

El Barroco: Arte, representación y poder

Sitio: [Aulas Virtuales - Facultad de Artes](#)
Curso: Arte y Modernidad (Plan 2019)
Libro: El Barroco: Arte, representación y poder

Impreso por: Renata Carla Finelli
Fecha: jueves, 23 de abril de 2026, 17:10

Descripción



"En el Barroco se exterioriza una mentalidad (...) que en los diversos países cultos de Europa adopta formas diferentes. (...) el Barroco comprende (...) esfuerzos artísticos tan diversificados, los cuales surgen en formas tan variadas en los distintos países y esferas culturales, que parece dudosa la posibilidad de reducirlos a un común denominador. No sólo el Barroco de los ambientes cortesanos y católicos es completamente diverso del de las comunidades culturales burguesas y protestantes; no sólo el arte de un Bernini y un Rubens describe un mundo interior y exteriormente distinto del de un Rembrandt y un Van Goyen" (Hauser, 1993, p.91).

Tabla de contenidos

1. Contexto siglo XV y XVI
 - 1.1. Manierismo
 - 1.2. Reforma y Contrarreforma
2. Barroco
3. Barroco Católico
 - 3.1. Roma
 - 3.2. Roma: Caravaggio (1571-1610)
 - 3.3. Roma: Bernini (1598-1680)
 - 3.4. Roma: Borromini (1599-1667)
 - 3.5. Francia
 - 3.6. España
4. Barroco Protestante
 - 4.1. Rembrandt (1606-1669)
 - 4.2. Vermeer (1632-1675)
5. Bibliografía
6. Créditos

1. Contexto siglo XV y XVI

Para comprender el Barroco, es necesario comprender algunos aspectos contextuales que vienen desarrollándose desde finales del siglo XV y durante el siglo XVI. Una serie de importantes cambios acontecen en esta época en el mundo europeo, entre los cuales tres aspectos fundamentales se destacan por su profundidad e importancia:

1. La **Era de los Descubrimientos geográficos**.

2. El **Giro Copernicano**.

3. La **Reforma Protestante**.

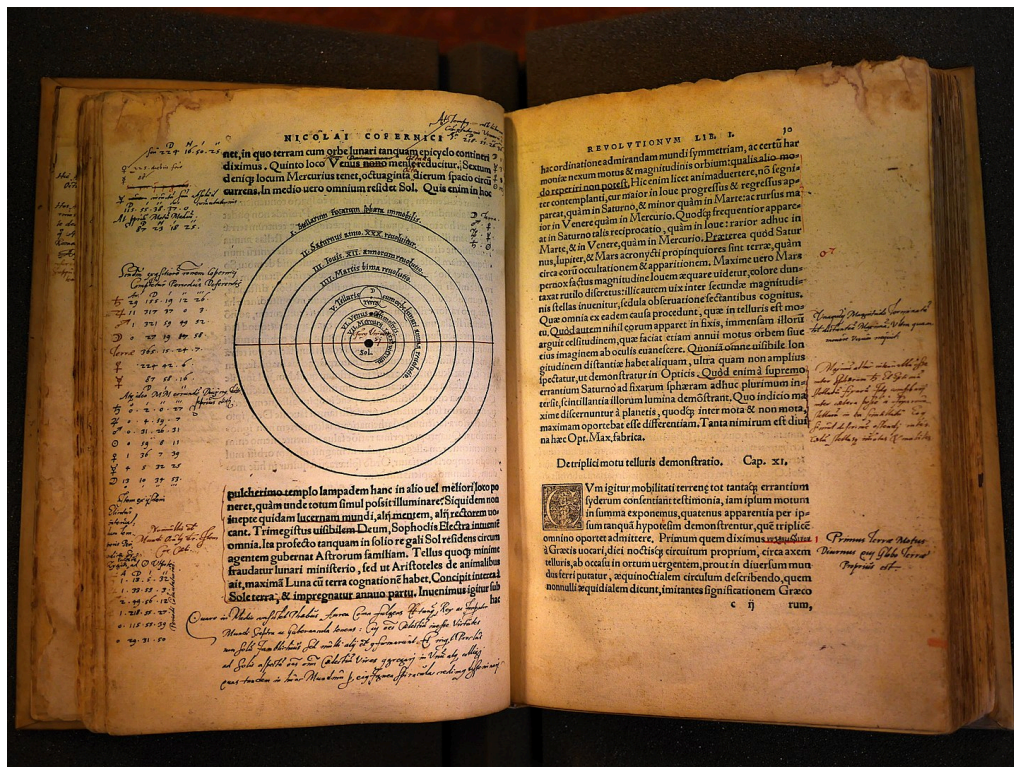
1. Se desarrolla lo que se denomina la **Era de los Descubrimientos geográficos**. Durante esta época los europeos (portugueses, españoles e ingleses), en su afán por acceder al mercado de Asia, lograron no solo recorrer casi todo el mundo, sino que pudieron cartografiarlo. Continentes desconocidos previamente por Europa, fueron "descubiertos", a pesar de que estas tierras ya estaban habitadas, siendo en gran medida invadidas, conquistadas y saqueadas. Al descubrir que se puede **circunnavegar**, la idea de tierra plana como centro del Universo (geocentrismo) empieza a desmoronarse, ya que se toma conciencia de la finitud de nuestro planeta.



