrbide en Navarra, el duque de Híjar y Carlos Padilla en Aragón, pero no pasaron de intentos de alcanzar las altas esferas de gobierno a título personal, luchas de ambiciones, en suma, de escaso o nulo arraigo popular.

No solo en los territorios ibéricos había provocado problemas la política de Olivares, sino que también se produjeron conflictos similares en el resto de reinos que formaban parte de la Corona española. Concretamente, en 1647,

con el conde-duque ya cesado, un movimiento popular en Palermo se extendió rápidamente por toda Sicilia provocando la sublevación de la isla, a lo que contribuyó la pésima cosecha de ese año, que extendió el hambre entre las clases populares. No obstante, la colaboración de la nobleza terrateniente, ante el cariz que iban tomando los acontecimientos, ayudó al virrey, don Rodrigo Ponce de León y Álvarez de Toledo, IV duque de Arcos, a controlar la situación.

Sin embargo, en Nápoles la situación alcanzó una especial gravedad. Dirigidos por un personaje popular, Tommaso Aniello, conocido como *Masaniello*, comenzaron las protestas entre los fruteros ante la imposición de un nuevo tributo sobre su mercancía (el alimento de los pobres) y pronto se unieron los grandes comerciantes, el clero y parte de la nobleza, logrando del virrey la supresión de las medidas. Pero la entrada en escena de la escuadra de don Juan José de Austria, que bombardeó el puerto de Nápoles, provocó que el reino proclamara la república bajo la protección de Enrique de Lorena, duque de Guisa. Sin embargo, no contaron con el apoyo francés porque este personaje no era bien visto por el cardenal Mazarino; por lo que, faltos de ayuda exterior, don Íñigo López de Guevara, duque de Oñate, nuevo virrey español, pudo restablecer la obediencia a la Corona española tras la conquista de Nápoles en 1648, a la que siguió una dura represión que a punto estuvo de causar nuevas sublevaciones en aquella resquebrajada monarquía española, que a lo largo de la segunda mitad de siglo caminaba hacia su ocaso.

En 1648, cinco años después de Rocroi, las tropas francesas de Condé infligieron una nueva derrota a los españoles en la batalla de Lens, aunque su defección a las filas españolas —enemistado con Mazarino— permitió que estos pasaran a la acción y lograran algunos éxitos, como la ocupación de Yprés en 1649 y la de Gravelinas y Dunkerque en 1653, así como la victoria de Valenciennes tres años después, 1656.

Pero no fue más que un canto de cisne, porque una victoria francesa de Turena en las Dunas, en 1659, obligó a España a pedir la paz. Esta fue negociada en la isla de los Faisanes, de soberanía compartida, situada en la desembocadura del Bidasoa, río que hace frontera entre ambos países. Ese mismo año se firmó el Tratado de los Pirineos, por el que España, vencida, aceptaba su declive cediendo a Francia Artois y varias plazas fronterizas en Flandes, como Gravelinas, además del condado del Rosellón y la mitad de la Cerdaña, Conflent y Vallespir, con lo que la frontera quedaba fijada en la cordillera pirenaica. En pobre contraprestación, Francia devolvía a España el Charolais en el Franco Condado y las conquistas en Italia.

Para sellar la paz se acordó la boda de Luis XIV y María Teresa de Austria, hija de Felipe IV, la cual renunciaba expresamente a sus derechos sucesorios a la Corona española a cambio de una importante dote de medio millón de escudos, cantidad que nunca llegó a pagarse, por lo que el Rey Sol se declaró exento de los compromisos contraídos y continuó las hostilidades contra España. Lo que ya no tenía vuelta era el fin de la hegemonía española y la consagración de la francesa en Europa.

## **EL SIGLO DE ORO DE LAS LETRAS**

Mientras el país vivía una grave crisis económica y una decadencia política que marcaría el declive del Imperio español, paradójicamente, las letras y las artes se hallaban en su máximo esplendor, a lo que contribuyó, además de la calidad de los autores, la influencia de la Contrarreforma católica, que tuvo en España uno de sus mejores baluartes y llenó el país de construcciones, sustrayendo a la actividad productiva gran número de recursos económicos y humanos. También contribuyó el apoyo prestado por la monarquía por motivos propagandísticos: el deseo de fingir una suntuosidad que no se correspondía con la realidad miserable, mientras su apatía y desinterés por los asuntos de gobierno llevó a abandonarlos en manos de sus validos, como acabamos de ver.

Existió una profunda crisis en todos los órdenes: sociales, políticos y económicos, como se manifestó, por ejemplo, en el lujo de la corte frente a la miseria del pueblo —sacudido por las hambrunas a causa de las malas cosechas y las pestes—, en la ineptitud de las clases gobernantes y en la despoblación rural. Todo ello provocó un tremendo pesimismo en la mentalidad general contrastando con el vitalismo del humanismo renacentista.

En consecuencia, se produjo un gran cambio literario, las letras españolas del Siglo de Oro reflejan esta situación. Unos escritores, con Quevedo (Francisco de Quevedo y Villegas, 1580-1645) al frente, adoptarán una postura crítica, plasmando los graves problemas del país en sus obras, mientras otros, cuyo máximo exponente es Góngora (Luis de Góngora y Argote, 1561-1627), se preocuparán más del valor estético que del trasfondo de la obra literaria.

Estos dos escritores encabezarán las dos corrientes fundamentales en las que se divide el barroco literario en España: conceptismo y culteranismo. La primera se dio sobre todo en prosa. El culteranismo, en poesía y, por su

principal representante, se puede denominar también gongorismo. Busca la belleza formal a través de imágenes literarias y abundantes metáforas, por medio de un lenguaje culto en el que abundan los latinismos, neologismos, hipérbatos y las constantes referencias a la mitología clásica.

En poesía, además de los dos escritores citados se halla también la obra poética de Lope de Vega, que podría situarse en un terreno intermedio. Así mismo, se puede hablar de otras escuelas regionales, como la sevillana, continuadora de la que en el Renacimiento había iniciado Fernando de Herrera, con Rodrigo Caro (1573-1647) y Francisco de Rioja (1583-1659). En Aragón destacaron los hermanos Argensola (Lupercio, 1559-1613, y Bartolomé, 1562-1631) y Manuel de Villegas (1589-1669).

En la épica, puede citarse *La Cristiada*, de Fray Diego de Ojeda, que trata sobre la Pasión y muerte de Jesucristo.

En prosa, el siglo XVII se caracteriza, en general, por un gran realismo, que se manifiesta soberbiamente en las dos principales tendencias: la picaresca y la costumbrista.

En la primera destacan el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán (1547-1614), cuya primera parte apareció en 1599 (frisando el inicio cronológico del Barroco) y la segunda en 1604, tras una apócrifa de 1600; *La Pícaro Justina* (1605), atribuida a Francisco López de Úbeda, y el *Buscón (Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos*, 1626), de Quevedo, entre otros títulos.

A la novela costumbrista, basada en la descripción de ambientes donde se intercalan elementos satíricos, pertenecen las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616): *Rinconete y Cortadillo* y *El coloquio de los perros*; así como *El diablo cojuelo*, de Vélez de Guevara (1579-1644).

En prosa didáctica destaca *El criticón*, de Baltasar Gracián (1601-1658), publicado en tres partes (1651, 1653 y 1657), una alegoría sobre la vida del hombre basada en el juego de palabras con más de un sentido (dilogía) y en la presencia de paradojas y antítesis.

La gran novela compuesta de novelas (novela polifónica, que incluye épica, lírica, narrativa), creadora de la novela moderna, será *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de La Mancha* (1605 y 1615), de Miguel de Cervantes (1547-1616). Pensada para denostar las obras de caballerías a través de un hidalgo que pierde el juicio con la continua lectura de las mismas e, impregnándose de todo lo que había aprendido «en sus libros mentirosos» (I, 18), termina creyéndose el último de los andantes; idealismo y realidad se mezclan, por este orden, en las razones de sus dos protagonistas, caballero y escudero: don Quijote y Sancho Panza. Los diálogos de ambos, en la soledad

de los campos, camino de «esas que dicen que se llaman aventuras» (II, 6), constituyen los mejores episodios de la obra. El Príncipe de los Ingenios terminó creando todo un reflejo de la sociedad de su tiempo y el alma humana: la gran Biblia de lo profano, cuyo sentimiento pesimista de la vida constituye uno de los principales exponentes de la literatura barroca.

El teatro alcanzó en España tan altas cotas de calidad durante el siglo XVII que esta centuria se conoce con el sobrenombre de «el gran siglo del teatro español». Continuaron desarrollándose las tres tendencias que se habían iniciado en el XVI: el teatro religioso, cortesano y popular. El primero a través de los autos sacramentales; el segundo gracias al apoyo prestado por los reyes, que permitió representaciones de grandes y suntuosas escenografías; y, el tercero, fue el que alcanzó mayor popularidad a través de los corrales de comedias, en los patios interiores de un grupo de casas o bien al aire libre, primaba siempre la exaltación de los valores religiosos y nobiliarios, acorde con el sentimiento del honor característico de la época.

El principal autor, creador de este nuevo arte dramático, fue Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635), el Fénix de los Ingenios, que gozó del reconocimiento popular, escritor que ha sido uno de los más prolíficos de la historia de la literatura con sus ochocientas obras de teatro (*Fuenteovejuna, El caballero de Olmedo, Peribáñez y el Comendador de Ocaña...*), tres mil sonetos, tres novelas, cuatro novelas cortas, nueve epopeyas y tres poemas didácticos. Entre sus seguidores se cuentan, entre otros autores, a Guillén de Castro (1569-1631), Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639), Tirso de Molina (1581-1648) y Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) en su primera etapa, tendiendo luego a una faceta de mayor profundidad dramática, que siguió, por ejemplo, Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648).

## **EL CLASICISMO DE LA PRIMERA ARQUITECTURA BARROCA**

Al comenzar el siglo XVII sigue patente la repercusión de la gran obra de Felipe II, El Escorial, y las directrices predominantes emanan del estilo heredado de Juan de Herrera.

Uno de sus discípulos, Francisco de Mora (1513–1610), tras encargarse de varias obras y remodelaciones en Valladolid —fachada y entorno del palacio del marqués de Camarasa, fachada de la iglesia y capilla mayor de San Pablo—, en las que tuvo que adaptarse a lo ya existente, diseñó en Lerma (Burgos), por encargo del duque, un palacio de nueva planta que puede considerarse una

de las mejores obras clasicistas de la arquitectura española del siglo xvii. No obstante, la muerte le impidió ejecutar las obras, trazadas un lustro antes, y fueron los dos arquitectos siguientes quienes se encargaron de la construcción del inmueble con planta cuadrada y un gran patio central, al uso renacentista, pero carente de torres, siendo Gómez de Mora —su sobrino— quien las introdujo en cada esquina, rompiendo así la horizontalidad del edificio, que de lo contrario bien podría emparentarse con el ayuntamiento leonés de Juan del Ribero Rada. La portada principal se destaca con columnas toscanas de orden gigante, frontón curvo y un balcón adintelado como el resto de vanos del segundo piso, mientras el primero consta solamente de ventanas, pudiéndose decir que estas constituyen la única decoración exterior del edificio, al uso escurialense, sello de Francisco de Mora, por lo que podríamos pensar que estamos todavía ante una obra renacentista, herreriana. El patio, con la superposición de órdenes, así como de arcos y dinteles, representa una innovación.

Proyectó también las Descalzas Reales de Valladolid en planta longitudinal sin apenas crucero, cubierto con una cúpula de media naranja sin linterna, esquema que repitió en San José de Ávila pero suprimiendo totalmente el crucero. La fachada del templo representa una innovación en sus dos cuerpos partidos rematados por un frontón, esquema que entrará en la primera arquitectura barroca madrileña.

Maestro mayor de la villa y corte desde 1591, cuadró las trazas de la plaza Mayor, diseño que seguirá Gómez de Mora en 1617.

Fray Alberto de la Madre de Dios (1575–1635), carmelita descalzo, revitalizado durante los últimos años y considerado, según Chueca Goitia, uno de los introductores de la arquitectura barroca en Castilla, alcanzó prestigio con el Real Convento de la Encarnación de Madrid, tenida por obra de Gómez Mora durante bastante tiempo. Creó un tipo de fachada sencilla, inspirada en Palladio, que sirvió de modelo para todas las iglesias carmelitas: un rectángulo flanqueado por colosales pilastras adosadas, con tendencia a la verticalidad, a la escasez decorativa —solo dos escudos con el toisón de oro y un relieve central con la escena de la *Anunciación* bajo frontón circular— y a la austeridad, para expresar la pobreza que predica la Orden de los Carmelitas Descalzos, y coronada por un frontón triangular en cuyo tímpano se abre un óculo claroscuro por toda ornamentación. El interior es de planta de cruz latina, nave única y cúpula en el crucero.

Siguiendo este esquema realizó varias obras para la orden, como el convento de San Blas en la villa ducal de Lerma (Burgos), donde también dio

las trazas para la Colegial de San Pedro, el convento de Santo Domingo e intervino también en el palacio ducal. Su actividad fue enorme por todo el reino, puesto que después de la muerte de su tío, Francisco de Mora, en 1610, se convirtió en el arquitecto más solicitado.

Juan Gómez de Mora (1586-1648) fue nombrado en 1611 maestro mayor de los palacios reales de Madrid y de El Pardo, desempeñando, pues, a partir de esa fecha, un papel definitivo en el desarrollo de la arquitectura castellana. Se le atribuyen las trazas del panteón real de El Escorial, si bien algunos autores las adjudican al italiano Juan Bautista Crescenzi, recién llegado a España, con quien mantuvo más de un enfrentamiento por este y otros diseños. No obstante, parece ser que este arquitecto tuvo parte más bien en la decoración que en el proyecto del mismo.

Su formación se inscribe en el círculo escurialense, de la mano de su citado tío, Francisco de Mora, discípulo de Juan de Herrera. Así se observa en sus fachadas lisas, en las que solamente al final de su vida se aprecia el mayor influjo barroquizante en cuanto a motivos ornamentales, como en el antiguo ayuntamiento de Madrid, obra que comenzó en 1640 y remodelaría posteriormente Carbonell.



Casa de la Panadería, en el lado norte de la plaza Mayor de Madrid. Contruida por Juan Gómez de la Mora y diseñada en 1590 por Diego Sillero para el gremio del pan (de ahí el nombre).

En 1618, dentro de una tendencia italianizante al estilo de Vignola, dio las trazas para la iglesia de las Bernardas de Alcalá de Henares, de planta oval cubierta por cúpula rebajada sin tambor, que recuerda al panteón real de El Escorial, quizá influenciado por Crescenzi a pesar de sus polémicas con él por la introducción de las novedades italianas en cuanto a lo decorativo,

representadas por este arquitecto, frente al continuismo de las premisas clasicistas heredadas del estilo herreriano.

Se le atribuyen los planos de la Clerecía de Salamanca, en 1617 (en la que trabajó hasta 1628), también de inspiración escurialense y palladiana en las ventanas dobles de la fachada, como ya había dispuesto Ribero Rada en el convento de San Benito de Valladolid.

En Madrid trazó varias obras: la plaza Mayor (1617-1619), de forma rectangular y tres plantas de balcones en fachada, que con su espacio regular, inspirado en la de Valladolid, rompe el entramado de las calles del viejo Madrid; la Casa de la Panadería, en su lado norte, iniciada en 1590 por Diego Sillero para el gremio del pan; el antiguo Alcázar (1619-1627), destruido por un incendio, cuya gran fachada estaba inspirada en el palacio ducal de Lerma con algunas variantes como los frontones coronando los vanos; el palacio de la Zarzuela (1627-1635), para cuyo diseño tomó como fuente las villas palladianas disponiendo una planta rectangular, al uso de la arquitectura madrileña, y almohadillando las esquinas; y la cárcel de corte, hoy palacio de Santa Cruz (1629-1640), obra suya según Virginia Tovar, con doble patio y cuatro torres en los ángulos.

Alonso Carbonell (m. 1660), muy influido por la obra de El Escorial, colaboró con Gómez de Mora en la plaza Mayor de Madrid y en el palacio del Buen Retiro —construido en ladrillo la mayor parte—, siendo autor del Casón o Sala de Baile del mismo. Se afirma que intervino también en el palacio de la Zarzuela y en las obras del panteón de reyes de El Escorial construyendo la puerta y la escalera de acceso.

En el sur de Castilla, el foco principal es Toledo, cuyo mejor representante fue Juan Bautista Monegro (1545-1621), fiel seguidor de los esquemas de la arquitectura escurialense, si bien en su principal obra, la iglesia de San Pedro Mártir, con trazas de Nicolás de Vergara el Mozo, opta por el concepto de fachada-retablo con las imágenes en hornacinas del santo titular presidiendo y en los laterales la Fe y la Caridad dialogando.

En colaboración con Jorge Manuel Theotocopuli (hijo de El Greco, que también fue arquitecto) levantó en la catedral la octogonal capilla del Ochoavo cubierta con cúpula, obra posherreriana que Bartolomé Zumbigo revistió de mármol. Este maestro construyó la iglesia de las Capuchinas, cuya portada luce frontón curvo partido.

El clasicismo se traslada a Galicia, en dos núcleos preferentes: Monforte de Lemos y Santiago de Compostela.

En el primero, la obra fundamental es el colegio de Nuestra Señora la Antigua, que respira inspiración escurialense hasta en su gran tamaño, con la iglesia en el eje del edificio, si bien la decoración de la portada en almohadillado se aparta de aquella estética para crear una particularidad propia del clasicismo gallego, que se observa también en las fachadas de las iglesias de los monasterios de Santa María de Oseira en La Coruña y San Miguel de Celanova en Orense, así como en la de Santa María de Monfero (Lugo), si bien esta combina el almohadillado con las columnas gigantes de orden palladiano. Así, comienza a instaurarse en la arquitectura barroca española de este siglo la tendencia a resaltar las fachadas mediante la decoración más que a imprimirles vitalidad por el dinamismo de sus planos, como se estaba haciendo en los ambientes borrominescos.

El otro núcleo de la región gallega se ciñe a varias obras en la capital compostelana, empezando por la escalinata del Obradoiro, construida en forma de rombo por el baezano Ginés Martínez de Aranda (1556-1620), remotamente inspirada en la Escalera Dorada de Diego de Siloé en el interior de la catedral de Burgos.

En este capítulo se encuadra su paisano Bartolomé Fernández Lechuga (m. 1645), que llegó a Galicia en 1626. Trabajó en el monasterio de San Martín Pinario de Santiago realizando las trazas del claustro de la Portería o de las Procesiones —terminado por Casas Novoa en 1743—, en el que emplea como novedad en la arquitectura española las columnas gigantes pareadas de fuste liso y capitel dórico; en su centro se abre «la más bella de las fuentes de Santiago» (como dice el abad P. Magaña: *Abadologio de San Martín*), que según Hipólito de Sá Bravo fue trasladada aquí desde el otro claustro del monasterio, llamado de las Oficinas. También es obra suya la cúpula semiesférica sobre el crucero de la iglesia y la cabecera. Así mismo, se le atribuye la fachada del monasterio a la plaza del Obradoiro, que presenta columnas pareadas de orden gigante, aunque también se adjudica, en su clasicismo, a Fray Gabriel de las Casas, siendo rematada por Fernando Casas Novoa en 1743.

Por lo que respecta a Andalucía, alejada del foco escurialense, el clasicismo se va diluyendo a través de varias soluciones. Una de ellas, la más llamativa, consiste en la decoración de yeserías que inunda los interiores en dinámicas curvas y contracurvas para hacer desaparecer las estructuras arquitectónicas, como se observa a partir de la catedral de Córdoba, según obra de Juan de Oliva en 1607, ejemplo que se repite en la iglesia de Santa

María la Blanca de Sevilla, ya en 1659. El paso siguiente será la nave de la Cartuja de Granada, de Francisco Díaz de Ribero.

Por otro lado, hay que destacar, ante la ausencia de cercanos influjos herrerianos como en Castilla, la adopción de la planta central por el jesuita Pedro Sánchez (1559-1633), con la inspiración de Diego Siloé, en la iglesia octogonal del colegio de San Sebastián de Málaga, en la planta elíptica del colegio de San Hermenegildo de Sevilla o en la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Granada, en la que proyectó transepto y crucero y, de acuerdo al gusto andaluz, recubre de yeserías su escurialense cúpula.

Este arquitecto fue fundamental para la evolución de la arquitectura madrileña desde las formas clasicistas tras su traslado a la corte en 1623 trayendo las directrices andaluzas, de mayor dinamismo, como se observa en sus dos principales obras: las trazas del colegio Imperial, hoy Colegiata de San Isidro, y la iglesia de San Antonio de los Portugueses (1624-1633) sobre planta oval con tribunas, si bien es probable que los planos fueran supervisados por Gómez de Mora en su calidad de Maestro Mayor de las Obras Reales y de la Villa de Madrid.

En Valladolid, tras las trazas de Juan de Nates y Felipe de la Cajiga para la iglesia de Santa Cruz de Medina de Rioseco, con fachada inspirada en el Jesús de Roma, y el último clasicista, Francisco de Praves (1585-1637), que había mostrado su inspiración palladiana en la fachada del desaparecido colegio de San Ambrosio, hoy trasladada al palacio de Santa Cruz, encontramos el cambio estilístico, tras la reforma de Felipe Berrojo, en la fachada de la iglesia de la Pasión, elaborada en 1671 por Pedro Ezquerro de Toras con un nuevo concepto en el que esta parte del edificio, a modo de telón ornamentado, con sus columnas y pilastras adosadas, opera en su simetría bilateral de manera independiente con respecto al interior del templo.

Esta línea innovadora con respecto al estilo clasicista —que aún colea en las bóvedas, la gran cornisa y la desnudez decorativa de la catedral, o en las iglesias de San Felipe Neri y Nuestra Señora del Prado y en el convento de las Brígidas— se manifiesta en la planta octogonal alargada (cubierta con cúpula ovalada decorada con yeserías y pinturas de Díez Ferreras) del Real Colegio de San Albano o de los Ingleses —bajo la advocación del protomártir inglés, en él se formaban los sacerdotes católicos de aquel país que no podían hacerlo en su tierra a causa del protestantismo—, según diseño del religioso jesuita Pedro Matos inspirado en la iglesia de las Bernardas de Alcalá de Henares. El templo fue realizado por Pedro de Vivancos, que dispuso la capilla mayor y el

camarín en el eje elíptico longitudinal y capillas laterales entre los contrafuertes, alternando las cubiertas abovedadas y de cúpula semiesférica.

A partir, pues, de la segunda mitad de siglo se opera un cambio estilístico en España, abandonándose el clasicismo herreriano e imponiéndose la preferencia por lo decorativo en contraste con la austeridad.

En esta época se hacen las últimas grandes catedrales: Cádiz, San Isidro de Madrid y El Pilar de Zaragoza; y se terminan las de Jaén, Málaga, Guadix y Granada.

En cuanto a las nuevas fachadas, predomina el modelo entre torres con un gran hastial central de líneas planas y columnas colosales.

La catedral de Cádiz hubo de ser totalmente reconstruida tras el incendio de 1596 durante el saqueo de la ciudad por los ingleses. Los autores fueron Cristóbal de Rojas y Ginés Martínez de Aranda; ampliaron el templo por la cabecera, abrieron un falso crucero y levantaron nuevas bóvedas —esquifadas en las tres naves, de cañón en el transepto y vaídas con linterna en las capillas laterales—, y una gran cúpula sin linterna ante la capilla mayor.

La construcción de San Isidro la terminó Francisco Bautista (1574-1679), llamado el Hermano Bautista por su condición de clérigo jesuita, a la muerte de Pedro Sánchez. Obra suya son el alzado, la cúpula y la fachada con las dos torres. En este edificio, que sigue el modelo del Jesús de Roma —planta de cruz latina de una sola nave con capillas laterales y crucero—, desarrolló la primera estructura de cúpula encamonada o falsa, soportada por armazones de madera, diseñada por fray Lorenzo de San Nicolás en su libro *Arte y uso de arquitectura* (1633). En la capital también colaboró en la capilla del Santo Cristo de los Dolores para la Venerable Orden Tercera de San Francisco (1662), aneja a San Francisco el Grande, proyectando una iglesia de una sola nave en la que se suceden los espacios concatenados y las cubiertas de cañón, cúpula y bóveda vaída.

En Toledo construyó para su orden la iglesia de San Ildefonso, de amplia nave de cuatro tramos y capillas a ambos lados, crucero poco marcado y cubierto con cúpula. En la fachada empleó el orden gigante de capitel corintio, los frontones curvos y el adorno con estatuas en hornacinas y relieves, rompiendo con el resto de construcciones toledanas.



Capilla de San Isidro en la iglesia de San Andrés. De Pedro de la Torre. De planta cúbica, perpendicular a la cabecera, una enorme cúpula encamonada se alza sobre el elevado tambor.

Una de las primeras muestras de la nueva tendencia barroquista en Madrid fue la capilla de San Isidro en la iglesia de San Andrés, trazas que ganó en concurso Pedro de la Torre a los más afamados arquitectos del momento como Gómez de Mora. Construida perpendicular a la cabecera, fue iniciada en 1642; el proyecto, por su fastuosidad decorativa interior, mármoles incluidos, deslumbró seguramente a los comitentes. Pero, ante la falta de continuidad en la ejecución, en 1657 se encargó de la misma José de Villarreal, quien al exterior dejó los muros lisos entre las grandes pilastras adosadas en las esquinas, ciñendo la decoración a la portada a base de guirnaldas de flores (lo que supuso una innovación); una enorme cúpula encamonada se alza sobre el elevado tambor. Continuaron la obra Juan de Lobera y Herrera Barnuevo. La decoración interior presenta el nuevo lenguaje barroco (guirnaldas, roleos) manifestado con el clásico aire naturalista y el concurso de la luz.

En esta línea innovadora se halla Sebastián Herrera Barnuevo (1619-1671), que fue también escultor y pintor, encargado, entre 1660 y 1670, de la ordenación del jardín de la Isla de Aranjuez. Maestro mayor de las obras reales, sucediendo a José de Villarreal tras su muerte (1662), en 1668 inició las obras de la iglesia de Nuestra Señora de Montserrat, cuya fachada está inspirada en la de el Jesús de Roma. La obra fue continuada por Pedro de Ribera, ya en 1716.

Este foco madrileño irradia influencia por diversas partes de España — Galicia, Valladolid, Loyola, Valencia—, pero la obra fundamental se halla en

Andalucía, en la fachada de la catedral de Granada, obra de Alonso Cano, cuyas trazas fueron dadas en 1667, el mismo año en que falleció, por lo que fue ejecutada después de su muerte, según afirma Rosenthal, sobre los cimientos de la iniciada por Diego de Siloé conservando la disposición en arco de triunfo de triple vano al uso italiano, país en el que se había formado. Consta de tres calles, divididas por pilastras que lucen medallones en lugar de capitel, y dos cuerpos separados por una cornisa corrida sobre toda la superficie. A pesar de su plasticidad, para Chueca Goitia resulta estática, alejada del dinamismo de la arquitectura barroca, y sus claroscuros que pretenden efectismos también son demasiado rebuscados. Para Pita Andrade, esta obra está a caballo entre el manierismo y el Barroco, muestra del fluctuar de Cano entre ambos estilos. Diseñada con dos torres gemelas, se desechó la segunda al construirse al lado la iglesia del Sagrario, por lo que solo presenta una y, además, inconclusa al no terminarse el cuarto cuerpo octogonal sobre los tres cúbicos actuales.

Otra monumental fachada andaluza de gran riqueza escultórica es la de la catedral de Jaén, según trazas en 1667 de Eufrasio López de Rojas (1628-1684), sin la total complacencia del cabildo. A su muerte continuó las obras Francisco Landeras y, en 1702, Blas Antonio Delgado, discípulo del tracista, concluyó ambas torres gemelas, que encuadran un hastial central de dos cuerpos y cinco calles formadas por columnas corintias gigantes —pareadas flanqueando la portada— elevadas sobre altos pedestales.



Cartuja de Jerez de la Frontera. Concebida como pétreo retablo, muestra dos órdenes superpuestos de columnas corintias pareadas que enmarcan hornacinas que albergan las imágenes. Un remate en dos pisos corona el edificio.

La misma concepción de fachada autónoma, independiente del interior del edificio, que cobra valor por su riqueza escultórica, se observa en la Cartuja de Santa María de la Defensa de Jerez de la Frontera (Cádiz), con trazas del hermano Pedro del Piñar en 1667. Concebida como un pétreo retablo con dos órdenes superpuestos de columnas corintias pareadas que enmarcan hornacinas en las que se albergan imágenes realizadas por Francisco Gálvez, se apoya sobre un basamento decorado con escudos y temas florales. El remate del tercer cuerpo representa una nota característica del barroco andaluz.

En Sevilla, Leonardo Figueroa (h. 1650-1730) continuó a partir de 1687 las obras del hospital de los Venerables Sacerdotes, y remató también la fachada de la iglesia de la Caridad. Trabajó después en la remodelación de los templos de la Magdalena y de El Salvador y realizó la portada del palacio de San Telmo. Rayando el fin de siglo, inició su obra maestra, la iglesia de San Luis de los Franceses, inspirada en la planta de las Comendadoras de Santiago de Madrid, pero con elegante fachada-retablo de dos pisos, en la que alterna el juego cromático del ladrillo y la piedra. Columnas salomónicas enmarcan la ventana central en el segundo cuerpo y dos torres octogonales flanquean el conjunto. En planta de cruz griega, una luminosa cúpula semiesférica sobre tambor circular en el que se abren ocho ventanas se alza sobre el crucero.



Leonardo Figueroa. Vista interior de la luminosa cúpula hemisférica sobre tambor circular de la iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla.

Su estilo puede considerarse innovador en el diseño de estructuras arquitectónicas basadas en los elementos decorativos, al modo de Pedro Ribera, superando así la concepción clasicista de los arquitectos del siglo XVII.

En las mismas fechas la corriente constructora se extiende hacia el Mediterráneo en la portada-retablo de la iglesia parroquial de Vinaroz; llega hasta Cataluña y se manifiesta en la de la iglesia de la Santa Majestad de Caldas de Montbuí. En ambas dominan las columnas salomónicas que flanquean la entrada. El primer templo es obra de Juan Bautista Viñes, que también realizó la torre hexagonal de Santa Catalina en Valencia, y el segundo se adeuda a P. Rupin y P. Sorell, quienes en lugar de pareadas como en la anterior agruparon de manera triple las columnas de fustes helicoidales.

En Galicia fue Domingo de Andrade (1639-1712) quien, a pesar de cultivar un estilo clasicista, tuvo el mérito de preparar el camino para el desarrollo del barroquismo de Casas Novoa a lo largo del siglo XVIII con su manejo de los elementos decorativos vegetales (sartas de frutas), típicos de la región, procedentes del gusto del teórico y arquitecto manierista italiano Sebastiano Serlio (1475-1554), tal como figuran en la portada de su *Tercero y Cuarto libro de Architectura*, traducidos del toscano por el también arquitecto Francisco de Villalpando en 1551.

Una de sus primeras obras es la torre del Reloj (1676-1680) de la catedral de Santiago, levantada sobre el primer cuerpo del siglo XIV y rematada con cúpula, linterna y cupulino, pudiéndose emparentar con la Giralda de Sevilla.

Según Bonet Correa, el pórtico actual de la Quintana fue finalizado también por él, en 1700, unos metros delante de otro anterior proyectado por Vega y Verdugo y ejecutado a partir de 1658 por José Peña de Toro —que puede considerarse el introductor del Barroco en Galicia—, en consonancia con el escudo del arzobispo Monroy que aparece en sus muros, el cual había llegado a la ciudad en 1686 y no dejaba trabajo sin supervisar. De esa primera obra queda hoy la Puerta de los Abades, la parte baja de la Puerta Santa y las balaustradas del muro.

Andrade dio las trazas para los conventos de Santo Domingo y Santa Clara en la misma Compostela y, en sus últimos años, trabajó en la nueva sacristía de la catedral, que a su muerte continuó Casas Novoa. Había construido también en sus primeros tiempos la de la catedral de Lugo (1678-1680), esculpiendo en ambas sartas de frutas sobre las pilastras y hojas de acanto en las claves de los arcos, motivo decorativo naturalista que repitió en la puerta de entrada a la lucense, en la cual decoró también la cajonería.

## LA IMAGINERÍA POLICROMADA

Lo primero que hay que destacar es la ausencia casi total de escultura mitológica en España, por lo que las obras se reducen a imágenes religiosas, fundamentalmente, siendo escasos los bustos y estatuas de cuerpo entero, que, en general, fueron realizados por artistas extranjeros, como las ecuestres de Felipe III y Felipe IV. La primera es obra de Pietro Tacca, iniciada en el taller de Juan de Bolonia dentro del más puro corte renacentista, con su caballo al paso, según modelo de la de Marco Aurelio en Roma; la segunda es también del mismo autor según dibujo de Rubens, cuyo caballo en corveta aporta un dinamismo más acorde con los efectistas tiempos barrocos.

Si bien hoy ambas se hallan en espacios públicos —la de Felipe III en el centro de la plaza Mayor y la de su sucesor en la plaza de Oriente— estuvieron pensadas como adorno de jardines: la primera para la Casa de Campo y la segunda para el Buen Retiro.

La notable falta de obras profanas la atribuye Bustamante García no solo a la ausencia de clientela, al contrario por ejemplo que en Italia o Francia —aquí la corte constituyó el mejor mercado—, sino a la escasa formación cultural de los escultores frente a sus colegas en las bellas artes mayores: arquitectos y pintores.

Una segunda característica viene dada, en su virtud, por la ausencia del desnudo salvo en los cuerpos de Cristo o santos penitentes, que es donde los imagineros volcaron todos sus conocimientos anatómicos, al tiempo que se especializaron en el trabajo de los paños y pliegues de los ropajes que ocultan la carnes; sin olvidar los postizos de dientes, ojos, uñas, lágrimas, etc., para acentuar el realismo de los sufrientes protagonistas.

Respecto a los materiales, prima la madera policromada seguida del alabastro y la piedra, tras la desaparición del bronce en los primeros compases de siglo y la ausencia del caro mármol.

En cuanto a la escultura funeraria, se mantiene el modelo de Pompeo Leoni en El Escorial para los sepulcros de Carlos V y Felipe II con sus familias, por lo que prima el bulto redondo de tamaño natural y la postura orante del difunto arrodillado mirando al altar, con o sin reclinatorio; desaparece el tipo yacente, tan frecuente en el Renacimiento, así como su ubicación en el centro del templo, desplazándose a los laterales, normalmente en lucillos sepulcrales.

Así las cosas, la escultura española del siglo XVII se refugió en los retablos, primordialmente escultóricos —que alcanzaron un gran desarrollo en

este siglo y el siguiente tanto en la capilla mayor como en el crucero, las naves y las capillas laterales—, y en las imágenes de madera estofada, siendo los dos grandes centros Valladolid en el norte y Andalucía, bicéfala (Sevilla y Granada), en el sur; sin olvidar otros núcleos regionales como Galicia, Madrid, Asturias...

## **La escuela castellana**

Valladolid, favorecida por el traslado de la corte en 1601, fue el importante centro de una escuela que tuvo ramificaciones hacia toda la región.

La nueva capital de España vio resurgir como material el bronce dorado al fuego en las estatuas orantes de los duques de Lerma para la iglesia del convento de San Pablo, de la mano de Pompeo Leoni, que había venido hasta aquí siguiendo la estela cortesana. Destacó también en el trabajo de la madera: retablo de la iglesia del convento de San Diego, hoy en el Museo Nacional de Escultura, al igual que las anteriores.

El primer tercio del siglo XVII está centrado en torno a la gran figura de Gregorio Fernández y su maestro, Francisco del Rincón (c. 1567-1608), con quien colaboró en el paso de *La Exaltación de la cruz* (1604), formado por siete figuras a escala natural, habitual en este imaginero, y de una gran teatralidad popular, no en vano, a pesar de su clasicismo puro, Rincón fue el creador de la obra en conjunto, de la escena, algo que en Andalucía no existía.

Realizó también el *Cristo de las Batallas*, en la iglesia de Santa María Magdalena. En la de las Angustias, el de los *Carboneros* y el retablo mayor además de la estatuaria en piedra de la fachada; un *Crucificado* en el convento de las Descalzas Reales y las esculturas de san Albano, Tomás Becket y Eduardo el Confesor de Inglaterra en el colegio de los Ingleses.

Gregorio Fernández o Hernández (c. 1576-1636) constituye el escultor por excelencia de la imaginería policromada barroca en Castilla y España. Su apellido fue inscrito de las dos formas, si bien él mismo corrigió la H y firmó siempre Fernández. Respecto a sus orígenes, a pesar de otras candidaturas como Pontevedra, parece ser que su patria chica fue Sarria (Lugo).

En cuanto a su formación artística, debió de producirse en su tierra natal. Se sabe, tras su llegada a Valladolid, donde seguramente se vio influido por el manierismo de Pompeo Leoni y de Juan de Juni —en auge por aquel entonces—, que fue discípulo de Francisco del Rincón, como hemos dicho, aunque su estilo realista, dramático y cruel hasta el extremo parece más bien propio, apoyado en el ambiente espiritual de la España de la Contrarreforma, opuesto

a más no poder al idealismo clásico presente en otros países, como cree María Elena Gómez Moreno, algo que Agustín Bustamante no comparte porque sostiene que la categoría estética fundamental del siglo XVII es el naturalismo como también lo fue en el Renacimiento, con la diferencia de que cambia la manera de imitar la naturaleza, de plasmarla diríamos, por lo que prefiere seguir hablando de clasicismo, algo naturalmente opinable, pues la representación de la realidad en toda su crudeza no debe tener otro nombre, a nuestro entender, que realismo.

Fernández instaló su taller y centro de acción en Valladolid. Durante su primera etapa —entre 1605-1612—, su estilo, aunque ya intenso, se halla en vías de formación, mostrando virtuosismo y elegancia en las actitudes y pliegues suaves en los ropajes; es la época del paso de San Martín del Museo Catedralicio, su primera obra cronológicamente datada (1606) y, como diría Gudiol, del fidíaco (Fidias, escultor ateniense del siglo V a. C.) *Ecce Homo* en el mismo lugar, así como de los retablos de San Miguel de Valladolid y de Santa María del Castillo de Villaverde de Medina, junto con el *San Martín* y la *Piedad* en la iglesia de San Martín de la capital.

Entre 1612 y 1628 sitúan muchos críticos su gran segunda etapa de plenitud. Es la fase de logro y afianzamiento de un estilo definido y particular que dejaría multitud de seguidores y numerosas obras célebres, que comprenden tanto retablos —entre los que destacan el mayor de la catedral de Plasencia o el de San Miguel de Vitoria— como relieves —*Bautismo de Cristo*, en el Museo Nacional de Escultura—, imágenes exentas y pasos procesionales.

En general, el estilo dominante se basa en la búsqueda de un patetismo extremado, con un realismo agudo y una potencia emotiva que capta rápidamente al espectador: Cristos crucificados o yacentes, Piedad —de composición piramidal, con Cristo tendido sobre el sudario apoyando los hombros en el regazo derecho o izquierdo de la Madre, que gesticula con uno o los dos brazos—, santos, vírgenes, que llevan consigo una carga inmensa tanto de emotividad como de tragedia. Emplea paños muy duros y acartonados, que imprimen mayor rigor a las figuras.

Fernández tendió hacia un tipo de Cristo prácticamente igual, viendo en ello Martín González que había llegado a concretar en formas fijas su visión particular del Redentor. En este escultor se observa el comienzo de la sustitución de la forma cerrada del Renacimiento por la forma abierta característica del Barroco, con la dispersión y apertura de líneas propia de esta corriente artística.



Copia del Cristo de los Valderas obra de Gregorio Fernández, que se guarda en la leonesa iglesia de San Marcelo. El extraordinario estudio anatómico denota la gubia del gran tallista gallego, que labró la obra en 1628. Foto del autor.

A partir de 1630-1631 se da su última fase, en la que aumentan, si cabe, el dramatismo, la dureza de los paños y las actitudes teatrales, como se aprecia en el *Cristo de la Luz* de Valladolid y en el *San Miguel* de Alfaro (La Rioja), o en los expresivos rostros de San Marcelo y San Antonio Abad de León, el primero en la iglesia de su nombre y el segundo perteneciente al antiguo hospital de San Antonio Abad y localizado en el retablo de la capilla del hospital moderno por F. Llamazares y J. Rivera, en 1977.

Su gran taller ejerció una influencia extraordinaria, tanto en toda Castilla como en la zona norte de la península (Vascongadas) y en todo el país en general.

Entre sus más cercanos seguidores hay que citar a Pedro de la Cuadra (m. 1629), que tras una primera época manierista se dejó influir por el estilo dominante del maestro, como se observa en sus pasos *Cristo flagelado* y *Jesús Nazareno*, en Grajal de Campos (León). A Diego de Acnique (*San Antón*, de Nava del Rey, Valladolid), el segoviano Juan Imberto y Francisco Alonso de los Ríos, autor del retablo de los Maldonado en San Andrés de Valladolid, quien con el tiempo tendió hacia un estilo más particular.

En la segunda mitad de siglo los escultores no pueden ni quieren evitar el influjo fernandesco, como se observa en Francisco Díez de Tudanca y su *Descendimiento* para la Cofradía de la Soledad de Medina de Rioseco, que debiendo imitar por contrato el de la Cruz de Valladolid, obra del maestro, quedó muy lejos del mismo. Trabajó también en León, realizando para la Cofradía de Jesús Nazareno los pasos del *Expolio* y de la *Coronación*; ambos,

al igual que otras imágenes de este autor, no han llegado hasta nosotros; se conserva del primer paso *Jesús nuestro Bien*, en el que se manifiesta por su trágico patetismo el influjo —algunos dicen copia— de Fernández.

Afincado en Valladolid trabajó el gallego Alonso de Rozas, autor de la *Asunción* del convento de Santa Clara de Medina de Rioseco, de ropaje agitado, homónima a la que se encuentra en el Museo Catedralicio-Diocesano de León.

Su hijo, José, de quien algunas obras se hallan en atribución dudosa respecto a su progenitor, fue autor de una *Virgen de las Angustias*, copia de Juan de Juni, para la iglesia de San Bartolomé de Astorga, así como de las imágenes de san Juan Bautista, san Fernando y el Crucificado en el retablo mayor del templo. En piedra, intervino en las estatuas de la portada del monasterio leonés de San Pedro de Eslonza, hoy adosada a la iglesia de San Juan y San Pedro de Renueva en la capital.

También natural de tierras galaicas fue Juan Antonio de la Peña, que labró una de las escasas figuras de Cristo aún agonizante para la Cofradía de Jesús Nazareno, y copió el grupo de *San Martín partiendo la capa* que para la iglesia de su advocación había realizado Fernández.

Juan de Ávila destacó en su intervención en el retablo mayor de San Pedro de Lerma, donde siguió modelos del maestro que este no llegó a ejecutar (san Pedro, san Pablo, san Andrés y las virtudes); hizo igual con la talla de san Isidro Labrador para su cofradía en la capital pucelana, no así con la de su cónyuge, santa María de la Cabeza, que parece ser de creación propia. Además de sus trabajos en la iglesia de San Felipe Neri, intervino en el retablo mayor de la de Santiago, destacando el grupo central del apóstol a caballo como Matamoros, que exulta dinamismo.

En el foco de Toro (Zamora), advertido en primer lugar por Manuel Gómez Moreno, estudiado luego por su hija María Elena y catalogado por Martín González, destacan Sebastián Ducete y Esteban de Rueda, que durante un tiempo trabajaron en común (retablo de Peñaranda de Bracamonte, Salamanca). El primero, hijo de escultor, se inició en una línea manierista. Del segundo se sabe que fue autor en solitario, tras la muerte del anterior, de una *Asunción* para el altar mayor de la catedral de Salamanca, así como de una estatua de la fundadora del Carmelo y una Virgen del Carmen para el antiguo convento de carmelitas de Valderas (León), hoy en su iglesia del Socorro. Los pliegues duros de los ropajes son una de las mejores muestras de la influencia de Fernández.

En el foco salmantino debe citarse a los hermanos Andrés y Antonio de Paz, este último, autor de una imagen de Santa Teresa en el convento de San Juan de la Cruz de Alba de Tormes (Ávila), que se repite en el Museo de la Catedral de León con tal calidad y seguimiento del modelo del propio Fernández para la iglesia del Carmen Calzado de Valladolid —la pluma en la mano derecha, pendiente de la inspiración divina para trasladarla al libro abierto que sostiene en la izquierda—, que durante un tiempo fue tenida por obra suya.

En el capítulo de escultura funeraria destaca la tumba de los Corrionero para su capilla en la catedral salmantina, así como el sepulcro de fray Pedro de Herrera en el convento de San Esteban, con el titular arrodillado en actitud orante, cuyo rostro y manos son una muestra de absoluto realismo.

Entre los retablos, destaca el mayor de la iglesia de Sancti Spiritus, seguidor del de la catedral de Plasencia, así como el de San Lorenzo de la catedral; este solo atribuible, según Martín González, a la influencia de Esteban de Rueda por la dinámica imagen de la *Asunción* en la sacristía de San Esteban.

Intensa actividad desplegó en Salamanca Pedro Hernández, una de cuyas mejores muestras es el relieve en piedra policromada del *Entierro de Cristo* en la iglesia de San Cristóbal (1624), lejanamente influido por Fernández.

Mayor trascendencia tuvo Juan Rodríguez por sus relieves de la *Epifanía*, el *Nacimiento* y la *Entrada de Cristo en Jerusalén* para las portadas de la catedral Nueva, en los que se nota el influjo fernandesco por la teatralidad gesticulante de los personajes. Esculpió, así mismo, el retablo mayor de la Clerecía con un gran aparato escénico: los evangelistas sedentes sobre la cornisa y, entre columnas salomónicas, los doctores de la Iglesia; ambos relieves en el centro (*Pentecostés*) y el ático (*Aparición de la Virgen a san Ignacio inspirado por la Trinidad*); cabellos en mechones y pliegues duros en las ropas rememoran la gubia fernandesca.

También pucelano fue su tocayo Juan Fernández, que trabajó en el mismo retablo adoptando el orden colosal de columnas salomónicas recorridas por vides en clara alusión eucarística.

El último gran escultor salmantino del siglo XVII fue José Benito de Churriguera, con el retablo mayor de San Esteban (1696), creador del tipo cascarón, camino del recargamiento decorativo rococó.

En Palencia es patente la influencia de Gregorio Fernández, quien tuvo obra en la capital y provincia, sin que destaquen especialmente los artistas locales, salvo los hermanos Juan y Mateo Sedano a mediados de siglo; el

segundo talló la *Inmaculada* para el retablo de la Cruz de la catedral siguiendo el modelo del maestro en sus largos y ondulados cabellos cayendo por el pecho y en los quebrados y angulosos pliegues de la generosa túnica que rebasa los pies.

Al núcleo burgalés pertenece Fernando de la Peña, autor del retablo de la parroquia de Támara (Palencia), quintaesencia barroca por la abundancia de adornos y columnas salomónicas que se imponen en el último tercio de la centuria.

De la misma traza, rematados en cascarón con nervaduras, son el retablo mayor del monasterio de Las Huelgas Reales y, en la capital, el de la iglesia de San Cosme y San Damián, diseñados por Policarpo Nestosa, de raigambre fernandesca, con abundante presencia de columnas salomónicas —«tortuosas», como se decía en algún documento contractual—, que ya lucen por doquier, y la mano de escultores trasmeranos (Trasmiera, Cantabria) como Juan de Pobes. Ambos modelos fueron imitados en otros encargos tanto en la ciudad (iglesia de San Lesmes) como en la provincia.

Finalizando el siglo, además del ya citado de la Peña, que trabajó entre otras muchas obras en el trasaltar catedralicio, destaca el ensamblador José del Amo, autor del retablo de la capilla de los Remedios en este templo.

El *Cristo yacente* de Zamora —hoy en la iglesia de Santa María la Nueva—, probable obra de Andrés Solanes, se halla en evidente maridaje con la tipología de Gregorio Fernández, al igual que el Nazareno de San Pedro de Villalpando.

En Ávila destaca *Cristo a la columna* del convento de Santa Teresa, obra del propio Fernández en su última etapa.

Su influencia fue muy alta en Segovia, donde realizó varias obras desde sus primeros tiempos, como *Cristo yacente* en la capilla catedralicia de su nombre.

También fue grande la influencia del foco madrileño en tierras segovianas a partir de Herrera Barnuevo, visible en su *Inmaculada*, que luego se destinó al retablo de la capilla catedralicia de San Andrés, imagen que se aparta del modelo fernandesco por su mayor dulzura y misticismo.

Obra del núcleo madrileño (Pedro de la Torre y el Hermano Bautista) es el retablo del santuario de La Fuencisla, que responde a la tipología al uso de la villa y corte, es decir, banco, piso y ático semicircular y, en este caso, camarín para la Virgen titular.

Seguidor de este modelo fue José Vallejo Vivanco con el retablo mayor de la iglesia románica de San Martín —pictórico—, en el cual, sin embargo,

aparecen las columnas salomónicas frente a las corintias del anterior. En el de la iglesia del Seminario —también pictórico, pincel de Diego Díez Ferreras— hubo de realizar un gran hueco en la calle central de su único piso para acoger la enorme custodia, que ocupa también el banco.

En la penúltima década de la centuria entra en escena José de Churriguera, quien da la traza para el retablo de la capilla catedralicia del Sagrario, persistiendo en el modelo de piso único para acoger el tabernáculo, al igual que en otros de su autoría, y presenta en la calle central dos columnas salomónicas, presidido por la imagen de san Fernando en el piso superior.

En el núcleo madrileño-toledano las dos obras principales son los retablos mayores de la catedral de Sigüenza (Guadalajara) y del monasterio de Guadalupe (Cáceres) —recordemos que estas ciudades pertenecen a la misma diócesis—. El primero fue obra de Giraldo de Merlo (1574-1620), escultor romanista al gusto de Pompeo Leoni, que también labró el de la iglesia de San Pedro Mártir de Toledo, apreciándose en ambos la influencia de El Greco escultor, así como la de su hijo, Jorge Manuel; clasicismo que también se observa en el segundo, trazado por Juan Gómez de Mora.

Tal concomitancia se da también en los escultores madrileños Antón de Morales (retablo de las Carboneras de Madrid) y Alonso de Vallejo (retablo del monasterio de Gracia en Madrigal de las Altas Torres, Ávila), mientras que Antonio Riera en su relieve de la *Anunciación* para la fachada del convento de la Encarnación de Madrid evoluciona hacia la línea de G. Fernández, al igual que el tallista Juan González (*Cristo yacente*, de El Pardo); hasta la irrupción del portugués Manuel Pereira (1588-1683), autor fundamentalmente de temática religiosa y obra exenta concebida para encajar en marco arquitectónico, como sus realistas *San Bruno* (Cartuja de Miraflores, Burgos; Academia de San Fernando, Madrid) en madera y piedra, sus Cristos —idealizados, sin grandes señales de tortura, al estilo andaluz— e Inmaculadas; y sus retablos como el mayor de la capilla de san Isidro en la iglesia de San Andrés, trazado por Alonso Cano; son características de este artista las figuras de canon alargado envueltas en grandes ropajes, por lo que reducen el tratamiento anatómico a manos y cabeza.

## Otros centros del norte

En lo que respecta a Cantabria, el taller más importante estuvo en Limpias, al que perteneció García de Arredondo con su retablo para la Quinta Angustia de Tudela de Duero (Valladolid).

La fama de estos tallistas se extendió hasta Vizcaya de la mano de Diego de Lombera y Antonio de Alvarado, que labró en madera de nogal la sillería de coro de la iglesia de Labastida (Álava), aunque la principal obra es el gran retablo churrigueresco de la iglesia parroquial de San Andrés de Rasines, trazado por Domingo del Rivero y ensamblado por Jerónimo de Angulo hacia 1700.

En la capital montañesa destaca el retablo del convento de San Francisco, que presenta dos órdenes de columnas salomónicas; en él trabajaron dos Martínez: Francisco y José.

Impresionante por su cuidadosa labra y múltiples figuras entre columnas salomónicas de cinco espiras es el retablo mayor de la iglesia parroquial de Isla, a fines de siglo.

En Galicia existió una fuerte tradición de estilo junesco, como se observa en Francisco de Moure (c. 1595-1636), autor de la sillería de coro de la catedral de Lugo entre 1621 y 1625, con influencias de la del convento de San Marcos en la capital leonesa, que también presenta imágenes en medallones, así como de sus precedentes manieristas en las seos de Santiago y Orense (principios del XVII), la compostelana labrada por Juan Dávila y Gregorio Español y la orensana obra de Juan de Angers.

De Moure, en cuya gubia alborea el Barroco, es también el retablo del colegio del Cardenal o de Nuestra Señora la Antigua, en Monforte de Lemos, obra de 1625.

A su círculo pertenece Jácome de Prado, de quien se conserva un *San Pablo* en la iglesia de La Encina de Ponferrada, cuyo retablo mayor puede emparentarse con el de la catedral de Plasencia, al igual que el de la colegiata de Villafranca del Bierzo con el de la Clerecía de Salamanca.

El introductor del estilo fernandesco en Galicia, a partir de la sillería de coro del monasterio de San Martín Pinario en Santiago, fue Mateo de Prado, escultor formado en Valladolid. Fue autor también de una talla de san Pedro para la iglesia de Ponferrada antes citada y, en la catedral de Astorga dejó soberbia muestra de tratamiento anatómico en las imágenes de *San Juan Bautista* y *San Jerónimo penitente*, producto de su segunda etapa, en la que se aprecia el influjo de Moure.

En el retablo de la capilla de las Reliquias de la catedral de Santiago se empleó por primera vez en España la columna salomónica, de la mano de Bernardo Cabrera, en 1625, si bien ya era conocida a través de las láminas de la versión al castellano de la *Regola delli cinque ordini d'architettura* (1562), de Vignola.

En el núcleo asturiano, aparte de algunos contactos con Galicia y León, la influencia de Valladolid es la más notable, especialmente, con Fernández de la Vega (1601-1675), quien se formó en el taller del maestro de la ciudad castellana, si bien fue un escultor que adaptó las influencias a su particular estilo, que apenas evolucionó. Destaca por sus característicos pliegues en forma de abanico, como se observa en la *Anunciación* del retablo de la capilla funeraria del obispo Vigil de Quiñones en la *Sancta Ovetana* o en una imagen de santa Catalina encargada para la antigua iglesia de Agustinas Recoletas de Medina del Campo, atribuida a él por Jesús Urrea. Una de sus mejores obras, según Germán Ramallo, es la *Santa Ana* del retablo del monasterio de San Vicente, en la capital del principado, en cuya catedral destacan también su *Santa Teresa*, que no sigue fielmente el modelo de G. Fernández, y el retablo de la capilla de Santa Bárbara, si bien la imagen titular, según Ramallo, es obra de Antonio Borja; respecto a la traza, guarda relación con la escuela madrileña: banco, cuerpo principal ocupado por el tabernáculo, calles laterales con imágenes en hornacinas y ático en semicírculo.

Lástima del expolio cultural del 36 para, entre otras muchas obras, el retablo mayor del monasterio de San Pelayo de Oviedo, en el que por primera vez se habían empleado en Asturias las columnas salomónicas. Fue obra de Alonso de Rozas, con quien colaboró Antonio Borja, autor también del retablo de la capilla del Rey Casto en la catedral, siendo la mejor obra de este, según el doctor Ramallo, el *San Antonio* de la iglesia de San Juan en la antigua Vetusta.

En cuanto a la escultura funeraria asturiana, destacan los sepulcros pétreos del arzobispo de Granada, Valdés y Llano, y el de su padre, Juan Queipo de Llano, en la colegiata de Cangas de Narcea, en cuyo monasterio de Corias, por otra parte, se halla «uno de los retablos salomónicos más bellos de España», al decir de Martín González.

En Aragón, Euskadi, Navarra y Cataluña es fuerte la tendencia romanista del siglo XVI, como se observa en Lope de Larrea y Juan Bascardo, con influencia patente de Juan de Anchieta.

Lo mismo se aprecia en Miguel Orliens y su retablo de la catedral de Barbastro (Huesca), o en el catalán Antonio de Riera, que trabajó mayormente en Castilla. De Pujol el Mozo, formado en Italia, se ha perdido lo principal de su producción, como un *San Alejo* en la colegiata de Santa María del Mar de Barcelona, que estaba *en train de* abandonar la inspiración romanista.

## **La escuela andaluza**

Una gran escuela de artistas de primer nivel se desarrolló en tierras andaluzas, con sus dos centros neurálgicos: Sevilla y Granada. El primero estuvo favorecido por las relaciones comerciales y culturales con América a través de la Casa de Contratación, que en esta ciudad tenía su sede, sin dejar de extender su radio de acción hasta Cádiz y la propia Granada, con la que se mantuvieron intercambios recíprocos.

El escultor principal, no solo del núcleo sevillano sino de toda Andalucía y aún de España tras Gregorio Fernández, fue Juan Martínez Montañés (1568-1649), que se formó en Sevilla y Granada y, a partir del año 1587, se estableció definitivamente en la ciudad hispalense, donde creó un importante taller que fue muy solicitado y admirado: *el dios de la madera*, era el elocuente apodo con el que se le conocía. Apenas trabajó la piedra, salvo en sus comienzos, y escasamente también el género funerario. Contó con la excelente colaboración del pintor Francisco Pacheco para el policromado.

De su etapa central es el *Crucifijo de los Cálices* para la Cartuja de las Cuevas, hoy en la catedral hispalense (1603), que representa un Cristo vivo, de cuatro clavos y pies cruzados —que no es lo habitual—, mirando hacia abajo desde su cabeza inclinada y ausente del dramatismo de la sangre torrencial al uso.

De 1609 es su *San Jerónimo penitente*, realizado para el retablo de los frailes jerónimos de Santiponce (Sevilla), impresionante por su realismo, inspirado en Torrigiano, que se acredita tanto en el minucioso tratamiento anatómico como en el trabajo de barbas y cabellos.

Los retablos siguieron siendo lo principal de su producción en su última etapa: iglesia de San Leandro; convento de Santa Clara de Sevilla; capilla de los Alabastros en la catedral, con la Inmaculada (la *Ciegucecita*, por su mirada baja) de tamaño natural en el centro, en ligera S, contrapesando el movimiento de su cabeza hacia un lado con las manitas hacia el otro.

De esta época es su colaboración con Alonso Cano en el retablo de Santa Paula de Sevilla, así como en el de San Miguel de Jerez de la Frontera, donde priman los altorrelieves de gran tamaño para representar en la calle central del primer piso, entre otras escenas, el vencimiento de los demonios.

Los intentos de plasmar la perspectiva se observan en otro de sus grandes relieves, el de la *Epifanía* del retablo mayor de San Isidoro del Campo en Santiponce.

En 1635 se trasladó a Madrid para encargarse del busto en arcilla —no conservado— de Felipe IV, que Pietro Tacca utilizó en la escultura ecuestre del monarca.

Posteriormente regresó a Sevilla, continuando con el trabajo en el taller hasta su muerte.

La obra de Martínez Montañés fue muy extensa. Su estilo artístico se caracteriza por la ausencia del trágico patetismo de la escuela castellana, por lo que faltan en su repertorio los temas de la Piedad o el Cristo yacente. Sus creaciones resultan de una gran expresividad y misticismo, siendo quizá el escultor de escuela andaluza que más dramatiza las actitudes de las figuras, pero con una tendencia paralela hacia la elegancia de líneas.

Su principal discípulo fue Juan de Mesa (1583-1627), que trabajó con el maestro hasta la formación de su propio taller, en 1613. Realizó varios retablos, pero sus principales obras fueron los pasos procesionales. Las imágenes unen a un mayor patetismo una gran delicadeza y expresividad: *San José con el Niño* (1616), *San Ramón*. Labró también numerosos *Cristos* con espinas clavadas y señales de sufrimiento evidente en ojos, mejillas, pómulos salientes, tensión en venas y tendones, al estilo de Castilla: *Jesús del Gran Poder* (de vestir), *Cristo de la Buena Muerte*, de la *Misericordia*, de la *Agonía* en la iglesia de San Pedro de Vergara (Guipúzcoa), una de las mejores obras del autor, si no la mejor de la escultura barroca española y universal, en palabras de María Elena Gómez Moreno y Martín González, quien observa inspiración laocoontesca en la cabeza y el costado de la figura.

En Alonso Cano (1601-1667), escultor, ya en su época sevillana inicial se aprecia la huella notable de Martínez Montañés, con quien tuvo una etapa de aprendizaje. Alcanzó inmediatamente renombre en la realización de retablos, como el mayor de Santa María de la Oliva de Lebrija (1631) o el de San Juan Evangelista de la iglesia de Santa Paula (1637). En el primero, híbrido de pintura y escultura, presidido por la clasicista Virgen de la Oliva y rematado con el Crucificado en el ático, rompe la estructura en calles y pisos empleando el orden corintio colosal, lo que repite en el segundo, que contiene las esculturas del santo, querubines y guirnaldas.



Cabeza de san Pablo de Alonso Cano, en la Catedral de Granada. La perfección técnica se observa en la ejecución formal de la obra.

En sus labras granadinas se mantiene la perfección técnica, colaborando en ocasiones con Pedro de Mena.

Su *Inmaculada* (1656), hoy en la sacristía de la catedral, con su juvenil silueta en *contraposto*, recogiendo el manto bajo el brazo a la manera clásica, ha sido muy copiada y difundida en el arte barroco nacional, como la de Murillo en lo pictórico.

Pedro de Mena (1628-1688) fue hijo del también escultor Alonso de Mena, por lo que inició su trabajo en el taller paterno. En 1658 se trasladó a Málaga, donde se encargó de la sillería de coro de la catedral, donde los relieves rompen el marco arquitectónico.



*Ecce Homo*, por Pedro de Mena, talla que muestra la tendencia de este escultor hacia un notable patetismo espiritual, no exento de un gran naturalismo.

A partir de esta fecha, se instaló definitivamente en dicha ciudad, creando uno de los talleres más importantes de la escuela andaluza junto con el de

Martínez Montañés.

En su obra se notan grandes parentescos con Alonso Cano, con el cual colaboró en numerosas ocasiones. Sus *Ecce Homo*, santos y vírgenes tienden hacia el patetismo espiritual, al lado de un gran naturalismo. Repite mucho *San Francisco*, *San Pedro*, *la Magdalena penitente*, *la Dolorosa*.



*Ángel pasionario*, talla policromada atribuida a Luisa Roldán, la Roldana, en el retablo de la capilla del Cristo de la colegiata de San Isidro de Madrid. La gracia rococó asoma en esta escultora.

Pedro Roldán (1624-1700) fue discípulo de Pedro de Mena en Granada. Aportó realismo patético a la imaginería barroca andaluza, si bien menos crudo y dramático que el de la escuela castellana. Tuvo un gran taller. Fue profesor de Dibujo en la Academia de Sevilla, que fundó Murillo en 1660. En los relieves supo utilizar el paisaje y los fondos en perspectivas logradas mientras los numerosos personajes que componen la escena se hallan sabiamente distribuidos, como en el retablo del hospital de la Caridad y en el de la capilla de los Vizcaínos de la catedral, logrando con ello llegar al culmen de la teatralidad barroca.

Luisa Roldán, llamada la Roldana (1656-1704), fue hija del anterior, de ahí el apelativo. Continuando la línea de su padre, aportó a la escultura barroca española una mayor sensibilidad y una observación más cercana de las actitudes de los personajes. Fundió en sus imágenes, muchas veces pequeñas, la estética barroca con un naturalismo idealizado y una gracia que anuncian el estilo rococó, como se observa, por ejemplo, en su imagen de la *Virgen Peregrina* —una de las escasas que existen— del tipo pabellón

(solamente tiene trabajados el rostro y las manos, así como la escultura del Niño) para el antiguo santuario del mismo nombre en Sahagún (León).



*Santísimo Cristo de la Sangre*, iglesia parroquial de Nuestra Señora del Carmen (Murcia), por Nicolás de Bussy. De las llagas del Crucificado brota la divina sangre que un ángel recoge en el cáliz, como el mítico santo grial.

## El foco levantino

Un foco importante hubo en Levante tras el establecimiento en Valencia y Murcia, proveniente de la corte, de Nicolás de Bussy, de origen franco-alemán (Estrasburgo, 1640-1706), que trabajó la piedra en la fachada de la iglesia de Santa María de Elche (relieve de la *Asunción*) y destacó por su excepcional *Cristo de la Sangre* en la murciana iglesia del Carmen, relacionado con el mítico santo grial: un ángel recoge en el cáliz el divino flujo que brota de las llagas del Crucificado. Una de tantas imágenes ultrajadas por el expolio iconoclasta que en esta patria se desató en 1936; en su interior contenía, escrita de puño y letra de su autor, la fecha de ejecución: 1693.

Dentro de un misticismo macabro se halla su imagen de san Francisco de Borja en la iglesia de San Esteban, con el santo en éxtasis ante la calavera coronada que hace referencia a su renuncia al mundo y alude a la emperatriz Isabel, cuando tuvo que reconocer su cadáver, ya en descomposición. Para Martín González, si no exagera, «una de las piezas culminantes de la estatuaria en España», destacando el naturalismo de sus ropajes. Por lo surrealista tanto como por lo macabro, destaca la *Diablesa* que formaba parte

del paso de la *Exaltación de la Cruz* que efigia el vencimiento de Cristo sobre el pecado y la muerte, representados estos por la figura femenina del maligno y un esqueleto entrelazando sus piernas, como si fuesen Neptuno y Tellus en el salero de Benvenuto Cellini.

## 4

# La pintura española en su cumbre

La principal característica de la pintura barroca española es el gusto por la realidad cotidiana, a veces, en toda su crudeza. A ello se une la corriente oficial en torno a la Monarquía y la Iglesia, que cultiva una pintura de carácter propagandístico para exaltar la grandeza real y el sentimiento religioso, estimulando la devoción y llamando a la piedad de los fieles, de acuerdo a los principios de la Contrarreforma.

La temática mitológica es escasa, así como los paisajes y los temas históricos; por el contrario, irrumpen con fuerza el retrato y, en menor medida, el bodegón o naturaleza muerta.

España, a diferencia de los Países Bajos, careció de una burguesía que encargara obras de arte para consumo propio. Por ello, no se dio la figura del artista itinerante que establecía su taller en los principales centros urbanos o de negocios, en los que esperaba los trabajos que le permitiesen vivir de su pintura.

Entre otras causas, el hastío del idealismo renacentista y el manierismo produjeron una corriente naturalista que inauguró el seiscientos en la pintura española, caracterizada también por una andanza hacia el tenebrismo.

### EL PRIMER NATURALISMO TOLEDANO

Así, surgen en Toledo, curiosamente feudo de El Greco, los primeros pintores de la nueva tendencia, como Juan Sánchez Cotán (1560-1627), que además de sus cuadros sobre tema religioso destacó en las pinturas de bodegón, en las que exhibió sus buenas dotes de tenebrista y claroscuroista disponiendo los alimentos sobre una alacena con fondos negros donde la luz modela y crea los volúmenes; la técnica del trampantojo hace avanzar los objetos hacia el espectador introduciéndole en el cuadro y rompiendo la diferencia entre

espacio real y ficticio: *Bodegón de caza, hortalizas y frutas* (1602, Museo del Prado), *Bodegón del cardo* (1603, Museo de Bellas Artes de Granada).



*Bodegón de caza, hortalizas y frutas*, de Sánchez Cotán (1602), en el Museo del Prado. La luz crea los volúmenes; la técnica del trampantojo acerca los objetos al espectador introduciéndolo en el cuadro y rompiendo la diferencia entre espacio real y ficticio.

En la misma línea se halla Luis Tristán (c. 1585-1624), que fue uno de los principales discípulos de El Greco. Posteriormente, viajó por Italia, donde conoció la obra de José de Ribera. Su estilo, naturalista, no puede menos de mostrar las influencias de su maestro, así como de los primeros manieristas italianos llamados a España por Felipe II para trabajar en la decoración de El Escorial. En su paleta predominan los tonos terrosos, con una conseguida luminosidad. Aparte de algunos retratos de acusado realismo como *El anciano* y *El cardenal*, pintó obras religiosas: *La Adoración de los Magos* (muy luminosa), *Santo Domingo penitente* (de aire tenebrista). Cultivó también con gran acierto los bodegones.



*Santo Domingo penitente* de Luis Tristán en el Museo de El Greco (Toledo).  
Destacan los contrastes lumínicos y los tonos cálidos de raíz tenebrista, así como la presencia de naturalezas muertas: calavera, libros, papeles, tintero.

Pedro de Orrente (1581-1645), «el Bassano español», trabajó también en Toledo hasta que se trasladó a Italia, donde admiró la obra de dicho pintor veneciano. Desarrolló su pintura dentro del naturalismo tenebrista. Mostró interés por lo pastoril y anecdótico y por la representación de grupos numerosos, destacando por su gran destreza en la ambientación de escenas religiosas a base de introducir animales y pequeños bodegones, que fueron muy del gusto de sus clientes. Entre lo principal de su obra está la *Adoración de los pastores*, *La familia de Lot* (quizá de su taller) y *Entrada de Cristo en Jerusalén*.



*La Adoración de los Magos* de Juan Bautista Maíno (1612-1614), en el Museo del Prado. El fino dibujo academicista y la iluminación contrastada, fruto de su etapa italiana, se observan en esta obra.

Fray Juan Bautista Maíno o Mayno (1581-1649) se formó desde muy joven en Italia. En 1611 volvió a España y en 1620, en Madrid, fue nombrado profesor de dibujo del futuro rey Felipe IV, lo cual le permitió el acceso a la corte, donde realizó diversos trabajos.

En su estilo se aprecia un aprendizaje directo, fruto de su etapa italiana, de los grandes maestros de aquel país —los Carracci o Guido Reni—, así como influencias caravaggiescas. Maíno concede un papel fundamental a la luz, pero no es la luz tenebrista de Caravaggio, es una luz más estudiada, clasicista, suave, al modo de la escuela boloñesa y los Gentilleschi; sus sombras no son de tipo violento, son sombras pensadas y adecuadas. De los Gentilleschi toma también el dominio del dibujo. Otra de sus peculiaridades es la introducción de naturalezas muertas, lo que le pone en contacto con Caravaggio. Es importante también el tratamiento del paisaje, poco detallista, a base de manchas de color que se van superponiendo con efectos atmosféricos. Entre sus obras destacan *La Adoración de los Magos* y *La recuperación de Bahía*, en el Museo del Prado, esta última pintada para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro.

Otros pintores, en torno al círculo de la corte, siguieron fieles a las corrientes manieristas y no avanzaron hacia el naturalismo.

Vicente Carducci (Carducho, 1576-1638) vino a España muy joven, acompañando a su hermano Bartolomé, y formó su propio estilo en El Escorial. Fue nombrado pintor del rey en 1609. Hasta la llegada de Velázquez, en 1623, acaparó los encargos reales, aunque su prestigio no dejó de mantenerse en pie a lo largo de toda su carrera, realizó numerosas obras tanto para la capital como para provincias. Destacan sus cincuenta y cuatro cuadros para el claustro de la Cartuja de El Paular con la vida de san Bruno y la historia de la orden (1632), que estuvieron en su sitio hasta la Desamortización de 1835 y, salvo dos quemados en Tortosa durante la guerra civil, se conservan todos, restaurados y reintegrados a su sitio original en 2011.

Realizó también grandes lienzos de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro, y composiciones al fresco (palacio de El Pardo) en la línea escorialense.

Hizo gala de una gran armonía y dominio de la composición y fue un buen conocedor del naturalismo y la técnica dibujística, con la luz graduando los planos (*Degollación del Bautista*, Museo de Cáceres).

La formación pictórica de Eugenio Caxés o Cajés (c. 1576-1634) se inicia alrededor de su padre, Patricio Caxés, pintor italiano poco conocido que se trasladó a Madrid junto con el grupo de italianos llamados por Felipe II para trabajar en El Escorial. Colaboró con Carducho en numerosas obras: frescos de la capilla del Sagrario en la catedral de Toledo; retablo mayor del monasterio de Guadalupe (Cáceres). Al ser nombrado pintor del rey, en 1612, su actividad se centró en la corte.



*San Bruno se despide en Roma de sus compañeros*, uno de los cincuenta y cuatro cuadros que pintó Vicente Carducho para el claustro de la Cartuja de El Paular.

En su estilo se aprecia una ligera evolución hacia el Barroco al lado de reminiscencias de la época manierista.

## ESCUELA LEVANTINA

En Levante pervivía una pintura de corte manierista heredera de Juan de Juanes, que toma un giro con Francisco Ribalta (1565-1628), cuya formación tuvo lugar en Madrid, donde aprendió el estilo manierista dominante en la corte a través de las decoraciones del monasterio de El Escorial, ejerciendo también mucha influencia en su pintura las colecciones venecianas.

Hacia 1598 se estableció en Valencia. Su estilo sigue, en principio, las directrices escorialenses, aunque mostrando tendencia hacia un cierto naturalismo.

A partir de un pretendido viaje a Italia alrededor de 1620 —país donde se creía había aprendido el estilo caravaggiesco—, se justificaba que su pintura se hubiera vuelto mucho más realista y comenzara a practicar la iluminación claroscuro de corte tenebrista, convirtiéndose en el iniciador de esta corriente en la pintura barroca española. No obstante, existen documentos que confirman su estancia en España por esas fechas, por lo que su estilo pictórico tuvo que ser fruto de una evolución propia favorecida por el panorama artístico valenciano, en el que destacaban los colores cálidos y la pincelada suelta del aragonés Juan Sariñena (1545-1619), que había vivido en Italia.

Su primer tema de corte naturalista fue *La Cena* (1606) del retablo mayor de la capilla del Corpus Christi del Colegio del Patriarca, donde los apóstoles —valga de ejemplo— son tipos vulgares individualizados y las luces juegan con las sombras dando corporeidad a las figuras, camino de un tenebrismo, ya decidido, en *El Calvario* de 1607, al que siguió la asimilación de modelos de Sebastiano del Piombo que produjeron una síntesis en sus últimas obras, unido quizá a la contemplación de una copia de *La Crucifixión* de Caravaggio en el Colegio del Patriarca, como señala Benito Doménech.

Su fuerza expresiva, el naturalismo y el tratamiento del color y el espacio a la manera barroca, se manifiestan en sus últimos lienzos: *San Francisco confortado por un ángel músico*, *San Francisco abrazado al Crucificado*, *Abrazo de Cristo a san Bernardo*, cuadros que revelan un misticismo alejado del arte de Caravaggio.

Discípulo primero y sucesor posteriormente de Ribalta en la escuela valenciana fue Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667), cuyas creaciones

más personales son las historias de santos, en las que se observa un naturalismo escaso, expresión mística y cierta elegancia en los modelos, paralelismos con Zurbarán que han sugerido la idea de que ambos pintores pudieron haberse conocido. Posee también una faceta profana en la que representa escenas populares: *Vendedores de frutas*.



*San Francisco confortado por un ángel músico* de Francisco Ribalta (h. 1620) en el Museo del Prado. Obra de la última época del pintor en la que se aprecia su naturalismo y expresividad.

Respecto a la formación artística de José de Ribera, llamado en Italia Lo Spagnoletto (1591-1652), se desconoce en gran parte. No se sabe si su estilo lo aprendió directamente en la corte o si se formó con los seguidores de El Escorial. Lo cierto es que, en 1615, se encontraba ya en Italia, estableciéndose, después de pasar por Roma y Parma, en Nápoles al correr el año 1616. También se dice que su formación fue netamente italiana, pero el hecho es que el estilo de Ribera es claramente individual, fruto de la reacción naturalista de su época frente al idealismo renacentista. Su obra es una lección constante de realismo.

El estilo de Ribera se acerca a lo italiano en el regusto de la composición, que tiende hacia lo clásico; no obstante, a pesar de copiar tipos clásicos, los deforma a la manera más cruenta posible: niños lisiados y ancianos inválidos que recuerdan lo caravaggiesco por su realismo crudo y el juego de luces y claroscuros, de aire tenebrista.



En el *Martirio de San Felipe* (1637, Museo del Prado), José de Ribera se muestra como un gran individualista que resalta los rostros de los personajes mientras sus cuerpos se pierden envueltos en manchas de color. Nótese la indiferencia de los verdugos.

De la pintura veneciana debió de aprender la maestría en el uso del color, presentándose como un gran colorista que presta gran importancia a las ambientaciones escénicas y al paisaje, a veces, con sensaciones atmosféricas.

En la primera etapa de su obra, de realismo crudo y juegos de luces y claroscuros, se caracteriza por los cuadros de ermitaños y martirios de santos, tratados estos con gran dramatismo (*Martirio de san Andrés*), lo cual le sitúa como un seguidor fiel de las directrices de la Contrarreforma en su vertiente más cruenta. Practica un realismo vulgar, como se observa en sus personajes: *Arquímedes*. En algunos temas (*La mujer barbuda*, 1631) recoge defectos físicos (hirsutismo).

En su segunda etapa, a partir de 1635, introduce el paisaje y los fondos claros: *Sueño de Jacob* (1639); *El pie varo* o *El patizambo* (1642), tremendo cuadro que representa a un niño hemipléjico en su mitad derecha por lesión del hemisferio cerebral izquierdo, donde se halla el centro rector del habla, con lo que también padece afasia (sin lenguaje) y tiene que mostrar un papel escrito para pedir limosna. Se presenta también como un gran individualista que hace resaltar los rostros de sus personajes mientras los cuerpos se pierden envueltos en manchas de color: *San Felipe* (1639), *San Bartolomé* (1644), destacando, especialmente en el primero, algunos detalles originales como la indiferencia que se aprecia en los martirizadores mientras causan el máximo dolor al santo. Esa maestría y esplendor en el uso del color se manifiesta especialmente en la *Inmaculada* (1636) del retablo mayor de la iglesia del convento de las Agustinas de Monterrey, en Salamanca.



*El patizambo* de José de Ribera (1642) en el Museo del Louvre. La cruda realidad aflora en un niño hemipléjico que también padece afasia (sin lenguaje) y tiene que mostrar un papel escrito para pedir limosna. El paisaje y el fondo claro de la segunda etapa del pintor acompañan la ingenua sonrisa del lisiado.

La última etapa de su vida es también la más dramática, parece volver a sus inicios; se funden tenebrismo e iluminismo para plasmar en su rica paleta las emociones de los personajes: *Santa María Egipciaca* (1651), *San Jerónimo penitente* (1652).

Ribera posee también una importante faceta de dibujante y grabador, en la que se aprecia su interés por los tipos y la composición clásica.

## **ESCUELA ANDALUZA**

Al concentrar el comercio con las Indias, Sevilla contó con la presencia de ricos mercaderes que favorecieron el desarrollo del arte.

Francisco Pacheco (1564-1654), suegro de Velázquez y también su maestro artístico durante los años de aprendizaje en Sevilla antes de la llegada a la corte del joven pintor, destacó por su aportación a la técnica del retrato y por la introducción de aspectos realistas. Tuvo también importancia como teórico por su tratado *El Arte de la Pintura* (1649), donde se ocupa de la elaboración de los temas religiosos.



En el *Martirio de san Andrés* (h. 1610, Museo de Bellas Artes de Sevilla), Juan de las Roelas introduce los dos mundos: terrenal y celeste con rompimiento de gloria, algo típico de su pintura.

Juan de las Roelas (c. 1557-1625), la contraparte del anterior, cultivó generalmente la temática religiosa, haciendo gala de un buen uso del color por influencia veneciana y algunas connotaciones naturalistas de corte italiano — sin tintes caravaggiescos—, como puede apreciarse en *El martirio de San Andrés*, donde introduce los dos mundos: terrenal y celeste con rompimiento de gloria, algo típico de su pintura.



*Triunfo de san Hermenegildo* de Francisco de Herrera el Mozo (1654) en el Museo del Prado. La composición helicoidal ascendente, cual columna salomónica, y el estilo dinámico muestra todo el efectismo y la teatralidad escenográfica de la pintura barroca.

Francisco Herrera, llamado el Viejo (c. 1590-1656), representó un papel muy importante en la transición de la pintura manierista al barroquismo del siglo XVII. Hay autores que le consideran como uno de los pintores que tuvo repercusión en la formación de Velázquez, mientras otros afirman que este se hallaba, en sus inicios, muy vinculado al realismo caravaggiesco, por lo que la pintura manierista del primer Herrera tendría poco que ver con él.

No obstante, en su segunda etapa, a partir de su traslado a Madrid (1650), practicó una pintura suelta y decidida; mostraba así un buen conocimiento de los venecianos y un gran realismo, a veces áspero, ya que tomaba sus modelos del natural reflejando la crudeza del mundo cotidiano. Fue autor también de numerosos dibujos y grabados.

Su hijo, Francisco Herrera (1622-1685), llamado el Joven o el Mozo, también arquitecto como veremos en *El Pilar de Zaragoza*, se formó con su padre y estudió luego en Italia. En 1658 regresó a Sevilla y posteriormente se trasladó a Madrid. Su importancia en el desarrollo de la pintura barroca fue sustancial; hizo gala de un estilo rápido y dinámico que mostraba todo el efectismo y la teatralidad escenográfica que aprendió durante su etapa italiana, como se observa en la *Apoteosis de san Hermenegildo*, del Museo del Prado, tema que también trató su padre.

A Sevilla se trasladó en 1614 el extremeño Francisco de Zurbarán (1598-1664), donde llegó a dirigir un gran taller con numerosos encargos. En 1634 marcha a Madrid y trabaja en la corte para el Buen Retiro; recibe el título de pintor del rey. Regresa a Sevilla y alcanza el cénit de su carrera pintando las grandes series para el monasterio de Guadalupe y para la Cartuja de Jerez. Posteriormente decae y sus encargos escasean. Vuelve de nuevo a Madrid, en 1658, ciudad donde le llegará la muerte.

Zurbarán fue desde el principio un entusiasta cultivador del naturalismo, se formó en el mismo ambiente de Velázquez, de quien fue contemporáneo y amigo. Era la época en la que el estilo caravaggiesco cobraba resonancias fuera de Italia. Se sumergió en el interés por la representación objetiva de la realidad, en la austeridad y el gusto por los objetos cotidianos matizados por la luz, aplicando fuertes contrastes lumínicos claroscuro de aire tenebrista.

El estilo de Zurbarán es muy personal: suele imprimir a sus personajes una ligera ondulación, arqueándolos hacia un fondo, a veces oscuro o neutro, del que destacan con cierto matiz escultórico como si se pudieran rodear.

Simplifica la composición al máximo, prescindiendo de todo lo superfluo o complicado, sin llegar a interesarse por los efectos atmosféricos. Su mérito indiscutible es la fuerza plástica que presta a cada objeto del cuadro; por ello, destacó también como pintor de naturalezas muertas y bodegones con ciertas notas precubistas.



*Naturaleza muerta con limones, naranjas y rosa* de Francisco de Zurbarán (1633), en el Museo Norton Simon (Pasadena, Estados Unidos). El fondo neutro del bodegón permite la fuerza plástica de los objetos en distintas perspectivas resaltados por la luz.

Esta será la línea que seguirá el pintor a lo largo de toda su vida, a pesar de que los gustos, en el último tercio de siglo, iban sufriendo cambios y su estilo, fuertemente naturalista, pedía una evolución similar, por ejemplo, al caso de Velázquez. Careció de la celebridad oficialista como otros —incluso le sacudirán las dificultades económicas en los últimos años de su vida—, pero, sin duda, fue uno de los grandes pintores del Barroco: *Milagro de San Hugo, Santa Casilda, P. Gonzalo Illescas, Virgen Niña dormida, Virgen de las Cuevas, Apoteosis de Santo Tomás, Cardenal Cartujo, Defensa de Cádiz*, etcétera.

A la escuela andaluza pertenece también la primera etapa de Diego Rodríguez de Silva Velázquez (1599-1660), que inició su formación artística en Sevilla, su ciudad natal, entrando en 1611 en el taller de Francisco Pacheco, en el que permaneció hasta 1617. Se ha señalado también una formación inicial, aunque por breve tiempo, bajo la dirección de Herrera El Viejo, si bien parece poco probable.

En estos años de aprendizaje (hasta 1623) comienzan a manifestarse ya las grandes dotes del joven Velázquez. Obtenido su título de maestro pintor en 1617, ejerció un estilo dentro de la corriente realista inspirada en el naturalismo tenebrista caravaggiesco, de moda en la época, que cultivan también contemporáneos como Alonso Cano y Zurbarán. Cuadros de esta primera etapa son *Vieja friendo huevos, El aguador de Sevilla, Cristo en casa*

*de Marta, La cena de Emaús, Adoración de los Magos, Imposición de la casulla a san Ildefonso.*

También en Sevilla, su ciudad natal, se formó Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), que entró muy joven en el taller de Juan del Castillo, donde se afirma debió coincidir con Alonso Cano, con el cual presenta algunas concomitancias.

En 1658 se sabe de su estancia en Madrid, donde tuvo la ocasión de admirar lo mejor de la obra de Velázquez, así como de la pintura flamenca e italiana a través de las grandes colecciones de la corte, dejándose influir especialmente por Van Dyck y Guido Reni.

De vuelta a Sevilla, en 1660, funda la Academia de Pintura, de la que llega a ser presidente conjuntamente con Herrera el Mozo. A esta institución pertenecieron otras figuras como Valdés Leal.

La obra de Murillo se caracteriza por su temática sencilla con escenas de la vida cotidiana. No busca las composiciones grandiosas que impresionen al espectador por su teatralidad o su dinamismo (Rubens), sino que capta el interés por lo gracioso y delicado. En este sentido, se observa en su obra un fiel reflejo de las doctrinas de la Contrarreforma, que intentan despertar el fervor de los espectadores a través de enraizar el hecho religioso en el sentimiento popular por medio de la sencillez y ternura de los personajes: la Virgen y el Niño, San José, La Inmaculada; temas muy repetidos en su obra.

En sus primeros cuadros se observa cierto interés tenebrista, propio de la escuela sevillana. No obstante, poco después, fue desapareciendo paulatinamente a través de sus contactos con otros pintores como Herrera el Mozo, que trajo de Italia nuevas directrices.



*Milagro de san Hugo en el refectorio, de Zurbarán (1655) en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. La carne se convierte en ceniza indicando austeridad. Las figuras*

arqueadas, la perspectiva de la mesa, denotan el dominio geométrico de la composición.



*El aguador de Sevilla* de Velázquez (1622) en el Wellington Museum (Londres). El realismo campa en la copa, las gotas de agua, los tipos populares y el probable autorretrato del joven genio bajo la luz contrastada. La figura desenfocada del segundo plano denota su temprano interés por los efectos visuales.



*La Inmaculada de El Escorial* de Bartolomé Esteban Murillo (h. 1665) en el Museo del Prado. Se llama así por haber estado en el real sitio. Perfección y pureza mariana para despertar el fervor popular que perseguía el espíritu de la Contrarreforma.

En su faceta de pintura profana hay que destacar el gusto por temas de la infancia, al principio escenas tristes y miserables, pero poco a poco van tomando un aire alegre e incluso picaresco, en consonancia con este género de novela muy en boga en la época: *El Lazarillo*, *El Buscón*, *El Guzmán de*

*Alfarache*. Así, unos *Niños comiendo melón* dejan ya de dar pena por sus harapos porque están representando un hecho simpático que despierta la gracia a causa de su espontaneidad, temas que ya en su tiempo gozaron de gran aceptación, especialmente entre los comerciantes nórdicos, en cuyos países abundaban las escenas de género, lo que explica su ausencia en los museos españoles.



*Los niños de la concha* (h. 1670), se encuentra en el Museo del Prado. Otro sentimental tema de religiosidad popular con el que Murillo hizo y sigue haciendo furor, anticipaba aquí el bautismo de Cristo en el agua que el Niño Jesús ofrece a su primo san Juanín.