Abraham Ortelius (1570). *Theatrum Orbis Terrarum* (Teatro del Globo Terrestre), Amberes.

Considerado el primer atlas moderno, resultado de las intensas exploraciones marítimas. Tiene 31 ediciones, en siete idiomas. En español se publicó en 1588. © Dominio público.

2. Por otro lado, esta era de los descubrimientos también tiene su paralelismo en el ámbito de la ciencia. El aspecto más significativo de esta era es lo que se denomina **Giro Copernicano**, modelo astronómico que propone la teoría del **heliocentrismo**, presentada en 1543, según la cual la Tierra y los planetas se mueven alrededor del Sol (centro del universo), algo que es rechazado completamente por la Iglesia. Los científicos más destacados de esta revolución científica son **Nicolás Copérnico** (1473-1543), **Galileo Galilei** (1564-1642) y Johannes Kepler (1571-1630).



Nicolás Copérnico (1543). *De revolutionibus orbium coelestium* (Sobre las revoluciones de las orbes celestes).

Universidad de Lieja. Foto de J. Donvil (2016). © Dominio público.

3. El tercer cambio radical de esta época se desarrolla en el ámbito religioso a causa de la **Reforma Protestante**, proceso que comienza en 1517, de la mano de [Martin Lutero](#) (1483-1546). Los motivos que generan esta ruptura son diversos. La Iglesia atraviesa una crisis debido a su descomposición interna y a la falta de autoridad. Lutero denuncia las indulgencias que, como beneficio espiritual a cambio de dinero, son utilizadas por el Papa León X para reunir fondos con los que reconstruir la basílica de San Pedro. Asimismo, Lutero, no acuerda con la forma de interpretar los evangelios que tiene el papado y, por lo tanto, pretende una reforma doctrinal y moral de la Iglesia que se apoya en tres pilares: la Biblia, el libre examen y la fe individual. Por esto, es considerado un hereje y es excomulgado por la Iglesia. Él no acepta esto y llama a la rebeldía, postulando los principios protestantes que, gracias a la aparición de la imprenta, se extienden rápidamente por Europa.

La Reforma protestante y Lutero

Academia Play



Ver en

Academia Play © (2019, 27 de agosto). *La Reforma protestante y Lutero* [Video]. youtu.be/V1zdeV-q5u8

Estos tres sucesos significativos van a determinar el derrumbe del mundo Renacentista, de su orden racional y de sus certezas. Está actitud racional, de querer conocer y explorar todo, propia del pensamiento renacentista, es también lo que conduce a su propia crisis. Se desmorona completamente la idea del superhombre renacentista, de la tierra como centro del universo y del hombre como centro de la creación. Se ponen en duda todo orden teológico anterior, dando comienzo a una época inestable, en crisis, siendo el arte Manierista de la segunda mitad del siglo XVI un reflejo de todo esto.



1.1. Manierismo

El **Manierismo** es el periodo artístico que se desarrolla a **mitad del siglo XVI**, como continuación a la crisis de los elementos principales del Renacimiento.

"Después de la pérdida de la supremacía económica de Italia, de la conmoción ocurrida en la Iglesia por la obra de la Reforma, de la invasión del país por los franceses y españoles y del sacco de Roma, ya no se podía sostener la ficción de equilibrio y estabilidad. En Italia dominaba un ambiente de catástrofe que pronto —y partiendo no sólo de Italia— se expandió por todo el Occidente. Las fórmulas de equilibrio sin tensión del arte clásico ya no bastan; y, sin embargo, se continúa aferrado a ellas, y a veces incluso con más fiel, angustiosa y desesperada sumisión que si se hubiera tratado de una adhesión sin vacilaciones. La actitud de los jóvenes artistas frente al Renacimiento pleno es extraordinariamente complicada; no pueden simplemente renunciar a los logros artísticos del clasicismo, si bien la armoniosa imagen del mundo de tal arte se les ha vuelto extraña por completo. Su deseo de continuar sin interrupción el desarrollo artístico apenas podía realizarse si no prestaba su empuje a tal esfuerzo la continuidad de la evolución social" (Hauser, 1993, p. 9).

Si bien este estilo recupera la **manera (maniera)** de los grandes maestros del Renacimiento (sobre todo de Miguel Ángel), su desarrollo implica una ruptura con el ideal de belleza clasicista al complejizar su lenguaje a través del desarrollo de una gran habilidad técnica y de diversos recursos formales (línea serpentinata, escorzos abruptos, contorsión de las figuras, composiciones inestables, exageración de movimiento, alteración del orden en los elementos, etc.) que permiten lograr un estilo **extravagante y un efecto de belleza sofisticada**, refinada, extraña, llamativa y dramática. En lo temático y conceptual el Manierismo desarrolla un estilo **intelectualizado y elitista**, alejándose de lo verosímil, que se contrapone a la sensorialidad y naturalismo que desarrollará posteriormente el Barroco.

"Hoy comenzamos a comprender que en todos los artistas creadores del Manierismo, en Pontormo y Parmigianino como en Bronzino y Beccafumi, en Tintoretto y el Greco como en Bruegel y Spranger, el afán estilístico se dirige sobre todo a romper la sencilla regularidad y armonía del arte clásico y a sustituir su normalidad suprapersonal por rasgos más sugestivos y subjetivos. Unas veces es la profundización e interiorización de la experiencia religiosa y la visión de un nuevo universo vital espiritual lo que lleva a abandonar la forma clásica; otras, un intelectualismo extremado, consciente de la realidad y deformándola de intento, muchas veces perdiéndose en juegos con lo bizarro y lo abstruso; en algún caso, también la madurez pasada de un refinamiento preciosista que todo lo traduce a lo elegante y sutil" (Hauser, 1993, p. 10).



Historia del Arte:
-El Manierismo-

1.2. Reforma y Contrarreforma

Se denomina **Contrarreforma** a la reacción de la Iglesia Católica como **respuesta a la Reforma de Lutero** y al avance de las diversas doctrinas protestantes que van ganando adeptos en toda Europa y debilitaron enormemente el poder e influencia que habían tenido hasta entonces la Iglesia y el papado. Como consecuencia la Iglesia convocó al Concilio Euménico de Trento que se desarrolla desde **1545** y hasta **1563**. Durante este tiempo la Iglesia buscó contrarrestar el protestantismo e infundir un nuevo entusiasmo y confianza a los católicos mediante el **fortalecimiento de la doctrina y de la figura del Papa**, la reestructuración y control eclesiástico de sus miembros, además de la instauración de la Inquisición romana con el objetivo de perseguir, reprimir y suprimir cualquier manifestación de herejía mediante la fuerza. Todo este proceso contrarreformista tiene su punto final con la conclusión de la guerra de los Treinta Años, a partir de los tratados de Paz de Westfalia (1648) y el consecuente final de las guerras de religión en Europa.



Autor desconocido (1650). *Sesión del Concilio de Trento en Santa Maria Maggiore*. Staatliches Hochbauamt Donauwörth, Heiligenlexikon. © Dominio público.

Luego de atravesar su peor crisis en el siglo XVI con la Reforma de Lutero, la Iglesia católica afianza nuevamente su poder y hegemonía en la primera mitad del siglo XVII. Si bien la división entre católicos y protestantes se mantiene, el siglo XVII se conoce por el apogeo de la Iglesia Católica y posteriormente por el triunfo de las monarquías absolutas. **Tanto la Reforma Protestante como la Contrarreforma son muy importantes para poder entender el Arte Barroco.**

La reforma protestante constituye un cisma que genera un **quiebre** no sólo en el ámbito religioso, sino en todos los ámbitos de la vida en Europa, incluido el campo artístico. En los países protestantes de Europa como Holanda e Inglaterra se rechazan las imágenes religiosas dentro de los templos, lo cual decanta en el desarrollo de un arte profano.

"(...) aunque Lutero no se pronuncia abiertamente contra el uso de las imágenes religiosas, afirma que su función es sólo conmemorativa. Sin embargo, Juan Calvino (1509-1564) sí las rechaza totalmente cuando crea en Ginebra el foco más rígido e intransigente del protestantismo, con un severo control de la vida pública y privada, con lo que se convierte en su referente durante la segunda mitad del siglo XVI y también en el siglo XVII. Como consecuencia, el arte religioso en los países protestantes decae y, en su lugar, se desarrolla mucho otro profano que hasta ahora no había tenido tanta aceptación" (Peña Gómez, 2018, p. 77).



Ferdinand Pauwels (1872). *Luther hammers his 95 theses to the door* (Lutero clava sus noventa y cinco tesis en la puerta de la iglesia de Todos los Santos de Wittenberg). Óleo sobre tela. 85 cm x 72 cm. Eisenach, Wartburg-Stiftung. © Dominio público.

Esta Reforma provocó no sólo grandes **cambios en la representación** del mundo Protestante, sino que, asimismo, generó su contracara con la reacción contrarreformista de la Iglesia, a partir del Concilio de Trento que hace el papado.

"La Iglesia Católica había intentado en el siglo anterior un cambio programático con la Contrarreforma decidida el Concilio de Trento (1545-63), cuyo pleno efecto se dejó sentir en siglo XVII. El cambio de actitud de la Iglesia y el deseo de mostrar al mundo una imagen triunfante luego de la fuerte crítica protestante, influyeron en el estilo" (Nusenovich, 2017, p. 167).