Otro capítulo importante en este tipo de pintura lo constituye la captación de escenas cotidianas, también muy espontáneas y naturales: *Mujeres en la ventana*, *La gallega de la moneda*.

La fama de Murillo fue grande en vida y después de muerto. Fue en el siglo XX cuando su descrédito se hizo mayor y se le acusó de practicar una pintura demasiado rebuscada y de trabajar para círculos reducidos. No obstante, desde hace ya varias décadas, estos conceptos han desaparecido y el pintor de Sevilla —muerto a consecuencia de la caída de un andamio cuando trabajaba para los capuchinos de Cádiz— ha recobrado uno de los primeros puestos entre la gran escuela española del Barroco.



*Niños comiendo melón y uvas* (h. 1650). Pinacoteca de Múnich. La faceta picaresca del primer Murillo, a pesar de buscar la gracia en lo espontáneo de esta escena de género, no deja de ser una crítica a la situación social miserable.

Juan Valdés Leal (1622-1690) se formó en Córdoba, en el círculo de Antonio del Castillo. En 1656 se halla de nuevo en Sevilla y, en 1660, participa con Murillo en la fundación de la Academia. Su obra principal es *Jeroglíficos de las postrimerías*, que consta de dos títulos: *In ictu oculi* («en un abrir y cerrar de ojos») y *Finis gloriae mundi* («el fin de la gloria del mundo»), en la macabra temática de *vanitas* y el gusto por reflejar toda su crudeza: ataúdes abiertos mostrando despojos humanos junto a los placeres terrenales y el poder que nadie se lleva de este mundo, relacionable con el tratamiento de lo fantástico, una corriente que se alarga hasta Goya y la pintura surrealista.

Su estilo es también muy diferente respecto a otros pintores contemporáneos. Fuera de la sensiblería o delicadeza característica de Murillo, muestra una pintura rápida y de gran brillantez en cuanto al colorido, herencia veneciana.



*In ictu oculi* [«En un abrir y cerrar de ojos» (1 Corintios 15:52)] de Valdés Leal (h. 1671) en el Hospital de la Caridad de Sevilla. La barroca teatralidad macabra se manifiesta en esta obra de *vanitas*.

Alonso Cano se trasladó a los trece años desde su Granada natal a Sevilla y entró como aprendiz en el taller de Francisco Pacheco, donde trabó amistad con Velázquez. Se cree que debió estudiar también con el escultor Martínez Montañés. En 1638 marcha a Madrid, entra como pintor de cámara del conde-duque de Olivares y vuelve a coincidir con Velázquez. Muere su segunda esposa (1644) y, acusado por la justicia como autor del asesinato, marcha a Valencia, aunque no llegó a probarse totalmente su responsabilidad y fue declarado inocente.

Vuelve a Madrid en 1645 y permanece en la capital hasta 1652, en que regresa a Granada para trabajar en la catedral, donde pintó los siete grandes lienzos de la *Vida de la Virgen* en la capilla mayor y dibujó la lámpara de plata del altar y el facistol. Regresa otra vez a Madrid por espacio de unos tres años y retorna de nuevo a Granada, ciudad en la que permanece ya hasta su muerte.

La pintura de Alonso Cano se inicia en el ambiente general sevillano de búsqueda del realismo e interés por el tenebrismo. Pero, con su estancia en la villa y corte, al igual que Velázquez, se aparta de esa línea y su estilo evoluciona; la paleta se hace más clara y delicada, al tiempo que fija su atención en las elegantes colecciones reales de pintura y asimila las influencias de Van Dyck, para ir tendiendo hacia composiciones armónicas y equilibradas, a las que imprime su tono, elegante y sencillo.



*El milagro del pozo* de Alonso Cano (h. 1640), en el Museo del Prado (Madrid). La Virgen de la Almudena devuelve el hijo caído al pozo a san Isidro Labrador y a su esposa. Las posturas contrapuestas, el lenguaje de los gestos denotan la teatralidad barroca. Los tonos cálidos, la pincelada deshecha se relacionan con Velázquez.

Entre sus imitadores destacan Pedro de Moya (m. 1674), que viajó a Flandes y conoció a Van Dyck, y Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689), pintor de Vírgenes con el Niño e Inmaculadas, cuyo colorido es también de procedencia flamenca y además de varias obras en Granada —catedral y cartuja— tiene otras en Madrid como la *Alegoría de la Justicia* en la Academia de San Fernando.

## **ESCUELA MADRILEÑA. VELÁZQUEZ, GENIO UNIVERSAL**

A partir de su llegada a la corte, se distinguen varias etapas en la obra de Velázquez, repartidas entre sus estancias en Madrid y sus viajes a Italia.

### **Primera etapa madrileña (1623-1629)**

Después de un infructuoso primer viaje a Madrid en 1622, en el que no había logrado introducirse en la corte, al año siguiente, acompañado por su maestro y suegro, Francisco Pacheco —había casado con su hija, Juana, en 1618— vuelve a intentar este propósito; y con buen acierto retrata al monarca, Felipe IV, a quien causa tan buena impresión que inmediatamente toma al joven sevillano bajo su real protección y le nombra pintor de cámara.



*Triunfo de Baco o Los borrachos* de Velázquez (1628), en el Museo de Prado. Aun notándose ciertos matices de iluminación contrastada, tan característica de su época naturalista sevillana, se aprecian ya los síntomas del gran Velázquez: su particular dominio y ambientación de la escena y su tratamiento individual de los personajes, todos ellos de gran realismo.

A partir de esta fecha (1623), la actividad de Velázquez se desarrolla exclusivamente en el terreno oficial en torno a la corte, lugar ansiado por todo artista, tanto para trabajar como para formarse con plenitud, al disponer de la privilegiada ocasión de admirar y aprender de las colecciones reales, que abarcan lo mejor de la pintura flamenca e italiana.

En esta su primera etapa madrileña, Velázquez elabora diversos retratos, tanto del monarca como de los miembros de la familia real y otros altos personajes de la corte: *Felipe IV*, *El infante don Carlos*, *El conde-duque de Olivares*. Realiza también pinturas religiosas, pero, sin duda, la obra más famosa es un cuadro de tema mitológico: *Triunfo de Baco o Los borrachos* (1628), en el que, aun notándose ciertos matices de iluminación contrastada, tan característica de su época naturalista sevillana, se aprecian ya los síntomas del gran Velázquez: su particular dominio y ambientación de la escena y su tratamiento individual de los personajes, todos ellos, de gran realismo.

### **Primera etapa italiana (1629-1631)**

En 1629 inicia su primer viaje a Italia por mandato del monarca —quien, según parece, le encarga la adquisición de diversas obras de arte—; también realizó este viaje aconsejado por el pintor flamenco Rubens, que estaba de visita en la corte y quedó impresionado de las grandes dotes del joven sevillano. Este viaje al país del Renacimiento es fundamental en la obra del pintor, pues le brinda la ocasión de trabar contacto con la obra de los grandes

pintores del siglo anterior, especialmente, los venecianos, de quienes capta con gran intuición su maestría en el dominio del paisaje y la ambientación lumínica. Se habla también de su conocimiento *in situ* de la obra de José de Ribera en su taller de Nápoles.

Pinta, durante esta época, *La túnica de José*, *La infanta María de Hungría* y *La fragua de Vulcano*, que es otra de sus obras clave porque le sitúa en una fase de cambio de estilo, se nota de manera directa el aprendizaje de los pintores italianos en el interés por los desnudos o en el tratamiento al dios Apolo, destacado frente a los demás personajes, quienes son descritos con rapidez; y apoyada toda la escena en la magistral matización lumínica ambiental.



*La fragua de Vulcano* de Velázquez (1630), en el Museo de Prado. Se nota el aprendizaje de los pintores italianos de manera directa en el interés por los desnudos o en el tratamiento destacado del dios Apolo.

## Segunda etapa madrileña (1631-1649)

En 1631 regresa a España y continúa su actividad en la corte realizando un gran número de retratos (en pie; en traje de caza; ecuestres con los caballos en corveta y *pentimentos* en las patas los masculinos, al paso los femeninos) tanto del rey como del príncipe heredero, Baltasar Carlos, y de los demás egregios personajes de palacio —como el cardenal infante don Fernando de Austria— con la sierra de Guadarrama al fondo, cuadros de bufones —don Juan de Austria; don Diego de Acedo el Primo; don Sebastián de Morra; el mal supuesto *Don Antonio el Inglés* (actualmente se identifica con el cuadro *Enano con un perro*, el cual ya no se atribuye a Velázquez según los últimos estudios); *El Niño de Vallecas*, don Francisco Lezcano; *Calabacillas*, erróneamente identificado como el *Bobo de Coria*—, de los retratos de artistas —Martínez Montañés—.

Es también la época de la ejecución de otro de sus lienzos más célebres: *La rendición de Breda* o *Las lanzas* (h. 1635), que conmemora la entrega de esta plaza holandesa a los tercios de Ambrosio de Spínola, uno de los pocos hechos militares de renombre del reinado de Felipe IV. Es una gran obra, donde, junto al individualismo del que siempre hace gala Velázquez, muestra, en una composición sencilla, sus mejores dotes para captar el espacio y la profundidad a través de la perspectiva aérea; magistral también su tratamiento del paisaje, con sus grises y celajes característicos que dejan entrever al fondo, entre el humo de las nubes de pólvora de la batalla, la plaza de Breda, escenario del combate. Los protagonistas de la escena central —Justino de Nassau y Ambrosio de Spínola—, entregando y recibiendo las llaves de la ciudad, y los ejércitos que se disponen a cada lado, no dejan de ser una muestra de retratismo, pudiéndose identificar a cada personaje; incluso se puede ver un autorretrato del propio maestro en la última figura a la derecha de la composición que mira hacia el espectador, junto al escorzo del caballo que abre el espacio.

Otras obras notables de esta época son *El dios Marte*, *La dama del abanico*, *Cristo de San Plácido*, *San Antonio abad* y *San Pablo, primer ermitaño*, *Cristo crucificado*.

### **Segunda etapa italiana (1649-1651)**

En 1649, y con idéntico encargo de adquirir obras de arte para el rey, al igual que en la ocasión anterior, Velázquez inicia su segundo viaje a Italia, en el que sigue un itinerario muy parecido al primero: Génova, Milán, Venecia, Ferrara, Roma, Nápoles; pero se detiene por espacio de más de un año en la Ciudad Eterna. Durante esta prolongada estancia romana realizó una serie de retratos, entre los que destacan el de su ayudante, Juan Pareja, y el del papa Inocencio X.



*La Venus del espejo* de Velázquez (h. 1648), en la National Gallery (Londres). Único desnudo conservado de la casta pintura velazqueña, cargado de erotismo en la sensual postura de la diosa y el rojo cortinaje del fondo.

Se duda sobre si *La Venus del espejo* —con el novedoso recurso de mostrar el rostro de la diosa dentro del marco del objeto que da nombre al cuadro—, único desnudo conservado de la casta pintura velazqueña, fue realizada en Italia o de regreso en Madrid.

Tampoco está claro si las dos *Vistas del jardín de la Villa Médicis*, donde introduce arquitecturas serlianas, fueron pintadas durante este viaje a Italia o en el anterior, como opina Julián Gállego, haciéndole deudor del Guercino; si bien, J. Brown observa en ambos lienzos rasgos paisajísticos de la pintura de Claudio Lorena y cree que debieron ser ejecutadas en esta nueva etapa italiana. Se aprecian connotaciones preimpresionistas por su realización *a plein air* (al natural), buscando los efectos lumínicos a distintas horas del día.

### **Tercera etapa madrileña (1651-1660)**

En 1651, y reclamado por el rey, quien veía en Velázquez a un amigo personal —prueba de ello son los altos cargos que obtuvo a lo largo de su vida: pintor de cámara (1623), ujier de cámara (1627), ayuda de guardarropa (1634), ayuda de cámara (1643), aposentador de palacio (1652) y caballero de Santiago (1659), distinción reservada para la nobleza y que nunca obtuvo ni obtendría pintor alguno—, Velázquez vuelve a Madrid con diversas obras de arte adquiridas en Italia.

En la última etapa de su vida, Velázquez dejó para la historia dos de las mejores obras de la pintura universal: *Las hilanderas* o *Fábula de Aracne* y *Las meninas* (ambas entre 1656-1657), en las que hay que destacar el dominio inédito en la captación de los ambientes, de la atmósfera, en la disposición de las escenas de una manera nueva: Velázquez fue el primer pintor que trató de

captar el aire, es decir, pintar los objetos tal como los vemos nosotros, a través del aire, unos más nítidos y otros menos a causa de la lejanía, del aire que se interpone entre nuestro ojo y las cosas que están en un plano u otro; capta también el instante preciso de un ambiente, con la luz concreta —*Las meninas*—, no el momento más notable o más sublime o más dramático o más heroico, como hacen otros pintores del Barroco. Por todo ello, y por su tratamiento de la atmósfera, ha sido considerado como un impresionista, anticipado en más de dos siglos al surgimiento de este estilo.

En *Las hilanderas* emplea recursos ópticos para ambientar la escena: no pinta los radios de la rueda para dar la impresión de que esta se mueve a gran velocidad; dibuja dos dedos meñiques en la mano de la hilandera para indicar que se está moviendo —recurso que utilizarán los pintores futuristas de principios del siglo XX y el cómic moderno—; desenfoca los personajes en los que no se centra el ojo del espectador (tal como sucede con la vista humana), por lo que en la figura del centro apenas se aprecia su rostro; y, para hacer bailar la imaginación, parece mezclar, en el tapiz del fondo, los personajes reales con los de la escena; ante ellos, los escalones nos introducen en el último plano de la composición, que no termina porque un óculo en la pared del fondo abre de nuevo el espacio. Es una puesta en escena propia de las comedias del Siglo de Oro, al cual pertenece Velázquez.



*Las meninas* de Velázquez (h. 1656), en el Museo del Prado. La denominada «Teología de la pintura», según Lucas Jordán (Luca Giordano), es una puesta en escena propia de las comedias del Siglo de Oro, en la que el pintor del aire jugó

con un mundo de espejos y el reverso de un lienzo en el que dejó para la especulación lo que estaba pintando.

*Las meninas* —que figuró siempre en los inventarios de palacio como *La familia de Felipe IV* hasta que Pedro de Madrazo le dio, en 1843, su nombre universal— son también una gran puesta en escena, que recoge un momento cotidiano de la vida palaciega: el pintor haciendo su trabajo mientras la pequeña infanta Margarita es atendida por una doncella que le presenta el búcaro y otra inicia una reverencia, junto a los bufones de la corte — Maribárbola y Nicolasito Pettusato— y otros personajes —dos guardas menores de dama—, con la quietud intemporal del perro en primer plano. La maestría del cuadro está en la ambientación espacial a través de la perspectiva aérea: la puerta que se abre al fondo, cuyos escalones y la luz que reverbera parecen abrir otra dimensión; el espejo en el que, también hacia el fondo de la escena, se reflejan los reyes, que nos devuelven la mirada con la incógnita para siempre de si estaban posando para Velázquez o acababan de llegar a la sala; y el armazón del lienzo que está trabajando el maestro, cuyo tema ha quedado también para el enigma, quizá la misma escena que estamos contemplando, vista por él en un espejo, a juzgar por una mancha facial que se puede ver en la sien izquierda de la infantita mientras en otro retrato aparece en la contraria. En el pecho del autor el rey mandó pintar, *post mortem*, la cruz de los Caballeros de Santiago, en reconocimiento a su persona y a la dignidad del arte de la pintura. En este asunto, como dice Javier Portús, las hipótesis están abiertas: pudo pintarla el mismo rey, su discípulo Mazo o el propio pintor antes de morir.

Otras obras de esta última época son *Mercurio y Argos* —difuminado para que no sea centro del espectador el rostro del dios, tras el que estalla el cielo envuelto en los celajes plateados característicos— y algunos retratos de miembros de la familia real. En todos se deja ver la genial mano del pintor, de pincelada larga y suelta.

Su último cuadro fue *Retrato de la infanta Margarita de Austria* (1660), que quedó inacabado y, según se afirma, las manos y el rostro fueron terminadas por Juan Bautista del Mazo.

Muere el 6 de agosto de 1660, dejando una gran escuela y una obra capital en la historia del arte.

## MADRID POST-VELÁZQUEZ

Al desaparecer el gran maestro de la escena madrileña, esta queda modestamente representada por los pintores que venían desarrollando su labor opacados por él, cuya influencia, salvo en el retrato, no fue lo que cabría esperar, quizá por lo sereno de sus composiciones en contraste con el dinamismo y la teatralidad del Barroco pleno.

Juan Bautista Martínez del Mazo (c. 1612-1667) destacó principalmente en el arte del retrato, así como en algunos de sus paisajes, en los que se nota influencia velazqueña, de quien fue yerno, ocupando a su muerte la plaza como pintor del rey. Se tiene por muy probable que terminara algunos de los cuadros que su suegro dejó inacabados, en concreto, las manos del retrato de la infanta Margarita de Austria y otros que, en ocasiones, no quiso firmar, tal vez para favorecer la confusión con la obra de su maestro, cuyo estilo imitó con mucho gusto. En colaboración con él pintó la *Vista de Zaragoza*, del Museo del Prado.

Juan Pareja (c. 1612-1670) fue discípulo de Velázquez, quien durante su segunda estancia en Italia le ejecutó un retrato inmortal. Supo realizar interesantes paisajes siguiendo la línea del maestro, a quien sobrevivió cuatro años. Había empezado a pintar como esclavo hasta que Felipe IV, en atención a su arte, le liberó de tal condición.

Juan Carreño de Miranda (1614-1685) se había trasladado a Madrid hacia 1624, donde sintió admiración por la obra de Velázquez, Rubens, Van Dyck y los venecianos, como se deja ver ya en su primer cuadro conocido: *San Antonio predicando a los peces* (1646).

Tomado bajo la batuta y protección de Velázquez, evolucionó rápidamente hacia una composición plenamente barroca —utilización de la luz, aparato teatral y escénico de las figuras—, al tiempo que recibe diversos encargos para lugares importantes, como la decoración al fresco del Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid (1659).



*La monstrua desnuda* (h. 1680), en el Museo del Prado. Personificando a Baco, Carreño de Miranda retrató por orden de Carlos II a esta niña-bufona, que padecía una enfermedad genética.

En 1669 se le nombró pintor del rey y en 1671 pintor de cámara, títulos que le permitieron realizar retratos del rey y su familia, en los que dejó muestra de una gran elegancia en el tratamiento de los personajes (retrato del duque de Pastrana), cualidad que se atribuye a la influencia del citado Van Dyck.

Sobre los bufones de la corte hizo el retrato de Eugenia Martínez Vallejo, *La monstrua*, una niña de cinco años con casi sesenta kilos de peso, pintada vestida y, por orden de Carlos II, desnuda, personificando a Baco; la niña padecía hiperobesidad por el probable síndrome de Prader-Willi (una enfermedad genética del cromosoma 15) o bien de Cushing, uno de los fundadores de la neurocirugía, debido a una alteración de la hipófisis: cara redonda en forma de luna llena, ojos pequeños, abdomen enorme, adiposidad en las cuatro extremidades.

Tras Velázquez, Carreño de Miranda fue una de las figuras que acapararon la escuela barroca madrileña, haciendo gala de una pincelada suelta y deshecha que tiende a perder los contornos en el espacio. Sintetiza la influencia flamenca, llena de movimiento y rico colorido, con la tradición veneciana en el uso magistral de la luz y el color.

Mateo Cerezo (c. 1626-1666) llega hacia 1640 a Madrid y es aquí donde prácticamente inicia su tarea pictórica; fue discípulo de Carreño de Miranda, con el cual debió de llevar a cabo algunas colaboraciones en distintas obras.

En su pintura se nota el influjo de los grandes maestros venecianos —Tiziano o Veronés—, así como el de los flamencos —Rubens y Van Dyck—,

al igual que sucede en su maestro Carreño.

Su producción, esencialmente religiosa, muestra una técnica muy suelta y un gran dominio de la composición y el colorido (que aprendió de Venecia, sobre todo), pero sin descuidar el dibujo.

Gran parte de su obra se ha perdido. Lo que se conserva pertenece, en general, a la última etapa de su vida siendo temas religiosos casi siempre.

Posee también una faceta como pintor de bodegones, donde hace gala de una técnica y un estilo muy sueltos y vivaces.

Jusepe Leonardo (1601-1652), discípulo como el siguiente del casi desconocido Pedro de las Cuevas (m. 1644), estuvo al principio muy influenciado por Cajés en los modelos femeninos de canon alargado y en el color delicado. Pintó dos cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro además de otros de tema religioso: *Muerte de la Virgen*, *San Sebastián*, *Degollación del Bautista*, hoy en el Museo del Prado.

Antonio de Pereda (1611-1678) supo mostrar efectos escenográficos (*Socorro de Génova*) y contraluces; hizo gala de un gran detallismo y colorido de inspiración veneciana en las ricas telas. Además de sus bodegones, cuadros de santos o pinturas históricas como *Socorro de Génova*, destacó en los cuadros de *vanitas*, como *El sueño del caballero* —también atribuido a Francisco Palacios—, que contiene elementos que promueven la reflexión sobre lo efímero de la vida: un esqueleto, la guadaña, un cirio que se consume, el reloj de arena que inexorable marca el paso del tiempo; junto a ellos se disponen las cosas terrenales, que no son más que vanidades que se consumen: la corona (el poder), monedas (riqueza), manjares (placeres), libros (el saber), etcétera.

Juan de Arellano (1614-1676), tras intentar el tema religioso sin mucho éxito, se dedicó a la pintura de flores, donde brilló por su colorido luminoso, espléndido, tanto en sus cuadros de guirnaldas —en colaboración con Francisco Camilo pintó en su interior medallones con figuras— como de floreros, especialmente de vidrio y mimbre, donde, al modo flamenco, los insectos pueblan las hermosas y variadas flores. Su hijo, José (1665-1710) y su yerno, Bartolomé Pérez (1634-1691) continuaron el género, este último introduciendo los jarrones de bronce decorados con motivos mitológicos.

Francisco Camilo (1615-1673), formado con Pedro de las Cuevas, cultivó tanto la pintura religiosa como el tema mitológico, caracterizándose por una pincelada vibrante, deshecha y la sensación de movimiento en los ropajes de contornos vueltos que, sin embargo, no desdican de sus temas tiernos, un tanto dulzones, a pesar de las figuras alargadas: *Martirio de san Bartolomé*,

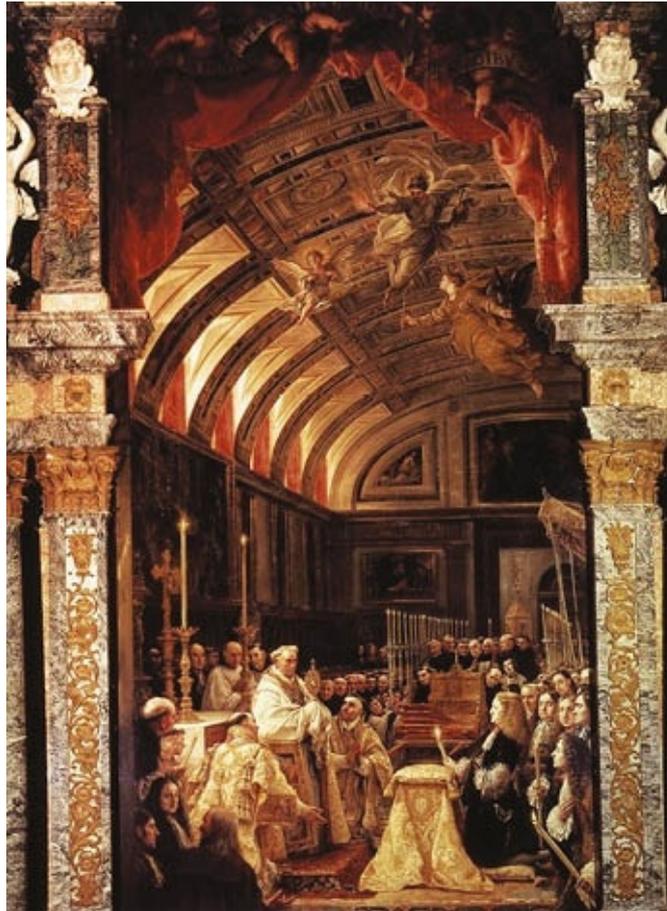
*Ascensión del Señor*. Colaboró en la decoración del Salón Dorado y de la Galería de Poniente del Alcázar, donde realizó una serie sobre *Las metamorfosis* de Ovidio, que, según Palomino, no fueron del agrado de Felipe IV, pues tenían más de Cristo y la Virgen que de Júpiter y Juno.

Francisco Rizi (1614-1685), hijo del pintor italiano Antonio Rizzi, que vino a España para la decoración de El Escorial, y discípulo de Carducho, fue el iniciador del barroquismo típico de la pintura madrileña de la segunda mitad del siglo XVII: composiciones más recargadas y movidas, colorido. Formó en su taller a varios artistas. Realizó decoraciones efímeras, como la del monumento para celebrar la llegada a Madrid en 1649 de la reina Mariana de Austria. Como tema de tipo documental, *Auto de Fe de 1680*. Hizo gala de una pincelada suelta, colorista, muy expresiva. Manejó muy bien la perspectiva en las decoraciones al fresco con rompimientos celestes.

Juan Antonio de Frías y Escalante (1633-1669), que fue discípulo del anterior, aplicó extraordinariamente el colorido por influencia de la pintura veneciana, de la que fue admirador, al igual que de las estampas flamencas de Rubens y la elegancia de los modelos de Alonso Cano, con una paleta de tonos fríos. Suele emplear la composición en diagonal para llamar al dinamismo de sus personajes, los cuales aparecen a veces recortados sobre fondos plateados.

También discípulo de Rizi fue José Antolínez (1635-1675), un buen colorista que presenta influencias tanto flamencas como venecianas y velazqueñas. Cultivó el tema religioso: *Santa Rosa, Inmaculada*, con modelos gráciles, en una línea prerrocó. También el mitológico, el retrato y el cuadro de género.

Claudio Coello (1624-1693), otro discípulo de Rizi, fue el principal representante de la escuela barroca madrileña de finales del siglo XVII. Viaja a Italia en 1656, regresa a España y, al lado de Carreño de Miranda, conoce a los grandes maestros venecianos (Tiziano) y a los flamencos (Rubens y Van Dyck) por medio de las colecciones reales, siendo nombrado pintor de cámara en 1685. Realizó una obra variadísima, desde las decoraciones al fresco (San Plácido de Madrid, la Casa de la Panadería en la plaza Mayor madrileña) hasta la pintura decorativa y el retrato.



*Adoración de la Sagrada Forma por Carlos II* de Claudio Coello (1685-1690), en la sacristía de El Escorial. Toda una galería de retratos y una muestra de preciosismo en los ropajes, con una perspectiva efectista que prolonga el escenario real.

Domina las técnicas efectistas y teatrales, la perspectiva y los recursos ilusionistas. En los retratos de corte muestra un detallismo minucioso — herencia flamenca— y una técnica que destaca las figuras sobre fondo oscuro o neutro imprimiéndolas una gran elegancia. Posee un dibujo preciso y un perfecto tratamiento del espacio, donde hace gala de una gran escenografía, como se observa en la *Adoración de la Sagrada Forma por Carlos II*, en la sacristía de El Escorial, comenzada por su maestro; constituye una galería de retratos y una muestra de preciosismo en los ropajes. En *La Sagrada Familia con san Luis*, del Museo del Prado, recuerda los modelos de *sacra conversazione* italianos.

## 5

# El Barroco monumental en la España del siglo XVIII

## EL REINADO Y LA SUCESIÓN DEL HECHIZADO

Carlos II, apodado el Hechizado por sus problemas de salud, era un ser débil y enfermizo, fruto de una larga cadena de uniones matrimoniales entre miembros de la misma familia. Heredó la corona con tan solo cuatro años, en 1665, a la muerte de su padre, Felipe IV. Durante su minoría de edad se hizo cargo de la regencia la reina madre, Mariana de Austria, a quien asesoraba una Junta de Regencia compuesta por seis miembros, tres del reino de Castilla y tres del de Aragón. Pero quien realmente tenía captada la voluntad de la reina y ejercía como gobernante *de facto* fue Nithard, un jesuita del Tirol que ostentaba el privado cargo de confesor de su majestad. De modo que la política de validos continuó en ejercicio también durante este reinado.

Aprovechando las debilidades españolas, y dando rienda suelta a sus ambiciones para ampliar su hegemonía en Europa, Luis XIV decidió impugnar el testamento de Felipe IV, que desheredaba de los derechos sucesorios a su hija, María Teresa, conforme a lo estipulado en el Tratado de los Pirineos cuando se acordó su enlace matrimonial con el rey de Francia, y tras alegar normas hereditarias que antepoñían los hijos en primeras nupcias —como era el caso de su esposa— frente a los habidos en segundos matrimonios —del que había nacido el recién proclamado rey, Carlos II—, reclamó el Brabante y otra serie de plazas fronterizas en Flandes para su esposa, María Teresa. Ante la negativa de España, que alegaba lo acordado en 1659 cuando se firmó la Paz de los Pirineos, Luis XIV ordenó la invasión de Flandes y la ocupación del Franco Condado.

No obstante, ante el expansionismo francés, en Holanda e Inglaterra saltó la alarma y ambas potencias, junto a Suecia —tradicional enemiga de Francia— firmaron la Triple Alianza para oponerse a la conquista de Flandes por las tropas del Rey Sol. Este, viendo que se le venía una gran guerra encima, optó por claudicar y firmó la Paz de Aquisgrán (1668), conformándose con algunas

plazas flamencas a cambio de abandonar el Franco Condado. Terminó así la breve guerra que se llamó de la Devolución, porque hacía alusión a las herencias de los citados derechos sucesorios o *ius devolutionis*.

Pero en la corte española no bajaban las aguas calmas. El padre Nithard perdió el escaso prestigio que tenía por el conflicto pasado y la reina se vio obligada a destituirle ante la pujanza, además, de don Juan José de Austria, muy querido por el pueblo, y a quien, para mantenerle alejado de palacio, se le había nombrado virrey de Cataluña. Aprovechando la ocasión, se presentó en Madrid, pero la reina, que no le podía ver, le ofreció el virreinato de Aragón y el débil Juan José se conformó con ascender de categoría un escalafón —Aragón era más importante que Cataluña— y se retiró, defraudando a todos.

La reina, nadando en un semillero de intrigas cortesanas, se dejó cautivar por el Duende de Palacio, Fernando Valenzuela, quien por medio de su matrimonio con una camarera real, había logrado hacerse con el primer sitio entre los cortesanos.

Con la mayoría de edad de Carlos II, que fue proclamada en 1675, nada cambió a causa de las deficiencias mentales que arrastraba el infeliz joven, así que las intrigas y el desgobierno continuaron en palacio. Hasta que, en 1676, caído al fin en desgracia el Duende, se presentó Juan José de Austria y, tras enviar al destierro a la reina regente, se convirtió en el nuevo hombre fuerte de España.

Sin embargo, falto de prudencia, le faltó también tiempo para meterse en conflictos. Ante la invasión de Holanda por las tropas francesas, y temiendo por la seguridad de la vecina Flandes, decidió firmar la Alianza de la Haya con sus antiguos enemigos holandeses y entrar en guerra con la poderosa Francia, quien después de apabullar a las tropas españolas en todos los frentes (invasión de Cataluña y toma de Gerona, ocupación nuevamente del Franco Condado) accedió a firmar la Paz de Nimega (1679) a cambio de quedarse definitivamente con esta última región y hasta catorce plazas flamencas: Yprés, Cambrai y Valenciennes, etc. El Imperio español en Europa iba camino de quedarse en nada a principios del siglo siguiente.

Muerto a los pocos meses el ya desacreditado Juan José de Austria, la reina madre, que volvió a palacio, encargó la privanza al conde de Oropesa. Pero la escasa óptica política de este nuevo primer ministro nos condujo a un nuevo desastre. No se le ocurrió otra cosa que adherirse a la Liga de Augsburgo, formada por Inglaterra, Holanda y el Imperio contra Francia por sus pretensiones europeas —ocupación entre otras de Estrasburgo—, lo que

llevó al país a una nueva guerra suicida contra el poderoso Rey Sol, quien ordenó la invasión de Flandes y Cataluña, llegando a ocupar la misma Barcelona en 1697 con la pretensión de levantar a los catalanes contra España, algo que no terminó de conseguir. Además, derrotado en varios frentes de Europa, se avino a firmar la Paz de Ryswick (1697), por la que hubo de devolver los territorios ocupados, con lo que España evitó, en esta ocasión, la pérdida de nuevas porciones de su cercenado Imperio. En el fondo, Luis XIV buscaba crear un ambiente favorable en España con vistas a la sucesión de la Corona en la persona de su nieto, Felipe de Anjou, cuando el enfermizo rey español dejara este mundo, algo que parecía ya próximo, como así fue.

### **El fin del hechizo: guerra de sucesión española**

Corría el año 1700 cuando el rey Hechizado, Carlos II, que vivió muchos años más de lo que nadie auguraba en aquel pobre niño, raquítrico y delicado desde su nacimiento, entregó su espíritu y comenzaron a desatarse las intrigas y pasiones por ocupar su trono, desposeído de su antiguo prestigio pero aún uno de los más importantes no solo de Europa sino del mundo, teniendo en cuenta el gran imperio colonial de España en América.

Ya en 1668, cuando el rey niño contaba solo siete años, el emperador Leopoldo I de Austria y Luis XIV, previendo el próximo final de la criatura, habían llegado a un acuerdo de repartición del Imperio español: Francia se quedaría con Flandes, Nápoles, Sicilia, el Franco Condado, Navarra, las plazas del norte de África y el archipiélago de las Filipinas; mientras que el emperador recibiría el resto de los reinos hispanos peninsulares y los territorios americanos.

No obstante, la inesperada supervivencia del rey, enfermo durante treinta y dos años, a este acuerdo, dejó el mismo en papel mojado, también por las guerras que sostuvieron las dos potencias entre sí a lo largo de ese tiempo.

Ambos monarcas habían estado emparentados con el rey de España: María Luisa de Orleans, sobrina del Rey Sol, había sido su esposa desde 1680 hasta 1689 en que falleció, y la alemana Ana de Neoburgo, sobrina del emperador Leopoldo, se había convertido en su nueva cónyuge.

Así las cosas, hubo un segundo acuerdo (reparto de La Haya, 1698) entre ambas potencias europeas por el que convinieron que el sucesor de Carlos II fuera el príncipe José Fernando de Baviera, a cambio de que Francia se

quedara con los dominios españoles en Nápoles y Sicilia más la provincia fronteriza de Guipúzcoa.

Todo quedó de nuevo en papel mojado, porque al año siguiente falleció de manera imprevista el candidato. Se llegó entonces a un nuevo acuerdo (segundo reparto de La Haya, 1700), por el que España, Flandes y América se adjudicaban al archiduque Carlos de Austria y las posesiones españolas en Europa, además de Guipúzcoa, para Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV.

Pero la corte de Madrid, que al parecer desconocía tales acuerdos, prefirió optar en el último momento por el pretendiente francés, en la certeza de que arrojarse a Francia sería la única forma de mantener intacto el Imperio español, y el débil rey, moribundo, le declaró heredero a la Corona en su testamento.

Solo Luis XIV aceptó dicha disposición de última voluntad, las demás potencias europeas, temerosas de que se rompiera el equilibrio europeo a favor de Francia si el nuevo rey de España, Felipe V, heredaba también la Corona francesa, declararon nulo por incapacidad el testamento del rey Carlos II y firmaron la Gran Alianza de La Haya en apoyo del candidato Carlos de Austria. Una nueva guerra estaba servida en las tierras y en los mares de Europa y las colonias, la guerra de sucesión española (1700-1713).



Retrato de Isabel de Farnesio, segunda esposa de Felipe V, por Van Loo, en la Granja de San Ildefonso, Segovia.

Por lo que se refiere a España, Felipe V fue reconocido como rey en todos los territorios excepto en Cataluña, a pesar de que fue el único lugar donde convocó Cortes. Pero, a pesar de que accedió a todas sus peticiones, entre

ellas la de enviar dos barcos anualmente a comerciar con América, los catalanes eran muy celosos de su autonomía y, aparte de que estaban seguros de que la monarquía absolutista que iba a implantar el nuevo rey a imitación de la de su abuelo en Francia era incompatible con sus derechos históricos, guardaban un especial resentimiento contra el país vecino por su reciente ocupación del Rosellón y la Cerdaña, y malos recuerdos de la pasada ocupación de su territorio por los franceses. Así que se pusieron del lado del archiduque Carlos de Austria —a quien reconocieron como Carlos III— y, por el Pacto de Génova, en 1705, ingresaron en la Gran Alianza de La Haya, al igual que Portugal, que también se había puesto del mismo lado y, al poco, toda la antigua Corona de Aragón: Valencia y Mallorca incluidas. España se había seccionado en dos bandos.

Un año antes, la escuadra inglesa había ocupado Gibraltar —y ahí sigue—. En 1706 Carlos de Austria desembarcó en Barcelona dispuesto a iniciar desde allí la conquista de toda la península. Pero las tropas castellanas, contrarias a un rey impuesto desde Cataluña, lograron la gran victoria de Almansa (1707) y con ella la conquista de Aragón. Y al año siguiente la de Lérida y Tortosa, ya en territorio catalán.

Sin embargo, los vaivenes de la guerra se balancearon a favor del archiduque y este logró recuperar Aragón y Valencia tras las victorias de Zaragoza y Almenara, llegando, además, el pretendiente hasta Madrid en 1710.

Una nueva reacción de las tropas castellanas, tras las victorias de Brihuega y Villaviciosa, condujeron a la recuperación de Aragón y Valencia para la causa del Borbón, con el archiduque de Austria refugiado en Barcelona ante la invasión del país por los ejércitos del Rey Sol en 1711.

No obstante, la muerte de José I de Austria dejó la corona imperial en las sienes de su hermano, el archiduque Carlos, pretendiente al trono de España, por lo que el resto de potencias europeas (Inglaterra, Holanda y sus aliados) vieron ahora el peligro de ruptura del equilibrio continental a favor de Austria si el nuevo emperador alcanzaba también la Corona española.

En consecuencia, y debido también al agotamiento de la guerra, se iniciaron negociaciones de paz entre los dos bandos y ambos optaron por el camino de en medio: fraccionar el Imperio español y repartírselo.

Se llegó así al Tratado de Utrecht (1713) con Inglaterra, Holanda, Prusia y Saboya, y el Tratado de Radstatt con el Imperio y Portugal (1714). «¡Las Españas son grandes —como dirá Valle Inclán en *Los cruzados de la causa*,

primer relato de la trilogía *La guerra carlista*—, y, podían hacer partición de buena conformidad!». El reparto quedó así:

- Felipe de Borbón fue reconocido rey de España y las Indias.
- Carlos de Austria obtuvo Flandes, Milán, Nápoles y Cerdeña.
- Saboya consiguió Sicilia.
- Inglaterra se quedó con Gibraltar y Menorca (conquistada en 1708), amén de ciertas ventajas comerciales como el «navío de permiso», que le daba derecho a enviar a América anualmente un barco con capacidad para quinientas toneladas de carga.

En la Península persistió la lucha, puesto que Cataluña se negó a aceptar un monarca absolutista contrario a sus libertades históricas. Pero el abandono de las potencias europeas, antiguas aliadas, que ya habían obtenido su porción del pastel español, dejó a los catalanes, que luchaban «en defensa de sus libertades y las de toda España», solos ante el potente ejército franco-español al mando del duque de Berwick, que rodeó Barcelona hasta que la ciudad se rindió, al cabo de catorce meses de sitio, el 11 de septiembre de 1714, fecha en la que, desde 1980, se celebra la *Diada* o Día Nacional de Cataluña en conmemoración de la derrota no sin lucha.

Al poco, se rindió también Alcudia, en Mallorca, con lo que toda España quedó ya sometida al nuevo monarca, Felipe V, que entronizó la casa de Borbón. Tres siglos más tarde, exactamente, en 2014, subió al trono el último descendiente por ahora de esa dinastía, con el mismo nombre, Felipe VI.

Los peores augurios de los catalanes no se hicieron esperar. En 1716, un año y pocos meses después de la conquista de Barcelona, Felipe V publicó los Decretos de Nueva Planta, por los que se dispuso la abolición de la autonomía política de Cataluña, al igual que ya se había hecho en 1707 en Aragón y Valencia, así como en Mallorca en 1715.

## **LA ARQUITECTURA REGIONAL**

El siglo XVIII fue una etapa de gran actividad constructiva, tanto en la capital de España como a lo largo de los focos regionales. Se llevaron a cabo importantes reformas en las catedrales de Santiago, Lugo, Valencia o Murcia, así como en las góticas de Castilla y León, Aragón y Cataluña, sin olvidar el foco madrileño, que irradia por ambas mesetas, y la gran obra siguiente, que arranca de la pasada centuria.

Tras varios cambios de criterio por parte del cabildo zaragozano, los planos del nuevo templo de El Pilar fueron realizados por Herrera el Mozo: planta rectangular y cuatro torres, una en cada ángulo; al interior, tres naves, con el coro, el altar mayor bajo la cúpula y la santa capilla en la central; capillas en los cuatro lados. Se comenzó en 1681, aunque en 1695 se recurrió al primer arquitecto, Felipe Sánchez (m. 1712), que había sido despedido, pero no se aceptaron sus soluciones e intervino también Teodoro Ardemáns. El día de la Patrona de la Hispanidad (12 de octubre) de 1718 se inauguró el templo sin estar concluido. Los nuevos directores de obra fueron Domingo Yarza y Guillén de Rocafull, quienes proyectaron la construcción de once cúpulas, de ellas, dos elípticas (capilla del Pilar y coro), cuatro hemisféricas en las naves laterales y el resto vaídas.

A mediados de siglo, Ventura Rodríguez (1717-1785), el último gran arquitecto barroco, que presenta notas de monumentalidad, puente con el Neoclasicismo, trazó una nueva reforma de este gran templo cuadrilongo — incluyendo la santa capilla a modo de baldaquino, que realizará Ramírez de Arellano—, cuyas torres, que al igual que las fachadas también había diseñado sin que se llegaran tampoco a ejecutar, no se acabaron de rematar hasta 1961.



Vista parcial de El Pilar de Zaragoza, reformado por Ventura Rodríguez tras las primeras trazas de Herrera el Mozo. Destaca la cúpula semiesférica. Al fondo, dos de las cuatro torres. Foto: Janire.

En Galicia el principal representante de la arquitectura barroca fue Fernando Casas Novoa (c. 1670-1750). Se inició en el claustro de la catedral de Lugo bajo la batuta de fray Gabriel de las Casas. Posteriormente, realizó el convento de las Capuchinas en La Coruña y el de Belma en Santiago. En 1711 fue designado maestro de obras en la catedral compostelana, donde continuó los trabajos de Andrade en la capilla del Pilar. Su obra cumbre fue la monumental fachada del Obradoiro (1738-1749), con su concepción vertical y

ascensional mediante órdenes de columnas superpuestas y el escalonamiento de las torres, junto con una profusa decoración geométrica —que en sus filigranas recuerda las obras de orfebres, de ahí el nombre: Obradoiro—, consiguen, a la vez, proteger el Pórtico de la Gloria —esta fue la principal finalidad de la construcción— y proporcionar iluminación a la nave a través de las grandes cristaleras, lo que provoca el asombro del peregrino.

Realizó también en Santiago la portada principal y las trazas del retablo mayor de la iglesia (1730) del monasterio de San Martín Pinario.