La Iglesia contrarreformista es importante para comprender el Barroco Católico, ya que en Italia, Francia, España, Flandes, Austria y Baviera utiliza el **arte como un instrumento didáctico-propagandístico** a su servicio. A través de estas representaciones, como también de su orden jesuítica que es la más combativa y militante, la Iglesia Católica intenta **persuadir, convencer y re-conquistar** adeptos, para que la gente vuelva a su seno.

Al mismo tiempo, en el **siglo XVII**, el **absolutismo monárquico** se implanta en Europa como régimen político. Se considera que el **rey tiene origen divino**, por lo cual es considerado sagrado, al mismo tiempo que es absoluto, ya que él tiene todo el poder y no hay ninguna fuerza superior. Esto implica que los monarcas únicamente eran responsables de sus actos ante Dios, por lo tanto el pueblo debía acatar su voluntad sagrada.

"Se trata de una época que posee una cultura conducida por sus dos grandes sistemas, la Iglesia Católica y las monarquías absolutas, que pretenden persuadir a través del arte. Lo hacen a través del juego constante entre lo real y lo ilusorio, de modo que entre ambos polos los límites se desvanecen para provocar en el espectador un impacto emocional e introducirlo así en un mundo dinámico y abierto donde se le invita a participar para, en última instancia, asegurar su sumisión" (Peña Gómez, 2018, pp. 94-95).

Es decir, el **arte** pasa a ser también una **herramienta de propaganda al servicio del poder monárquico**, imponiendo y construyendo esta imagen del Rey.

"Con su afán centralizador, los monarcas ejercen un firme control sobre una sociedad fuertemente jerarquizada a través de múltiples resortes, entre los que se encuentra el arte, que en su faceta cortesana tiene como objetivo glorificar al rey a través de instrumentos como las manufacturas reales o las academias" (Peña Gómez, 2018, p. 94).

La Contrarreforma de la Iglesia católica

Academia Play



Ver en

Academia Play © (2022, 28 de abril). *La Contrarreforma de la Iglesia católica* [Video]. youtu.be/JMCKTsR4a8g

2. Barroco

El término **Barroco** originalmente se usó con una connotación peyorativa para hablar de un arte **recargado y abigarrado**. Recién a finales del siglo XIX fue revalorizado. No obstante, no podemos hablar de Arte Barroco como si fuera una manifestación homogénea de la cultura occidental que, a pesar de desarrollarse en diferentes contextos histórico-culturales produjo obras de características similares en diversas disciplinas artísticas como la pintura, la escultura, la música, el teatro, la arquitectura, la literatura, la ópera, la danza, etc. Como bien explicita Hauser (1993):

*"(...) el Barroco comprende (...) esfuerzos artísticos tan diversificados, los cuales surgen en formas tan variadas en los distintos países y esferas culturales, que parece dudosa la posibilidad de reducirlos a un común denominador. No sólo el Barroco de los ambientes cortesanos y católicos es completamente diverso del de las comunidades culturales burguesas y protestantes (...). Incluso dentro de estas mismas dos grandes corrientes estilísticas se marcan otras diferencias tajantes. La más importante de estas ramificaciones secundarias es la del **Barroco cortesano y católico** en una dirección sensual, monumental y decorativa 'barroca' en el sentido tradicional, y un estilo 'clasicista' más estricto y riguroso de forma"* (Hauser, 1993, p. 91).



Artemisia Gentileschi (1612-1613). *Judit decapitando a Holofernes*.

Óleo sobre lienzo, 199 cm × 162,5 cm. Galería Uffizi, Florencia, Italia. © Dominio público.

No obstante, podemos rastrear en todo el arte del Barroco algunos **rasgos comunes** que tienen que ver con el contexto histórico en que se despliega y con el desarrollo de los estilos, las técnicas y las temáticas de las diferentes disciplinas. Uno de los rasgos que Hauser (1993) destaca es la relación con el infinito, además de que la obra de arte pasa a ser, en su totalidad, una especie de **organismo unitario y vivo**, una relación infinita e ininterrumpida como **símbolo del Universo**.

"Las brascas diagonales, los escorzos de momentánea perspectiva, los efectos de luz forzados: todo expresa un impulso potentísimo e incontenible hacia lo ilimitado. Cada línea conduce la mirada a la lejanía; cada forma movida parece querer superar a sí misma; cada motivo se encuentra en un estado de tensión y de esfuerzo, como si el artista nunca estuviera completamente seguro de que consigue también expresar efectivamente lo absoluto. Incluso detrás de la tranquilidad de la vida diaria representada por los pintores holandeses se siente la intranquilizadora infinitud, la armonía siempre amenazada de lo finito. Esto es, sin duda, un rasgo unificador (...)" (Hauser, 1993, p. 102).

Una de las características generales del arte barroco es el **carácter abierto de sus obras**, el movimiento, que a su vez genera profundidad, y el ilusionismo, indispensable para **persuadir**.

"Pero a la ilusión se llega desde la realidad y, por tanto, hay que confundir al observador para que no pueda precisar dónde acaba lo verdadero y dónde empieza lo ficticio. Aquí radica el carácter teatral del Barroco, que no pretende hacernos creer que lo que vemos es verdad, pero sí que llegue a sorprendernos tanto que, por un momento, olvidemos nuestro mundo cotidiano para sumergirnos en otro que nos atrae irresistiblemente. Es decir, se trata de que pensemos que si el cuadro que tenemos delante es pura apariencia, también la vida que consideramos real lo es, pues no es más que una representación escénica en la que somos actores que desempeñamos un papel por el que después de la muerte, cuando llegue la auténtica vida, se nos dará nuestro merecido" (Peña Gómez, 2018, p. 95).

3. Barroco Católico

Dentro de la escena católica europea, existe una gran diversidad, pero se podrían diferenciar dos centros principales: **Roma y la corte de Luis XIV**, en Versalles. Durante la primera mitad del siglo XVII, el Barroco Católico se desarrolla fuertemente en Roma, sede del papado. Esta situación cambia en la segunda mitad del siglo, cuando poco a poco va mermando el patronazgo papal y el poder hegemónico monárquico de Francia centraliza el desarrollo artístico del Barroco (a partir de aquí París sigue siendo el centro artístico occidental, hasta las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX). No obstante, en **España** también se desarrolla un foco artístico, siendo el Barroco Español muy importante no solo en la península Ibérica, sino también por extensión en sus colonias de América. La particularidad del **Barroco latinoamericano** radica en la rica fusión entre las **tradiciones europeas y las costumbres y culturas precolombinas y africanas**. Este sincretismo creó una forma artística singular, adaptada al carácter propio de los pueblos de cada región, influenciada por la religiosidad y el catolicismo impuestos por los colonizadores europeos.



Iglesia San Pedro Apóstol (Andahuaylillas, Perú). S. XVII. Barroco Andino.

3.1. Roma

"A Roma le corresponde ahora representar brillantemente el papel no sólo de residencia del Papa, sino de capital de la Cristiandad católica. El carácter grandioso y pomposo del arte cortesano predomina también en el arte de la Iglesia. El Manierismo debía ser estricto, ascético, negador del mundo; el Barroco puede seguir una dirección más liberal y más gozadora de los sentidos. La lucha con el protestantismo ha cesado; la Iglesia católica ha renunciado a los países perdidos y se ha sentido más segura en los conservados. Comienza ahora en Roma un período de la más rica, voluptuosa y fastuosa producción artística" (Hauser, 1993, p. 106).

En contraposición a las tesis protestantes que propugnan, siguiendo a Lutero, que la salvación está predestinada, la Iglesia católica pregona que el accionar de las personas influye en su salvación, es decir, **quién imagina su salvación puede salvarse**, por lo tanto, poner en el imaginario esta posibilidad es algo que sólo lo puede hacer el arte. El arte instala en el imaginario que la gente crea nuevamente en la iglesia, que vuelva a su seno, hace sentir al fiel que puede elaborar su propia salvación, pero también pone en escena al otro. El Renacimiento no tiene en cuenta el observador, es una idealización clásica que prescinde del otro, del que esté mirando, observando. En cambio, **para el Barroco es esencial que alguien esté mirando** porque interpela directamente al observador. Este poner en escena al otro implica la duplicación de los puntos de vista. El Renacimiento construyó la visión monocular, en cambio el Barroco va a construir una visión con dos centros: por ejemplo, *Las Meninas* de Velázquez, donde un centro se encuentra dentro del cuadro y otro fuera de él, en la posición del espectador.

"Se mantiene entonces la imagen que, con un fin didáctico y emocional, tiene que transmitir la doctrina y acrecentar la fe a través de su realismo, que ahora en el siglo XVII alcanza sus máximos logros a través de una representación familiar y casi tangible desde el punto de vista material. El espectador pone en juego sus sentidos, como propugnaba San Ignacio de Loyola, para percibir lo sobrenatural a partir de la realidad misma y establecer un contacto directo con la divinidad, de modo que entre lo terrenal y lo celestial se borran ya las fronteras. El artista se ciñe a lo esencial para que el espectador conozca al personaje, comprenda el mensaje y quede inmerso sentimentalmente en la órbita de la obra. De ahí que sea necesario precisar minuciosamente los atributos de cada figura, es decir, aquellos objetos que ayudan a identificarlo. En definitiva, las imágenes barrocas hacen creer con su apariencia realista que la salvación está al alcance de todos y que ellas ofrecen el ejemplo que hay que seguir a través de una iconografía que fundamentalmente incide en aquellos temas proscritos por los protestantes, como la Virgen (Inmaculada Concepción), el papado, sacramentos como la penitencia y la eucaristía, la caridad, los santos (nuevas canonizaciones, martirio, visiones y éxtasis), las reliquias, la muerte (sepulcro, cráneo, calavera y esqueleto) y las nuevas devociones (ángeles y arcángeles, Sagrada Familia, San José o el Niño Jesús con los instrumentos de la Pasión)" (Peña Gómez, 2018, p. 96).