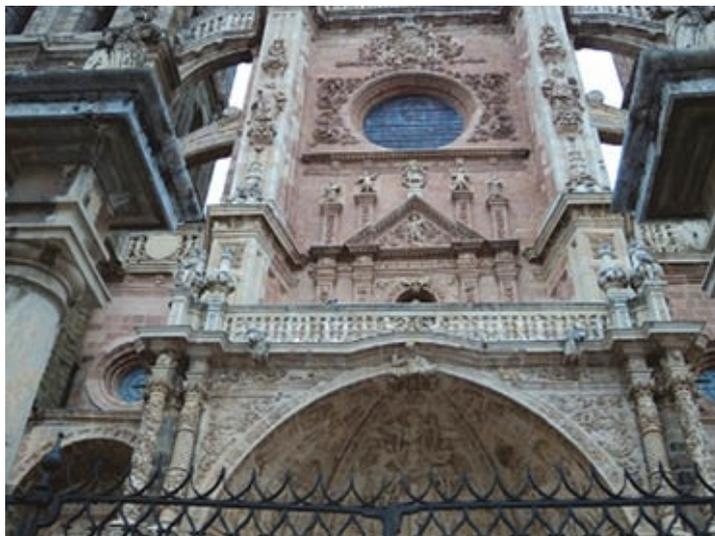


Monumental fachada del Obradoiro en la catedral de Santiago de Compostela, obra cumbre de Casas Novoa. Los órdenes de columnas superpuestas y el escalonamiento de las torres proporcionan verticalidad. Foto: Oliver Fernández.

En la catedral de Lugo dirigió desde 1712 el claustro catedralicio, iniciado por fray Gabriel Casas en 1709. De planta rectangular, consta de un solo piso formado por cinco grandes arcadas en cada lado separadas por dobles pilastras toscanas. Construyó también la capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes (1726-1736), en novedosa planta de cruz griega potenziada, con sus cuatro brazos cubiertos con bóvedas de cascarón gallonadas y cúpula semiesférica con linterna en el crucero, apoya sus doce nervios sobre la cornisa volada.

En Astorga (León) se levantó la fachada de poniente de la catedral, obra de Manuel de la Lastra Alvear, que sucedió a su padre, Francisco, al frente de las obras. Tras él intervinieron Pablo Antonio Ruiz (1710) y los escultores Antonio y Pedro de Valladolid. Se compone de un hastial central con triple portada enmarcado por dos torres cuadradas gemelas de cinco cuerpos rematadas por capiteles de pizarra con linterna, que sobresalen en planta,

aprovechándose su cuerpo bajo para capillas, como en la catedral de León. Columnas ajarronadas —típicas del barroco leonés— se suceden a lo largo del cuerpo central, unido a las torres por medio de arbotantes y rematado, a imitación de la renacentista que tuvo la *Pulchra leonina* hasta fines del siglo XIX, por una peineta entre dos columnas como las citadas, calada con una roseta y terminada en frontón con volutas y tres ornamentados pináculos. La portada central destaca bajo un pórtico adelantado al plano en forma de exedra —inspirado, según E. Morais, en Santa María de Viana, Navarra— coronada a modo de retablo por un cascarón decorado con el relieve del *Descendimiento* flanqueado por la *Expulsión de los mercaderes* y la *Mujer adúltera*; la puerta de entrada se abre bajo arco polilobulado. Una ornamentación exuberante de raíz plateresca a base de *putti*, hojarasca carnosas, grutescos, como en *horror vacui*, cubre la superficie.



Detalle de la fachada principal de la catedral de Astorga. Columnas abalaustradas, con decoración profusa, recorren el hastial central, que muestra como si fueran sus entrañas, al igual que la *Pulchra leonina*, los arbotantes que la soportan. Foto: autor.

En Madrid, Pedro de Ribera (1683-1742) fue autor, entre otras obras, de la iglesia de Montserrat (1720), que corresponde a la época central de su vida, donde muestra interés por lo italiano y gran técnica en el uso de la decoración. Esa cualidad llega al máximo en la fachada del antiguo hospicio de San Fernando (1726), con la que dota al edificio de un dinamismo efectista a través del juego ornamental y no de las líneas arquitectónicas. Esta fue una de sus características, entre las que también pueden verse recuerdos de los italianos Borromini y Guarini.

De la familia Churriguera el más significativo es José Benito (1665-1725), arquitecto y escultor. Entre sus primeras obras se halla la capilla del Sagrario

de la catedral de Segovia (1686), en colaboración con J. Ferraras. En Madrid realizó, entre otras obras, la fachada de la iglesia de San Cayetano, la fachada de la iglesia del desaparecido convento de Santo Tomás y el palacio-iglesia de Nuevo Baztán, incluido en el diseño urbano hipodámico —calles en cuadrícula o damero— encargado por Juan de Goyeneche.

Su hermano Joaquín (1674-1724) trabajó también en la catedral nueva de Salamanca, donde cerró el cimborrio del crucero inspirándose en la bóveda estrellada calada de nervios cruzados de la catedral de Burgos, pero el terremoto en Lisboa de 1755 causó su ruina y hubo que rehacerlo con una cúpula neoclásica. En la de León, ejecutó el remate en florón de la torre de las Campanas (1714) y contribuyó a las obras de salvación del templo, que amenazaba ruina, levantando cuatro grandes pináculos para acentuar el empuje vertical sobre los pilares del crucero que soportaban la cúpula antinatural que el arquitecto Naveda había construido rompiendo el sistema gótico de contrarrestos. En 1717 comenzó el colegio de Calatrava en la capital salmantina, que terminaría, tras su muerte, Jerónimo García de Quiñones, que eliminó los adornos barrocos del exterior, en conflicto con la nueva corriente neoclásica. Suyo es el diseño del monumental retablo mayor de la iglesia de Santiago Apóstol en Medina de Rioseco, con tallas de Tomás de Sierra, así como el del oratorio de la catedral de León, tallado en 1730 por Pedro de Valladolid y dorado por Diego de Avendaño.



Plaza Mayor de Salamanca, terminada por García de Quiñones, autor también del edificio del ayuntamiento, en la foto. Foto: autor.

Alberto, también hermano de los anteriores (1676-1750), realizó la sacristía y trazó la sillería de coro (1724) de la catedral nueva salmantina. Comenzó la plaza Mayor de esta ciudad (1728), que terminó en 1755 Andrés

García de Quiñones (1709-1784) con el edificio de las Casas Consistoriales y su áulico programa iconográfico en los medallones de la fachada, al estilo de San Marcos de León, representando aquí reyes, militares, santos, sabios de la patria. En 1729 trazó el cuerpo superior de la fachada de la catedral de Valladolid, obra que había dejado inconclusa Juan de Herrera.

Los Churriguera dieron nombre a un estilo (el churrigüesco), caracterizado por la profusión decorativa tanto en fachadas como en interiores y retablos, que combina influencias nacionales, como el plateresco, e italianas procedentes de Borromini y Guarini. Tuvo una gran difusión en Iberoamérica, manifestándose en los templos y edificios civiles coloniales a través de un fastuoso recargamiento decorativo.

Algunos autores, como Menéndez Pelayo y José María Quadrado, consideraron que fue una degeneración delirante, excesiva, del Barroco. Sin embargo, actualmente, se cree que constituye una experiencia artística o un momento de ensayo hacia nuevas formas en el desarrollo del estilo en España.



Fachada de la Universidad de Valladolid, cuya decoración escultórica fue obra de los Tomé, representando, entre otras, alegorías de las materias que se impartían y las estatuas de los reyes que protegieron la institución. Foto: autor.

Los Tomé fueron una familia de arquitectos y decoradores españoles del siglo XVIII. Antonio y sus hijos Narciso y Diego realizaron la labor escultórica de la ornamental fachada de la Universidad de Valladolid, trazada por fray Pedro de la Visitación en 1715. Tras un atrio delimitado por dieciocho columnas rematadas con figuras de leones que sostienen el escudo real, cuatro columnas corintias gigantes —dos a dos— sobre altos basamentos destacan la portada, sobre la que se levanta el ático, en cuya hornacina central figura la alegoría de la Sabiduría pisando a la Ignorancia. Remata una doble peineta, calada en su piso bajo por un óculo entre dos pináculos que se repiten en el

segundo cuerpo. Sobre la balaustrada, las estatuas de los reyes que protegieron la institución: Alfonso VIII, Juan I, Enrique III y Felipe II. En los intercolumnios y sobre la puerta, alegorías de las materias que se impartían: Teología, Retórica, Geometría, Derecho Canónico y Civil, Astrología, Medicina, Filosofía e Historia. Además del escudo de la universidad y otros, hay motivos como guirnaldas y tarjetas que completan la decoración.



Fachada de la iglesia de San Juan de Letrán, «la obra más genuinamente barroca de Valladolid, por su movimiento, en forma ondulada, y por su jugosa ornamentación» (Martín González). Foto: autor.

«La obra más genuinamente barroca de Valladolid, por su movimiento, en forma ondulada, y por su jugosa ornamentación», dice Martín González, es la fachada de la iglesia de San Juan de Letrán, terminada por Matías Machuca en 1739, con sus ocho columnas de fustes bulbosos, muestra del artificio de este estilo.

Otro foco importante se halla en Andalucía. Vicente Acero y Arebo (1675-1739) trazó los planos para la catedral nueva de Cádiz, pero ante las divergencias con el cabildo por la doble cúpula proyectada y la cimentación de las gigantescas torres de cien metros de altura y cuatro cuerpos octogonales sobre los que descansarían otros dos circulares, presentó su dimisión. El arquitecto Torcuato Cayón redujo los pisos a cuatro (1775) y Manuel Machuca y Vargas a los tres actuales (1789), que se erigieron en el siglo XIX. La fachada principal, enmarcada por dos torres octogonales, se diseñó en tres calles cóncavas y convexas, al estilo borrominesco, con dos cuerpos superpuestos rematados por un gran óculo que terminaba en un frontón circular partido. El actual remate en frontón triangular es de Cayón y la estructura definitiva, tras otras intervenciones, de Machuca. La planta, con

girola de once capillas poligonales, está inspirada en la catedral de Granada, de Siloé, si bien las naves se reducen de cinco a tres. La cúpula sin linterna del crucero es del siglo XIX. Recomendado por Blas Antonio Delgado, discípulo de López de Rojas, Acero fue llamado para acometer las obras paralizadas de la catedral de Guadix. Desmontó las bóvedas inmediatas a la cúpula con la intención de construirla semiesférica en lugar de ovalada como había proyectado Diego de Siloé. Tras su marcha, se hizo cargo de las obras temporalmente Gaspar Cayón. Las retomó en 1738, aunque solo por tres años, hasta el nuevo retorno de este. Pasado el segundo tercio de siglo se terminó la fachada principal.

Profusamente decorada a modo de retablo, se caracteriza por su horizontalidad; consta de tres pisos y tres calles divididas por grupos de columnas que separan las portadas —la principal bajo arco escarzano—, cuyos espacios libres se destinaron a imágenes apostólicas destruidas por la barbarie en 1936. En el segundo cuerpo luce en el centro el medallón de la Encarnación, y un gran óculo en cada uno de los laterales. Al interior, presenta tres naves con capillas, girola con ábside poligonal en la cabecera y crucero poco marcado en planta cubierto con cúpula.

En 1704 Hurtado Izquierdo (1669-1725) trazó el sagrario de la catedral de Granada, en el que trabajó hasta 1717, en que fue sustituido por José de Bada, autor del tabernáculo de mármoles. Es una sala en forma de cruz griega inscrita en un cuadrado con un ábside poligonal en cada brazo cubierto con bóveda vaída mientras los espacios angulares se cierran en arista. En la decoración escultórica trabajaron Vera Moreno y Tomás Valero.



Fachada principal o de los Ferros de la catedral de Valencia, diseñada en juego cóncavo convexo, comenzada por Rodolfo y terminada por los Vergara.

En Levante destacan dos obras principales, que realizaron otros tantos artistas.

Conrado Rodolfo (m. 1732), de origen alemán, escultor de cámara del archiduque Carlos VI de Austria, comenzó entre 1703 y 1707 la fachada principal o de los Ferros (por la reja de hierro que cierra el atrio) de la catedral de Valencia. En el diseño de la obra se observan sus conocimientos del Barroco italiano (especialmente de la iglesia de San Lorenzo de Turín), mediante, por primera vez en la arquitectura española, el juego dinamizador de las líneas cóncavas y convexas, con las que consigue ampliar ópticamente el escaso espacio disponible. Construyó solamente el piso bajo, que tuvieron que continuar tras su partida a causa de la derrota de su señor en la guerra de sucesión, Francisco Vergara el Viejo (1681-1753) y su hijo, el Joven, de quien luego hablaremos como escultor. Finalizada en 1740, muestra decoración de tipo rococó en los motivos escultóricos que la adornan, como el grupo de ángeles adorando a la Virgen.



Fachada de la catedral de Murcia, realizada por Jaime Bort a modo de gran retablo, combina formas cóncavas y convexas que rompen la sensación de frontalidad y crean claroscuros efectistas.

De Jaime Bort (m. 1754) la principal obra fue la fachada de la catedral de Murcia (1742-1754), realizada a modo de gran retablo, con abundante decoración y figuras en intercolumnios y hornacinas, combina formas cóncavas y convexas que rompen la sensación de frontalidad y crean claroscuros efectistas. Fue continuada desde el segundo piso y rematada por Pedro Fernández en forma de cascarón abocinado que se abre sobre el frontón curvo de la calle central, en 1751.

## **LAS PLAZAS MAYORES, CENTRO DEL DESARROLLO URBANO**

La arquitectura de las ciudades barrocas tiene su base en el urbanismo renacentista, para el cual la planimetría de la urbe debía ser un reflejo del orden y la armonía del universo. Sin embargo, ese rígido esquema geométrico de la planificación regular dejó de tener un carácter obligatorio durante la época barroca.

En Roma el papa Sixto V emprendió una gran reordenación urbana, que encargó en 1595 a Domenico Fontana con el objeto de habilitar la superficie de la ciudad antigua para construir edificios representativos, nueva insignia de la Urbe Eterna.

Así, se trazaron diversos ejes viarios desde la periferia hacia el centro, que desembocaban en una gran plaza, transformada en el eje a partir del cual se

urbanizaban los barrios adyacentes. Como punto de referencia visual se instalaron los obeliscos en el centro de las mismas.

La organización de las plazas tuvo una importancia decisiva en la planificación de la ciudad.

Durante el Renacimiento tardío y el primer Barroco se urbanizaron las ciudades de acuerdo con planos radiales y plazas cerradas en todos sus lados —Place Royal de París, Piazza del Popolo en Roma—, pero con el desarrollo del Barroco pleno la nueva tendencia se manifestó en la sucesión de plazas para unir las diferentes estructuras espaciales.

En la ciudad francesa de Nancy, por ejemplo, se llevó a cabo la unión de tres plazas para enlazar la Vieille Ville con la Ville Neuve (la ciudad vieja y la nueva). En la inglesa de Bath, que a lo largo del siglo XVIII se convirtió en una ciudad balneario por sus aguas termales y alcanzó gran afluencia de visitantes, atraídos también por la estancia en ella del rey Carlos II, se llegaron a realizar, como veremos en el capítulo 8, tres complejos urbanísticos.

En España, la necesidad de grandes espacios urbanos para acoger al pueblo en las grandes solemnidades públicas hizo necesario la creación de nuevos recintos, iniciándose así la construcción de las plazas mayores, lugar de confluencia urbana como antiguamente lo habían sido el ágora griega, el foro romano o el zoco musulmán.

Los antecedentes más cercanos se hallan en la Baja Edad Media: la administración de justicia —instalación en su centro de los rollos o picotas—, la actividad mercantil provocada por las ferias, la construcción de edificios municipales en sus flancos —a excepción de Madrid, donde el ayuntamiento se levantó en otra plaza cercana— como la Casa de la Panadería, la de la Carnicería, la Alhóndiga, etc. A estas funciones se sumó la celebración de espectáculos públicos —toros, teatro, juegos de cañas— y religiosos: Corpus Christi, usos litúrgicos si se halla frente a la catedral —Cuenca—, autos de fe. De ahí también que las casas que la forman estén repletas de ventanas y corredores. En su centro se instalaron tablados en lugar de obeliscos o estatuas como en Francia.

Construidas generalmente en el centro de las ciudades, también se hizo en las vías de salida hacia las murallas, por los arrabales donde se celebraban ferias o mercados; cumplieron en el primer caso la función de nodos de comunicación a partir de los cuales se articulaba el entramado viario; en el segundo ejemplo, dieron lugar al nacimiento de un nuevo núcleo urbano.

De planta rectangular, pueden estar abiertas a las calles adyacentes — Valladolid, León— o bien desembocar estas en ellas a través de arcos bajo las casas —Salamanca—.

La mayor proliferación se dio en ambas Castillas, León y Extremadura, aunque existen por toda la Península. La primera, que servirá de modelo, fue la de Valladolid, cuya traza rectangular, obra de Fernando de Salamanca, data de 1561, tras el incendio sufrido por la antigua. La siguiente fue la de Madrid, de la que hemos hablado anteriormente, que erróneamente Lozano Bartolozzi incluye en la proporción áurea por sus medidas de  $120 \times 94$  metros, cuando para que ello fuera así debería contar su lado largo 152 metros, que es el resultado de multiplicar el lado corto por el número de oro (1,618).



Mirador o Balcón del Pueblo en la plaza Mayor de León, la segunda gran plaza barroca en el reino de Castilla tras la de Madrid. Foto: autor.

«La segunda gran plaza barroca que se levanta en Castilla» (así dice Ramallo Asensio) es la de León, tras el incendio de 1654, rematada en 1677, después de que Francisco del Pindal sustituyera en el lado oeste la antigua Panadería, obra de Francisco de la Lastra, por el Mirador del Pueblo (1675), que cuenta con dos pisos de balcones corridos y en cada esquina una torre cuadrada rematada con capitel de pizarra. En las otras tres alas, dos plantas de viviendas —de balcón corrido en la primera— y soportales bajo arcos de medio punto que conducen a las calles adyacentes, quizá de origen italiano como el primer tracista, el jesuita italiano Antonio Ambrosio, al decir de Gómez de Ceballos y Campos Sánchez-Bordona; una innovación que repicará en otras como la de la Corredera de Córdoba.

Sobre todas, la monumentalidad borbónica de la de Salamanca, que ya hemos comentado.

## BARROCO MONUMENTAL: LOS GRANDES PALACIOS

La construcción de los grandes palacios recayó en arquitectos extranjeros. Continentes de un gran número de obras de arte, después de su edificación no dejaron de continuar atesorando joyas artísticas a medida que nuevos monarcas los iban ocupando.

El 7 de abril de 1738 comenzaron las obras del nuevo Palacio Real que sobre las ruinas del antiguo Alcázar de los Austrias, devastado cuatro años antes por un incendio, decide edificar para su residencia en Madrid Felipe V. Tras un inicial proyecto de Juvara, los planos definitivos —más acordes con las posibilidades económicas— son del también italiano Sachetti, que aprovecha algunas proyecciones de su compatriota.

No verá el edificio terminado Felipe V ni tampoco su hijo Fernando VI. Será Carlos III el primer monarca que lo habite, el primero de diciembre de 1764, casi treinta años después de haberse puesto, a cuarenta metros de profundidad, la primera piedra, acompañada de una cajita de plomo que el intendente de la Real Cámara, marqués de Villena, depositó en nombre del rey y que contenía unas monedas de oro, plata y cobre acuñadas en España y América.

Edificado en piedra granítica de Guadarrama para los basamentos y muros lisos y piedra blanca de Colmenar en columnas, pilastras, etc.; su puerta principal da a la plaza de la Armería, por la que se accede a la gran escalera de mármol, obra de Sabatini, que consta de un tramo de subida y otro de bajada. Posteriormente, se accede a las distintas dependencias: alabarderos —cuerpo de guardia— salón de Columnas, estancias de Carlos III: saleta, antecámara y salón de Gasparini, en la que el rococó campa en la decoración: los estucos chinescos se desbordan en la bóveda, los mosaicos de mármoles de colores en el suelo, todo dirigido por el pintor y decorador italiano de quien toma el nombre. Sobre la chimenea, el reloj con autómatas vestidos a la moda de la época, que bailan cuando, al dar las horas, un pastor sentado toca la flauta. También sobre pavimento diseñado por el mismo artista, la Saleta de Porcelana, cuyas paredes y techo se hallan recubiertos por entero de este material sujeto a un armazón interior de madera, procedente de la Real Fábrica del Buen Retiro, al igual que en Aranjuez.



Salón del Trono del Palacio Real o de Oriente de Madrid. Cuatro leones de bronce dorado custodian a sus pies la sede de los monarcas, rodeados de espejos con marcos rococó, lámparas de araña, estatuas...

Entre otras dependencias, destaca por su suntuosidad el Salón del Trono, Salón de Embajadores en tiempos de Carlos III. Paredes tapizadas en terciopelo rojo, espejos de marcos rococó, lámparas de araña, estatuas, etc., hacen la corte a los dos tronos a cuyos pies posan cuatro leones de bronce dorado que apoyan su pata sobre una bola, parte de los doce que habían sido adquiridos por Velázquez durante su segundo viaje a Italia para adornar el Salón de los Espejos del antiguo Alcázar. Todo bajo la bóveda pintada al fresco por Tiépolo con el tema *La grandeza de la monarquía española con sus provincias y Estados*.

En Aranjuez existía un complejo creado por los Austrias. En 1561 se había comenzado el palacio de Felipe II, que era de planta cuadrangular. En el extremo sur se hallaba la capilla proyectada por Juan Bautista de Toledo, cubierta por una gran cúpula que destacaba exteriormente. En el extremo contrario se construyó otra gemela en tiempo de los Borbones.

En 1731 Bonavía inició las nuevas obras, pero se produjo un incendio en 1748. Con Fernando VI se fue ampliando el palacio. Su estatua, entre las de Felipe II y Felipe V, preside el atrio o frontispicio. En los jardines se construyó un embarcadero para los espectáculos acuáticos.

Se trata de una construcción de dos plantas —edificada con ladrillo visto y piedra blanca de Colmenar— con sendas torres en cada lado y fachada a Occidente, a la que Sabatini añadió otras dos laterales en 1771, dándole la forma de U para crear un patio o *cour d'honneur* delante de la fachada principal, al estilo francés.

En el interior abundan esculturas y pinturas; destaca la Sala China, con los techos y paredes recubiertos totalmente de placas de porcelana del Buen

Retiro.

El complejo incluye la iglesia de San Antonio y la Casita del Labrador, situada en el extremo oriental del jardín del Príncipe. Consta de tres alas y fue construida en tiempos de Carlos IV, en estilo neoclásico.

A los pies de Peñalara, ya Enrique IV, aficionado a la caza, había fundado una ermita dedicada a san Ildefonso. Los Reyes Católicos pusieron el lugar bajo el dominio de los monjes jerónimos del cercano monasterio de El Parral, quienes construyeron en el lugar una hospedería y una granja. En 1720 Felipe V lo adquirió con el fin de levantar un palacio veraniego.

Las obras del real sitio de La Granja de San Ildefonso las comenzó Teodoro Ardemáns, que diseñó una planta rectangular con torres en los ángulos; pero ante su temprano fallecimiento, se hicieron cargo de las mismas Procaccini y Subisati, imponiéndose así las influencias italianas y francesas en síntesis con el barroco español.

Ambos ampliaron el edificio con plantas de tres alas, dando lugar al patio de la Herradura —así llamado por su forma cóncava—, al suroeste, y al de los Coches al noroeste, con lo que se incorporaron dos *cours d'honneur*.



Cascada Nueva y parterre grande del palacio de La Granja (1821), según grabado del pintor italiano Fernando Brambilla, Palacio Real de Aranjuez, Madrid.

Posteriormente se encargó de las obras Juvara, quien junto con Sachetti realizó los planos de la fachada que da al jardín, donde dejó la impronta del barroco tardío romano. Cuatro columnas y pilastras colosales la flanquean.

En el interior abundan las obras de arte barrocas y posteriores, originales o copias: cuadros, espejos, muebles, cortinas, jarrones, etcétera.

Los jardines, cascadas y fuentes imitan a Versalles y a los desaparecidos castillos-palacio de Marly y Saint-Cloud. Fueron trazados por los franceses René Carlier y Étienne Boutelou. Los juegos de agua son espectaculares en las veintiuna fontanas mitológicas de plomo pintadas imitando bronce, entre

las que sobresalen: la Fama, los Baños de Diana, la Gran Cascada, la Carrera de Caballos (Neptuno, el Mascarón y Apolo), la de Diana...

La colegiata, adosada a la fachada posterior del palacio, no se terminó hasta 1785. Proyectada por Sabatini, tiene fachada convexa, inspirada en la Colegial de Salzburgo, que inició Fischer von Erlach casi un siglo antes (1696). En su interior se hallan los sepulcros reales de Felipe V y su segunda esposa, Isabel de Farnesio.

## LA IMAGINERÍA POLICROMADA EN EL SIGLO XVIII

Aunque tarde, llega ahora la influencia de Bernini a España, se aminora así la grave y trágica escultura clasicista del siglo anterior. Aparece el movimiento, la agitación en ropas y cabellos, las actitudes violentas y el sentido pictórico de la composición, que no pueden cubrir totalmente el naturalismo autóctono hispano, salvo en Murcia, ayuna de dicha tradición.

### Andalucía

José de Mora (1642-1724), que se inició con su padre, Bernardo, se centró en las figuras de bulto redondo, con numerosos postizos, y no trabajó nunca los retablos ni el desnudo. Seguidor de Alonso Cano, en Granada se hallan sus mejores obras, que oscilan entre la elegancia (*San Bruno* de la sacristía de la cartuja) y lo patético: *Ecce Homo* y *Dolorosa* del monasterio de Santa Isabel la Real o *Santísimo Cristo de la Misericordia* en la parroquia de San José de El Albaicín.

Su hermano Diego (1656-1729) destaca por su modelado blando y las líneas quebradas. Seguidor también de Alonso Cano, se le pueden atribuir una *Inmaculada* en la colegiata, un *San Antonio* en la iglesia de las Angustias y la *Virgen de la Merced* en la iglesia de San Ildefonso.

Discípulo suyo fue José Risueño (1665-1732), que también fue pintor en la línea de Cano y la elegancia de Van Dyck. Se caracteriza por la blandura de su modelado y el tono vital de su obra, en la que son frecuentes niños robustos de pieles sonrosadas, sin olvidar, a veces, el patetismo en la línea de Mena, como se observa en la imagen de *San Juan de Dios*, si bien la *Dolorosa* de la capilla real se acerca más al *Ecce Homo* de Mora. Como imagen de vestir tiene la *Esperanza de Santa Ana*.



*Santísimo Cristo de la Misericordia* de José de Mora, en la iglesia parroquial de San José del Albaicín (Granada). Muestra del patetismo que maneja este escultor.

Su riqueza decorativa aparece en el relieve de la *Anunciación* de la portada principal de la catedral: angelitos entre nubes, cortinajes...

Discípulo también de Mora fue Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773), aunque por poco tiempo ante la temprana muerte de aquel. Practicó una escultura más realista que sus antecesores, no carente de efectos dramáticos cual los imagineros del XVII. Su primera obra importante se halla en el coro de la catedral de Guadix, donde realizó varias estatuas: *san Bruno*, *san Antón*, *san Francisco de Paula* y otras, perdidas en el 36. Se conservan en Granada varias obras como una cabeza cortada del Bautista en la catedral y la *Virgen de las Angustias* en Santa María de la Alhambra, muestras del arte del último imaginero barroco andaluz.

Entre los discípulos de Pedro Roldán, aparte de su hija Luisa, descuella Pedro Duque Cornejo y Roldán (1677-1757), caracterizado por el vuelo de los ropajes y el dinamismo. Comenzó trabajando en su Sevilla natal (el desaparecido retablo del Sagrario, donde labró el mármol, y el retablo de la Virgen de la Antigua, ambos en la catedral) y luego en Granada, donde se encuentra *Virgen de las Angustias* y otras imágenes en este templo de su advocación, retablo de la antigua en la catedral y sagrario de la cartuja<sup>[1]</sup>, donde colaboró con Hurtado Izquierdo, dejando su mejor obra en una estatua de la Magdalena.

Estuvo en Madrid y, además de los retablos de San Luis de los Franceses, intervino en el sagrario de El Paular: imágenes de san Pedro y san José.

Su última obra fue la sillería de coro de la catedral de Córdoba, en madera de caoba, con relieves donde domina en exceso la línea curva.

## Castilla

Aparte de las dos grandes familias de arquitectos y escultores que destacan en Castilla, los Churriguera y los Tomé, de los cuales ya hemos hablado, hay que citar a otros dos maestros:

Alejandro Carnicero (1653-1756) trabajó en los relieves de la sillería de coro de la catedral Nueva salmantina, así como en la del monasterio de Guadalupe y en el retablo mayor de la catedral de Coria, e intervino en las estatuas de piedra de los reyes en el palacio de Oriente de Madrid y en los medallones de la plaza Mayor de Salamanca. Fue autor también de pasos procesionales como el de *Los Azotes*, así como varias tallas del desaparecido órgano de la catedral de León, entre las que destaca una de *Santa Cecilia* sentada en actitud de tocar el órgano, que, por testimonio de Ceán Bermúdez en su *Diccionario* donde se recogen datos de Isidoro Carnicero, hijo del maestro, fue realizada por este, mostrando similitud, según Rivera Blanco, con las mencionadas obras del artista y, especialmente, con *San Miguel Arcángel* de Nava del Rey, en línea con «los influjos cortesanos de origen francés que caracterizan su última etapa».

Juan Alonso Villabrille y Ron (c. 1662-c. 1733) es el mismo Juan Ron que tuvo actividad en Madrid a principios del siglo XVIII, según demostró Emilio Marcos Vallaure. Escultor, cuyo estudio se ha revitalizado en las últimas décadas, su obra está muy discutida, siendo en la mayoría de los casos de atribución dudosa. Exhibe un estilo plenamente barroco, de fiel realismo y búsqueda constante de los efectos dramáticos. Así lo demuestra en una de sus obras ciertas: *Cabeza de San Pablo* (1707), del Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Se le atribuye, así mismo, un *San Joaquín* en el mismo museo y, según Martín González, *San Agustín y la Familia de la Virgen*. Obra probable, según Álvarez Lopera, es un busto de *San Pablo* que se halla en el Museo Cerralbo de Madrid, que se relaciona también con su estilo «y muy digna de este gran escultor», según F. Llamazares —quien también documentó ambos bustos de la Virgen y san Juan en la colegiata de San Isidoro de León—, una imagen de san Joaquín en el retablo de San Francisco Javier de la iglesia de Sancti Spiritus de Astorga. En colaboración con el artista siguiente labró las estatuas en piedra de san Isidro Labrador y santa María de la Cabeza en las hornacinas del puente de Toledo (Madrid), siendo también obra suya la de *San Fernando recogiendo las llaves de Sevilla* en la fachada del antiguo hospicio.

En el taller de Villabrille inició su formación Luis Salvador Carmona (1708-1767). Coincidió con la época en la que, sin abandonar el dramatismo que había caracterizado a la imaginería policromada española del siglo XVII, se dio una predilección por temas de carácter amable como la infancia de Jesús y la vida de la Virgen. Supo introducir la dulzura y sensibilidad dieciochesca sobre la base del naturalismo castellano, evolucionando incluso hacia el neoclasicismo en la última etapa de su vida. Lo principal de su producción se encuentra dentro del campo de la imaginería policromada: santos, vírgenes, Piedad, en las que muestra rasgos típicos de su estilo como mano derecha muy extendida, barbas y cabellos cortos, vestimentas agitadas quebradas en pliegues angulosos para aportar mayor dinamismo, etcétera.



*Piedad*, por Luis Salvador Carmona, en la iglesia de San Martín de León. Destaca el fino estudio anatómico del estilizado cuerpo de Cristo desplomado. Foto del autor, publicada con la autorización del señor cura-párroco.

## Murcia y Levante

Francisco de Salzillo y Alcaraz (1707-1783) realizó gran cantidad de imágenes en Murcia, su ciudad natal, con profundo carácter de devoción religiosa al modo italiano —fue hijo de un escultor de Capua, Nicolás—, dirigidas a los fieles, una religiosidad sentimental y sencilla con la intención de aproximar el mundo sacro y celestial al humano. Supo combinar la perfección italiana con el dramatismo de la imaginería religiosa nacional, siendo el último escultor que prolonga la teatralidad del barroco español hasta bien entrado el siglo XVIII.



*Virgen de la Leche* de Francisco Salzillo. Se encuentra en la catedral de Murcia. Con la gracia prerococó, prolonga la teatralidad del barroco español hasta bien entrado el siglo XVIII.

Destacan los pasos procesionales, principalmente en grupo: la *Última Cena*, la *Oración en el Huerto*, el *Prendimiento*, *Cristo a la columna*, la *Caída*, la *Verónica*.

Creó un importante taller en el que dejó obras consideradas originales del maestro, del que salió el *Belén* o *Nacimiento* al estilo de los *presepi* napolitanos, un total de 556 figuras humanas y 372 de animales de alrededor de 35 cm cada una, todas en barro policromado excepto el grupo del portal en madera, que representa oficios y escenas populares sin importar los anacronismos, muy queridas del pueblo.

Gran parte de la obra de Salzillo se guarda en el museo de la capital murciana que lleva su nombre.

Mediterráneo arriba, encontramos el núcleo valenciano, donde trabaja Ignacio Vergara el Joven (1715-1776), quien en tremendo barroquismo labró en alabastro sobre el diseño de Hipólito Rovira los relieves de la portada del palacio del marqués de Dos Aguas en la ciudad del Turia representando a ambos lados de la entrada que preside la Virgen del Rosario —patrona del marquesado—, obra de Molinelli en el siglo siguiente para sustituir a la original en madera, dos atlantes que personifican a los dos ríos que entregan sus aguas a la región: el antes citado y el Júcar, bajo cuyos pies dos cántaros —aludiendo al título nobiliario de su propietario— derraman el líquido elemento.



Ignacio Vergara el Joven. Portada del palacio del marqués de Dos Aguas en Valencia, cuyo río y el Júcar se hallan representados en cada uno de los dos atlantes que flanquean la entrada.

En Cataluña, después de la dinastía de los Pujol en el siglo XVI, entra en escena la de los Bonifás, cuyo principal representante fue Lluís Bonifás Massó (1730-1786), que además de la formación paterna en sentido práctico adquirió importantes conocimientos teóricos debido a su afición al estudio de tratados. Logró entrar en la Academia de San Fernando por su excelente mano para el dibujo y un relieve en alabastro de san Sebastián que envió a modo de presentación.

Tuvo importante taller en Valls, donde llevó a cabo numerosos retablos por encargo, en un estilo elegante y proporcionado, cara a los nuevos vientos neoclásicos que empezaban a soplar, a pesar de los abundantes plegados de sus ropajes, que tientan el claroscuro. No dejó de buscar las decoraciones asimétricas en la ornamentación.

Su principal obra fue la sillería de coro de la catedral de Lérida, algo achacada de monotonía en los tipos por María Elena Gómez Moreno.

## 6

# El arte barroco en Francia

### «EL ESTADO SOY YO»

Francia se convirtió en el siglo XVII en el mejor ejemplo de monarquía absoluta durante los reinados de Luis XIII (1610-1643) y, especialmente, con la llegada al trono, en 1661, de Luis XIV.

El primero contaba solo nueve años cuando heredó la corona tras el asesinato en plena calle de su padre, Enrique IV (1589-1610), por lo que la regencia quedó en manos de su madre, María de Médicis, hasta el nombramiento de Richelieu como primer ministro en 1626. Con mano de hierro y la suficiente astucia, el cardenal sometió a la alta nobleza, a la que trasladó a París para acabar con el feudalismo y sus beneficios. En el terreno militar, arrebató a los hugonotes la plaza de La Rochela (1628) y participó activamente en la guerra de los Treinta Años, como ya hemos visto en el capítulo 1.



*Retrato del cardenal Richelieu, 1635-1640, por Philippe de Champaigne (Museo del Louvre). La elegancia del retratado, primer ministro de Luis XIII, recuerda la pintura de Van Dyck.*

Durante la minoría de edad de Luis XIV (1643-1715), se hizo cargo de la regencia su madre, Ana de Austria, y nombró primer ministro al cardenal

Mazarino. Este —al igual que había hecho en la dirección del gobierno su antecesor, Richelieu— tuvo como objetivo de la política francesa, en el ámbito interno, fortalecer la autoridad real, dominar a la alta nobleza y hacer efectivo el control sobre todo el reino, a la vez que se aumentaba la recaudación de impuestos y se reforzaba el ejército, sobre todo, la Armada.

Sus primeras disposiciones en el plano tributario originaron la revuelta de los llamados parlamentarios de París, a cuyo cargo estaba la redacción y acatamiento de las leyes por parte del pueblo. La orden de detención de Mazarino contra Broussel, uno de sus líderes, provocó la sublevación de la capital, por lo que se produjo también la huida de la familia real y la primera de las guerras denominadas de la Fronda (*fronde*), en alusión a las hondas que portaban los sublevados.

Las tropas de Condé lograron sofocar la rebelión, pero la posterior detención de este en 1650 cuando reclamaba excesivos honores, provocó la segunda fronda o rebelión de los nobles, durante la cual las turbas llegaron a invadir el palacio del Louvre y penetrar hasta el dormitorio del niño rey, que disimulaba estar durmiendo; una imagen conmovedora que, casi milagrosamente, aplacó los ánimos. Pero en el joven monarca quedó la huella del peligro vivido para no olvidar nunca hasta dónde pueden llegar sus súbditos, motivo suficiente para mantenerlos a raya durante todo su futuro reinado.

Luis XIV, declarado mayor de edad en 1651 y coronado solemnemente el 7 de julio de 1654 en la catedral de Reims —como fue tradición en treinta y tres monarcas galos hasta 1825—, fue conocido como el Rey Sol porque toda la política del país giraba en torno suyo, hasta el punto de que se le atribuye ciertamente la elocuente frase «el Estado soy yo». Resultó de ese modo el mejor exponente de un monarca absoluto, omnipotente, que no dejó ni una brizna de poder en manos de ningún valido ni ministro: «Les ordeno que no firmen nada, ni siquiera un pasaporte, sin mi consentimiento». No obstante, contó con el concurso de Jean-Baptiste Colbert, su ministro de Hacienda, y del marqués de Louvois al frente del ejército como ministro de la Guerra, así como de los Rossignol al frente de la *Cabinet noir*, donde se interceptaban las comunicaciones sospechosas. Su clave secreta, la *Grand Chiffre* («Gran Cifra»), no se logró descifrar hasta 1890.

Durante su reinado se llevaron a efecto las siguientes medidas:

- Se profesionalizó la Administración con la creación de un Consejo ocupado de las principales tareas de gobierno, al tiempo que se crearon nuevos cargos como el de intendente, que era el representante del rey

en las provincias o departamentos, y el de magistrado, encargado de la administración de justicia en las principales ciudades.

- Se realizaron importantes reformas en la economía de la mano del ministro Colbert (véase capítulo 1).
- Se modernizó el ejército y se aumentó la capacidad de la marina con la botadura de nuevos barcos de guerra; se construyeron, así mismo, fortificaciones defensivas tanto en los puertos como en las zonas fronterizas. Con ello, Francia se convirtió en la primera potencia de Europa tras sus enfrentamientos con los Habsburgo de Alemania y España, a los que terminó derrotando.

Concretamente, contra su vecina España sostuvo cuatro guerras:

- La de Devolución, en la que se hizo con varias plazas flamencas tras la Paz de Aquisgrán (1668).
- La de Holanda, aliado con Inglaterra, en la que España perdió, entre otros territorios, el Franco Condado; terminó con la Paz de Nimega (1678).
- La de la Liga de Augsburgo, en la que participaron también una coalición de Estados, la Gran Alianza, formada por Inglaterra, Alemania y Austria, y que concluyó con la Paz de Ryswick (1697), en la que España logró la devolución del Franco Condado.
- La de sucesión española, en la que, como ya hemos visto en el capítulo anterior, tomó partido por su nieto, Felipe de Anjou, pretendiente al trono vacante de España, y que finalizó con la Paz de Utrecht-Radstatt (1713-1714).

El reinado del Rey Sol, en el plano social, se caracterizó por el lujo y el boato que imprimió a su corte, situada en el palacio de Versalles, a espaldas de un pueblo hambriento, sujeto por la fuerza de las armas. Baste como ejemplo que en la ceremonia de asearle y vestirle a diario participaban más de cincuenta personas, y solamente los príncipes de sangre real tenían el privilegio de presentarle la camisa. Pero, en sus últimos años, viejo y melancólico, le parecía oír en los antiguos salones de las fiestas sin fin las quejas de sus súbditos contra la miseria. Minado en su salud, tras los excesos de toda una vida, el primero de septiembre de 1715 entregó su espíritu con estas últimas palabras: «Yo me voy. Francia se queda».



Luis XIV, por Rigaud. Museo del Louvre. Desde un punto de vista bajo, la solemnidad de la pose, ataviado con el manto de flores de lis y los atributos de poder (la espada y el cetro) manifiestan el absolutismo monárquico del Rey Sol.

## **EL RACIONALISMO FILOSÓFICO Y LA LITERATURA EN EL GRAND SIÈCLE**

René Descartes (1596-1650) es considerado el «padre del racionalismo» y de la filosofía moderna. El racionalismo sostiene que la razón es la única fuente de la verdad, contrariamente a lo que afirma el dogma de la fe o de lo que nos revelan los sentidos o la imaginación. Según Descartes, para hallar la verdad es necesario un método que no permita ninguna duda. Se debe dudar de todo lo que no tenga evidencia científica, porque no se puede confiar en lo que dicen los sentidos, ya que de lo único que se puede estar seguro es de que se está pensando: *Cogito, ergo sum*, es decir, «pienso, luego existo».

El método de Descartes se basa en la razón como fuente principal de conocimiento y en la consideración de las matemáticas como ciencia ideal. Consta de cuatro reglas principales expuestas en su *Discurso del método* (1637): evidencia e intuición, análisis a través de la descomposición de lo complejo, síntesis de lo simple a lo compuesto y enumeración y revisión para cerciorarse de no haber omitido nada.

El siglo XVII, marcado por el largo reinado de Luis XIV, en el que Francia alcanzó la hegemonía política y cultural, es la época clásica de la literatura francesa.

En el campo del teatro destacaron sobre todo dos autores: Pierre Corneille (1606-1684) con su tragedia *El Cid*, Jean-Baptiste Racine (1639-1699) con

sus protagonistas siempre mujeres, como en *Bérénice* y *Fedra* o en temas bíblicos como *Esther* y *Athalie*.

Jean-Baptiste Poquelin, llamado Molière (1622-1673), fue el gran maestro de la comedia con obras como *El enfermo imaginario*, *Tartufo*, *El misántropo*, *El burgués gentilhomme*. Destacó por sus contenidos satíricos y su crítica a los defectos humanos, entre ellos, la hipocresía, la avaricia y la hipocondría.

Como novelista sobresalió Marie-Madeleine Piochet de la Vergne, condesa de La Fayette, más conocida como Madame de La Fayette (1634-1693), con su obra *La princesa de Clèves*, que se distingue por su sencillez, con dos personajes únicamente.

Como fabulista, Jean de La Fontaine (1621-1695), para cuyas *Fábulas* se inspiró en el moralista griego Esopo. Sus personajes, siempre animales, le permitieron, en una época de censura, expresarse con mayor libertad por medio de la ironía y el humor.

## LA ARQUITECTURA CLASICISTA Y PALACIEGA

Una de las mejores expresiones del poder absoluto, omnipotente, de aquellos monarcas ególatras fueron las realizaciones arquitectónicas, que con su magnificencia y esplendor manifestaban un mensaje de solidez inquebrantable en aquel reino tanto a los extranjeros como a los súbditos, si bien, el mayor lujo y despilfarro se dejaron para el ornato interno de los fastuosos salones; tal vez, para no excitar demasiado los sentimientos de un pueblo pobre, harapiento y miserable, pendiente de las cosechas para pagar los impuestos y, si era posible, sobrevivir después con casi nada.

En consonancia con la política centralista, París y especialmente Versalles fueron el núcleo principal de las construcciones, para las que la planificación urbana creó el marco oportuno en el que debían instalarse. Entre ellas, la llamada desde 1800 plaza de los Vosgos, antigua Place Royale, sita en el barrio o *quartier* de Le Marais. En su formato cuadrado (ciento cuarenta metros de lado), está rodeada por cuatro alas porticadas sobre las que se disponen edificios en ladrillo de dos pisos, entre los que destacan los pabellones del Rey y de la Reina. Fue mandada construir por Enrique IV en 1605 y se inauguró siete años más tarde con ocasión del enlace de su sucesor, Luis XIII, con Ana de Austria. Los arquitectos, poco conocidos, fueron Jacques II Androuet du Cerceau y Claude Chastillon.