Para reforzar esta idea de **persuadir y convencer**, una de las tácticas fundamentales del Barroco Católico es utilizar la clave teatral, es decir, busca que las representaciones sean **verosímiles**, que sean creíbles, que el espectador pueda creer que eso que está viendo en la pintura es así. Esta verosimilitud se construye a través del naturalismo y del realismo de los artistas barrocos que se encuentran al servicio de la Iglesia.


"El estilo propagandístico de los valores católicos propone una retórica visual de alto dramatismo tendiente a lo patético, al ilusionismo, a la teatralidad y a la síntesis de todas las artes" (Nusenovich, 2017, p. 168).

Para abordar el Barroco católico romano dentro de las artes visuales y la arquitectura haremos un recorte y nos detendremos solamente en tres artistas representativos: **Caravaggio**, en pintura, **Bernini**, en escultura (aunque también es un importante arquitecto) y **Borromini**, en arquitectura.

3.2. Roma: Caravaggio (1571-1610)

Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610)

Pintor italiano cuyas obras se caracterizan por su **naturalismo** y **crudeza**, la observación anatómica de los cuerpos, la representación realista de las figuras humanas, la utilización dramática del claroscuro y altos contrastes de luz, técnica que sería conocida como **tenebrismo** o **caravaggismo**.

 **La incredulidad de Santo Tomás es un cuadro pintado por Caravaggio en 1602. Fue pintado para los Giustiniani. El cuadro muestra a Cristo resucitado ante sus discípulos, pero Tomás se niega a creer, por lo que Jesús le ofrece que toque sus heridas. El naturalismo típico de Caravaggio se hace presente aquí, al mostrar al santo como un incrédulo. Las luces, además, contribuyen a enfocar más la figura y a dotarla de realismo. La razón por la que Tomás se niega a creer, nos da a entender que él no tenía esa fe tan fuerte que tenían otros discípulos y que es necesaria para ser seguidor de Cristo.**

Caravaggio (1602-1603). *La incredulidad de santo Tomás*. Óleo sobre lienzo, 107 cm x 146 cm. © Dominio público.

"Es fácil imaginar que un cuadro semejante chocara a la gente devota como irreverente y casi ultrajante. Estaban acostumbrados a ver a los apóstoles como figuras respetables envueltas en hermosos ropajes, y ahora se hallaban ante lo que parecían vulgares jornaleros, con rostros atezados y arrugadas frentes. Pero Caravaggio contestaría que eran viejos jornaleros, gente vulgar" (Gombrich, 1999, pp. 392-393).

Es importante destacar que el Barroco recupera el naturalismo y el detalle anatómico de los cuerpos, que tiene que ver con esta idea de que las cosas deben parecer reales. El Barroco es el arte del parecer, lo que importa no es la esencia de las cosas, como en el Renacimiento, sino su verosimilitud, es decir, aquellas estrategias ópticas que le permiten ser creíble ante los ojos del espectador para **convencerlo**. *"El dramatismo temático es acompañado por los recursos formales, donde la luz y la figura abierta, así como el espacio indefinido juegan un papel decisivo en la comunicación de la emoción al espectador"* (Nusenovich, 2017, p. 181).

Caravaggio fue un maestro del naturalismo, no le preocupaba la belleza ideal ni las convenciones, sino el presente de lo terrenal, con todas sus imperfecciones, acercando de manera sincera los hechos directamente al espectador.

"Asustarse de la fealdad le parecía a Caravaggio una flaqueza despreciable. Lo que él deseaba era la verdad. La verdad tal como él la veía. No sentía ninguna preferencia por los modelos clásicos ni ningún respeto por la belleza ideal. Quería romper con los convencionalismos y pensar por sí mismo respecto al arte. Algunos consideran que lo que principalmente se proponía era horrorizar al público; que no sintió ningún respeto por ninguna clase de tradición o de belleza. Fue uno de los primeros pintores a los que se dirigieron acusaciones semejantes y el primero cuya actitud fue resumida por los críticos en una palabra: se le acusó de naturalista" (Gombrich, 1999, p. 392).

El naturalismo de Caravaggio tenía como propósito **copiar fielmente la naturaleza**, sea esta bella o fea.

"La Curia deseaba crear para la propaganda de la fe católica un 'arte popular', pero limitando su carácter popular a la sencillez de las ideas y de las formas; desea evitar la directa plebeyez de la expresión. Las santas personas representadas deben hablar a los fieles con la mayor eficacia posible, pero en ningún momento descender hasta ellos. Las obras de arte tienen que ganar, convencer, conquistar, pero han de hacerlo con un lenguaje escogido y elevado. Dado el nuevo objetivo propagandístico, no siempre se pueden evitar una democratización y un aplebeyamiento del arte; los efectos son muchas veces tanto más gruesos cuanto más profundo y auténtico es el sentimiento religioso de que las obras brotan" (Hauser, 1994, p. 102).