La disposición geométrica de la plaza de los Vosgos sirvió de referencia a otras posteriores, si bien variando la figura que hizo de modelo para el diseño de cada una: la plaza Dauphine tiene forma triangular; la de las Victorias, circular; la plaza Vendôme responde a un polígono de ocho lados, un octógono; mientras la Concorde está diseñada en forma cuadrada. Una estatua del monarca presidía el centro de la antigua Place Royale hasta que la Revolución dio buena cuenta de ella y hoy otra decimonónica la sustituye.

Luis XIII aportó un fuerte impulso al arte de la edificación durante su reinado. Por encargo suyo, Salomón de Brosse (1571-1626) levantó en París el palacio de Luxemburgo para María de Médicis, viuda de Enrique IV tras el asesinato de este, en cierto modo, inspirando su fachada en el palacio Pitti de la Florencia del *Quattrocento*, propiedad de la misma familia. Fue muy ampliado posteriormente, ya en el siglo XIX. Su nombre procede de un antiguo palacete que tuvo anteriormente en este lugar el duque de Luxemburgo. De sus antiguos y bellos jardines únicamente puede admirarse hoy la original fuente de la Reina, aunque también ha tenido algunas reformas.

Un probable discípulo de Brosse, llamado François Mansart (1598-1666), elaboró un proyecto para la ampliación del castillo-palacio de Blois con el ala destinada a Gastón de Orleans, hermano de Luis XIII y entonces heredero de la Corona. Después de tres años de trabajos, y habiendo nacido el futuro Luis XIV, aquel perdió los derechos al trono y las obras sufrieron un parón, acuciadas por problemas financieros.

Entre 1626-1636 Mansart construyó el palacio de Balleroy, con sus característicos tejados de pizarra en pendiente y la combinación de piedra y ladrillo en el exterior, que aportan una policromía especial.

Su obra maestra fue el palacio de Maisons-Lafitte, construido para el acaudalado René de Longueuil entre 1642 y 1646. Consta de planta rectangular y dos alas salientes, centrado por un hastial donde se abre la entrada principal, coronada por frontón triangular partido.



Luis Le Vau. Palacio de Vaux-le-Vicomte. Domina la idea de la grandiosidad monumental, visible en su enorme cúpula ovalada. Su diseño responde al tipo entre *cour et jardin*, es decir, entre patio y jardín.

Entre los grandes arquitectos que materializaron con sus construcciones las ideas megalómanas, ególatras, del Rey Sol, se halla Luis Le Vau (1612-1670), que buscó conjugar el clasicismo francés con las corrientes barrocas. Destacó en el trazado de jardines, como se observa en su obra principal, el palacio de Vaux-le-Vicomte, encargado en 1657 para iniciarse sus obras al año siguiente. Domina en él la idea de la grandiosidad monumental, visible en su enorme cúpula ovalada cubierta de pizarra como el resto del tejado. Una de sus grandes innovaciones consistió en el diseño, que vino en llamarse entre *cour et jardin*, es decir, entre patio y jardín, una disposición que sentó escuela porque supuso la integración del conjunto en la naturaleza que le sirve de marco. La decoración de interiores fue realizada por Charles Le Brun —de quien luego hablaremos—. Los jardines fueron diseñados por André Le Nôtre. La ordenación de parterres y arriates, los juegos de agua y el pequeño canal supusieron una gran obra de arquitectura e ingeniería que, según se dijo, provocaron los celos del mismísimo Luis XIV. En su interior destaca el Salón Oval, así llamado por su estructura, que se cubre con una gran cúpula sostenida por dieciséis cariátides, obra de François Girardon, un escultor rayano o dentro ya del rococó.

Además, Le Vau tuvo a su cargo la edificación e integración en el espacio ciudadano de no pocos palacetes urbanos —los llamados *hôtels*, que constan de un cuerpo central y dos alas estrechas que forman un patio cerrado—, tan demandados por la nobleza y la nueva alta burguesía. Entre ellos, destaca el Hôtel Lambert, edificado por encargo del financiero de ese nombre entre

1640 y los cuatro años siguientes. En su diseño, la principal novedad fue el desplazamiento del jardín, situado entre el patio principal y el ala trasera que lo abraza. En su decoración interior participó, entre otros, Charles Le Brun, a cuyo cargo estuvo la decoración pictórica de la Gran Galería de Hércules, en la que abundan las referencias a la Antigüedad, entre ellas, a los famosos doce trabajos del héroe. Lamentablemente, esta estancia, aunque no tanto como la *Cabinet des Bains*, obra de Eustache Le Sueur (1617-1655), y otras dependencias de la mansión, especialmente los techos, resultaron muy dañados a causa de un incendio que tuvo lugar en julio de 2013, tras el que comenzaron las labores de restauración, que han procurado devolver al noble edificio su antiguo y elegante aspecto.

De su obra religiosa hay que significar el diseño del colegio de las Cuatro Naciones (1662-1672), encargado por Colbert de acuerdo al testamento del cardenal Mazarino para que en él se instruyeran sesenta gentilhombres pertenecientes a las cuatro naciones sometidas a la obediencia real tras las paces de Westfalia y los Pirineos: Artois, Alsacia, Pignerol y el Rosellón y la Cerdeña. Ubicado frente al Museo del Louvre, está unido a él a través del puente de las Artes. Inspirándose en el mundo clásico de acuerdo a las corrientes romanas, Le Vau diseñó una fachada principal hexástila, de seis columnas (tres a cada lado) que flanquean la entrada, sobre la que están esculpidos los emblemas de Mazarino; un frontón triangular remata el conjunto. Imponente sobre el edificio destaca la gran cúpula semiesférica sobre un elevado tambor también circular. Dos alas cóncavas unen la iglesia, de planta elíptica, a los pabellones laterales.

Ya que hablamos de construcciones religiosas, hay que decir que este tipo de arquitectura, si no tanto como en la vecina Italia, adquirió también en el país galo una proliferación cada vez mayor.

La primera iglesia de cierta importancia en las primeras décadas del siglo XVII fue la de San Gervasio, cuya fachada se atribuye a Salomón de Brosse; inspirándose en el barroco romano, levantó tres pisos con acentuada verticalidad, utilizó el recurso de las columnas pareadas para enmarcar los vanos y definir las esquinas, y remató la construcción con un frontón curvo abierto en su parte inferior.

La gran obra religiosa en Francia en esta época fue llevada a cabo por Jacques Lemercier (1585-1654), quien después de haberse formado en Roma se hizo cargo en 1625, por mandato de Richelieu, de unas galerías adosadas al Louvre, así como dos años más tarde del palacio del propio estadista, el Palais-Cardinal, hoy Palacio Real.

En 1636 comenzó la iglesia de La Sorbona, para la que construyó dos fachadas clasicistas distintas, una a la plaza y otra al patio. La primera presenta dos cuerpos, el último rematado por frontón triangular al igual que el pórtico hexástilo que se abre en la segunda. Una gran cúpula semiesférica gallonada sobre tambor octogonal elevado, imponente desde el exterior, cubre el centro de su única nave rectangular —adonde se halla desplazado el transepto—, que posee cuatro capillas, una en cada ángulo.

Diez años más tarde, trabajó también en la cúpula de la iglesia votiva de Val-de-Grâce, que había iniciado François Mansart y concluirán, ya en 1710, Pierre Le Muet y Gabriel Le Duc. La fachada es puramente italiana, de inspiración jesuítica y raíces en Santa Susana de Roma y, en último término, en Santa María Novella de Florencia por los grandes alerones laterales que unen los dos cuerpos del edificio, salvando el pórtico sobresaliente adosado, formado por cuatro columnas corintias —dos a cada lado de la entrada— que sustentan un frontón triangular. Su planta es centralizada, rodeada por tres ábsides semicirculares que semejan un trébol.



Fachada hacia la plaza de la iglesia de La Sorbona (París), obra de Jacques Lemercier. Una gran cúpula semiesférica gallonada sobre tambor octogonal elevado cubre el centro de su única nave rectangular.

Aparte de las iglesias de planta central, se edificaron también modelos tradicionales como la de San Sulpicio, con planta basilical de tres naves, transepto y girola, obra de Daniel Gittard (1625-1686).

Para el palacio del Louvre se convocó un concurso con el fin de levantar una gran fachada que dignificase el viejo edificio, ya varias veces ampliado.

Concurrieron al mismo varios arquitectos, entre ellos, Le Vau, Lemercier y Mansart, pero todos sus proyectos fueron sucesivamente rechazados. Entonces, Colbert llamó al afamado Bernini, pero su diseño no fue aceptado por parecer poco representativo del absolutismo monárquico.



Jules Hardouin Mansart. Iglesia de Los Inválidos. Una apuntada aguja coronando la linterna remata la gigantesca cúpula dorada, visible desde casi todo París. Foto: Alfredo Galindo.

El elegido fue Claude Perrault (1613-1688), que cultivaba un estilo grandilocuente, típico de la Francia de la época. Levantó la fachada este en 1667, presidida por una gran columnata pareada de capiteles corintios, y coronó la entrada con un gran frontón triangular, todo muy academicista, al gusto del clasicismo francés imperante.

El arquitecto oficial de Luis XIV fue Jules Hardouin, llamado Mansart (1646-1708). Su obra religiosa fundamental, dentro del gran conjunto de Los Inválidos de París —destinado a los veteranos de guerra sin hogar, *vieux et estropiés*, que no podían valerse por sí mismos, de ahí el nombre—, es la iglesia del palacio, consagrada dos años antes de su muerte. De fachada clasicista con su frontispicio saliente coronado por frontón triangular, la joya del edificio —nunca mejor dicho, pues exteriormente se haya recubierta de dorados relieves que brillan como el vil metal— es la gigantesca cúpula sobre el no menos colosal tambor de dos pisos superpuestos, en el primero de los cuales se abren ventanas flanqueadas por columnas pareadas, a imitación del de Miguel Ángel para el Vaticano. Su aire estilizado contrarresta el efecto horizontal de la fachada adosada. Una apuntada aguja coronando la linterna hace de remate de este edificio, visible desde casi todo París.

En el plano civil, y dentro de las tareas urbanísticas, diseñó también en París la plaza de la Victoria y la plaza Vendôme, cuyo simbolismo viene

dado, en ambos casos, por la estatua ecuestre del rey en el centro que sigue el modelo de Miguel Ángel en la plaza del Capitolio de Roma.

La obra cumbre del barroco francés fue el palacio de Versalles, en las cercanías de París, construido prácticamente de nuevo durante el reinado de Luis XIV, quien trasladó aquí su corte en 1682 después de una serie de reformas y grandes ampliaciones, tras las que se añadieron en principio dos alas al pabellón central a partir del *cour de marbre* o «patio de mármol» —llamado así por su pavimento de este material en negro y blanco—, ubicado en el acceso al que había sido palacio de caza de Luis XIII, al pie de su real habitación. Las obras fueron llevadas a efecto por los mismos artistas que ya habían trabajado en Vaux-le-Vicomte: Le Vau, Le Brun y Le Nôtre (1613-1700), expertos en la finalidad primordial de integrar la arquitectura en la naturaleza, para lo cual fue indispensable el diseño de grandes jardines en sus alrededores, en los cuales plasmaron la línea francesa de la jardinería: la naturaleza se ordena por un riguroso orden geométrico y racional que distribuye espacios y adornos: árboles, flores, esculturas, parterres, fuentes, dentro de la idea de subordinación a la mente humana.

La fachada, en cuya construcción intervino Jules Hardouin Mansart, representa una corriente estética clasicista que busca la vuelta a la sencillez grecorromana, procurando no ofrecer un aspecto demasiado lujoso ante un pueblo demasiado miserable.

El mismo arquitecto, favorito de Luis XIV, realizó también en la terraza que quedaba en el medio tras la prolongación hacia el jardín de las dos alas de Le Vau, la crujía o corredor donde se alberga el Salón de los Espejos, así llamado por los diecisiete paneles en forma de arco dispuestos en la pared, cada uno constituido por veintiún espejos para devolver los rayos del sol. Ampulosas lámparas de cristal, dorados jarrones, estatuas como de oro ofreciendo más que sosteniendo transparentes candelabros, mármoles, bustos, amocillos tallados por Coysevox, asientos tapizados de terciopelo escarlata bordado con hilos de oro..., todo bajo la espléndida bóveda decorada con pinturas y relieves por la mano de Charles Le Brun, que adoptó entre los motivos ornamentales representaciones alegóricas de la historia de Francia, componiendo, así, la quintaesencia del lujo, que solo un déspota se atrevía a lucir.



Versalles. Detalle de la fachada al patio del palacio. Foto: *Wikimedia Commons*.

A ambos extremos se abren el Salón de la Paz y el Salón de la Guerra. Las paredes de este último están recubiertas de mármol decorado con trofeos y esculturas de bronce dorado; el panel del frente contiene un bajorrelieve de Antoine Coysevox que representa a Luis XIV a caballo vestido como emperador romano a punto de ser coronado por la Fama, pisoteando a sus enemigos; tema viejo y manido, presente ya en las antiguas culturas mesopotámicas. El dios Marte preside la bóveda, donde alegorías de los países vencidos soportan el triunfo francés glorificado.

Como todo era poco para el rey astro, su dormitorio se dispuso en dirección este-oeste para que su jornada coincidiera con la del Sol.

Para la capilla se tomó de modelo, como no podía ser de otra manera, la Sainte Chapelle de san Luis rey de Francia, que había sido construida para albergar la corona de espinas de Cristo, traída por los cruzados de Jerusalén. Esta impresionante obra, que consta de un segundo piso de tribunas sostenido por columnas corintias que apoyan en las arcadas dispuestas sobre los pilares de la primera planta, fue iniciada por Hardouin-Mansart en 1689 y concluida por Robert de Cotte en 1710.

Pero Versalles no es solo el palacio y los jardines. En ellos Mansart construyó el Gran Trianón, un palacete con galería hipóstila al exterior.

La transición desde la arquitectura barroca al rococó, y posteriormente al Neoclasicismo, puede cifrarse en la obra de Ange-Jacques Gabriel (1698-1782), primer arquitecto de Luis XV, miembro de una familia de artistas de los siglos XVII y XVIII que llevaron a cabo obras de urbanización y monumentos en distintas ciudades francesas, como el Palais des Etats (palacio de los Estados) y la Place du Palais (plaza del palacio) en Lyon; la Place Royale (plaza real) en Burdeos; el Pont Royal (puente real) y el Palais Biron

(palacio Biron, actual Museo Rodin) en París, al igual que el Petit Trianon (pequeño Trianón) para Madame Pompadour (murió antes de estrenarlo, por lo que fue ocupado por la reina María Antonieta), cuya planta forma ángulo con una terraza y exhibe el orden colosal en sus fachadas. Su obra cumbre fue el proyecto para la plaza de Luis XV —que albergaba una estatua del monarca en su centro—, luego llamada de la Revolución —más de mil ejecuciones vivió, entre ellas la de Luis XVI y María Antonieta— y, finalmente, de la Concordia, tras la época del Terror revolucionario. Construyó también en la capital del Sena la Escuela Militar, fundada por Luis XV en 1751 con el fin de instruir a quinientos hijos de oficiales que estuviesen en la indigencia —la intención era edificar un segundo Inválidos, por así decir—. Un imponente pórtico hexástilo rematado por frontón triangular destaca en la elegante fachada, mientras una imponente cúpula cuadrangular sobre tambor cuadrado se recorta sobre el cielo.

## LA ESCULTURA VERSALLESCA

Capitaneada por la corte de Versalles, la escultura barroca francesa se desarrolla al servicio del absolutismo, y los artistas, mediatizados por los caprichos de su aristocrática clientela, terminan evolucionando hacia las delicias rococoides que hacían las de aquella frívola y banal sociedad palaciega.

No obstante, hacia la mitad del siglo xvii, se desarrolló una escuela clasicista de la que fue buena muestra la fundación de la Academia (1648). En esta línea se inscribe François Girardon (1628-1715), que además de constituirse en uno de los principales representantes en Versalles del barroquismo galante, introdujo un gran naturalismo en alguna de sus obras, como *Apolo servido por las ninfas* (1668), en los jardines de palacio, que representa el aseo del dios tras su agotador viaje diario en el carro del sol. O la tumba en mármol del cardenal Richelieu (capilla de La Sorbona), cuyo cuerpo muerto sostiene sobre su última morada la alegoría de la Religión o la Doctrina, mientras le llora la de la Ciencia; su equilibrada composición fue diseñada en teatral *contraposto* por Charles Le Brun.



Réplica en bronce del *Milón de Crotona*, de Pierre Puget, realizada en 1688 a tamaño menor que el original de mármol. Las costuras en los muslos del envejecido atleta evidencian que la pieza fue fundida por piezas.

El principal escultor fue Pierre Puget (1620-1694), que estuvo en Italia aprendiendo de las obras de Miguel Ángel y Bernini, cuya influencia se aprecia en su principal trabajo, *Milón de Crotona* (1683), que representa, tal como figura en *Las metamorfosis* de Ovidio, el grito de un atleta envejecido cuya mano ha quedado atrapada en el tronco de un árbol y, a merced de los elementos, está siendo devorado por un león. Pese a su alejamiento de lo clásico en esta temática antiheroica, su dominio de la anatomía humana y su dramatismo expresivo captando el *pathos*, recuerdan la línea berninesca, en concreto, el rostro del *David* realizado por el caballero. Primitivamente, la obra se instaló en los jardines de Versalles con presencia del rey, lo que significa que a su autor se le abrieron las puertas de la corte, pero luego fue retirada y hoy se halla en el Museo del Louvre. Otras de sus obras de parecidas características son *Perseo liberando a Andrómeda* (1685) y *Encuentro de Alejandro con Diógenes* (1692), en las que se observa la potencia del modelado y la plasmación plástica de las emociones.

En los jardines de Versalles, la escultura, con la colaboración del sol y los juegos de agua de las fuentes para las que se diseñó, encuentra un extraordinario marco al aire libre. Entre ellas, en plomo dorado, la del *Carro de Apolo*, obra de Jean-Baptiste Tuby, que también realizó la de *Flora* o la *Primavera*, una de las que forman parte de las *Cuatro estaciones* junto a la de *Ceres* o el *Verano* (por Régnaudin), la de *Baco* o el *Otoño* (de Baltasar y Gaspar Marsy) y la de *Saturno* o el *Invierno* (Girardon).

Antoine Coysevox (1640-1720), al que ya vimos pecando de adulator necesario al glorificar a Luis XIV en el relieve del Salón de la Guerra del

palacio de Versalles, fue uno de los principales artistas que trabajaron durante esta época en la corte. Estuvo muy influido por el mundo clásico y realizó, aparte de lo ya visto, obras muy naturalistas y retratos muy psicológicos y expresivos; entre ellos, varios del monarca y el busto del *Grand Condé* (1686). Para el sepulcro de Mazarino (1693) optó por representar su figura de mármol en una no tan sublime postura como la de Richelieu en su tumba, sino arrodillado y gesticulando, emulando lo que se supone debió hacer muchas veces mientras tuvo vida, en una plasmación de actitudes que es uno de los rasgos definitorios de la escultura barroca. Las negras, bronceínas alegorías de la Prudencia, la Paz y la Fidelidad, a los pies del sarcófago, parecen velar por el difunto mientras aquel le traga la carne (del griego *sarks*: «carne» y *fagos*: «tragar»).

Sus discípulos y sobrinos, Nicolás y Guillaume Coustou, se apartan paulatinamente del clasicismo para puentear hacia el estilo rococó, que ya había entrado por las puertas de Versalles.

## LA PINTURA EN SUS MÚLTIPLES TENDENCIAS

La pintura del *Grand Siècle* abarca varias tendencias, quizá porque el arte del país galo estuvo durante este período vacilando entre continuar en su clasicismo particular o apuntarse a las nuevas corrientes artificiosas que venían de Italia. La primera de dichas tendencias, que inaugura el Barroco francés en pintura, es la de los seguidores de Caravaggio, conocidos como tenebristas.



*Recién nacido* de Georges de La Tour, expuesto en el Museo de Bellas Artes de Rennes. En una atmósfera de silencio, misterio y meditación, es la luz, como en Caravaggio, la que enfatiza los volúmenes.

## Tenebristas

El principal representante y propagador de la línea tenebrista de Caravaggio fue Jean Valentin de Boulogne (1591-1632), que se aparta de la corriente oficialista y académica de la época, como puede observarse en sus obras *Judit* o *La buenaventura*.

Georges de la Tour (1593-1652), que cayó en el olvido después de su muerte hasta que fue revitalizado en el siglo xx, aportó la concepción tenebrista en la iluminación de la escena partiendo de un foco de luz situado dentro del cuadro, generalmente, una vela o un candil. Se significa por sus figuras geométricas, con volúmenes muy precisos, como *San José carpintero*, *Magdalena penitente* o *Recién nacido*. Los colores más destacados, casi los únicos que se adueñan de la composición, suelen ser rojo y blanco, en una atmósfera de silencio, misterio y meditación, mientras es la luz, como en Caravaggio, la que enfatiza los volúmenes de los cuerpos y objetos.

## Naturalistas

Entre los pintores naturalistas, que reflejan en sus obras escenas de la vida real, destacaron los Le Nain, en el siglo xvii. En su pintura se han querido ver ciertas connotaciones anticipadas de la perspectiva atmosférica de Velázquez. Su estilo hace gala de una magistral instantaneidad y dominio del espacio, junto con un gran estudio de efectos lumínicos, lo cual se ha puesto en relación antes bien con la escuela holandesa que con la pintura tenebrista de corte italiano.



*La carreta* de Louis le Nain (1641), en el Museo del Louvre. La instantaneidad y el dominio del espacio, junto con los efectos lumínicos, caracterizan estas obras, que

presentaban la vida campesina de un modo idílico.

Antoine cultiva escenas campestres, puramente paisajísticas, sin ningún afán didáctico o moralizante. Se ha querido apreciar en él cierta influencia veneciana.

Louis se dedica sobre todo a la captación de grupos campesinos. Su pintura fue bastante bien aceptada, al igual que la del resto de la familia, tanto en ambientes populares como aristocráticos.

Mattieu cultiva también esta temática de grupos de campesinos pero con afán burlesco, viste y dispone a los personajes con lujo, lo que en realidad no guarda ninguna relación con la condición social de los representados, por lo que conduce al ridículo.

Otro pintor de estilo naturalista, a caballo del academicismo, fue Jean-Baptiste Simeón Chardin (1699-1779), que destacó por sus paisajes y escenas populares de temática campesina, así como por los bodegones o naturalezas muertas y escenas de género que representan actividades domésticas: criadas y niños en ambientes de cocina, con una composición equilibrada y una iluminación poco contrastada.

## **Academicistas**

La línea academicista fue la oficial, pinturas muy cuidadas que se alejan de las experiencias lumínicas, y retratos de personajes.

Simón Vouet (1590-1649) adquirió fama como retratista y realizó numerosos encargos para la corte. No obstante, tuvo también una etapa caravaggiesca durante su estancia en Italia, en la que mostró buenas cualidades pictóricas. Pero, al volver a su país, llamado por el cardenal Richelieu y Luis XIII, tuvo que abandonar ese estilo e instalarse en la línea oficial que la sociedad cortesana demandaba. Entre sus obras puede citarse *El tiempo*.

Philippe de Champaigne (1602-1674), de origen flamenco, fue uno de los mejores retratistas —a veces de grupo— en las cortes de María de Médicis, Luis XIII, el cardenal Richelieu y Luis XIV, desde que fue nombrado Pintor de la Reina en 1628. Buen psicologista y detallista, captó magistralmente la expresividad del personaje, apreciándose influencias de Van Dyck en la pose elegante de las figuras, como da fe uno de sus retratos más conocidos, el de Richelieu, en el que descuella el colorido y el detallismo de los ropajes. Su obra estuvo al servicio de los jansenistas desde 1643, cuando comenzó a aplicar a su pintura cierta austeridad, propia de esta secta religiosa.



*El canceller Séguier* de Charles le Brun (1660), en el Museo del Louvre. Una equilibrada composición se une a la representación fiel de los rasgos del personaje y el lujo de los ropajes.

Charles le Brun o Lebrun (1619-1690) fue el principal representante de la pintura oficial y academicista en la época de Luis XIV, así como el primer director y uno de los doce fundadores de la Academia de Pintura y Escultura —creada en París a imitación de la de San Lucas de Roma—, director de la famosa fábrica de manufacturas de los hermanos Gobelins (los Gobelinos) y de la Academia de Francia en la Ciudad Eterna.

Uno de sus cuadros más conocidos es el de su protector, *El canceller Séguier*, de equilibrada y clasicista composición triangular en la que el protagonista, a caballo, es servido por varios pajes; destaca el lujo de los ropajes y la exhibición de dorados, característico también de sus composiciones decorativas y tapices.

Jacint Rigau i Ros (1659-1743), Hyacinthe Rigaud en Francia, fue otro de los pintores oficiales en la corte de Versalles. Miembro de la Academia, se especializó en el arte del retrato solemne, como el que pintó al Rey Sol enfundado en su armadura. Dominó muy bien la representación de paños y drapeados, pomposos, acordes con la vanagloria que mostraban los engréidos personajes.

La pintura de Sebastián Bourdon (1616-1671) se inscribe dentro de la misma corriente oficial y academicista de los pintores anteriores. Se dedicó tanto a la decoración de grandes interiores como a la pintura de cuadro, con temas profanos y religiosos: *Moisés salvado de las aguas*.

## Clasicistas

Entre los pintores que destacaron en el estudio de la Antigüedad clásica

sobresale Nicolás Poussin (1594-1665), que en 1612 se trasladó a París para trabajar en distintos talleres, donde colaboró con Philippe de Champaigne en la decoración del palacio de Luxemburgo (1621). En 1623 marchó a Roma, portando consigo un estilo manierista derivado del ambiente de Fontainebleau. Su resonancia fue nula y llegó a sufrir necesidades económicas.

Entró a trabajar en el taller de Domenichino y puso interés en el aprendizaje de las nuevas corrientes, representadas por Guido Reni, Albani, Cortona, Lanfranco. Uno de sus primeros cuadros fue la *Batalla de Josué*, en el que se aprecian las influencias de su maestro.

En 1628 consigue los primeros encargos de importancia por parte del Vaticano. Uno de ellos, el *Martirio de San Erasmo*, donde recurre a ciertos efectismos.

En los años treinta comienza su etapa de esplendor. Es la época de sus cuadros de poemas, a base de escenas mitológicas sugeridas por un texto. Estos temas resultan muy bien acogidos por la clase aristocrática. Su estilo evoluciona dejando de lado los efectismos y recurriendo a las enseñanzas venecianas. Muestra de estas obras es *El Parnaso*.

En 1637, con fama ya internacional, el rey de España, Felipe IV, le encarga grandes cuadros de santos penitentes para el Real Alcázar de Madrid. Poussin pinta *San Jerónimo*, que se aleja un tanto de lo veneciano y muestra rasgos prerrománticos en el paisaje.



*Los pastores de la Arcadia* o *Et in Arcadia ego* («También yo en la Arcadia»), de Poussin (1639), en el Museo del Louvre. Cuadro inspirado en otro del Guercino sobre el mismo tema.

Es la época de *Los pastores de la Arcadia* (1638); en el sepulcro que centra la escena inscribe *Et in Arcadia ego* («También yo en la Arcadia»), un *memento mori* que refleja su estado interno, sumido en la meditación sobre lo

humano. A esta etapa pertenece su también nostálgico cuadro *La danza del Tiempo*.

En 1640, es llamado a París para decorar el palacio del Louvre, cuando es nombrado primer pintor del rey. Termina, por envidia, recibiendo las críticas negativas de todos los artistas de la corte, especialmente, Simón Vouet al verse desplazado. En 1642, influido por todas estas desavenencias, vuelve a Roma y comienza a desarrollar una pintura muy clasicista, en el sentido de que estudia a fondo, con erudición, la Antigüedad clásica para inspirarse en ella. Es una época de cambio psicológico en el artista, que se envuelve en la meditación profunda sobre lo humano y la naturaleza y termina en la melancolía.

Cultiva el paisaje, centrando en él todo el interés de la obra mientras las figuras se hacen pequeñas para convertirse en un mero acompañamiento de la escena.



*Paisaje con el embarque en Ostia de santa Paula Romana* de Claudio Lorena (h. 1639), en el Museo del Prado. Clásica vista de puertos en la que una intensa luz dorada brilla desde el último plano.

De sus últimos años (1664) es *Las cuatro estaciones*; influido por su estudio de la Biblia, representa cada época del año por un episodio sagrado, que comienza con Adán y Eva (la primavera) y termina con Noé y el diluvio (el invierno), se han visto también referencias mitológicas en distintos elementos de la composición.

Padre del clasicismo francés, Poussin fue uno de los grandes maestros de la pintura del Barroco, que se anticipó en sus investigaciones a otros

movimientos posteriores. Hay estudiosos que ven en la última obra citada connotaciones puntillistas. En resumen, fue uno de los grandes paisajistas de la historia de la pintura, por su pretensión de que el paisaje ayudara a la comprensión de la escena.

La obra y el estilo de Claude Gellée (1600-1682), conocido como le Lorraine (el *lorenés*), llamado en España Claudio Lorena, se halla entre lo más importante del barroco francés. Introdujo el tratamiento del paisaje como el asunto esencial de la obra, siendo las figuras humanas meros aditamentos de la composición. Así mismo, su importancia estriba en el tratamiento de la luz, la atmósfera y el color, en lo cual se adelanta dos siglos a los impresionistas de fines del XIX, como se observa en sus obras más significativas: *Vista de Campo Vaccino*, *Paisaje con el embarque en Ostia de santa Paula Romana* y *Desembarco de Cleopatra en Tarso*. Esas ruinas arquitectónicas en las que se desenvuelven las escenas serán un recurso muy utilizado durante el siglo XVIII, especialmente cuando se imponga el estilo neoclásico tras el descubrimiento de las ciudades de Pompeya y Herculano, sepultadas en el siglo I por la lava del Vesubio.

## El Barroco en Flandes y los Países Bajos

### LA INDEPENDENCIA DE LAS PROVINCIAS UNIDAS DE HOLANDA

Felipe II entregó los Países Bajos a su hija Isabel Clara Eugenia y a su futuro marido, el archiduque Alberto, para que los gobernarán como soberanos conjuntos, con un estatuto de semindependencia. Las provincias meridionales aceptaron, pero las septentrionales siguieron luchando.

En 1609, España, con Felipe III ya en el trono, firmó el 9 de abril, en Amberes, la Tregua de los Doce Años con las Provincias Unidas (Holanda) en la guerra que mantenían desde 1568, llamada de los Ochenta Años, reconociendo *de facto* su independencia.

Cuando el armisticio estaba a punto de finalizar, el conde-duque de Olivares era partidario de reanudar la lucha y, en las Provincias Unidas, el príncipe Mauricio de Nassau encabezaba a un grupo de calvinistas y comerciantes especialmente interesados en volver a las armas.

En 1621, coincidiendo con el reinado de Felipe IV, se reinició la guerra. Durante los primeros años las operaciones militares carecieron de espectacularidad, pero los recursos de las Indias llegados en 1624 permitieron una gran inversión militar, que condujo a Ambrosio de Spínola a la toma de Breda (1625). De forma paralela, la marina española logró mejorar su posición en América.

A partir de 1626, los intereses de España toman un rumbo diferente, que tienen su momento más adverso en la captura de la flota de la plata por la escuadra holandesa de Piet Heyn (1628). Sin embargo, y en contra de la opinión de Spínola, el conde-duque decidió mantener una política agresiva frente a las Provincias Unidas, a pesar de que hasta después de la batalla de Nördlingen (1634) no consiguió el apoyo de los ejércitos imperiales.

La ayuda alemana no fue más que simbólica y temporal; las dificultades económicas, financieras y políticas fueron en aumento desde 1638 y la

sustitución de Olivares por Luis de Haro en 1643 no varió el curso de la contienda.

A comienzos de 1648 concluyó, en Westfalia, la guerra de los Treinta Años. A partir de entonces, España buscó un tratado bilateral con los holandeses que se firmó en Münster ese mismo año. Después de ochenta años de lucha, Holanda vio reconocida su independencia.

## LOS PINTORES DE ESCUELA FLAMENCA

La escuela flamenca se caracterizó por una pintura efectista y teatral en cuadros de gran tamaño destinados a los palacios de los nobles o a los altares de las iglesias. Temáticamente, se dieron tres facetas: la pintura religiosa, la mitológica y el retrato de carácter grandilocuente, con el propósito de engrandecer al personaje. El paisaje que ambienta las escenas es de tipo exuberante y copia al natural, de acuerdo a la tradición flamenca.

Su principal representante fue Pedro Pablo Rubens (1577-1640), cuya formación artística tuvo lugar en Amberes. Posteriormente, entre 1600 y 1608, residió en Italia, al servicio del duque de Mantua. Allí tuvo ocasión de estudiar a los grandes maestros del Renacimiento (Tiziano, Tintoretto, Miguel Ángel, los Carracci, Caravaggio), adquiriendo la riqueza y el colorido veneciano, la concepción heroica de la figura humana, el estudio de luces típico de la escuela veneciana y el equilibrio compositivo. De vuelta a Amberes, fue nombrado pintor de los archiduques, quienes le confiaron misiones diplomáticas que le sirvieron para viajar por Europa.

En 1603 había ya efectuado desde Italia su primer viaje a España, a la vuelta del cual continuó con el estudio de los maestros italianos. Hacia 1610 realizó dos importantes obras de la que podríamos llamar su primera etapa: *La Adoración de los Magos* (Museo del Prado) y *El Descendimiento* (Catedral de Amberes), en las cuales la influencia italiana es fundamental, tanto de la luz caravaggiesca como de Miguel Ángel, especialmente en esta última, dominada por una violenta diagonal que contribuye al dramatismo de la escena, que persigue, en último término, conmover al espectador, exaltar la fe.

A esa fecha corresponde, así mismo, el *Autorretrato* con su primera esposa, Isabel Brandt. Continúa realizando un gran número de cuadros, tanto de tema religioso como mitológico (*Rapto de las hijas de Leucipo*, el Barroco en estado puro: diagonal compositiva, fuertes escorzos, dinamismo,

teatralidad, colorido exuberante) y escenas de corte. Su pintura se va haciendo vitalista, enérgica, a través de un uso magistral del color y una pincelada suelta que capta los detalles.



*Descendimiento* de Rubens (1611). Parte central del tríptico de la catedral de Amberes. La pintura barroca en estado puro: diagonal compositiva, fuertes escorzos, dinamismo, teatralidad, colorido exuberante.

Entre 1622-1625 pinta, para la galería de Luxemburgo en París, las veintiuna grandes composiciones de la *Historia de María de Médicis*, a quien realiza también un elegante retrato, que como todos los que lleva a cabo el pintor es aparatoso y solemne para dar una idea de la alta posición social del personaje.

Esta primera etapa puede extenderse, en síntesis, hasta el año 1626, en el que muere su esposa. El pintor sufre una profunda crisis emocional y se refugia en su casa de Amberes, abandonando toda actividad pública. Sus cuadros se llenan de simbología.

En 1628 vuelve de nuevo a España, donde recibe el encargo de realizar varias obras —cartones para tapices— en las que, aunque copia a Tiziano, intenta imprimir su sello personal. En la corte traba amistad con Velázquez e, impresionado por las grandes dotes del joven sevillano, le aconseja que se traslade a Italia para observar directamente el magnífico tesoro de arte que encierra el país del Renacimiento.



*Rabto de las hijas de Leucipo* de Rubens (1616-1618), en la Pinacoteca Antigua de Múnich. La diagonal, los fuertes escorzos, el dinamismo, la teatralidad, el colorido exuberante rezuman barroco por todas partes.

Ya hombre maduro, se casa con Elena Fourment, una muchacha de dieciséis años. Su pintura se torna vitalista, alegre, sensual. Vuelve a las escenas mitológicas, a los matices eróticos, vitales. Copia cuadros de Tiziano, bacanales, llenos de colorido y movimiento. Pinta *Las tres gracias*, en las que retrata a sus dos esposas: a la derecha, morena, Isabel; a la izquierda, rubia, Elena, a quien realiza también varios retratos, sola y con sus hijos.

En 1636, Felipe IV le encarga una serie de composiciones inspiradas en las *Metamorfosis* de Ovidio para decorar la torre de la Parada en Madrid.

Continúa, así mismo, con sus temas mitológicos, dotados de una fuerte carga sensual y erótica, como en *Ninfas y sátiros*, *el Jardín del Amor*, *el Juicio de Paris* (1639), en los que repite el mismo modelo de mujer: rubia, de anatomía generosa en carnes y piel sonrosada.

Rubens murió en 1640, y dejaba un importante taller que, igual que en vida le permitió elaborar cientos de obras, expandirá numerosos artistas por Europa. Su discípulo más célebre fue el siguiente pintor.

Anthonis van Dyck (1599-1641) viajó por Italia y aprendió el tratamiento del paisaje y la luz al modo veneciano, se interesó sobre todo por la obra de Tiziano. Posteriormente, pasó a cultivar una línea más personal, que destacaba por su gran sentido de la elegancia, daba a las figuras un estilo alargado y un cierto toque de embellecimiento en los rostros, resaltando la mirada y cuidando los gestos del personaje. En este sentido, además de sus obras de temática religiosa, descuellan especialmente sus retratos, entre ellos, los de la corte de Inglaterra, país en el que se instaló en 1632. Los más conocidos son los del rey Carlos I, en pie y a caballo, aunque retrató también

a varios cortesanos y a otros personajes como el cardenal Guido Bentivoglio, protector de las artes, en 1625.

Su línea, elegante y distinguida, dejará grandes resonancias en Inglaterra, y será recogida en el siglo siguiente por los retratistas ingleses como *sir* Joshua Reynolds.

Jacob Jordaens (1593-1678) dominó el color y la forma. Haciendo uso de una pincelada ancha y suelta, como se aprecia en *Los tres músicos ambulantes*, llevó a cabo composiciones tanto religiosas como mitológicas y populares, estas últimas en ocasiones con un espíritu satírico burlesco muy propio de la tradición flamenca: *Sátiro y labriego*, *Adoración de los pastores*, *La familia del pintor*, *El rey bebe* (1638), cuadro que recoge en diversas versiones la tradición de coronar la noche de Reyes a un personaje cualquiera —a quien le tocara el haba de la torta— y beber todos a su salud.

David Teniers el Joven (1610-1690) se inició en la pintura con su padre, el también pintor, David Teniers el Viejo (1582-1649). Plasmó escenas de género y ambientes cotidianos. Se detuvo en las naturalezas muertas y presenta cierto pintoresquismo en las representaciones, expresando muy bien la anécdota popular. Su técnica: precisa y rápida. Buen colorista. Pintó numerosas kermés o fiestas populares del país.



Una de las versiones de *El rey bebe* (h. 1640), en el Museo Real de Bellas Artes de Bélgica. Con su pincelada ancha y suelta, Jordaens recoge la tradición de coronar la noche de Reyes a quien le tocara el haba de la torta y beber todos a su salud.

Jan Brueghel el Joven, conocido como Brueghel de Velours (1601-1678), pertenece a una conocida familia de pintores, expertos en el tratamiento del paisaje como elemento principal de la obra, en el cual se desenvuelven las labores campesinas. Trabajó también las naturalezas muertas, pinturas de flores y de carácter alegórico.

Adriaen Brouwer (1605-1638) destacó por cultivar una temática en la que recoge escenas populares y grotescas de los ambientes libertinos en los bajos fondos de la sociedad (bebedores, pendencieros, prostitutas, dementes), a veces, con intenciones satíricas y moralizantes, e influencia de los Brueghel. Fue con todo ello un pintor de gran éxito, tanto que se hicieron falsificaciones de sus obras cuando aún vivía. No obstante, conoció la cárcel sin que se sepan exactamente los motivos, pero dado los ambientes marginales que solía frecuentar, son fáciles de imaginar.

Brouwer puede considerarse un precursor del impresionismo por su pincelada ancha y deshecha, sin matizar, al uso de Franz Hals, que fue su maestro en Haarlem, y la observación de sus cuadros no deja de recordar, por lo mismo, al Goya de sus últimas etapas.

Su cuadro más famoso es *El fumador*, del Museo del Louvre. El Museo del Prado conserva *El peinado*, y en el Thyssen Bornemisza se halla la *Escena aldeana con hombres bebiendo*, que se le atribuye.

## LA ESCUELA HOLANDESA: INTIMISMO Y PAISAJE

A partir de su independencia de España, las provincias del norte se caracterizaron por una forma de vida más democrática, regidas por una burguesía financiera y comerciante con alto poder adquisitivo para encargar obras de arte. Así mismo, la religión protestante permitió una mayor libertad a los artistas, que comenzaron a realizar cuadros de pequeño formato con escenas de género, bodegones, interiores, unido al cultivo del paisaje con sentido sublime.

El principal maestro fue Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), «hijo de Harmen del Rin» —su padre tenía un molino en la orilla del río—, que empezó como aprendiz de pintor y grabador en su ciudad natal y luego, ya en Ámsterdam, fue discípulo de Pieter Lastman, admirador de Caravaggio y autor de grandes frescos, de quien adquirió el gusto por el detalle.

En 1625 instala su propio taller y comienza a realizar escenas bíblicas, de buena acogida entre el público protestante, que destacan por el misticismo que expresan, con una luz íntima y un colorido vivo y claro aprendido de su primer maestro.

Trabaja también el grabado y pinta algunos autorretratos de gran expresividad en sus gestos y en las muecas del rostro, que muestran su agudo sentido pictórico al lado de una fiel captación psicológica. Entre ellos, destaca

*Autorretrato con casco* (1634), que recoge la plenitud física de sus veintiocho años. De esta fecha —que fue también la de su boda con Saskia, que será esposa y modelo— es también *Joven con cuello de encaje*, cuyo rostro levemente vuelto hacia el espectador irradia alegría serena, natural, a pesar de que en su paleta utiliza —como hará mayormente a lo largo de su vida, más en la vejez— blanco, negro ahumado y ocre o marrón transparente.

Por estos años pinta otras obras como *Judit* —hasta 2009 tenida por Artemisa—, *Duda de santo Tomás*, *Descendimiento de la cruz*, *Sacrificio de Isaac*, así como algunos paisajes: *Paisaje con puente*, *Paisaje con castillo*.

Durante la década de 1640 continuó realizando retratos de gran sencillez, simples pero elegantes en su modestia, de pincelada variada y luces vagas pero suficientes para destacar al personaje sobre el fondo oscuro.

Alcanzado ya el cénit de su fama y en plena prosperidad económica, la vida le arrebató, en dos años, a su anciana madre y a su esposa Saskia. De la primera había pintado en 1639 uno de los mejores retratos de una persona en la vejez: sus arrugas surcando la piel, los ojos cansados ya sin pestañas, labios retraídos...

De la segunda le quedó su hijo Titus, de un año de edad —será muchas veces modelo: *Cristo*, *Tobías*, *Daniel*, *José joven*— y, animado por él, proseguirá con su producción pictórica, cuyas luces cada vez se tornan más vagas, reflejando el propio estado de ánimo, aunque su pincelada suave aporta la maestría. En cada retrato, a medida que envejece, va reflejando la soledad anímica, pero sus personajes muestran una grandeza —a pesar de su ancianidad— que ningún otro maestro acertará a imitar; porque el virtuosismo de Rembrandt se manifiesta en su pincelada, densa o transparente, y sus muchos *pentimentos* que rematan las obras.

De los dos últimos decenios de su vida —en los que emplea a menudo los colores rojo y oro— son *El hombre del casco dorado*, *Joven en la ventana*, *Aristóteles*, *Titus leyendo*, *Amán*, *Esther y Asuero*, *Retrato de familia...*, que muestran cierto aislamiento entre los personajes, plasmándose así el carácter propio de cada uno.