Por ello, si bien el naturalismo crudo de Caravaggio era ajeno al gusto clasicista de sus altos clientes eclesiásticos para las representaciones religiosas y era muchas veces rechazado, sus cuadros eran un poderoso arma de propaganda religiosa ya que se expresaban en un lenguaje verdaderamente popular. Los santos y santas eran ahora personas de carne y hueso, con sensibilidad y realismo, con las cuales el pueblo se sentía, por primera vez, identificado.

"Caravaggio debió leer la Biblia una y otra vez, y meditar acerca de sus palabras. Fue uno de los grandes artistas (...) que desearon ver los acontecimientos sagrados ante sus ojos, como si hubieran acaecido en las proximidades de su casa. E hizo todo lo posible para que los personajes de los textos antiguos parecieran reales y tangibles. Incluso su modo de manejar la luz y la sombra colaboró a este fin; la luz, en sus cuadros, no hace parecer más suaves y graciosos los cuerpos, sino que es dura y casi cegadora en su contraste con las sombras profundas, haciendo que el conjunto de la extraña escena resalte con una inquebrantable honradez que pocos de sus contemporáneos podían apreciar, pero de efectos decisivos sobre los artistas posteriores" (Gombrich, 1999, p. 393).

La vocación de San Mateo (1601)

La obra "La vocación de San Mateo" es una pintura emblemática de Caravaggio, creada en 1601. Representa el momento en que Jesús llama a Mateo, el recaudador de impuestos, para seguirlo. La composición dramática y realista de Caravaggio utiliza contrastes de luz y sombra para enfatizar la iluminación divina sobre Mateo, quien parece sorprendido por la aparición de Jesús. La pintura es conocida por su estilo naturalista y

por capturar un momento de revelación espiritual en un entorno mundano.



Caravaggio (1601). *La vocación de San Mateo*. Óleo sobre lienzo 338 cm × 348 cm. © Dominio público.



[hernanbula](#)

2.4 Caravaggio La Vocación De San Mateo

SOUNDCLOUD

Compartir

[Privacy policy](#)

131

La Muerte de la Virgen (1604–1606)

La pintura "Muerte de la Virgen" de Caravaggio, realizada entre 1604 y 1606, es una representación sobria y emotiva de la muerte de la Virgen María. En la obra, María yace en una cama rodeada de apóstoles que expresan tristeza y dolor. Caravaggio evita lo idealizado y se centra en la humanidad y la emoción de los personajes, destacando la transitoriedad de la vida terrenal. Esta pintura es conocida por su realismo y tratamiento emotivo del tema religioso.



Caravaggio (1604–1606). *Muerte de la Virgen*. Óleo sobre lienzo 369 cm × 245 cm. © Dominio público.



hernanbula

2.5 Caravaggio La Muerte De La Virgen

SOUNDCLOUD

Compartir

Privacy policy

98

hernanbula · 2.5 Caravaggio La Muerte De La Virgen

"(...) todos los personajes, también los sagrados, pertenecen a lo cotidiano, hasta el punto de prescindir incluso del nimbo que los ennoblece o de pintarlos con los pies descalzos y sucios. Sus gestos violentos, con escorzos muy atrevidos en espacios demasiado angostos donde todo se resuelve en el primer plano, se dirigen directamente hacia el espectador, con lo que éste se incorpora a la obra. Por tanto, Caravaggio rompe con la iconografía tradicional de la Iglesia y así provoca que ésta rechace algunas de sus obras" (Peña Gómez, 2018, p. 104).

Cena de Emaús (h. 1596-1601)

La "Cena de Emaús" es una obra maestra de Caravaggio, pintada alrededor de 1596-1601. En esta pintura, Jesús resucitado se presenta a dos discípulos en Emaús durante una comida. La escena está llena de drama y emoción, con un enfoque en la reacción de los discípulos al reconocer a Jesús. Caravaggio utiliza su característico uso de la luz y las sombras para destacar el momento de revelación en la narrativa bíblica.

Caravaggio (h. 1596-1601). *Cena de Emaús*.

Óleo sobre lienzo, 140 cm × 197 cm. The National Gallery, Londres, UK. © Dominio público.



hernanbula

2.6 Caravaggio Cena De Emaus

SOUNDCLOUD

Compartir

Privacy policy

34

hernanbula · 2.6 Caravaggio Cena De Emaus

3.3. Roma: Bernini (1598-1680)

Gian Lorenzo Bernini (1598-1680)

Escultor y arquitecto italiano que trabajó en Roma al servicio de la Iglesia contrarreformista. Referente principal y creador del estilo escultórico barroco, su maestría técnica en el tallado en mármol, la calidez de las texturas, el **detallismo** anatómico de los cuerpos y el uso de **la luz** como recurso metafórico permiten que sus esculturas representen escenas narrativas dramáticas verosímiles de gran intensidad **psicológica, emotiva y mística**.