*La lección de anatomía del doctor Tulp* de Rembrandt (1632), en la Royal Picture Gallery Mauritshuis de La Haya. El primero de sus retratos en grupo, en el que plasma el gran interés por la ciencia que existía en su época.

En *El regreso del hijo pródigo* (1669) suprimió los personajes bíblicos y toda la acción se centra en padre e hijo junto al hermano que observa; es un cuadro para la reflexión, con su excelente estudio de luces y sombras en una ambientación matizada por la búsqueda constante del sentimiento interno.

Si en sus obras de juventud abundaban los suntuosos decorados y en las de madurez predominaba lo cotidiano, ahora, en las de la vejez, lo que prima es el mundo interior de los personajes, ligado al destino que aguarda en la vida al hombre, lo cual celebraron los románticos. Señala el crítico Herzen que en Rembrandt existe «un mundo en el que la vida se reproduce con toda su hondura...».

Rembrandt representó la cumbre del retrato colectivo —rompe con las reglas del retrato oficial—, género en el que realizó tres grandes cuadros: *Lección de anatomía* (1632) —donde se muestra como un buen conocedor del iluminismo caravaggiesco—, *Ronda Nocturna* (1642) —con los personajes en movimiento en lugar de estáticos, posando, algo que no gustó a quienes la habían encargado— y *Los síndicos del gremio de pañeros* (1662), donde su agudo sentido pictórico hace gala de un gran realismo.



*La gitanilla* de Franz Hals (1630), en el Museo del Louvre. Buen captador de tipos populares con pincelada pequeña y rápida, que da a su pintura un aire alegre, y hace gala del detallismo y el colorido típico de su tierra.

En el género de bodegón pintó *El buey desollado* (1655). Realizó más de trescientos grabados y, en el futuro, artistas como Goya y los románticos admirarán en él su visión particular del individuo, acompañada de su antiacademicismo.

Se supone que en sus comienzos Franz Hals (c. 1580-1666) tuvo contactos con Rubens, ya que estuvieron juntos en Amberes en 1624. En su obra hay que destacar su maestría en pintar los grupos militares, así como su faceta de retratista, en la que demuestra ser un buen captador tanto de tipos populares —*La gitanilla*— como de grupos burgueses: *Regentes del hospicio de ancianos*. Su pincelada pequeña y rápida, muy movida, da a su pintura un aire alegre, haciendo gala del detallismo y el colorido virtuoso que en Flandes y los Países Bajos suele estar presente habitualmente.

En ese tipo de pincelada y en su técnica espontánea se han visto contactos anticipados con los posimpresionistas del siglo XIX, quienes le reivindicaron como uno de los grandes pintores de la historia.

Pintor intimista, Jan Vermeer (1632-1675), que llevó siempre junto a su nombre el de su ciudad natal, Delft, fue el creador de una línea muy personal, se especializó en escenas cotidianas de interiores, aportando un tipo de iluminación que hace penetrar la luz en la escena por una ventana lateral. Se trata de temas sencillos de la vida diaria, ejecutados con gran realismo —*El pintor y la modelo*, *Alegoría de la pintura*—, en los que presenta una visión intelectual del espacio, la luz y los personajes.



*Joven de la perla* de Vermeer de Delft (1666), en la Royal Picture Gallery Mauritshuis. Delicado rostro que mira al espectador desde el blanco de sus ojos a juego con el pendiente que le da título.

Entre sus retratos destaca *Joven de la perla*, delicado rostro que mira al espectador desde el blanco de sus ojos a juego con el pendiente que le da título.

Realizó también composiciones paisajísticas de gran luminosidad: *Vista de Delft*. Tuvo mucha repercusión en pintores posteriores, como Dalí, para quien constituyó todo un motivo de estudio.

La obra de Meindert Hobbema (1638-1709) se caracteriza por la gran importancia que presenta la temática del paisaje, haciendo gala de un realismo naturalista donde la figura humana o bien no existe o carece totalmente de importancia. Tuvo repercusión entre los románticos ingleses y en los realistas del siglo XIX, particularmente la escuela de Barbizon.



*Alrededores de Middelharnis* de Hobbema, en la National Gallery de Londres. La perspectiva lineal por disminución del tamaño de los árboles pierde el punto de

fuga en el horizonte, mientras ellos avanzan hacia nosotros para meternos en el cuadro.

*Alrededores de Middelharnis* es su obra más famosa, donde la convergencia de las hileras de árboles aumenta la sensación de lejanía y la figura humana casi desaparece.

El aspecto principal de la obra de Jacob van Ruysdael (1628-1682) se halla también en la temática paisajística. Pintó numerosos cuadros del natural, siempre atento a las grandes aberturas hacia el horizonte, con gran profundidad de líneas y carentes de figuras humanas.

Entre sus obras destaca *El molino*, símbolo patrio, bajo un cielo plomizo, cuyo interés por la naturaleza en su aspecto sublime influyó en Delacroix y los románticos ingleses como Constable y Turner.

## LA PINTURA DE GÉNERO Y LOS BODEGONES

Por pintura de género se entienden los cuadros que representan una temática de tipo cotidiano, costumbrista, escenas populares, en cuyo trasfondo existe una carga moral o satírica no exenta en los Países Bajos de rasgos obscenos con el propósito de divertir al público de talante grosero, temática que enlaza con la tradición de las pinturas de kermés o fiestas populares campesinas, muy cultivadas por los Brueghel en el siglo XVI.

Entre los pintores que trataron este género se encuentran:

Adriaen van Ostade (1610-1684), discípulo de Franz Hals, que incorporó a su obra toda la corriente realista y paisajista desarrollada hasta entonces, destacó por sus escenas sobre la vida campesina, afanosa y laboriosa, y también popular y festiva, como se observa en *Interior de una cabaña*, *Baile de campesinos*, *Campesinos en una taberna*.

Jan Steen (1626-1679), discípulo del anterior, tiende con sentido irónico hacia temas de vida disoluta en tabernas o casas donde abunda la bebida y el desorden, tal como plasma en su estrambótica obra *La vida al revés*, así como en *Fiesta en una taberna*, *Fiesta de san Nicolás*, *Después de la orgía*, y otros temas por el estilo.

Pieter de Hooch (1629-1683), que coincidió con Vermeer durante su estancia en Delft, representó habitualmente escenas domésticas y ambientes familiares en interiores o patios, así como temas paisajísticos. De los primeros pueden citarse *Jugadores de cartas*, *Madre y niño*, *Joven mondando una manzana*, *Muchacha y niña en un patio*, con la novedad de hacer venir la luz

de los últimos planos del cuadro, lo que da al fondo de la escena una gran vivacidad que irradia en contraluz hacia el primer plano.

Gerard Ter Borch (1617-1681), sin embargo, se centró en escenas de ambientes burgueses, refinados, en los que retrata a multitud de personajes, hasta ochenta y seis aparecen en *Congreso de la Paz de Münster de 1648*, referente al tratado final de la guerra de los Treinta Años con España. Fue un artista de amplia formación, ya que viajó por Inglaterra, Francia, Italia y la península ibérica. De vuelta a su tierra, continuó con su producción artística dentro de una temática culta (*Lección de música, Concierto íntimo*) o familiar (*Reprimenda paterna*), siempre con personajes vestidos con cierta elegancia e incluso preciosismo, como las finas y brillantes sedas que lucen las jóvenes holandesas del país de los tulipanes.

Así mismo, abundaron los cuadros de bodegones o naturalezas muertas, que representan frutas, aves de caza, alimentos, flores, copas y recipientes. En este género destacaron los Willem, van Aelst y Kalf, junto a la flamenca Clara Peeters (1594-1657), una de esas mujeres artistas que han estado olvidadas de la historia del arte hasta hace bien poco. Especialista en esta temática, se caracterizó por incluir pequeños autorretratos disimulados en los brillos de los objetos. En 2016 se convirtió en la primera mujer pintora protagonista de una exposición en el Museo del Prado.

## LA ARQUITECTURA Y LA ESCULTURA

Aunque no con la fama o el prestigio de la pintura, en Flandes y los Países Bajos tuvo también su época de desarrollo y calidad la hermana mayor de las bellas artes.

Fue en la primera mitad del siglo XVII cuando en Flandes, al calor del florecimiento económico y cultural, se levantaron varias construcciones barrocas, aunque mediatizadas por la fuerte raigambre que el estilo gótico flamígero mantenía por estos lugares, además de la prolongación del manierismo y la inevitable influencia de la vecina Francia.

No obstante, orillando estas premisas, se construyeron varias iglesias que por pertenecer a la orden jesuítica no pueden apartarse del modelo italiano del Jesús, como las de San Carlos Borromeo en Amberes —de tres naves y capillas laterales—, San Miguel en Lovaina, San Juan Bautista en Bruselas y San Pedro y San Pablo de Malinas, en cuyas fachadas se observa la continua superposición de órdenes.

En el campo civil, destaca hacia fin de siglo la Grand Place de Bruselas (gran plaza de Bruselas), a la que asoman edificios de altos áticos y amplios ventanales con recargados exteriores.

En las Provincias del Norte, tras la independencia de España (1648), la arquitectura religiosa, por la conversión al calvinismo, experimentó un cambio radical, a la par que desaparecían —muchas veces destruidas— las imágenes.

Sin embargo, la obra civil, a causa del potencial económico que había ido adquiriendo la rica burguesía comercial y financiera, alcanzó un verdadero auge, que se plasmó en la ampliación radial de la ciudad de Ámsterdam a partir de los tres canales, construyéndose otros nuevos a los que daban las hileras de casas de elevadas fachadas en ladrillo visto, material pobre pero necesario donde no abunda o no existe la piedra, como es el caso de estas tierras.

Entre los arquitectos principales, destacó Hendrick de Keyser (1565-1621), también escultor, autor del diseño —al fallecer, su hijo Pieter lo llevó a la práctica— de la iglesia de Westerkerk («del oeste») en Ámsterdam, caracterizada por su altísima torre campanario, formada por cuatro cuerpos en disminución para aligerar el peso y coronada por un elegante cupulín. Alberga la tumba de Rembrandt y su hijo, Titus. Por el contrario, la de Noorderkerk («del norte»), obra de Hendrick Staets (1559-1630), aunque también debió intervenir en ella Keyser, cambia radicalmente su estructura interior para adaptarse al culto calvinista: una sala de planta central y disposición geométrica variada (cuadrada, circular, poligonal o bien de cruz griega), en cuyo centro se encuentran el púlpito del predicador y la pila bautismal, rodeados por los bancos de madera que ocupan los fieles.

Fue en la arquitectura civil donde la influencia clásica, a través del conocimiento de la obra de Palladio, se instaló en Holanda, desplazando al largo manierismo hasta entonces imperante, en lo cual no dejó de pesar, además de la cercana Francia, la también próxima Inglaterra, en cuyos edificios hacía furor por entonces dicha tendencia.

El arquitecto, y también pintor, difusor por excelencia de este estilo, fue Jacob van Campen (1595-1657), formado en Italia. Su obra más popular fue la casa conocida como *Mauritshuis*, en La Haya, que toma el nombre de su propietario, Mauricio de Nassau. De planta cuadrada, sobre elevado zócalo luce su fachada clásica —de piedra clara, contrastando con el resto de la construcción en ladrillo visto—, compuesta de cuatro pilastras jónicas de

orden colosal, adosadas bajo el frontón triangular que las remata. Será el modelo para otras muchas mansiones tanto urbanas como rurales.

No obstante, su obra enseña fue el diseño del edificio del ayuntamiento de Ámsterdam, hoy Palacio Real, iniciado en 1648, inmediatamente después de la firma de la Paz de Westfalia, y concluido por Daniel Stalpaert (1615-1676). De planta rectangular, en su centro se halla la gran Sala Civil, en la que abunda, como en todas las demás (la de las Artes, la de la Contratación, la del Tribunal Militar, la de los Ediles, etc.), decoración simbólica. Sobre el exterior, tras el frontón bajo pilastras adosadas que remata la fachada — encuadrada entre dos cuerpos laterales a modo de torres—, cuyo tímpano fue decorado con motivos marinos fabulosos, según diseño de Artus Quellinus (1609-1668), destaca la alta torre del Reloj, a modo de campanario.

Oscurecida un tanto por la calidad de la pintura, se desarrolla, no obstante, una corriente escultórica impregnada de realismo, a veces teatral pero muy expresivo, que enlaza con la mejor tradición flamenca y centroeuropea, presente ya desde los últimos compases del Gótico.



Santa Susana en la iglesia de Santa María de Loreto de Roma y San Andrés en San Pedro del Vaticano, por François Duquesnoy entre 1629-1633; la primera en sereno *contraposto* y la segunda en dramatismo atenuado.

Quellinus se había formado en el círculo de Rubens y durante su estancia en Roma fue discípulo del flamenco afincado en Italia, François Duquesnoy (1597-1643), colaborador de Bernini en el baldaquino de San Pedro, representante de la línea más clásica de la escultura barroca, como se observa en una de sus obras importantes: la estatua de Santa Susana que hoy se halla

en la iglesia de Santa María de Loreto en Roma; en ella hace gala de un gran naturalismo tanto en la pose, de sereno *contraposto* —al contrario de otras obras barrocas—, como en la forma de caer los pliegues de la túnica. En el interior de San Pedro del Vaticano se encuentra su imagen de San Andrés, de menor dramatismo o teatralidad que las de su contemporáneo Bernini.

Lucas Fayd'herbe (1617-1697), también antiguo discípulo de Rubens, fue el autor del sepulcro del arzobispo Andreas Cruesen en la catedral de Malinas, novedoso porque se representa al protagonista, aún vivo, arrodillado y despojado de su mitra frente al Resucitado, en claro gesto teatral barroco.

Anterior a este fue el monumento funerario del héroe nacional Guillermo I de Orange Nassau, en la Nueva Iglesia de Delft, obra de Hendrick de Keyser, quien representó al difunto por partida doble: primero, en mármol, yacente; y, encima, en bronce, sedente, rodeado por las alegorías de la Justicia, la Libertad, la Religión y el Valor.

Otro trabajo funerario de interés es el del teólogo van Polyander Kerkoven en la iglesia de San Pedro de Leiden, obra de Rombout Verhulst (1624-1698), quien representa al finado dormido en plácido gesto, con el naturalismo de la cabeza apoyada en la mano y ropajes de abundantes pliegues, tradición realista que arranca del siglo xv.

Aparte de la escultura funeraria, hay que destacar el asombroso púlpito, hoy en la catedral de San Miguel y Santa Gúdula de Bruselas, realizado para la iglesia jesuítica de San Miguel de Lovaina, obra de Hendrik Frans Verbrugghen (1654-1724), que representa la historia de la redención del género humano a través de raíces veterotestamentarias: sobre un tronco aparecen Adán y Eva con la muerte a sus espaldas, expulsados del paraíso, sosteniendo en sus hombros la tribuna, que simboliza la bola del mundo; sobre el tornavoz, campan la Virgen con una corona de doce estrellas pisando la media luna, como dice el Apocalipsis (12:1), y el Niño de pie. Teatralidad y expresionismo se funden en esta obra de ritmo centrífugo.

## 8

# El Barroco anglosajón

### LA MONARQUÍA PARLAMENTARIA. REVOLUCIÓN Y GUERRA CIVIL EN INGLATERRA

A la muerte sin herederos de la reina Isabel I (1603) subió al trono Jacobo Estuardo VI de Escocia y primer rey inglés (1603-1625) de esta dinastía que aún a las Coronas de Escocia e Irlanda. Su poco respeto a la opinión del Parlamento había fomentado el caldo de cultivo revolucionario para que a la llegada de su hijo Carlos I (1625-1649), empeñado en el absolutismo y el derecho divino de la monarquía, estallara la revolución, que ha sido catalogada como la primera de carácter burgués, anticipada siglo y medio a la francesa, y que creó las condiciones para la futura Revolución Industrial.

Previamente, el rey, que también chocaba con el Parlamento por cuestiones de índole religiosa, llegó a disolverlo varias veces, gobernando de forma tiránica y despótica durante un período que se conoce como Once años de tiranía.

Necesitado de fondos por su guerra contra los escoceses, a quienes quería someter a la autoridad anglicana, Carlos I en 1640 optó por dirigirse al Parlamento para solicitar subsidios, a lo que los parlamentarios le plantearon el juramento de la Petición de los Derechos (segunda carta magna inglesa). Entonces el monarca optó por disolverlo al cabo de tres semanas (Parlamento corto) y sus miembros se dividieron entre partidarios y enemigos del rey, con lo que estalló la primera guerra civil en 1642, que se alargaría hasta 1646. En el bando realista estaban los aristócratas y los ricos burgueses, preocupados por los conflictos y las agitaciones sociales. De lado parlamentario se encontraba la nobleza rural, los *Roundheads* («cabezas redondas») y el pueblo.

La victoria de las tropas parlamentarias en la batalla de Naseby (1645) obligó al monarca a abandonar su política absolutista y a aceptar el control de

la cámara (Parlamento largo), que entre otras medidas, retiró al rey el poder de disolverla.

Carlos I, que había sido encarcelado, logró escapar y se alió con los escoceses, así se desencadenó una nueva guerra civil entre 1648 y 1649, en la que el protagonismo fue para un parlamentario que pasaría a la historia: Oliver Cromwell (1599-1658). Dirigidos por él, los puritanos (*ironsides*: «costillas de hierro») derrotaron a las fuerzas realistas. El rey, que había huido a Escocia, fue entregado, juzgado por alta traición y decapitado, proclamándose la República (1649-1660), que supuso el triunfo de la burguesía comercial y financiera y su libertad económica.

No obstante, la necesidad de mantener el control militar del país ante los partidarios de Carlos II, sucesor legítimo a la Corona, y la necesidad de reprimir los levantamientos en Escocia e Irlanda, llevaron a constituir una dictadura férrea en manos de Cromwell y sus puritanos, aboliendo la Cámara de los Lores y proclamándose él mismo, en 1653, lord protector de Inglaterra.



El rey Carlos I de Inglaterra retratado con la habitual elegancia y dominio de la composición por Van Dyck (h. 1635). Museo del Louvre.

Entre sus principales medidas estuvo la publicación de las Actas de Navegación, en 1651, que estipulaban que el comercio con Inglaterra solo podía ser ejercido por barcos ingleses o de aquellos países que mantuvieran acuerdos comerciales con Inglaterra, con el fin de enfrentarse a su competidora, Holanda.

A su muerte, en 1648, le sucedió su hijo Richard, pero, falto de apoyos, fue depuesto al año siguiente.

Ese mismo año, Carlos II (1660-1685) fue proclamado rey, restaurando la dinastía Estuardo, aunque con poderes limitados por el Parlamento, donde, en 1673, se aprobó la llamada Ley de Prueba; en su virtud, todo cargo público debía dejar constancia de su anticatolicismo. Esta disposición legal fue ratificada posteriormente, en 1681, por medio de la Ley de Exclusión, apoyada por uno de los dos bandos en los que se había dividido el Parlamento: los *whigs* o partidarios del mismo, y los seguidores del monarca, que se llamaron *torys* —ambas denominaciones se siguen manteniendo actualmente para nombrar a los dos principales partidos políticos en Gran Bretaña: liberales, los primeros, y conservadores, los segundos—. Previamente, en 1679, se había aprobado la ley de *Habeas Corpus*, por la cual todo detenido tenía derecho a la asistencia letrada y a que fuese juzgado en un plazo máximo de veinte días, lo que se considera un avance histórico en materia penal.

A la muerte de Carlos II, su hermano Jacobo Estuardo (1685-1688) se convirtió en rey, intentando la restauración del absolutismo y favoreciendo a los católicos. El Parlamento le retiró su confianza y llamó a su hija María, esposa del holandés Guillermo de Orange para ocupar el trono, convirtiéndose ambos en los nuevos reyes de Inglaterra. Estos firmaron la Declaración de Derechos, que prohibía al monarca abolir las leyes emanadas del Parlamento y era este quien quedaba facultado para proclamar rey a quien estimara conveniente, como así ocurrió con el de Orange, que se convirtió en Guillermo III de Inglaterra por medio de la que se conoce como Revolución Gloriosa o Incruenta (1688), siendo coronado junto a su esposa el 23 de febrero de 1689 e instaurando el período de la monarquía parlamentaria en el país.

No obstante, para muchos historiadores no se trató de una revolución porque no involucró a las masas, sino de un golpe de Estado que llevó al poder a unos nuevos soberanos por la fuerza de las armas.

En 1702, su cuñada, Ana Estuardo, sucedió en el trono a Guillermo de Orange, y en 1709, mediante el Acta de Unión, se produjo la unificación definitiva de Escocia e Inglaterra, que pasaron a formar el Reino Unido de la Gran Bretaña.

Con Jorge I (1714-1727) se instauró en el trono la casa de Hannover, y se implantó el régimen de monarquía parlamentaria, en el cual el rey reina pero no gobierna, función que queda atribuida al Parlamento.

## EL TEATRO INGLÉS: SHAKESPEARE

El teatro inglés tuvo su momento de mayor esplendor durante el reinado de Isabel I (1559-1603), cuando surgió en Inglaterra un teatro nacional cuyo máximo representante fue William Shakespeare (1564-1616), considerado el mejor dramaturgo inglés de todos los tiempos, aunque en su época tuvieron fama también otros autores de obras teatrales como Christopher Marlowe o Ben Johnson.

Como todo el mundo sabe, Shakespeare es considerado uno de los mayores genios de la literatura universal, al nivel de Dante Alighieri o Cervantes, a quien se le ha querido unir en el día y mes de su fallecimiento: 23 de abril, cuando, en realidad, el *Príncipe de los Ingenios*, falleció el día 22, «no el 23», como siempre corrigió Martín de Riquer.

Natural de la pequeña Stratford-upon-Avon, William Shakespeare pasó de cuidador de caballos en las entradas de los teatros a actor y, luego, a dramaturgo de gran prestigio entre el pueblo, a pesar de que no buscó la popularidad, puesto que publicó en vida muy pocas obras. Escribió también en verso: *La violación de Lucrecia* y los *Sonetos* (dirigidos a un tal W. H., aún sin identificar), por lo que en ocasiones era conocido como el *Bardo de Avon* (o simplemente *el Bardo*: poeta). Su producción dramática fue muy amplia: comedias, tragedias, dramas históricos y tragedias romanas. Se puede clasificar, cronológicamente, en tres grupos:

- Entre 1590 y 1600, su primer período, en el que prima el optimismo, en general. Aquí se incluyen comedias como *El sueño de una noche de verano* y tragedias romanas como *Julio César*.
- Entre 1600 y 1608, su época de comedias sombrías y de tragedias, en las que desaparece el optimismo anterior y se apodera un tono sombrío, pesimista, de la existencia humana. Escribe sus famosas tragedias: *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth*, *El rey Lear*; piezas romanas como *Marco Antonio y Cleopatra*; y comedias: *Bien está lo que bien acaba*.
- Entre 1609 y 1611 se desarrolla la que podemos considerar su tercera y última etapa, en la que se observa una cierta armonía, fantasía y lirismo; por ejemplo, *Cuento de invierno*, *La tempestad*.

Si bien cronológicamente estaríamos aún en tiempos renacentistas, el teatro inglés, por su evolución, ofrecía ya, en la segunda mitad del siglo XVI, características barrocas.

A diferencia del teatro español, las mujeres, como en la antigua Grecia, no podían actuar y los personajes femeninos eran desempeñados por hombres.

Se trata de un teatro popular, que contacta con el pueblo gracias a la protección de Isabel I, a fin de utilizarlo como un arma propagandística al servicio de la Corona, necesitada de borrar siglos de luchas fratricidas y el oscuro pasado que la había llevado al trono: su madre, Ana Bolena, había sido ejecutada por brujería e incesto. De ahí, que los temas históricos gozaran del beneplácito no solo de la Reina Virgen sino de los nobles, ya que ensalzaban el pasado de grandes caballeros y el prestigio, pues, de la clase nobiliaria.

No obstante, era mal visto por los sectores más puritanos de la sociedad inglesa, ya que a su alrededor pululaban las gentes de mal vivir, se armaban escándalos, borracheras y se fomentaba la propagación de enfermedades, como el llamado «sudor inglés», en las aglomeraciones humanas que se producían para ver los espectáculos, bastantes de una moralidad que dejaba mucho que desear para los grupos más extremistas de la sociedad conservadora inglesa. Por ello, a partir del primer cuarto del siglo XVII, el teatro comenzó a verse recluido al ámbito de la corte y en manos de una minoría. La puntilla vino en 1642, cuando el Parlamento clausuró los teatros y las representaciones quedaron reducidas a algunas esporádicas de aristócratas aficionados.

## **LAS BELLAS ARTES INGLESAS**

El introductor en Inglaterra del clasicismo palladiano frente a las pervivencias goticistas del estilo Tudor, muy arraigadas en esta tierra, fue Íñigo Jones (1573-1652). Su admiración por el país transalpino radica en una estancia que llevó a cabo allí (Venecia, Vicenza, Roma), de donde regresó imbuido su espíritu de clasicismo.

Entre sus construcciones más importantes se encuentra el Queen's House de Greenwich (la casa de la reina de Greenwich, 1616-1635), palacio diseñado de acuerdo a una rígida estructura geométrica rectangular, cúbica, que recuerda la gravedad palladiana al igual que la logia de columnas jónicas que mira al jardín en uno de los bloques, unido por un puente al segundo y dispuesto de manera transversal con relación a este; el modelo parece estar en la Villa Medici construida por Sangallo en Poggio a Caiano.

También son obra de Jones la Banqueting House (casa de los banquetes, 1619) en Whitehall y la Queen's Chapel (capilla de la reina), así como el Whitehall Palace (palacio de Whitehall), un complejo palaciego destinado al rey Carlos I, que acabó destruido durante la guerra civil.

Trabajó en la restauración de la catedral de San Pablo de Londres, aunque quien finalmente llevó a efecto la obra fue Christopher Wren.

Colaborador de Íñigo Jones fue Isaac de Caus (1590-1648). Conjuntamente construyeron la Wilton House (casa de Wilton, 1632), en cuyo interior destacan las lujosísimas salas del Cubo y del Doble Cubo, así llamadas por la estructura de su planta.



Christopher Wren. Catedral de San Pablo. Fachada sur del crucero, inspirada en Santa María della Pace de Roma por su diseño semicircular convexo que sobresale hacia el exterior.

Con Christopher Wren (1632-1723) se inicia el período de arquitectura barroca en Inglaterra, si bien el estilo mantuvo en la isla características propias como la patente influencia clásica, que no cesó de estar presente en mayor o menor medida. No existe el sentido dinamizador, ondulante, propio del barroco romano, sino más bien una sobriedad característica de los tiempos renacentistas.

Favorecido por la actividad urbanizadora que tuvo lugar en Londres tras el devastador incendio que se produjo en la Navidad de 1666, Wren se convirtió en el arquitecto favorito de Carlos II.

Entre las varias iglesias que edificó en la *city* destaca la de San Esteban de Walbrook (1672), en forma de rotonda cubierta por una cúpula adornada con casetones y sostenida por esbeltas columnas corintias.

Su obra principal es la catedral de San Pablo (1675-1710), cuyo diseño en cruz latina con desarrollado transepto emana de los templos góticos, como Wells y Winchester. Posee doble cúpula sobre el crucero (rematada por doble linterna de novedosa base cuadrada), inspirada en el *cupolone* de Santa María de las Flores de Florencia, de Brunelleschi, e imita, aunque rodea su tambor un peristilo como San Pietro in Montorio de Bramante, la del Vaticano, la de Val-de-Grâce o la de Los Inválidos de París, al tiempo que servirá de modelo para la del Capitolio de Washington y las de otros edificios neoclásicos. Su imponente fachada occidental de inspiración palladiana, que consta de dos cuerpos coronados por frontón triangular sobre el que preside la estatua dorada del titular del templo, emplea columnas pareadas corintias que recuerdan la fachada del Museo del Louvre; pero sobre todo rememoran el pórtico de San Pedro del Vaticano. Así mismo, en los campanarios se ha querido ver alguna influencia borrominesca.

Por encargo del nuevo monarca, Guillermo III, y dentro de la tendencia inglesa a las residencias campestres más que a los lujosos palacios característicos de la Francia contemporánea —en parte, por la falta de presupuesto—, construyó la residencia veraniega real, el Hampton Court Palace (palacio de Hampton Court), elegante edificio de planta rectangular decorado en blanco sobre la fachada vista, en cuya entrada recibe un pórtico coronado por frontón triangular.

Su última obra fue el hospital de Greenwich, iniciado en 1695 a base de columnatas en su planta baja; sus alas se agrupan en torno a patios; sendas cúpulas coronan las dos torres. En la construcción colaboraron los arquitectos John Vanbrugh (1664-1726) y Nicholas Hawksmoor (1661-1736).

Ambos edificaron posteriormente el Castle Howard (castillo Howard) en North Yorkshire, edificio rectangular presidido por un pórtico clasicista con pilastras corintias adosadas y frontón triangular de remate, sobre el que se impone, bien visible desde el exterior, una gran cúpula semiesférica con linterna sobre elevado tambor, que cubre el vestíbulo de planta cuadrada, abierto al patio; un tipo de edificio de los llamados *entre cour et jardin*, es decir, construidos entre el jardín que le precede y el patio posterior. Su señorial interior, con grandes arcadas sostenidas por elevadísimas pilastras corintias adosadas, más se asemeja a un templo que a una residencia civil, salvando los bustos y estatuas que en exceso lo adornan. En el jardín se levantaron diversas construcciones imitando estilos antiguos, como templetes clásicos y obeliscos egipcios.



Castillo Howard. Edificio rectangular presidido por un pórtico clasicista sobre el que se impone una gran cúpula semiesférica con linterna sobre elevado tambor.

En colaboración también, puesto que lo inició el primero y lo terminó el segundo, Vanbrugh y Hawksmoor construyeron sobre un antiguo castillo medieval el Blenheim Palace, en Oxfordshire (1705-1725), dispuesto como el castillo Howard en torno a un gran patio y presidido por un pórtico de inspiración clásica compuesto por dos columnas centrales y cuatro pilastras laterales —dos en cada esquina— que sostienen el frontón triangular en cuyo tímpano lucen en relieve las armas del duque de Marlborough, propietario del palacio —un descendiente suyo será bautizado como *Mambrú* cuando acuda a España como aliado del archiduque Carlos de Austria durante la guerra de sucesión—, regalado por la reina Ana Estuardo en conmemoración de su victoria frente a la Francia de Luis XIV en la batalla que tuvo lugar en Blenheim, a orillas del Danubio, por lo que también se conoce el palacio con el mismo nombre. Traspasando el umbral, se accede a un gran vestíbulo que da al amplio salón principal del conjunto en el que, por cierto, vino al mundo el *Premier* Winston Churchill.

Tras esta etapa del breve y peculiar barroco inglés, volvió a imponerse el gusto palladiano, como una anticipación prematura del neoclasicismo.

En esta línea, Richard Boyle (1694-1753) construyó cerca de Londres la Chiswick House (casa de Chiswick) entre 1727 y 1729, que recuerda la Villa Rotonda de Palladio: planta cuadrada con una sala central octogonal cubierta con cúpula; pórtico hexástilo coronado por frontón liso sobre columnas corintias; y ausencia total de adornos sobre los lisos muros, ni siquiera estatuas que coronen la cubierta: sobriedad absoluta al estilo clásico.

Con menor fidelidad a este modelo, pero dentro de la misma corriente neopalladiana, William Kent (1685-1748) edificó en 1734 la Holkham Hall (sala de Holkham), en Norfolk, un palacio de aire monumental en un entorno de jardín inmerso en el paisaje —acompañamiento ideal de las villas—, en

cuyo interior emplea bóvedas cubiertas de casetones sobre una monumental escalera que conduce a la planta noble.

Capítulo aparte fue la obra del escocés James Gibbs (1682-1754), aprendiz en Italia con Carlo Fontana, cuyas enseñanzas aplicó de regreso a Inglaterra en su primera obra, la iglesia de Saint Mary-le-Strand y, posteriormente, en la de Sant Martin-in-the-Fields (San Martín en el campo), en la que combinó una fachada clásica (pórtico hexástilo rematado por frontón triangular) con una elevada torre rematada en agudo capitel sobre el campanario.



Radcliff Camera (biblioteca de la Universidad de Oxford) de planta circular sobre un zócalo también curvo, coronada por una gran cúpula semiesférica con linterna sobre tambor circular.

Para la biblioteca de la Universidad de Oxford, la Radcliff Camera, diseñó una planta circular dispuesta sobre un zócalo también curvo, coronada por una gran cúpula semiesférica sobre tambor circular y rematada por una linterna a juego con la cubierta de pizarra. Articulan el exterior doubles columnas adosadas, entre las que alternan ventanas bajo frontón triangular y huecos en forma de hornacina destinados, seguramente, a albergar estatuas.



Bath Circus, conjunto urbano de la ciudad de Bath, realizado por los arquitectos Wood, que forma un círculo inspirado en el Coliseo romano.

En la línea palladiana, los Wood, padre (1704-1754) e hijo (1728-1781), diseñaron dentro del conjunto urbano de la ciudad de Bath —muy visitada por sus famosas aguas termales— tres plazas monumentales: Queen Square (cuadrada), The Circus (circular) y Royal Crescent (semicircular); la segunda, que se llama así porque las casas —todas idénticas, de tres pisos— forman un círculo inspirado en el Coliseo romano, fue terminada por Wood el Joven, y la última —un conjunto de viviendas en elipse al final de una de las tres calles radiales que conducen hasta allí— es obra exclusivamente suya; se conoce con ese nombre por la disposición de los edificios, que exhiben órdenes gigantes de raíz palladiana en forma de media luna.

Wood el Viejo diseñó también en la misma ciudad, necesitada de tejido urbano por la gran afluencia de visitantes, varias obras, entre ellas, el hospital de San Juan y el parque del Prior.

### **La escultura, escasa y triste**

No fue de las más importantes del Barroco la escultura inglesa; en ello influyeron varias circunstancias, primordialmente, la iconoclastia que se desató cuando el Acta de Supremacía separó la iglesia anglicana de Roma.

Hay que buscar el principal refugio de ese arte en el campo funerario, en el que destaca principalmente Nicolás Stone (1586-1647), que se formó en Ámsterdam con Hendrick de Keyser y tuvo alguna colaboración en el terreno arquitectónico con Íñigo Jones. Sus dos principales trabajos son los sepulcros en mármol de *sir* William Curie en Hatfield y de *Lady* Elizabeth Carey en la iglesia de Stone-Nine, ambos de un gran naturalismo: el primero, yacente de medio lado, cubierto con leve sudario y en el primer estado de descomposición; la segunda, en un gesto diferente al usual de unir ambas

manos en actitud orante, coloca solo la derecha sobre su pecho y el rostro refleja ya la tristeza de la ausencia de vida.

En el primer tercio del siglo siguiente, puesto que no puede hablarse de una escultura rococó en Inglaterra, fue el francés Louis François Roubiliac (h. 1695-1762) quien se estableció en este país y logró su primer renombre con la estatua sedente del compositor alemán George Frederick Händel para el Vauxhall Garden de Londres, representado con las piernas cruzadas y tocando la lira. Posteriormente, se dedicó a la escultura sepulcral, realizando la del citado músico y el imponente, sobrecogedor, monumento funerario de *sir Joseph* y *Lady Elizabeth Nightingale* para la abadía de Westminster, evocando el momento en que la visión de un rayo (simbolizado por la espada que blande la Muerte) aterroriza a la dama, haciéndole perder el hijo que esperaba y falleciendo también, mientras su esposo no puede parar la tragedia.

### **Moralina, elegancia y color en la pintura**

La pintura inglesa se caracterizó por su variedad, elegancia y colorido.

William Hogart (1697-1764), pintor y grabador, fue un autor famoso de escenas populares y costumbristas con afán satírico o moralizante, como se observa en una de sus series más conocidas: *Vida de un libertino*, en la que muestra, en seis escenas, el trágico final del protagonista después de derrochar su hacienda en la mala vida. Del mismo estilo, *La carrera de una ramera*, *Poco después de la boda*, y otras. Entre sus retratos puede citarse *La Vendedora*, boceto inacabado.



*Poco después de la boda* (escena 2.ª) de William Hogart (1743), en la National Gallery de Londres. Una escena popular, costumbrista, con afán satírico o moralizante.

Sir Joshua Reynolds (1723-1792) se caracteriza por un aire elegante y aristocrático, además de dominar también el tratamiento del paisaje. Pintó retratos de personajes importantes de su época, como el del *Duque de Devonshire* o el de *Lord Heathfield*. En el estilo elegante sigue a Van Dyck y exhibe una gran viveza de colorido.



*Los Andrews* de Thomas Gainsborough (1750), en la National Gallery de Londres.  
Las figuras están ambientadas en el verde campo bajo nubes rompiendo.

Thomas Gainsborough (1722-1788), el pintor de la clase alta, destacó en el retrato, género muy demandado por la sociedad inglesa del momento. Llevó a cabo también excelentes composiciones paisajísticas, algunas con pleno carácter romántico.

Manejó muy bien el colorido y la ambientación de sus figuras ante fondos con arquitecturas y paisajes realistas y minuciosos, cualidad que también se observa en el detallismo de los ropajes. De sus obras puede citarse *Los Andrews*, donde conjuga extraordinariamente los colores: las nubes rompiendo, el azul celeste del vestido de la dama, que hace juego con el suave amarillo verdoso del campo y los blancos nacarados de sus encajes.

## **LA ARQUITECTURA EN EL CENTRO Y NORTE DE EUROPA**

A principios del siglo XVII el estilo barroco va entrando por las puertas del Imperio alemán, como se observa en el mausoleo del emperador Fernando II en Graz (Austria), su ciudad natal, iniciado en 1614 según diseño del arquitecto italiano Giovanni Pietro de Pomis (c. 1565-1633) y terminado tras su muerte por Pietro Valnegro; siendo obra de Fischer von Erlach, en 1687, el interior, cubierto con dos cúpulas superpuestas sobre tambor circular. En su

fachada se da la combinación de frontones triangulares y curvos, así como columnas de orden gigante adosadas.

Pocos años antes del cambio de siglo se había levantado por autor desconocido la iglesia jesuítica de San Miguel en Múnich, cuya bonita fachada, poblada de imágenes en hornacinas, recuerda algo así como una casa de muñecas.

En 1614, Santino Solari (1576-1646) inició sobre una antigua basílica del siglo VIII la catedral de San Ruperto de Salzburgo, al modo italiano, con planta longitudinal dividida en tres naves escalonadas en altura y una gran cúpula sobre tambor octogonal que cubre el crucero; dos torres también coronadas por cúpulas con linternas enmarcan el hastial central de la fachada, organizado en dos cuerpos con pilastras adosadas y coronado por un ático rematado por frontón triangular sobre el que campa la estatua del santo titular.

En arquitectura civil, Elías Holl (1573-1646) construyó el ayuntamiento de Augsburgo (1620), cuya fachada poblada de ventanas simétricamente dispuestas semeja un templo religioso por su gran hastial central rematado en ático y frontón encima, dispuesto entre dos torres octogonales que arrancan de una estructura cuadrada y se cubren con sendas cúpulas en forma de bulbo que rompen la sobriedad del conjunto. En el interior destaca la Sala Dorada con su primoroso artesonado de madera.

Tras los desastres de la guerra de los Treinta Años, el Imperio alemán comenzó a recuperar su actividad constructora, si bien hay que distinguir dos zonas perfectamente diferenciadas: al norte, los Estados protestantes, para cuyos templos optaron por seguir el clasicismo francés; al sur, los católicos, que al abrigo de la orden jesuítica fueron edificando iglesias que expandieron el modelo romano por el territorio centroeuropeo, a lo que contribuyó la llegada de varios artistas de procedencia italiana, tanto a Austria, donde trabajó Carlo Antonio Carlone (1635-1708), como a Alemania, donde lo hicieron Agostino Barelli y Enrico Zucalli. Al primero se deben distintos trabajos en la colegiata de San Florián, en la Alta Austria; y a los dos últimos la construcción de la iglesia de los Teatinos en Múnich, que consta de una nave central con capillas laterales.

De estos, el primero diseñó los planos del palacio de Schleissheim, cerca de Múnich, que fue concluido en 1719 por Josef Effner (1687-1745), paisajista y decorador, autor también de la reordenación del parque de la residencia de Nymphenburg por encargo del Elector de Baviera y uno de los principales introductores del rococó en este país.

En Austria el principal arquitecto fue Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723), que se formó en Italia con Carlo Fontana, se trató con Bernini y algunos eruditos y también se interesó por Borromini. Entre sus primeras obras se hallan las tres iglesias inspiradas en modelos romanos que levantó en Salzburgo: la de la Trinidad, la de Santa Úrsula y la Colegiata; en todas, integradas en la escenografía urbana, destacan sus imponentes cúpulas. La fachada convexa de la última sirvió de inspiración para otras obras a lo largo de Europa, como la colegiata de La Granja de San Ildefonso en España.

En competición con Von Hildebrandt, le fue encargada en 1695 la construcción de un palacio urbano para el príncipe Eugenio de Saboya, aunque, posteriormente, la remodelación y ampliación corrió a cargo de este último arquitecto.

Al año siguiente (1696) se iniciaron bajo su dirección las obras del monumental palacio de Schönbrunn («hermosa fuente»), situado muy cerca de Viena, tras modificar los primeros ambiciosos planos que había dado años antes para expresar la grandeza del káiser Leopoldo I de Habsburgo (1658-1705). Modificaciones que no le serán extrañas al conjunto a lo largo del tiempo por mor del capricho de los nuevos monarcas, como la emperatriz María Teresa I, que mandó transformar la sala central cubierta con cúpula que había llevado a cabo Fischer por la Gran Galería y, así mismo, encargó nuevos frescos para adornar los techos. Por lo mismo, la fachada exterior, que tira hacia un aire versallesco al igual que sus hermosos jardines, fue realizada por Nicolás Pacassi (1716-1790).

Su obra más importante es la iglesia de San Carlos Borromeo de Viena (1716), coronada por una gran cúpula ovalada de tambor alargado y precedida de un pórtico clásico hexástilo. Dos torres de corta estatura rematadas por caprichosos campanarios flanquean el edificio. Las dos grandes columnas conmemorativas del exterior, que lucen relieves en espiral a modo de relato, recordando la Trajana de Roma, son una alusión también tanto a las dos que precedían la entrada al templo de Salomón —Jaquin y Boaz— como a las míticas de Hércules, emblema de la casa de Habsburgo que figuran en el escudo nacional de España acompañadas de la leyenda «PLVS ULTRA», de la que precisamente el rey Carlos I, V emperador de Alemania, mandó retirar la expresión «NON» tras el descubrimiento de las tierras de América.



En una colina sobre el Danubio se alza el monasterio de Melk. Dos torres gemelas en la fachada rematadas con bulbosos capiteles y una gran cúpula sobre cimborrio octogonal componen la soberbia imagen exterior de la obra.

A su última etapa pertenece el edificio de la biblioteca de la corte de Viena, que hubo de terminar después de su muerte Fischer hijo. Su sala central, cubierta con una gran cúpula, está situada entre las de las Ciencias de la Guerra y de la Paz, ambas abovedadas, y delimitados sus espacios por dos imponentes columnas corintias que pueden tener la misma simbología que las dos exteriores del edificio anterior, teniendo en cuenta que aquí se encuentra el escenario de la glorificación de Carlos VI, cuya estatua en pie como el Hércules de las Musas se halla en el centro y su apoteosis pintada al fresco cubre la bóveda.

En cuanto a construcciones religiosas, hay que decir que la magnificencia de los palacios fue apetecida por los abades de los grandes monasterios, quienes ejercieron un mecenazgo similar al de los grandes príncipes y reyes. Es impresionante por su lujo desbordado, obsceno en aquel mundo de miseria, enfermedades y muerte, el interior del monasterio de Melk, construido en una colina sobre el Danubio por Jacob Prandtrauer (1660-1726), un arquitecto local al que acompañaron decoradores, alguno italiano (Antonio Beduzzi), en la riquísima e incontenida ornamentación interior: ángeles músicos flotando entre nubes que vuelan en las polícromas bóvedas y pechinas, otros en dorados relieves posados sobre el púlpito, un derroche de ostentación para mostrar una particular visión del paraíso como quería el abad Berthold Dietmayer. Dos torres gemelas en la fachada, rematadas con bulbosos chapiteles y una gran cúpula sobre cimborrio octogonal muestran la soberbia imagen exterior de la obra, que fue concluida por Josef Munggenast (1680-1741), discípulo de Prandtrauer. A este maestro se debe también su trabajo en otros conjuntos monásticos, como la Sala de Mármol de la colegiata de San Florián antes citada.

Uno de los primeros arquitectos barrocos en Alemania fue Andreas Schlüter (1660-1714), que después de formarse en Francia e Italia obtuvo el encargo de construir el Palacio Real de Berlín, medio destruido durante la Segunda Guerra Mundial y demolido en 1950. La inspiración había estado en la obra de Bernini y una gran cúpula se hallaba sobre el pórtico de entrada, que ofrecía en sus mejores tiempos aspecto de solidez en su conjunto.

Al sureste, en Suabia, en la región de Vorarlberg, existía desde mediados del siglo XVII la tradición de una corporación de maestros artesanos (carpinteros, canteros, estuquistas), conocida como *Auer Zunft* (Gremio de Au) por su localidad de residencia, a la que retornaban con la llegada del invierno tras finalizar la época de los trabajos allí donde habían sido llamados. Formaban en su pueblo una escuela de aprendices con carácter teórico y práctico, que se guiaban por cuadernos de trabajo con modelos de grandes maestros italianos (Vignola, Palladio), franceses y alemanes. Se difundió así un tipo de arquitectura que llevaba el nombre de su región y se plasmó en un diseño de iglesia con torres gemelas en la fachada, que presenta tribunas en las naves, las cubre con bóvedas y suele prescindir de la cúpula en el crucero. Así mismo, se terminó abandonando la planta longitudinal para adaptarse a la central con tendencia a la disposición ovalada. Característica *sine qua non* fueron los luminosos estucados de sus interiores, exuberantemente recubiertos de frescos y decoración desbordante.



Catedral de Cristo Salvador en Fulda (Alemania). Adosadas a sus torres de cuatro cuerpos, coronadas por capiteles bulboides hay sendas capillas abovedadas.

En la Alta Baviera trabajaron los Dientzenhofer, una familia de arquitectos que a lo largo de varias generaciones llevó a cabo la construcción de numerosas iglesias por toda Bohemia, Franconia y el Alto Palatinado.

Entre las primeras, aún a finales del siglo XVII, se halla la de peregrinación de Kappel, cuya planta trilobulada simboliza la Santísima Trinidad a la que está consagrada, mientras sus cúpulas bulboides le dan un aire oriental.

De principios del siglo XVIII es la de San Miguel en Praga, donde se revela el conocimiento de la obra de Guarino Guarini en sus fachadas ondulantes y en la dinámica espacial del edificio.

A estas fechas, aproximadamente, pertenece la catedral de Fulda, inusualmente orientada de oeste a este. Adosadas a sus torres de cuatro cuerpos, sendas capillas abovedadas. En el hastial central hay cierta inspiración jesuítica. El templo, antigua iglesia abacial, consta de dos transeptos con una gran cúpula que cubre el primer crucero.

Pero la obra más espectacular es la iglesia del monasterio benedictino de Banz, con las bóvedas desplazadas de la planta y las naves que ofrecen oscilaciones ópticas.

Kilian Ignaz (1689-1751), de la tercera generación Dientzenhofer, edificó, ya en pleno rococó, la iglesia de San Juan Nepomuceno sobre la Roca, en Praga.

Johann Lucas von Hildebrandt (1668-1745), italiano de nacimiento, se formó en el estudio-taller de Carlo Fontana y sintió admiración por los arquitectos más innovadores de su tierra: Borromini y Guarini. Llevó a cabo obras de gran monumentalidad con efectos ilusionistas, entre las que destacan la reconstrucción del antiguo palacio Mirabell (del italiano *mirabile*: «admirable») de Salzburgo (1706), con sus hermosos jardines, el palacio Daun-Kinsky (1713-1716), en el que prima su caprichosa portada coronada con frontón curvo partido entre dos atlantes que sostienen el entablamento, y el palacio de Belvedere en Viena. Este, realizado entre 1721 y 1722, está formado por siete cuerpos distintos, todos con cubierta de faldón, entre los que sobresale el central flanqueado por otros dos de menor altura a los que escoltan a cada lado sendos pabellones más bajos; el conjunto está encuadrado en cada extremo por una torre cubierta con cúpula. Diferentes adornos (grutescos y espirales) salpican muros y ventanas, adornadas con molduras caprichosas; estatuas y trofeos lucen coronando y rematando los tejados. En cuanto a los interiores, son características de este arquitecto las salas octogonales u ovaladas y las monumentales escaleras.



Lucas von Hildebrandt. Palacio de Belvedere (Viena), formado por siete cuerpos diferentes con cubierta de faldón, encuadrados en cada extremo por sendas torres cubiertas con cúpula.

Trabajó también en el palacio de Weissenstein, en el que destaca su monumental escalera compuesta de tres rampas.

Frisando ya el rococó se debe citar la construcción entre 1709 y 1728 del palacio Zwinger en Dresde, conjunto de edificios y galerías en torno a un gran patio destinado a espectáculos, que fue levantado por Matthaus Pöppelmann (1662-1736), arquitecto al servicio del rey de Polonia y elector de Sajonia, Federico Augusto II el Fuerte, quien le había hecho el encargo junto al escultor Baltasar Permoser (1651-1732), autor de la abundante decoración mitológica: sátiros, faunos, ninfas, Hércules cargando el globo terráqueo mientras sustituía a Atlas, guirnalda de flores... No llegó a realizarse todo el complejo proyectado sino una serie de construcciones y galerías en torno a su patio cuadrado, con dos bellos edificios ovalados en cada extremo.

Como esta, otras obras que en Dresde, la Florencia del Elba, sufrieron la barbarie de los aliados en 1945 sin que se tratase de ningún objetivo militar, simplemente porque era «tiempo de destruir Alemania», como rezaban las octavillas que, con las bombas incendiarias, arrojaban los pájaros de acero que liberaban de tan salvaje modo Europa.

En Suiza, hacia finales del siglo XVII, tuvo mucha influencia la arquitectura de la región de Vorarlberg, con sus características fachadas de torres gemelas y pilares adosados en los interiores, magníficamente decorados con estucos, como se observa en las colegiatas de Solothurn, obra de Heinrich Mayer, y de Einsiedeln, de Kaspar Moosbrugger, en la que una milagrosa Virgen Negra era foco de atracción de devotos. En esta, destaca su ondulante fachada entre sendas torres idénticas, traspasándola se accede a la capilla

octogonal, cuya cúpula decoró al fresco Cosmas Damian Asam con el *Nacimiento de Jesús*.

Peter Thumb (1681-1767) fue el autor de la iglesia del monasterio de Saint Gall, de planta longitudinal con sala oval en el centro que sobresale al exterior aunque apenas se percibe por dentro. En la decoración de la suntuosa biblioteca (frescos del techo, estucos y maderas) colaboraron varios artistas.

Si observamos el norte del continente, a principios del siglo XVII, se dio la influencia de las cercanas tierras de Flandes y los Países Bajos, aunque en la segunda mitad de la centuria llegaron corrientes tanto francesas como italianas.

Dinamarca vivió una época de esplendor con la monarquía de Christian IV. De entonces es el edificio de la Bolsa de Copenhague, obra de Hans van Steenwinkel el Joven (1587-1639), un maestro a caballo entre la arquitectura manierista y la barroca, que se inspiró en edificios holandeses para realizar esta obra en el característico ladrillo visto; su fachada se compone de tres cuerpos horizontales superpuestos en disminución, coronados por un ático, con la portada flanqueada por cuatro columnas, dos a cada lado. Un altísimo capitel verde jade de cincuenta y cinco metros corona el edificio; reemplazó al original en el siglo XVIII y está formado por cuatro colas de dragón enroscadas, una por cada uno de los cuatro países nórdicos: Dinamarca, Suecia, Finlandia y Noruega.

El Barroco clasicista lo representa el palacio de Charlottenburg, construido por Lambert van Haven (1630-1695), que se había formado en Italia.

En el siglo siguiente se llevó a cabo la obra cumbre del barroco danés, la Frederikskirke o iglesia de Federico —en honor al rey Federico V—, más conocida por la iglesia de Mármol, en la plaza octogonal de Amalienborg, centro de la renovación urbanística que se estaba emprendiendo con la construcción de un nuevo barrio en Copenhague sito en los antiguos jardines de la reina Amelia, de ahí el nombre. El templo es de planta circular y tiene un pórtico clasicista formado por cuatro columnas corintias coronadas por frontón triangular; le cierra una enorme cúpula semiesférica gallonada con cubierta de cobre —característica del país—, dispuesta sobre tambor circular. Fue obra de Nicolaj Eigtved (1701-1754), a quien se considera el introductor del rococó francés en Dinamarca.

En Suecia también existió inspiración holandesa en una primera fase, aunque pronto se produjo la llegada de las corrientes francesas con Simón de la Vallée y su hijo Jean (1620-1696). La obra fundamental fue la Riddarhuset

(Casa de los Caballeros) en Estocolmo, un edificio rectangular en ladrillo y piedra arenisca con pilastras de orden gigante adosadas en la fachada y un frontón triangular para resaltar el centro de la misma, donde se abre la portada.

El palacio Drottningholm, con sus alas laterales y su monumental escalera interior, fue comenzado por Nikodemus Tessin el Viejo —que se había formado viajando por gran parte de Europa— y terminado por su hijo el Joven (1654-1728), a cargo de quien también quedó el diseño de los jardines. Él mismo se encargó de la reconstrucción del Palacio Real de Estocolmo, medio destruido a causa de un incendio. Se ha querido observar en la sobriedad del diseño algunas reminiscencias del proyecto de Bernini para la fachada del Louvre.

## **LA RICA ESCULTURA IMPERIAL Y EL ESCASO ECO DE LA PINTURA**

La primera mitad del siglo XVII no resultó fructífera para la labor escultórica en Alemania a causa de la desastrosa guerra de los Treinta Años, que sembró ruinas y desolación por doquier.

Quizá por eso se produjo la llegada de maestros extranjeros —flamencos, holandeses, de formación italiana—, quienes ante la falta de artistas locales suplieron los encargos que iban surgiendo, principalmente trabajos en bronce, de los que fueron los introductores en el Imperio.

Entre estos se halla Hubert Gerhard (1540-1623), autor de una estatua de san Miguel alanceando al diablo para la iglesia de esa advocación en Múnich.

Su discípulo, Hans Krümmel (1570-1634), además de una imagen de la Virgen con el Niño (la *Patrona Boiariae*) para la Residencia de Múnich, fue autor de monumentos funerarios, entre los que destaca el del emperador Luis IV el Bávaro en la catedral múniquesa, que no se terminó, pero se conserva alguna figura de acompañamiento como la del duque Alberto de Baviera, en cuya labor destaca el impecable detallismo y riqueza en los ropajes.

Dentro ya de un estilo barroco pleno, aportando movimiento y teatralidad a sus composiciones, destaca Adrián de Vries (1545-1626), de origen holandés, que fue alumno de Giambologna en Italia y aprovechó esos conocimientos para sus fuentes de Mercurio y Hércules en Augsburgo y Praga. Trabajó también la imaginería policromada en el *Ecce Homo* de la

catedral, una figura labrada en zigzag con entrada y salida de planos que acentúan su patetismo.

En la misma línea y la misma ciudad, Hans Reichle (1570-1642), con idéntica formación que de Vries, fundió en bronce el grupo de *San Miguel pisoteando a Satanás* para la fachada del edificio de la Armería.

En el campo de la estatuaria religiosa en madera hay que citar el retablo de la Virgen María, sin policromar, tallado por Jörn Zürn (1583-1635), hijo de Hans Zürn el Viejo, para la catedral de Uberlingen. Aún con reminiscencias góticas, como los marcos arquitectónicos para encuadrar los motivos, presenta un tratamiento dinámico en las figuras, que hablan de Barroco temprano.

En contraposición a la madera de tilo utilizada por Zürn, Johannes Juncker (c. 1582-1624) utilizó el noble mármol rojo y negro para el retablo de la Pasión en la capilla del palacio de Aschaffenburg, con escenas en relieve de gran dinamismo centradas por la imagen de Cristo muerto en la cruz y su inerte cabeza ladeada.

Pasada la guerra, entró de nuevo en escena la actividad artística, aunque con no muchos ímpetus. En la catedral de Bamberg, Justus Glesker comenzó el mismo año de la paz (1648) el grupo escultórico de la *Crucifixión*, en el que se aprecia la formación italiana del maestro.

Habrá que esperar hasta fines de siglo para que haya una mayor actividad, en este caso de la mano de Thomas Schwanter (1634-1707) con el retablo de San Wolfgang, mientras en el arte funerario destaca el sepulcro del canónigo Karl von Metternich, labrado en mármol por Matthias Rauchmüller (1645-1686) haciendo gala de gran espontaneidad y naturalismo: sentado con sus elegantes ropajes sobre la última morada de su cuerpo, el titular pasa las páginas de un libro despreocupadamente.



Matthias Rauchmüller. Sepulcro en mármol del canónigo Karl von Metternich.  
Sentado con sus elegantes ropajes sobre la última morada de su cuerpo, pasa  
indiferente las páginas de un libro.

De carácter conmemorativo es el monumento en el que, de rodillas, el káiser Leopoldo I ruega a Dios por el fin de la peste que asolaba Viena y, bajo él, la Fe triunfa sobre la macabra figura del Mal, monumento realizado por Paul Strudel y otros.

El también arquitecto Andreas Schlüter (1664-1714) fue el autor de la estatua ecuestre en bronce del Gran Elector Federico Guillermo I, en Berlín, bajo cuyo pedestal pétreo cuatro esclavos encadenados —realizados posteriormente— temen la presencia del soberano en una dispersión de gestos típicamente barroca.

La guerra de los Treinta Años también fue negativa, como es evidente, para el arte de la pintura. Los artistas optaron, ante tan sombrío panorama, por trasladarse a los países vecinos en busca de clientela: Holanda, Francia, Italia, Praga.



*San Jerónimo y el ángel* de Johann Liss (1627), en la iglesia de San Nicolás Tolentino de Venecia. Se observan influencias venecianas por su formación en Italia, aunque las tonalidades claras, pastel, preludian ya el estilo rococó.

Ese fue el caso de Adam Elsheimer (1578-1610), quien a pesar de no haber dispuesto de mucho tiempo en este mundo, aprovechó para formarse en la capital italiana tras una primera estancia en Venecia, donde adquirió las enseñanzas de los grandes maestros del *Cinquecento* como Tiziano, Tintoretto

o Veronés, cuya influencia puede observarse en un *Autorretrato* o en las grandes masas boscosas que, en ambiente nocturno, ocupan la mayor parte de su cuadro sobre *La huida a Egipto*, realizado al óleo sobre cobre.

Johann Liss (h. 1595-1630) también se formó en Italia pero tampoco vivió mucho tiempo para desarrollar su obra. Aun así, asimiló las influencias de los venecianos tanto como el claroscuro de Caravaggio, sintetizando ambas corrientes en su *San Jerónimo y el ángel*, aunque las tonalidades claras, pastel, preludian ya el estilo rococó.



Georg Flegel. *Naturaleza muerta con flores y aperitivos*, h. 1635. Museo del Ermitage (Leningrado). Uno de los numerosos temas de bodegón que pintó este artista.

En el género de los bodegones o naturaleza muerta el principal representante de la pintura alemana fue Georg Flegel (1566-1638): *Armario con flores, frutas y copas* o *Naturaleza muerta con flores y aperitivos*, entre otras muchas.

## 9

# El rococó: los estertores del Barroco

### UN ESTILO RECARGADO POR NATURALEZA

El rococó —así en francés, en castellano rococo, según María Elena Gómez Moreno— fue un estilo artístico que se desarrolló hacia la primera mitad del siglo XVIII, a partir de una exageración de la ornamentación barroca. Se caracteriza por el empleo profuso de la curva y contracurva, especialmente en la escultura y las artes decorativas, donde encontró un amplio campo de acción. Se adscribe a la clase aristocrática dieciochesca, sociedad galante que profesaba un gran gusto por los ambientes recargados y el lujo excesivo. Esta sociedad banal, frívola, despreocupada de todo lo que no resultara agradable a primera vista, pretendía huir del teatral patetismo barroco en pos del interés por un estilo de vida refinado.

El rococó se caracteriza por el predominio de la ornamentación asimétrica, abundancia de *rocaille* (elemento decorativo que designa las falsas rocas que a modo de naturaleza virgen incluía la aristocracia en sus mansiones), de donde procede el término, guirnaldas, palomas, amorcillos, contracurvas, caros mármoles, espejos con marcos retorcidos y asimétricos, diseño de techos con molduras y plafones para disimular la unión con las paredes, porcelanas como las de Sèvres, Meissen y Capodimonte, etcétera.

Los excesos del rococó, en último término, no fueron sino una degeneración del Barroco que, al agonizar agotado, rompe como un canto de cisne antes de ser superado por la reacción neoclásica.

### DESDE FRANCIA POR ESPAÑA Y CENTROEUROPA

El predominio francés se manifestó, especialmente, en el siglo XVIII, la llamada época de los Luises (XIV, XV y XVI). Primeramente, el

desenfrenado desarrollo del Barroco tuvo un momento de serenidad en la interpretación clasicista. Sin embargo, en los últimos años del reinado de Luis XV (1723-1774) se dio una reacción contra esta calma artística y el arte francés se recargó abundantemente, dando origen al estilo rococó.

Una de las causas sociales que lo propiciaron, *grosso modo*, fue el regreso a París desde Versalles de las clases nobiliarias. Con ellas regresó el gusto por los palacios urbanos y por el recargamiento decorativo de sus interiores más que por las fachadas efectistas, cuya época ya había pasado de largo. Además, el auge de la burguesía financiera y comercial, que había ido haciendo fortuna al calor de sus negocios, equiparó las apetencias de esta clase de nuevos ricos con las de la aristocracia, y la demanda de lujo desbordado aumentó exponencialmente en un interés por lo superfluo y frívolo en pos de una vida caprichosa y banal que necesitaba del lujo y la decoración fastuosa para hacerse sentir.

Estuquistas, pintores y decoradores, hacen su agosto y son llamados por doquier para recargar de ornamentos los salones y dependencias interiores a base de filigranas imitando oro en paredes y techos, combinado con pinturas en tonos claros.

Hubo un período previo al pleno esplendor del rococó que recibe el nombre de estilo regencia, en alusión a la etapa de gobierno del duque Felipe de Orleans (1715-1723), sobrino de Luis XIV, que ocupó el trono durante la minoría de edad de Luis XV, período en el que la decoración recargada se adueña de los interiores.

Entre los arquitectos más destacados del momento estuvo el ya citado Robert de Cotte con su Palais de Rohan (palacio de Rohan) en Estrasburgo, que muestra, no obstante, una grave fachada al río, al estilo clasicista, centrada por un pórtico tetrástilo rematado por un frontón triangular. El rococó, pues, iba por dentro.

Posteriormente, por no decir enseguida, el rococó salió a adueñarse también de muchos exteriores de edificios.

Pese a que se viene considerando el rococó como un fenómeno europeo, especialmente francés, no debe olvidarse la importante influencia que sobre su desarrollo tuvieron los viajes comerciales, científicos y diplomáticos que se habían llevado a cabo por Extremo Oriente, que alentaron el gusto por lo exótico como se aprecia en la aceptación que tuvieron las llamadas *chinoiseries*, decoraciones sobre aspectos de la vida cotidiana y las costumbres orientales.

## El sensualismo de las formas

En la escultura rococó francesa dominaron los temas frívolos, sensuales, cuyos mejores representantes fueron Pigalle y Lemoyne.

Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785) se inscribe en la línea de los escultores oficiales de la corte versallesca; muestra un estilo galante, picaresco y sensual, muy solicitado por la aristocracia dieciochesca que hacía los encargos. Realizó diversas figurillas alegórico mitológicas como *Eros*, *Amor*, *Amistad*, *Venus armando a Cupido*. Así mismo, llevó a cabo obras de tipo monumental como los sepulcros del conde Maurice de Saxe, en Santo Tomás de Estrasburgo, y del mariscal D'Hacourt, en la catedral de Nôtre Dame de París. Esculpió también una estatua del rey Luis XV. Por su patente realismo, destacan la imagen de Voltaire y el busto de Diderot.



*Venus armando a Cupido*, en los jardines de Waddesdon Manor (Buckinghamshire, Inglaterra), típica escultura mitológica de Jean-Baptiste Pigalle.

Otro de los escultores que trabajaban para la corte de Versalles a base de encargos oficiales fue Jean-Louis Lemoyne (1665-1755), que destacó por su habilidad en el arte del retrato, como se aprecia en los bustos de Hardouin-Mansart y Montesquieu.

Su discípulo, Jean-Antoine Houdon (1741-1828), elaboró piezas inspiradas en la mitología grecorromana: *Diana cazadora*. También fue autor de algunos retratos, tratados con bastante crudeza e incluso espíritu satírico: Voltaire. En todos predomina la captación psicológica, el gesto característico del retratado que define su personalidad, como se observa en los bustos del

conde de la Tour d'Auvergne o en el de Mademoiselle Servat, ambos en blanco mármol.

Existe también una temática trágica, espeluznante, visible en el monumento funerario que existe en la parisina iglesia de San Sulpicio, obra de René Michel Slodtz (1705-1764), dedicado a Languet de Gergy, un erudito que fue arzobispo de Sens y dejó diversos escritos. En macabro espectáculo, como los cuadros de *vanitas* o la tradición de mostrar los despojos humanos, se observa al clérigo implorando a un ángel que siga sosteniendo aún el negro, tétrico manto de la muerte que, brotando del esqueleto que lleva la guadaña en una mano y alza la otra pidiendo su turno, pretende cubrirle.

En la pintura francesa, se representaron temas cortesanos y mitológicos además de escenas galantes, fiestas, jardines idílicos. Predominan los tonos claros: crema, rosa, pastel, azul cielo, verde manzana.

Representante de la corriente elegante, culta, fue Jean-Antoine Watteau (1684-1721), que comenzó realizando escenas de comedia y teatro aprendidas durante sus primeros tiempos en París, antes de lograr el ingreso como alumno en la Academia y conocer la obra de los grandes maestros del pasado. Alcanzó su máxima celebridad como pintor de escenas galantes, haciendo uso de una gran sensibilidad, opuesta a los cuadros fastuosos de los artistas oficiales del barroco versallesco, como se observa, por ejemplo, en *Dúo campestre*. Otras obras célebres son *Embarque para la isla de Citerea*, *Giles*, *La canción de amor*, *Fiesta en un parque...*

François Boucher (1703-1770) cultivó también el grabado además de la pintura. En su viaje a Italia se interesó por la obra de Correggio. A su regreso a Francia cobró fama y logró numerosos encargos, entre ellos, varios retratos para Madame Pompadour, que le tuvo en gran estima. Además, dirigió la fábrica de tapices de Beauvais, ilustró numerosos libros y diseñó escenografías.



*Desnudo en un sofá*, probable retrato de Marie-Louise O'Murphy, de François Boucher (1751), se encuentra en la Pinacoteca Antigua de Múnich. La sensualidad de las formas femeninas redondeadas queda patente en este cuadro, bandera del erotismo.

En su obra destacan dos temas: el desnudo femenino y el retrato. El primero lo cultiva preferentemente en escenas mitológicas y cortesanas, donde muestra la sensualidad de las formas femeninas redondeadas, a veces rubenianas, como en *Diana después del baño* o en *Desnudo en un sofá*. Respecto al retrato, se muestra como un buen captador de la psicología del personaje, tanto en las representaciones de frente como de perfil.

Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) destacó por ser uno de los pintores que en varias de sus obras preludian la época romántica, con un estilo vivo y colorista, a pesar de hallarse aún en pleno siglo XVIII. Estuvo en Roma, junto con el también pintor Hubert Robert, y quedó embebido de ardoroso romanticismo observando las fuentes, jardines y estatuas de la Ciudad Eterna.



*El columpio* de Jean-Honoré Fragonard (1767), en la Wallas Colección de Londres. La vegetación se adueña de la escena y llega a prender hasta en las vestimentas del personaje femenino entre la picardía de los protagonistas.

De su producción destaca el cuadro titulado *El columpio*, prototipo de las obras destinadas al consumo de la pícara aristocracia rococoide, en la cual se observa cómo la vegetación se adueña de la escena y llega a prender hasta en las vestimentas del personaje femenino con cierta carga de erotismo.

En Italia, Andrea del Pozzo (1642-1709) decoró la bóveda de la nave central de la iglesia de San Ignacio de Roma con la técnica del trampantojo y la *quadratura*, simulando así mismo una cúpula inexistente en el crucero (cuya superficie es plana), con lo que demostró su dominio de la perspectiva.

En 1702 marchó a Viena, donde decoró la iglesia de los jesuitas y continuó sus trabajos dentro siempre de una línea rococó. Como teórico, escribió *Perspectiva pictorum*.

Otro italiano, Alessandro Magnasco (1667-1749), *Il Lissandrino*, comenzó como retratista pero pronto se pasó a la pintura de género de un aire misterioso, representando en pequeño tamaño vagabundos, clérigos, malhechores, reos torturados cruelmente, en claroscuros que imprimen un ambiente más trágico si cabe en interiores sombríos: *Cámara de tortura*.

En cuanto al arte decorativo rococó de interiores, capítulo importante lo constituye el mobiliario, diseñado también para ser cómodo. Aparecieron los grandes sillones o *bergères* (de *commodité*, de *tête-à-tête*, «cara a cara», o *marquise* para acoger a dos personas, la *chaise longue* para reposar las piernas), los *meublants à la Reine* (sillas de respaldo plano para adornar arrimadas a la pared), los *courants* o *cabriolets* (sillas con respaldo plano para dos personas colocadas en el centro de la habitación), canapés, divanes,

cómodas, mesitas, *bureau* o escritorios. Se trataba de obras muy cuidadas por las cuales una corporación o gremio de ebanistas velaba por su buen acabado y respeto a las normas de fabricación con el fin de estampillar la calidad de la producción. Artistas famosos fueron Jean François Oeben o Jean-Henri-Reisener.

Las porcelanas se trasladaron por deseo de la Pompadour a Sèvres en 1756. Por medio del procedimiento del *biscuit* se podían realizar figuras de pasta blanca, mate, tomando como modelos principalmente obras de Falconet, director de la manufactura de Sèvres.

### **España en rococó**

El desbordamiento decorativo característico del rococó hizo presa en España. Hay que partir de Narciso Tomé (m. 1742), que destacó por su gran riqueza y sentido de los elementos decorativos. Su obra cumbre fue el *Transparente* — llamado así por el papel que juega la luz en su concepción artística— de la catedral de Toledo (1732), un gran retablo cuyo ornato demuestra el fervor eucarístico y es un compendio teatral de todas las artes plásticas. Realizado en mármol de Génova, jaspes y bronce, la fantasía y el delirio decorativo se desbordan por esta obra, que desentona lamentablemente con el templo gótico que la alberga, al cual, sin miramientos, se rasgaron las bóvedas para que la luz diera de lleno en «la mejor joya de nuestro rococó nacional», al decir de Gaya Nuño.

Suyas son también las trazas, en 1738, del gran retablo mayor de la catedral de León, que hoy se halla, fragmentado, en la iglesia de San Francisco. Afortunadamente, conocemos su aspecto gracias a una pintura de las clarisas de Villalpando (Zamora). El grupo de los apóstoles, del que solo restan tres figuras, fue obra en Toledo de su hermano Andrés. Su sobrino, Simón Gavilán Tomé (1708-1791), realizó en León el resto del conjunto: los altorrelieves de la Anunciación, Visitación, Presentación y Desposorios de la Virgen y las imágenes de la Asunción, Trinidad y de los evangelistas. Una gran aparatosidad teatral campaba por toda la obra, con las columnas cubiertas de serafines que flotan entre nubes y orbitan en torno a María. Posteriormente, el artista se trasladó a Salamanca, donde realizó el retablo de la capilla de la Universidad, con el neoclasicismo asomando cuando lo concluyó, en 1766.

El otro gran foco rococó fue Granada, donde entre 1704 y 1720 Hurtado Izquierdo realizó el sagrario de la Cartuja, destinado a guardar las reliquias y

sagradas formas. De planta cuadrada cubierta con cúpula semiesférica por la que penetra la luz, en su centro —como un *bel composto* tipo Bernini que pretende aunar arquitectura, escultura y pintura—, se levanta un tabernáculo de mármoles rojos y negros formado por ocho columnas salomónicas negras que sostienen la cubierta; en los ángulos, las alegorías de las virtudes cartujanas: la Verdad, la Integridad, el Examen de Conciencia y la Frugalidad, obras de Risueño, quizá policromadas por Cornejo —según apunta Orozco Díaz—, en actitudes dinámicas de corte berninesco. En los intercolumnios, bajo pabellones de madera realizados por Risueño, policromados semejjando cortinajes de seda con flecos que descubren angelitos —como «apariencias» del teatro barroco, en el que se descorrían cortinas que ocultaban algún personaje u objeto—, cuatro estatuas: san Bruno y san José con el Niño, de José de Mora; san Juan Bautista, de Risueño; y la Magdalena, de Duque Cornejo.



Cúpula del Sagrario de la Cartuja de Granada, pintada al fresco por Palomino y Risueño. Rompe la Gloria con la Trinidad, María y san Juan Bautista, mientras san Bruno, ayudado por la Fe, sostiene la bola del mundo coronada por la Hostia.

En la cúpula, pintada al fresco por Antonio Palomino y José Risueño, rompe la Gloria presidida por la Trinidad rodeada de ángeles, con María acompañada de vírgenes mártires a un lado, y san Juan Bautista de profetas, patriarcas y anacoretas al otro; san Bruno, ayudado por la Fe, sostiene la bola del mundo presidida por la Hostia; bajo él, una escultura con la misma alegoría corona el tabernáculo.

Entre las obras que se inspiraron aquí está el tabernáculo de la capilla de los Ojos Grandes de la catedral de Lugo, trazado por Casas Novoa y ejecutado por Miguel Romay (1670-1740), tallista del círculo de Mateo de

Prado, que realizó también el retablo mayor del monasterio de San Martín Pinario en Santiago de Compostela.

Pero el rococó de la cartuja no acaba aquí. Adosada al ábside por el lado de la nave del evangelio se construyó entre 1732 y 1764, según traza posible de Izquierdo, la sacristía, en planta rectangular cubierta con bóveda de cañón con lunetos, y un ábside cerrado con cúpula. El retablo mayor alberga un *San Bruno* de Mora. Destaca la cajonería de taracea, de influencia mudéjar, con maderas nobles (caoba, ébano, palo santo), marfil, plata y nácar, obra de fray José Manuel Vázquez entre 1730 y 1764. Techos, paredes y cornisas están recargados al máximo de densa decoración, obra del cantero Luis de Arévalo y el tallista Luis Cabello, mezclando yeserías, carpintería y pinturas en sus vibrantes formas vegetales y geométricas.

Hurtado proyectó también en la Cartuja de Santa María de El Pualar (Madrid), en 1718, la capilla del Sagrario o transparente, formado por dos estancias tras el ábside; en la primera, de forma octogonal, e iluminado por siete grandes ventanales de medio punto, se halla el tabernáculo, que contiene un sagrario monumental construido de mármol rojo de Cabra y Priego (Córdoba), en 1724, para albergar una gran custodia de plata sobredorada — más de veinticuatro arrobas—, obra de Tomás Pedrajas, desaparecida cuando la «francesada». Separada por una mampara decorada en rojo y oro se halla una capilla ochavada en la que hay tallas de santos y cartujos obra de Duque Cornejo y Pedro Alonso de los Ríos entre la densa decoración de líneas y exuberante vegetación. La decoración pictórica fue realizada por Antonio Palomino en 1723, muy celebrada por Gaya Nuño: «una de las mejor imbuidas por el espíritu del nuevo siglo».

## **La pintura de grandes espacios**

Respecto a la pintura dieciochesca, coincidiendo el final del siglo xvii con la muerte de los principales maestros nacionales —excepto Palomino (m. 1726), pintor del rey desde 1688, que se verá muy influido en lo decorativo por el maestro siguiente—, destacan los artistas que se dedicaron a la decoración de techos y salones, extranjeros que llegaron a la nueva corte de los Borbones, cuyos gustos eran muy distintos a los de los monarcas anteriores, ceñidos al naturalismo, la sobriedad, el intimismo. Priman ahora la ostentación y lo fastuoso tratados con superficialidad.

Lucca Giordano (1632-1705), llamado en España Lucas Jordán, fue discípulo de José de Ribera en Nápoles y completó su formación en Roma

estudiando el colorido de los maestros venecianos, y con Pietro da Cortona en las técnicas del barroco decorativo. En 1677 realizó la decoración mural de Montecassino, arrasada por miles de toneladas de bombas de los aliados en 1944.

En España, como pintor de cámara de Carlos II, participó en la decoración al fresco del Casón del Buen Retiro (*Alegoría del toisón de oro*, en la bóveda del Salón de Baile) y en el palacio de Aranjuez, así como en la bóveda de la sacristía de la catedral de Toledo (*Imposición de la casulla a san Ildefonso por la Virgen María*) y en la basílica y la bóveda de la gran escalera escurialense, en la que representó *La gloria de la casa de Austria*. En su faceta de pintor de caballete se mostró heredero del colorido veneciano y de Velázquez por su pincelada suelta y ancha.

Giambattista Tiepolo (1696-1770) destacó en la decoración de interiores: bóvedas, cúpulas; donde emplea todos los recursos ilusionistas de perspectiva y efectos ópticos, que conjuga con la representación de arquitecturas contemporáneas. Muestra influencias de su maestro, Piazzetta, y, sobre todo, del Veronés.



*Alegoría del toisón de oro* de Lucas Jordán, en la bóveda del Salón de Baile del Casón del Buen Retiro.

Alcanzó fama internacional y fue llamado a España para trabajar en la decoración del Palacio Real de Madrid.

Tiepolo cierra brillantemente el ciclo de la pintura decorativa que se había iniciado con los grandes maestros del siglo XVI. Sus obras —frescos y lienzos— reflejan el lujo decorativo propio de Venecia en el siglo XVIII, ambientado incomparablemente por la luz y el colorido característico de esta escuela. Sus escenas alegóricas y religiosas funden la exuberancia barroca con el ambiente preciosista rococó.

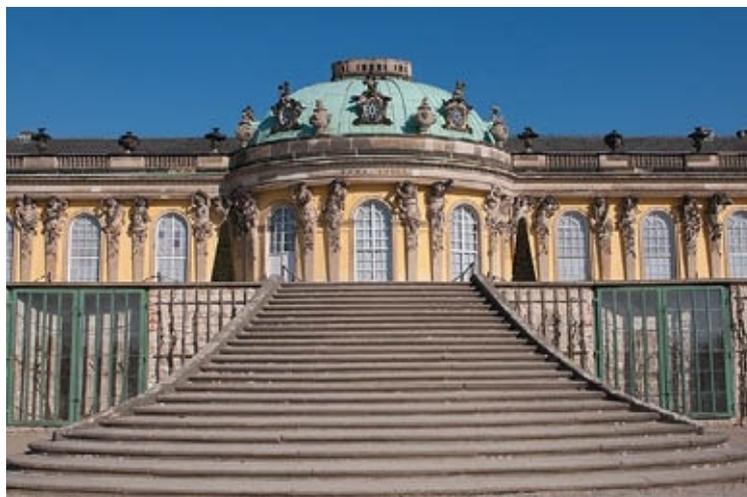
Por sus trabajos en la corte española, si bien ya próximo al academicismo neoclásico, puede incluirse al francés Louis-Michel van Loo (1707-1771), que retrató a Felipe V e Isabel de Farnesio en 1739 y a toda la familia real en un cuadro de grandes dimensiones en 1743.

Entre los pintores españoles destacan los Meléndez. El más conocido es Luis Egidio (1716-1780), especialista en pintura de miniaturas y bodegones en los que hace gala de un gran dominio de la composición, la luz y el volumen, por lo que se consagró como el principal representante de este género en el siglo. Un autorretrato se conserva en el Museo del Louvre.

### **Centroeuropa, un festival**

La arquitectura rococó tuvo un gran desarrollo en Centroeuropa, volcándose en palacios, conventos y salones.

Buena muestra en Alemania es el palacio de Federico II en Sanssouci (Potsdam, cerca de Berlín), obra de Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699-1753), en la que no dejaron de inmiscuirse los diseños del propio monarca (rococó federiciano); rezuma decoración en sus interiores y exteriores, como se observa en el pabellón del Té, construido con connotaciones exóticas imitando las formas orientales mientras los adornos de tipo vegetal (follajes, enredaderas, ramas) cubren las paredes. El conjunto, formado por un cuerpo principal de una sola planta con dos alas laterales, contaba con terrazas artificiales y numerosos templetos y pabellones a lo largo del jardín que le rodea, así como toda suerte de figuras mitológicas (atlantes, sátiros, ninfas) campando por las fachadas, mientras en la sala oval retorna la Antigüedad en la linterna acristalada que corona la gran cúpula, recordando el óculo abierto en la del panteón de Roma.



Detalle del cuerpo principal cubierto con cúpula, en la fachada norte del palacio de

Federico II en Sanssouci, obra de Von Knobelsdorff con algunos diseños del monarca.



Johann Baltasar Neumann situó el altar en el centro de la iglesia de Vierzehnheiligen o de los Catorce Santos Intercesores (Alta Franconia). Tres óvalos de distinto tamaño en la nave y dos círculos en el crucero forman la original planta.

Johann Baltasar Neumann (1687-1750), fue un artista de formación amplia (había sido fundidor de cañones y campanas), puesto que viajó por varias ciudades de Italia; desarrolló posteriormente lo principal de su obra en Wurzburg, donde construyó, entre 1720 y 1754, la majestuosa residencia arzobispal. Al igual que en Versalles, el complejo se agrupa en torno a un patio de honor. La iglesia, como no podía ser de otra manera, funde arquitectura, escultura y pintura especialmente en su monumental escalinata, cuya decoración al fresco de la gran bóveda corrió a cargo del pintor Tiépolo. En esta obra colaboró el maestro de origen genovés, Lucas von Hildebrandt.

Arquitecto innovador, Neumann realizó fundiendo arquitectura y decoración la iglesia de Vierzehnheiligen o de los Catorce Santos Intercesores (Alta Franconia), que según la tradición se habían aparecido con el Niño Jesús a un pastor en el siglo xv, y fue lugar de peregrinación de muchos devotos. La original planta está constituida por tres óvalos de distinto tamaño en la nave y dos círculos que forman el crucero. El exterior presenta el aspecto de una basílica de cruz latina con fachada de clásico hastial central entre dos torres gemelas.

Frente a la desbordada exuberancia de este recinto, contrasta en su finura la iglesia de la abadía de Neresheim, con sus blancas columnas pareadas que soportan las pechinas sobre las que se hallan las cúpulas donde se exhiben los frescos.



Fischer remodeló la abadía de Ottobeuren, «El Escorial de Suabia», cuya cúpula exulta decoración policroma en oro y tonos claros con perspectivas en *trompe l'oeil*.

Quizá una de las obras más representativas del rococó alemán sea la abadía de Ottobeuren, remodelada por Johann Michael Fischer (1692-1766). Se trata de un conjunto de edificios que ha recibido el sobrenombre de «El Escorial de Suabia», en el que descuella la iglesia, exultante de decoración en el interior: rocallas en techos y paredes, querubines entre los retablos, policromía en oro y tonos claros en paredes y techos, perspectivas en *trompe l'oeil* («trampantojo»).

Del mismo autor es también la colegiata de Diessen, con su fachada en dinamismo óptico e interiores decorados en la misma línea.

Los hermanos Asam, Cosmas Damian (1686-1739) y Egid Quirin (1692-1750), el primero arquitecto y pintor y el segundo decorador, se formaron en Roma y, tras regresar a su tierra, realizaron obras espectaculares cual los frescos de la cúpula de la iglesia del monasterio de Weltenburg y la construcción del templo de San Juan Nepomuceno en Múnich, que sirvió de oratorio y panteón para la familia.

En Amalienburgo (Baviera), François de Cuvilliés (1695-1768), arquitecto de origen flamenco y formación francesa, que vino a Alemania trayendo el rococó de tierras galas para mezclarlo con el gusto alemán, edificó el palacete de caza, cuyo Salón de los Espejos exhibe sobre los estucos una decoración a base de lacas y filigranas vegetales en tonos verdes, azules, plateados, dorados, que, ascendiendo desde los marcos de los espejos que

pueblan las paredes, se suben al techo brillando entre múltiples reflejos, hábilmente manejados por la mano del artista, especialista en la fina decoración de interiores de inspiración versallesca.

El palacio arzobispal de Augustusburgo en Brühl, iniciado en 1725, integra el clasicismo francés con el gusto decorativo germano. En él trabajó Cuvilliés y lo finalizó Neumann, autor de la gran y suntuosa escalinata, que responde al modelo que en Alemania se conoce como *treppenhaus*; a medida que se asciende surgen adornos, columnas, figuras, dentro de un mundo ilusionista creado ex profeso para encantar al visitante.

Sin embargo, Johann Konrad Schalaun (1694-1773), que fue rechazado para la obra anterior porque su diseño no satisfizo al arzobispo, demostró sus conocimientos en el palacio de Erbdrostenhof, donde combinó las alas cóncavas laterales con el cuerpo central saliente adaptando el edificio al esquema triangular del patio.

En Birnau, Alta Suabia, destaca la iglesia de Nuestra Señora (1745-1751), obra del ya citado Peter Thumb, en la que Anton Feuchtmayer (1696-1770) decoró los estucos con una suntuosidad extraordinaria.

Aquí trabajaron los hermanos Zimmermann, Johann (1680-1758) y Dominikus (1685-1766), el primero pintor y el segundo arquitecto, y ambos estucadores, quienes realizaron con planta oval la iglesia de Steinhausen, uno de los grandes centros de peregrinación del lugar, y la decoraron, al igual que la de Wies, con fantásticos estucos y pinturas.

Así mismo, los frescos de Martin Kuen, en 1744, decoraron el techo de la gran biblioteca del monasterio benedictino de Wiblingen, cerca de Ulm. Consta de dos pisos, el segundo sobre las columnas de la planta baja, construidas en madera decorada que imitan el mármol gris vetado, al igual que las estatuas alegóricas de las Virtudes y las Ciencias, también de madera pero pintadas semejando mármol blanco. A la entrada, su lema: «En quo omnes thesaurus sapientiae et scientiae» («En el que se hallan todos los tesoros de la sabiduría y la ciencia»).

En cuanto a la escultura en el Imperio alemán, para ejemplo de teatralidad y juegos de luces, el altar de la *Asunción de María* en el convento agustino de Rohr, obra de uno de los hermanos Asam, concretamente de Egid Quirin. Trasladada por ángeles al cielo, la Virgen abandona su féretro, al que rodean los apóstoles realizando excéntricos gestos de abrumador *pathos*.

Profundizando en los sentimientos, la *Piedad* en madera policromada de Franz Günther, cuyo estudio anatómico de Cristo muerto deja mucho que desear en relación con los grandes imagineros de escuela española.

Más profundo es el mismo tema en plomo dorado para la catedral de Gurk, fundido por George Raphael Donner (1693-1741), con Cristo desplomado sobre el regazo de la Madre, a la que un ángel no puede dar consuelo. El mismo dominio de este material demuestra el artista con las figuras alegóricas de los ríos en la fuente de la plaza de la Harina de Viena.

En la decoración de jardines destacó Adam Dietz (1709-1777), en concreto, de los palacios de Franconia y Tréveris, como se observa en la fuente del Parnaso, poblada por multitud de figuras en juegos de galantería rococó, coronadas por un caballo rampante.

## **LA CONTINUIDAD DEL GÉNERO VEDUTISTA EN VENECIA**

La pintura de tipo narrativo sobre los ambientes públicos de Venecia que recogía paisajes urbanos, iniciada en el Renacimiento, tuvo su continuidad durante el siglo XVIII en el pincel de los maestros venecianos de la época.

Antonio Canal, llamado el Canaletto (1697-1768), realizó sus paisajes al modo de grandes escenografías en las que la luz y los matices atmosféricos, con un cuidado dibujo, componen espléndidas estampas de su Venecia natal. Entre 1746 y 1755 se sitúa su etapa inglesa, motivada por el traslado a este país de su principal clientela tras la guerra de sucesión austríaca que redujo las visitas de viajeros británicos a la ciudad de los canales. En este período realizó vistas y paisajes como *El castillo de Alnwick* o algunos temas londinenses, donde hizo gala de su dominio de la representación del natural.

A su regreso a Venecia continuó cultivando el género paisajístico y cobrará gran popularidad por sus bellas vistas del *Gran Canal* y las diversas estampas de la ciudad, que algunos consideran repetitivas.



*Retorno de il Bucintoro el día de la Ascensión* (1729), expuesto en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (Barcelona). Una de las muchas estampas de su ciudad que realizó el Canaletto.

Francesco Guardi (1712-1793), influenciado por Rizzi y Tiépolo, cultivó en su primera etapa los temas religiosos: *Tobías*. Posteriormente, siguiendo a Canaletto, destacó por las pinturas de paisajes sobre temas venecianos —*Vista de la isla de san Jorge y la Giudecca, Plaza de san Marcos, La Salute, La laguna de Venecia*—, donde la ciudad y los canales destacan mientras los personajes carecen de importancia, bañada toda la ambientación en la dorada, transparente, luz de su bella ciudad natal. Posee también una serie de paisajes imaginarios conocidos como *capricci*.

Giovanni-Battista Piazzetta (1682-1754) fue pintor de temas religiosos en un tono menos delicado que sus colegas de siglos anteriores, si bien por influencia de Tiépolo y Rizzi no dejó de emplear la paleta clara y luminosa: *Asunción de la Virgen*. Se distinguió también en la representación de escenas del pueblo llano.

Pietro Longhi (1702-1785) se afincó en una pintura costumbrista a base de temas populares, asemejándose a una especie de crónica de la vida cotidiana en la Venecia del siglo XVIII con sus conocidas escenas de bailes y disfraces, que tuvieron buena aceptación para decorar las viviendas de las clases altas: *El charlatán, Lección de danza, El geógrafo, El chocolate matinal*, etcétera.

## EL RENOVADO ÍMPETU PORTUGUÉS

El descubrimiento de las minas de Minas Gerais en Brasil, que en unos años inundó de oro y diamantes el pequeño país luso, transformó al monarca Juan VI (1706-1750) en un acaudalado mecenas dispuesto a convertir Portugal en una nueva Roma, cuna de las artes.

Con el concurso del arquitecto alemán Johann Friedrich Ludwig (1670-1752) se propuso construir en 1717 un gran monasterio en Mafra, que empujara incluso la vecina obra de El Escorial. Buscó inspiración en los grandes edificios de la Ciudad Eterna, como la basílica de San Pedro y el palacio Montecitorio, antigua residencia de la familia Ludovisi, que había sido encargada por el papa Inocencio X al omnipresente Bernini, a quien se pretendía emular en la nueva rica corte portuguesa. La iglesia monacal, decorada con los más costosos mármoles traídos de Italia, se consagró en 1730.

Al mismo tiempo, se proyectó la realización de la Patriarcal, la residencia del prelado de Lisboa, llamado así desde 1716 en que sustituyó al arzobispo de Braga, quien hasta entonces ostentaba el título de primado de las Españas. Para este encargo se requirió nada menos que a Filippo Juvara, pero no pasó finalmente del papel.

Genio y figura, el monarca portugués aún encargó antes de su muerte el palacio de Queluz, residencia oficial de la realeza desde que el gran terremoto de 1755 asoló Lisboa hasta que los franceses invadieron el país y la familia real se vio obligada a exiliarse en Brasil. En esta obra, en la que también se cebaron los desastres, como un devastador incendio a mediados del siglo XIX, trabajaron los arquitectos nacionales Manuel Caetano de Sousa (1742-1802) y Mateus Vicente de Oliveira (1705-1786) junto al francés Jean-Baptiste Robillon (1704-1782), a cuyo cargo estuvo principalmente la remodelación de interiores (Salón del Trono) y la realización de los jardines, para lo que se inspiró en Versalles y Marly. Además de su fachada en tonos rosa y pastel, jalonada de balcones, son bellísimas en su interior la Sala de los Azulejos y la Cámara del Rey, escenarios, la primera, de representaciones del pasado colonial y, la segunda, de escenas del *Quijote*; así como la Sala de los Embajadores, que recuerda la Galería de los Espejos del gran Versalles.

Al norte del país, en las ciudades de Oporto y Braga, se desarrollaron otros dos centros artísticos. En la primera destaca la iglesia de los Clérigos (Igreja dos Clérigos), levantada por el arquitecto italiano (sienés) Nicola Nasoni, de la que destaca sobre el panorama urbano su barroca torre, iniciada en 1732 mientras volteaban al unísono todas las campanas de la ciudad.

En la no lejana Braga, el arzobispo Rodrigo de Moura Telles emprendió una febril construcción de monasterios por los alrededores, entre los que descuella el de Bom Jesús do Monte (Buen Jesús del Monte), iniciado en 1722. Anteriormente, existieron en el lugar varias capillas para peregrinos. Su aspecto más llamativo lo constituye el camino procesional, una escalinata que salva un desnivel de ciento dieciséis metros, flanqueada por esculturas tanto del cristianismo (la Pasión de Cristo, la Magdalena, los cuatro evangelistas) como de motivos alegóricos (los Cinco Sentidos).

Todavía a mediados de la penúltima década de la centuria (1784), el arzobispo Gaspar de Braganza decidió completar el conjunto añadiendo un tercer tramo de escaleras, dedicado a las tres virtudes teologales (fe, esperanza y caridad) y una nueva iglesia, que no se consagró hasta 1834.

## **EL RECARGADO ARTE COLONIAL HISPANOAMERICANO**

Tanto España como Portugal exportaron el Barroco a sus colonias de ultramar.

Existió una gran diversidad debido al medio físico, la variedad de materiales y el pasado precolombino, con aportaciones indígenas debido a su contribución como mano de obra, particularmente en las zonas andinas (arte mestizo).

Se trata de un barroco esencialmente decorativo, con escasos cambios arquitectónicos, que se manifiesta en las fachadas retablo con el color como rasgo característico a través de los materiales: ladrillo visto o revocado en blanco, azulejos, yesería policromada, placas de cerámica.

En la América hispana hubo dos grandes focos:

- Virreinato de Nueva España (México), de gran influencia churrigueresca, como se observa en las fachadas de San Francisco de Acatepec, Santa Prisca de Taxco, en las capillas del Rosario de Santo Domingo de Oaxaca y Puebla, o en la fachada del Sagrario de la catedral de México, templo inspirado en la de Granada; así como en el santuario de Ocotlán y en la iglesia de los jesuitas de San Francisco Javier de Tepotzotlán.
- Virreinato del Perú, en el que domina un eclecticismo que recoge la tradición guaraní: San Agustín de Lima e iglesias de la Compañía en Cuzco y Arequipa. En el campo civil, el palacio de Torre-Tagle en Lima, de estilo andaluz.

En Quito destaca la churrigueresca capilla de la Virgen del Rosario en la iglesia de Santo Domingo, construida esta entre 1540 y 1688 según diseño de Francisco Becerra.

En Bolivia, la iglesia del convento de San Francisco de La Paz, de mediados del XVIII, con fachada profusamente decorada; planta de cruz latina con tres naves y una gran cúpula sobre el crucero.

El principal arquitecto fue Pedro de Noguera (1580-1660), natural de Barcelona, que trabajó en el templo de San Francisco de El Callao y en la sillería de coro de la catedral de Lima, donde se hizo también cargo de la fachada al ser nombrado maestro mayor.

Entre 1718-1737 Jerónimo Balbás (m. 1748), formado con los Churriguera, que había realizado el retablo del *Sagrario* de la catedral de Sevilla, sintetiza la tradición indígena con las corrientes hispanas en el retablo de los *Reyes* de la catedral de México.

En imaginería, alcanzaron gran difusión las figuras de Martínez Montañés, importadas desde España para despertar el fervor popular: la Virgen del Rosario para Chile, trabajos para sagrarios en los conventos franciscanos, dominicos y agustinos. En 1607 recibió el encargo del retablo para el convento de la Concepción en Lima y en 1640 el de la capilla de los Reyes en la catedral de Puebla de los Ángeles (México), entre otras obras.

En pintura ejercieron gran influencia Zurbarán y Murillo así como Valdés Leal en el mexicano Juan Rodríguez Juárez y en el colombiano Gregorio Vázquez de Arce.

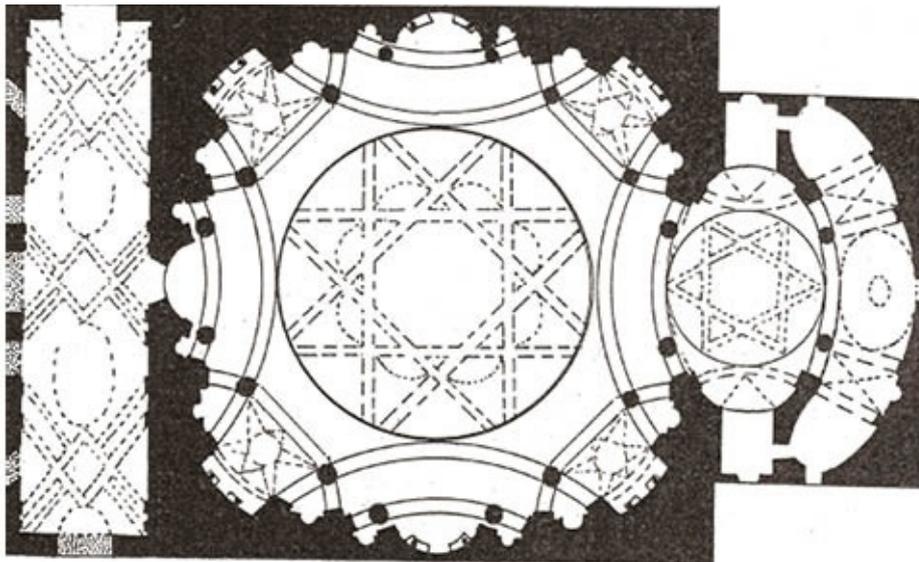


Churrigueresca capilla de la Virgen del Rosario (siglo XVIII) en la iglesia de Santo Domingo de Quito, repleta de fastuosa decoración en oro.

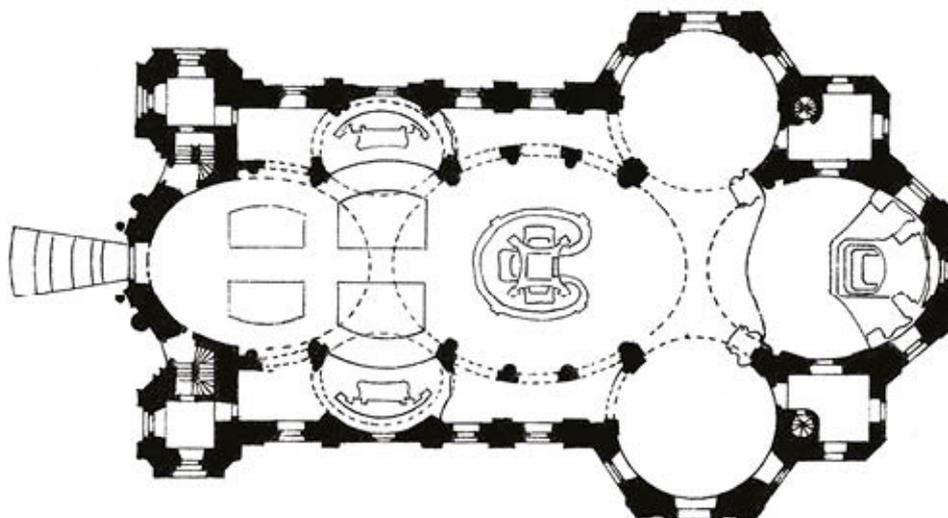
Abundaron las escenas religiosas con iconografía indígena (arte indio-cristiano).

En el Brasil portugués, el Barroco llegó bien entrado el siglo XVIII. Debido a la abundancia de oro, en la región de Minas Gerais destacaron el enriquecimiento de las fachadas así como las decoraciones al fresco en las bóvedas de las iglesias y las imágenes de piedra o madera policromadas.

El autor principal fue Antonio Francisco Lisboa (c. 1730-1814), llamado *O Aleijadinho* (el *Lisiadito*), escultor y arquitecto: iglesias de San Francisco en Vila Rica, San Juan de El Rey (Tiradentes). Trabajó la *pedra-sabão* («piedra jabón») y la madera. Las figuras denotan un crudo expresionismo en sus cuerpos enflaquecidos y en sus grandes manos y pies, reflejo de las deformidades físicas de su autor, que le valieron el citado apodo. Su obra cumbre son las doce estatuas del *Largo dos profetas* para el santuario de Bom Jesús de Matozinhos, así como las sesenta y seis figuras de *Los Pasos de la Pasión*.



Planta de la iglesia de San Lorenzo de Turín, por Guarino Guarini. De estructura central, está formada por un octógono de lados cóncavos cubierto con bóveda califal de nervios cruzados, cabecera elíptica y un espacio rectangular a los pies del edificio.



Planta de la iglesia de Vierzehnheiligen o de los Catorce Santos en la Alta Franconia (Alemania), por Johann Baltasar Neumann. Tres óvalos de distinto tamaño forman la nave y dos círculos el crucero.

## Glosario

### A

*Ábaco*: parte superior del capitel, superpuesta al equino, donde apoya el entablamento.

*Abocetar*: realizar bocetos o dar este carácter a una obra.

*Abocinado*: se aplica a los vanos cuya anchura aumenta o disminuye hacia el interior o el exterior de un muro.

*Abovedar*: cubrir con bóveda una construcción.

*Ábside*: zona sobresaliente en la planta de una iglesia que suele corresponder a la cabecera, aunque existen excepciones en las que se construye también a los pies del edificio. Generalmente abovedado, el ábside presenta diversas estructuras: semicirculares, cuadradas, poligonales, en forma de herradura...

*Absidiola* o *absidiolo*: ábside adosado al principal.

*Adarve*: camino protegido por las almenas o por un parapeto en lo alto de una muralla o fortificación.

*Adintelado*: se aplica a un vano o edificio construido a base de dinteles.

*Afrontado*: figura o elemento dispuesto frente a frente o contrapuesto.

*Agua*: vertiente de un tejado.

*Aguja*: remate de una torre en forma piramidal. Capitel agudo. Flecha.

*Alegoría*: representación normalmente femenina de carácter simbólico que expresa una idea abstracta mediante lo concreto.

*Alfiz*: moldura normalmente rectangular que enmarca un vano (puerta o ventana) con carácter decorativo. Originario del mundo

musulmán.

*Alma*: estructura interior, generalmente de madera, de una pieza de orfebrería.

*Almohadillado*: sillares de juntas rehundidas que sobresalen como si fueran almohadillas, de ahí el nombre. Se distingue el rustico o de superficie plana y el de punta de diamante, con la superficie de los sillares en forma piramidal.

*Antependio*: revestimiento de la parte delantera de un altar hasta el suelo. Frontal del altar.

*Apunte*: pintura de escasos trazos. Boceto.

*Arbotante*: segmento de arco que transmite los empujes de la bóveda al contrafuerte, propio de la arquitectura gótica.

*Arcada*: serie de arcos.

*Arco*: elemento arquitectónico que cierra un vano entre dos puntos. Está formado por varias piezas o dovelas de las que la central se denomina clave. La línea de arranque recibe el nombre de imposta y la primera dovela de la serie el de salmer; la distancia horizontal entre ambos salmeres es la luz del arco. Se conoce como flecha al espacio que se halla entre la línea de impostas y la clave. La superficie interna del arco recibe el nombre de intradós y la externa el de extradós o trasdós; el espacio entre ambos es la rosca del arco. Cuando está adosado a un muro recibe el nombre de ciego. Tipos:

- Angrelado: cuyo intradós se halla decorado con motivos que imitan encajes de tela.
- Carpanel: de tres o más centros.
- Conopial: constituido por cuatro segmentos de circunferencia; las dos centrales apuntadas.
- De herradura: cuyo centro se halla más alto que la línea de impostas, con peralte de un tercio del radio en la arquitectura visigoda, o bien de peralte de medio del radio en el arte musulmán.
- De medio punto o semicircular: de un solo centro formado por media circunferencia (180°).
- Escarzano: formado por un ángulo de 60°.
- Fajón: adosado interiormente a una bóveda, por lo general de cañón, para reforzarla.

- Formeros: dispuestos de forma perpendicular al eje.
- Korbel o maya: también falso, formado por bloques de piedra que se proyectan desde cada uno de los lados de una pared hasta encontrarse formando un vértice; produce interiores cóncavos.
- Lobulado y polilobulado: formado por diversos lóbulos semicirculares superpuestos.
- Mixtilíneo: combina líneas rectas y curvas.
- Ojival o apuntado: de dos centros, formado por dos segmentos de arco que se unen en la clave.
- Peraltado: sus lados se prolongan bajo la línea de impostas.
- Perpiaño: similar al fajón pero generalmente apuntado, por lo que se utiliza para ceñir bóvedas de crucería.
- Torales: cuatro arcos dispuestos en el crucero para sujetar el tambor.
- Triangular: o falso arco, construido con hileras horizontales de sillares cuyos picos sobresalientes se cortan; por ejemplo, el micénico o el etrusco.

*Arquería*: conjunto de arcadas. Adosada a un muro, arquería ciega.

*Arquivolta*: arco de una serie concéntrica que enmarca la portada.

*Atributo*: objeto simbólico que caracteriza a un personaje en su representación plástica.

*Ático*: parte superior de un retablo, sobresaliente sobre la calle central.

## **B**

*Bacanal*: representación de las ceremonias orgiásticas dedicadas a Baco, dios romano del vino.

*Baldaqino*: templete delante del altar mayor formado por cuatro columnas cubiertas.

*Baptisterio*: edificio generalmente exento destinado al bautismo.

*Banco*: en un retablo, zona inferior sobre la que se disponen los distintos pisos y calles que lo forman. Si está decorado: predela.

*Bidimensional*: representación en un plano de dos dimensiones, largo y alto.

*Blasón*: elementos que componen un escudo: figuras, armas, señales, divisas.

*Boceto*: proyecto o esbozo de una obra artística.

*Botarel*: contrafuerte.

*Bóveda*: construcción curva con función de techo o soporte, engendrada por la proyección de un arco en el espacio. Tipos:

- *Abanico* o *palmera*: cuyos nervios se abren a partir de un soporte.
- *Angevina*: de crucería formada por una bóveda esférica con hiladas concéntricas.
- *Arista*: formada por la intersección de dos bóvedas de medio cañón.
- *Cañón* o *medio cañón*: formada por la proyección en el espacio de un arco de medio punto.
- *Cascarón*: formada por un cuarto de esfera.
- *Crucería* u *ojival*: formada por arcos apuntados cruzados.
- *Cuarto de esfera* o *de horno*: engendrada por la mitad de un arco de medio punto.
- *Esquifada*: de aristas entrantes, formada por la intersección de dos bóvedas de cañón sobre un plano cuadrado o rectangular.
- *Encamonada*: o *falsa*, soportada por armazones de madera recubiertos de yeso.
- *Estrellada*: de crucería múltiple formada por terceletes.
- *Lunetos*: de cañón atravesada por una o varias bóvedas de menor flecha.
- *Nervada*: bóveda de nervios cruzados.
- *Sexpartita*: de crucería, dividida en seis partes por cada tramo.
- *Triangular*: falsa bóveda resultante de la proyección de un arco triangular.
- *Vaída*: bóveda semiesférica cortada por cuatro planos verticales, paralelos dos a dos. También llamada «de pañuelo» por su parecido inverso a esta prenda colgada por sus vértices.

*Bruñir*: pulir la superficie de un metal.

*Bulto redondo*: escultura exenta que puede verse desde todos los ángulos y recorrerse alrededor.

## C

*Cabecera*: zona de la iglesia dedicada al culto, generalmente orientada hacia el este, donde se encuentra el altar mayor. Testero.

*Cabujón*: piedra preciosa pulimentada sin tallar.

*Calado*: decoración a base de perforaciones en piedra, madera, marfil, metal.

*Calvario*: Cristo en la cruz con la Virgen a su derecha y san Juan Evangelista a su izquierda.

*Cancel*: pared de mediana altura, balaustrada o reja que en una iglesia separa el presbiterio de la nave; en una iglesia abacial, el coro mayor del resto del templo.

*Canecillos*: elementos salientes que soportan la cornisa de un edificio.

*Canon*: regla de proporciones.

*Capitel*: parte superior de una columna situada encima del fuste.

*Casetones*: elementos ornamentales de las bóvedas en forma cuadrada o rectangular.

*Celosía*: enrejado de metal o piedra que cierra un vano.

*Cera perdida*: procedimiento para moldear el metal modelando primero en cera. Se recubre la figura con arcilla líquida y se deja secar para endurecerla; se practica un orificio superior para inyectar el metal y otro inferior para que salga la cera derretida y se introduce en el horno; cuando se enfría, se rompe la arcilla y aparece la figura de metal, bronce generalmente.

*Ceroferario*: ángel portador de cirios.

*Champlevé* (talla en hueco): término de origen francés que designa la técnica de esmaltado basada en abrir una cavidad en una placa de cobre para depositar el esmalte. Las figuras se elaboran con hilos de metal.

*Chapitel*: remate de una torre en forma troncocónica o piramidal. Aguja. Flecha.

*Cimacio*: moldura sobre el capitel.

*Cimborrio* o *cimborio*: torre cuadrada o poligonal sobre el crucero de una iglesia, cubierta con cúpula.

*Cincelado*: Acabado de una pieza utilizando un cincel.

*Claraboya*: ventana en el techo o en la parte alta de las paredes. Tragaluz.

*Claristorio*: grandes ventanales dispuestos en hilera en el piso superior de la nave de una iglesia, por donde entra la claridad.

*Clasicismo*: tendencia artística basada en modelos grecorromanos.

*Cloisonné*: término de origen francés que designa el esmalte alveolado, vertido en polvo sobre láminas de metal muy fino que posteriormente se introducen al horno para su fusión.

*Columna*: elemento arquitectónico constituido por basa —excepto el orden dórico—, fuste y capitel. Dispuestas en serie: columnata.

*Contrafuerte*: elemento arquitectónico que refuerza un muro.

*Contraposto*: término italiano que en escultura designa la oposición armónica de las distintas partes del cuerpo de la figura humana para que resulte equilibrada alrededor de un eje vertical.

*Contraste*: marca sobre una pieza de metal que certifica su ley.

*Coro*: en una iglesia, espacio reservado para la oración o el canto de los clérigos durante los oficios litúrgicos. En las iglesias francesas, sinónimo de presbiterio.

*Crestería*: elemento decorativo horizontal formado por motivos geométricos o vegetales que remata un edificio.

*Cripta*: capilla subterránea bajo el altar que alberga las reliquias de un santo.

*Criselefantino*: realizado en oro y marfil.

*Crucero*: en una iglesia, intersección de la nave transversal con la nave mayor.

*Cubo*: torreón circular o semicircular adosado a una muralla.

*Cúpula*: casquete generalmente circular semiesférico que cubre una superficie cuadrada, casi siempre apoyada sobre un tambor.

*Custodia*: pieza de oro, plata u otro metal, en la que se expone el santísimo sacramento.

## **D**

*Deambulatorio*: pasillo libre por detrás de la cabecera de una iglesia o catedral. Girola.

*Déesis*: expresión de origen bizantino que designa la representación de Cristo entronizado con la Virgen a su derecha y san Juan Bautista a su izquierda.

*Dintel*: elemento arquitectónico recto que cierra un vano por la parte superior y soporta la carga sobre dos pilares verticales.

*Díptero*: edificio rodeado por dos filas de columnas.

*Díptico*: objeto pintado o labrado formado por dos hojas que se pliegan sobre sí mismas.

*Dos aguas*: doble vertiente de una cubierta.

*Doselete*: elemento arquitectónico sobresaliente en una fachada que cobija una estatua.

*Dovela*: pieza integrante de un arco.

*Duomo*: en Italia, catedral.

## **E**

*Eboraria*: arte del trabajo y la talla del marfil.

*Edículo*: edificio pequeño. Templete.

*Elefantino*: realizado en marfil.

*Enjuta*: cada uno de los espacios libres en un cuadrado al inscribir un círculo o un arco en su interior.

*Entablamento*: parte superior de un orden de arquitectura constituido por arquitrabe, friso y cornisa.

*Éntasis*: abombamiento del fuste de una columna en su parte media.

*Equino*: pieza del capitel que apoya sobre el fuste de la columna.

*Escorzo*: técnica ilusionista que representa el volumen y la tridimensionalidad en una figura con aire brusco.

*Espadaña*: prolongación superior de la fachada de una iglesia, donde se enclava el campanario.

*Estética*: disciplina que estudia la belleza y los fundamentos filosóficos del arte.

*Estilo*: conjunto de características artísticas comunes a una época, un país, una escuela, etcétera.

*Estofado*: madera dorada (pan de oro) y policromada.

*Estuco*: baño de cal muerta, yeso o polvo de mar.

*Exedra*: en un edificio, ampliación semicircular con asientos fijos.

*Expresionismo*: tendencia figurativa que deforma la realidad para plasmar connotaciones religiosas, psicológicas, satíricas, etc.

*Exvoto*: acción de gracias mediante una obra artística.

## **F**

*Fábrica*: edificación arquitectónica.

*Factura*: modo y manera de ejecutar una obra artística.

*Fachada*: frente de un edificio. Imafrente (en templos).

*Faja*: moldura decorativa estrecha que recorre, total o parcialmente, una parte del edificio.

*Figurativo*: arte o artista que representa formas perceptibles y comprensibles a primera vista.

*Filigrana*: decoración geométrica a base de líneas entrelazadas.

*Fitomorfo*: que tiene forma vegetal.

*Flecha*: en un vano, su altura máxima.

*Follaje*: ornamento vegetal: hojas, tallos, ramas.

*Forma*: conjunto de líneas y colores, planos y volúmenes, que componen la obra de arte.

*Fresco*: técnica pictórica que consiste en aplicar en un paramento los colores disueltos en agua sobre una mezcla de cal y arena.

*Friso*: banda horizontal decorada con escenas en serie.

*Frontal*: parte anterior o delantera de un altar. Antependio.

*Frontis o frontispicio*: fachada principal de un edificio.

*Frontón*: espacio triangular, de herencia clásica, que corona un edificio.

*Fuste*: parte de una columna donde apoya el capitel.

## **G**

*Gallones*: las diversas partes de una cúpula semiesférica o de media naranja, que semejan gajos de esa fruta.

*Gárgola*: escultura en forma de animal fantástico que sirve para el desagüe de la lluvia.

*Geminados*: elementos dispuestos de dos en dos.

*Género, pintura de*: obras que tienen como tema la narración o la anécdota. Por ejemplo, las bambochadas o las kermés flamencas.

*Girola*: prolongación de las naves laterales, con apertura de capillas, que rodea el altar mayor. Deambulatorio.

*Glíptica*: arte y técnica de la talla de piedras finas.

*Greca*: motivo ornamental formado por líneas quebradas en ángulo recto con carácter repetitivo.

*Grutesco*: ornamento decorativo fantasioso realizado con vegetales y animales entrelazados.

## **H**

*Hagiografía*: historia de la vida de los santos.

*Hastial*: parte superior de la fachada principal de un edificio.

*Hieratismo*: actitud rígida y carente de realismo en la representación de la figura humana.

*Hilada*: serie horizontal de sillares o ladrillos.

*Hípetro*: edificio o zona del mismo sin cubierta.

*Hipóstilo*: edificio o zona del mismo cuya cubierta está sostenida por pilares o columnas en serie.

*Historiado*: decoración a base de escenas figuradas.

*Hornacina*: hueco, generalmente en forma de arco de medio punto, abierto en el muro de un edificio o bien en un retablo para albergar una escultura, un jarrón, etcétera.

*Horror vacui*: expresión latina que significa «horror al vacío» y designa la tendencia a no dejar espacios libres de decoración en una superficie.

*Hueso*: aparejo dispuesto en hiladas sin argamasa intermedia.

## I

*Icono*: pintura al temple realizada sobre tabla. Designa también una imagen arquetípica o una imagen consagrada.

*Iconografía*: ciencia que describe e identifica las imágenes de una obra de arte.

*Iconología*: interpretación de símbolos y alegorías en las representaciones artísticas.

*Idealismo*: tendencia artística que pretende representar la belleza buscando la perfección.

*Iluminar*: decorar o ilustrar.

*Ilusionismo*: representación de la tercera dimensión a base de volumen en las figuras y lograr la profundidad espacial.

*Imafronte*: fachada principal de un templo.

*Imaginería*: arte de la elaboración escultórica de imágenes.

*Intercolumnio*: espacio entre dos columnas.

*Isocefalia*: alineación a la misma altura de las cabezas de los personajes.

## L

*Lacería*: decoración geométrica a base de líneas curvas entrelazadas.

*Linterna*: pequeña construcción sobre la cúpula con ventanas laterales para que penetre en el interior la iluminación natural. Serie de vanos abiertos en la base de la cúpula carente de tambor.

*Lóbulo*: sector de un arco en forma de onda. En serie: polilobulado.

*Luz*: en un vano, su anchura máxima.

## **M**

*Madonna*: término italiano que designa la representación de la Virgen con el Niño en brazos.

*Maestà*: término italiano que designa la representación de la Virgen entronizada con el Niño.

*Mampostería*: sistema de construcción a base de piedra y argamasa realizado a mano, con mampuestos colocados y ajustados sin orden de hiladas o tamaños.

*Martyrium*: pequeño edificio de planta central para la veneración de un mártir.

*Ménsula*: pieza saliente de una pared que puede soportar una estatua, un arco, etcétera.

*Miniado*: ilustrado con miniaturas.

*Miniatura*: pintura de pequeñas dimensiones que ilustra un manuscrito. Su nombre proviene de la tinta de un molusco (el minio) que se usaba en estas obras.

*Modillón*: pieza saliente que soporta la cornisa o alero de un edificio.

*Moldura*: elemento decorativo saliente en un edificio.

*Monolito*: construcción de un solo bloque de piedra.

*Mortero*: mezcla de arena y cal viva con agua.

*Motivo*: tema de una obra de arte.

*Mural o parietal*: obra realizada sobre un muro o pared.

*Musivaria*: arte y técnica de la elaboración de mosaicos.

## **N**

*Nártex*: pórtico en el atrio de una iglesia reducido a la parte que precede a la puerta.

*Naturalismo*: tendencia artística que se basa en la imitación directa de la naturaleza y las actitudes humanas.

*Nave*: zona interior de un templo que se extiende desde la entrada hasta el presbiterio, reservada para los fieles durante el culto.

*Necrópolis*: término griego que significa, literalmente, «ciudad de los muertos». Cementerio.

*Nervio*: elemento arquitectónico que soporta una bóveda de crucería o sus derivadas.

*Nervadura*: conjunto de los nervios de una bóveda.

*Nimbo*: círculo luminoso que rodea la cabeza de una figura para indicar santidad.

*Nimbo crucífero*: aquel que tiene inscrita una cruz, exclusivo de Jesucristo.

## **O**

*Obra maestra*: la que se considera ejemplar, única y admirable.

*Ofídica*: columna de fuste doble en espiral, que recuerda a dos serpientes entrelazadas.

*Onda*: motivo ornamental a base de curvas sucesivas.

*Orante*: figura humana en actitud de orar o rogar.

*Orden*: estilo arquitectónico.

*Orfebrería*: arte de los metales.

## **P**

*Pala de altar*: en italiano, retablo.

*Panda*: cada una de las galerías de un claustro. Ala.

*Paramento*: superficie exterior de un muro o pared.

*Parteluz*: elemento arquitectónico vertical que divide en dos (parte la luz) el centro de un vano, generalmente la portada de un templo. Mainel.

*Pechina*: triángulo esférico que cubre las esquinas del cuadrado al asentar una cúpula semiesférica sobre cuatro pilares.

*Peineta*: remate decorativo sobre la portada principal.

*Pentimentos*: retoques en una pintura para corregir posturas en las extremidades de animales y personas.

*Peraltado*: arco o bóveda prolongado por debajo de la línea de impostas.

*Peristilo*: galería de columnas.

*Perspectiva*: método técnico en pintura y escultura (relieve) para representar el volumen y la profundidad. Atmosférica: a base de distintas gradaciones de color.

*Piedad*: representación de la madre de Dios con su hijo muerto en el regazo.

*Pilar*: elemento arquitectónico vertical de sección cuadrada, circular o poligonal, que sustenta una cubierta.

*Pilastra*: pilar adosado a un muro.

*Pináculo*: elemento arquitectónico dispuesto sobre un contrafuerte para contrapesar el empuje del arbotante que apuntala el edificio; remate de forma piramidal.

*Pinjante*: elemento decorativo colgante.

*Planta*: plano o sección horizontal de un edificio cortado a ras de suelo.

*Plástica*: representación de tipo pictórico y escultórico.

*Policromar*: aplicar varios colores a una superficie.

*Predela*: parte inferior de un retablo decorada.

*Presbiterio*: en una iglesia, zona destinada al sacerdote en la cabecera para officiar el culto.

*Profano*: arte de temática social, no religiosa.

*Pseudocrucero*: crucero incipiente, poco marcado en planta.

## **R**

*Radial, capilla:* capilla en la girola del templo proyectada a través del radio cuyo centro es el ábside.

*Radial, composición:* aquella cuyos elementos se disponen orientados hacia un centro.

*Realismo:* tendencia artística que representa la realidad objetiva.

*Rebajar:* disminuir la altura de un arco o bóveda por debajo del semicírculo.

*Refectorio:* comedor de un monasterio.

*Relicario:* objeto que contiene una o más reliquias.

*Relieve:* escultura sobre el mismo bloque que le sirve de soporte. Según sobresalga del fondo menos de la mitad, la mitad o más de la mitad se trata de bajo, medio o altorrelieve.

*Repujado:* labor artística sobre metal o cuero a base de golpear el reverso hasta crear relieve en el anverso.

*Roleo o rollo:* motivo decorativo circular.

*Rosetón:* vano circular de disposición radial abierto en la fachada de un templo, cerrado con vidrieras de colores.

*Rotonda:* edificio o recinto dentro del mismo de planta circular.

## S

*Saetera:* ventana muy estrecha.

*Sala capitular:* dependencia de un monasterio donde se reúne la comunidad.

*Salterio:* libro de rezos ilustrado con miniaturas que contiene los ciento cincuenta salmos del Antiguo Testamento.

*Sección:* corte en sentido vertical o transversal del plano de un edificio para mostrar su interior.

*Sedente:* personaje que se representa sentado. En un trono, entronizado.

*Semicolumna:* columna adosada a un muro del cual sobresale menos de la mitad de su bulto.

*Seo*: en Cataluña y Aragón, catedral, donde tiene su sede (seu) el obispo.

*Serpentinata*: línea que gira sobre su propio eje vertical; figura humana caracterizada por su movimiento giratorio.

*Sillarejo*: sillar pequeño.

*Sillería*: piedras uniformes de un muro. De coro: serie de asientos en madera para el clero situados a ambos lados del coro.

*Soga y tizón*: disposición de sillares o ladrillos en un muro de forma que cada hilada presente estos, alternativamente, con el tramo largo y el tramo corto hacia el exterior.

*Sogueado*: decoración en forma de sogas.

*Sotto in su*: «de abajo arriba». Perspectiva utilizada en la decoración de techos para representar arquitecturas o personajes suspendidos en el aire vistos desde abajo en escorzo violento. Similar a *quadratura*.

## T

*Tabla*: pintura realizada sobre madera.

*Talla*: escultura en madera.

Tallar: esculpir, labrar.

*Tambor*: construcción cuadrada o poligonal que sostiene la cúpula de un templo.

*Taracea*: entarimado a base de la incrustación de maderas finas de diversos colores que forma un dibujo.

*Tarjeta*: elemento decorativo que presenta una inscripción.

*Tejaroz*: breve tejadillo que cubre a veces la portada del templo.

*Témpera* o temple: técnica pictórica consistente en diluir los colores en agua de cola o yema de huevo.

*Tenantes*, ángeles: criaturas divinas que sujetan al Agnus Dei, a Cristo salvador o a su cuerpo muerto.

*Terceletes*: nervios de la bóveda de crucería. Combados: cruzados.

*Terracota*: barro cocido, vidriado y policromado.

*Tesela*: pequeña pieza en mármol, vidrio o cerámica para componer un mosaico.

*Testero*: cabecera de un templo.

*Tímpano*: en una portada, espacio semicircular entre el dintel y la primera arquivolta.

*Tono*: matiz, grado de intensidad lumínica del color.

*Tracería*: decoración arquitectónica calada de tipo geométrico.

*Transepto*: nave perpendicular a la nave mayor en una iglesia, que forma el crucero.

*Trascoro*: en el interior de una iglesia, zona situada detrás del coro.

*Tribuna*: en el interior de una iglesia, espacio realzado a los pies del templo para la asistencia del rey al culto. También, espacio sobre las naves laterales destinado a las mujeres durante la celebración litúrgica.

*Triforio*: galería formada por tres lóbulos, de ahí el nombre, que rodea el espacio interior de una iglesia o catedral sobre los arcos que separan las naves.

*Tríptico*: objeto pintado o labrado formado por tres hojas, de las cuales las dos laterales se pliegan sobre la central.

*Triunfal*, arco: en el interior de un templo, arco que precede al presbiterio.

*Trompa*: pequeñas bovedillas cónicas que se disponen en los ángulos que deja libres la cúpula al apoyar sobre el tambor.

*Trompe l'oeil*: «trampa al ojo», trampantojo; término francés que indica un recurso técnico en pintura de tipo ilusionista, que presenta a través de la perspectiva falsos efectos de realidad.

*Turiferario*, ángel: ángel portador de incensario.

## V

*Valor*: grado de oscuridad que posee un color.

*Vano*: abertura en una pared o muro: puerta, ventana.

*Venera*: motivo decorativo. Concha. Emblema de los peregrinos a Santiago.

*Vertiente*: en el tejado, agua o espacio desde el vértice al alero.

*Vidriera*: elemento decorativo formado por fragmentos de vidrios de distintos colores, grisallas y amarillo plata a pincel, ensamblados en una estructura de plomo (emplomado). Vitral.

*Voladizo*: que sobresale de la pared del edificio.

*Volumen*: espacio que ocupa un cuerpo tridimensional.

*Voluta*: motivo ornamental de forma helicoidal.

*Votivo*: objeto o figura que se ofrenda a la divinidad.

## **Z**

*Zapata*: pieza horizontal sobre una columna a modo de capitel o bien bajo un poste para realce.

*Zigzag*: líneas quebradas decorativas que forman alternativamente ángulos entrantes y salientes.

*Zócalo*: cuerpo inferior de una construcción. Pedestal.

*Zoomorfo*: representación artística de forma animal.

## Bibliografía

Aparte de las numerosas monografías sobre los artistas más significativos del estilo Barroco, son de interés las siguientes obras:

- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Pintura del siglo XVII. ARS HISPANIAE*. Vol. XV. Madrid: Plus Ultra, 1971.
- BAZIN, Germain. *Barroco y rococó*. Barcelona: Destino, 1992.
- BÉRCHEZ, Joaquín y GÓMEZ FERRER, Mercedes. *Arte del Barroco*. Madrid: Historia 16, 1998.
- BLUNT, Anthony. *Arte y arquitectura en Francia: 1500-1700*. Madrid: Cátedra, 1983.
- BORNGÄSSER, Bárbara. *Barroco y rococó*. Berlín: Feierabend Verlag OHG, 2003.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín. *El siglo XVII. Clasicismo y Barroco*. Madrid: Sílex, 1993.
- CABANNE, Pierre; SOLER, Joaquim y MASAFRET, Marta. *El Barroco*. Barcelona: Larousse, 2007.
- CAMÓN AZNAR, José. *La pintura española del siglo XVII. SUMMA ARTIS*. Vol. XXV. Madrid: Espasa Calpe, 1983.
- CAMÓN AZNAR, J.; MORALES Y MARÍN, J. L. y VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. *Arte español del siglo XVIII. SUMMA ARTIS*. Vol. XXVII. Madrid: Espasa Calpe, 1984.
- D'ORS, Eugenio. *Lo barroco*. Madrid: Tecnos, 1993.
- DUCHHARDT, Heinz. *La época del absolutismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.

- GÓMEZ MORENO, María Elena. *Breve historia de la escultura española*. (Ed. facsímil de la de 1951). Jaén: Universidad de Jaén, 2001.
- , *Escultura del siglo XVII. ARS HISPANIAE*. Vol. XVI. Madrid: Plus Ultra, 1963.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y PITA ANDRADE, J. M. *La arquitectura y la escultura españolas del siglo XVII. SUMMA ARTIS*. Vol. XXVI. Madrid: Espasa Calpe, 1985.
- KUBLER, George. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII. ARS HISPANIAE*. Vol. XIV. Madrid: Plus Ultra, 1957.
- LEVEY, Michael. *Pintura y escultura en Francia: 1700-1789*. Madrid: Cátedra, 1994.
- LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar. *Historia del urbanismo en España II: siglos XVI, XVII y XVIII*. Madrid: Cátedra, 2011.
- LUTZ, Heinrich. *Reforma y Contrarreforma*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- MÂLE, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid: Encuentro, 2001.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura barroca en España: 1600-1770*. Madrid: Cátedra, 1998.
- , *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid. Ministerio de Cultura, 1990.
- MOUSNIER, Roland. *Los siglos XVII y XVIII*. Barcelona: Destino, 1980.
- PACCIAROTI, Giuseppe. *La pintura barroca en Italia*. Madrid: Istmo, 2000.
- PENNINGTON, Donald H. *Europa en el siglo XVII*. Madrid: Aguilar, 1973.
- PEREIRAS FERNÁNDEZ, María Luisa. *El proceso constructivo de la Plaza Mayor leonesa en el siglo XVII*. León: Instituto Fray Bernardino de Sahagún de la Excma. Diputación Provincial, 1985.

- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. *Pintura barroca en España: 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 2000.
- RAMALLO ASENSIO, Germán. *La escultura barroca. Historia del Arte*. Madrid: Alianza, 1997
- RIVERA BLANCO, José Javier. «Alejandro Carnicero y el órgano de la catedral de León». En: Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 1978; n.º 44: 485-490.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Escultura y pintura del siglo XVIII. ARS HISPANIAE*. Vol. XVII, parte primera. Madrid: Plus Ultra, 1965.
- TAPIÉ, Víctor L. *Barroco y clasicismo*. Madrid: Cátedra, 1981.
- TOVAR MARTÍN, Virginia. *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975.
- VARRIANO, John. *Arquitectura italiana del Barroco al rococó*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- VOSTERS, Simón. *Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*. Madrid: Cátedra, 2000.
- VV. AA. *El Barroco. Arquitectura. Escultura. Pintura*. Colonia: Könemann, 1997.
- VV. AA. *Historia del Arte: El Barroco*. Barcelona: Salvat, 2005.
- VV. AA. *El siglo de oro de la pintura española*. Barcelona: Mondadori España, 1991.
- VV. AA. *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2013.
- VV. AA. *Gregorio Fernández. Antropología, historia y estética en el Barroco*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2008.
- WATERHOUSE, Ellis. *Pintura en Gran Bretaña: 1530-1790*. Madrid: Cátedra, 1994.
- WITTKOWER, Rudolf. *Arte y arquitectura en Italia (1600-1750)*. Madrid: Cátedra, 2002.

# Notas

[1] Del latín *Cartusia*: en francés, Chartreuse, cerca de Grenoble, primera fundación de la orden. <<