Fuente de los Cuatro Ríos

La Fuente de los Cuatro Ríos, creada por Gian Lorenzo Bernini entre 1648 y 1651, es una impresionante obra de arte barroco ubicada en la Piazza Navona en Roma. La fuente representa cuatro grandes figuras de ríos que personifican los principales continentes conocidos en ese momento: el Nilo (África), el Ganges (Asia), el Danubio (Europa) y el Río de la Plata (América). Cada figura está rodeada por elementos simbólicos que reflejan la geografía y la cultura de cada región. La fuente es un ejemplo magnífico del dinamismo y teatralidad característicos del estilo barroco, con un diseño que integra escultura, arquitectura y elementos acuáticos de manera magistral.



Gian Lorenzo Bernini (1648-1651). *Fuente de los Cuatro Ríos*.
Piazza Navona, Roma, Italia. Mármol blanco, travertino. CC BY-SA 4.0



hernanbula

2.7 Bernini Fuente 4 Rios

SOUNDCLOUD

Compartir

Privacy policy

91

Las alegorías de los ríos



El Río de la Plata.



El Ganges.



El Nilo.



El Danubio.

Gian Lorenzo Bernini (1648-1651). *Fuente de los Cuatro Ríos* (detalles figuras alegóricas).
Piazza Navona, Roma, Italia. Mármol blanco, travertino. CC BY-SA 4.0

Vista 360 >> [click aquí](#)

Éxtasis de Santa Teresa (1647-1652)

El Éxtasis de Santa Teresa, creado por Gian Lorenzo Bernini entre 1647 y 1652, es una obra maestra del arte barroco situada en la Iglesia de Santa Maria della Vittoria en Roma. La escultura representa el momento místico en el que Santa Teresa de Ávila experimenta una visión divina. Los detalles meticulosos, la expresividad de las figuras y la iluminación teatral hacen de esta obra una de las más impactantes del arte barroco.





Gian Lorenzo Bernini (1647 y 1652). *Éxtasis de Santa Teresa*.

Iglesia de Santa María de la Victoria, Roma, Italia. Grupo escultórico en mármol blanco, 351 cm. CC BY-SA 4.0

Este complejo escultórico en mármol está dedicado a Santa Teresa de Ávila, una monja española del siglo XVI que tenía visiones místicas, las cuales relata en su Libro de la Vida. Esta obra de Bernini representa el momento de transverberación o éxtasis celestial en el cual un ángel le traspasa el corazón con una flecha dorada encendida produciéndole un intenso dolor a la vez que un infinito deleite y placer. Es una obra que une arquitectura y escultura e incorpora un fuerte componente teatral. El detallismo de las figuras realizadas en mármol blanco, las texturas de la

piel, el ropaje, las nubes, los pliegues del manto, el gesto expresivo de la santa y la iluminación a través de una ventana cenital ubicada por encima de la santa, subrayados por los rayos dorados de bronce, otorgan un enorme realismo y dramatismo a este suceso místico que pareciera estar ocurriendo en el momento en que se observa.


hernanbula
 2.8 Bernini Éxtasis Santa Teresa



Compartir

Privacy policy

78

"El grupo está colocado de tal modo que parece flotar sin punto de apoyo en el espléndido marco que le proporciona el altar, recibiendo la luz de una ventana invisible que hay en la parte superior. (...) [La obra fue realizada] para provocar sentimientos de fervorosa exaltación y de transportes místicos. (...) una cima de emotividad (...) [e] intensidad en su expresión que nunca se había conseguido (...). La manera de proceder de Bernini en los ropajes fue en su época algo completamente nuevo; en lugar de dejarlos caer en grandes pliegues, a la tradicional manera clásica, los retorció y desmenuzó para incrementar el efecto de movimiento y agitación. En todos estos recursos fue prontamente imitado por toda Europa" (Gombrich, 1999, p. 438 y 440).

3.4. Roma: Borromini (1599-1667)

Francesco Borromini (1599-1667)

Arquitecto italiano considerado, junto a Bernini, uno de los exponentes paradigmáticos del Barroco católico romano.


Borromini, al igual que Bernini, **renueva el lenguaje clásico y tiende a la máxima expansión y dinamismo espacial** a través del uso de esquemas de plantas centrales. Rompe con la linealidad del clasicismo y descarta la forma circular, utilizada en [el Renacimiento](#), para utilizar esquemas **ovales** (doble centro) que generan múltiples puntos de vista, acordes con la **cosmovisión de la época** ([Kepler](#)). Usa la luz natural para articular las estructuras y fundirlas con el ambiente a través de grandes masas de luces y sombras para generar gradaciones de claroscuro. Al igual que Bernini, da un enfoque urbanístico a sus edificios al relacionarlos continuamente con la ciudad a través de sus fachadas.

Tanto en el exterior como en el interior de sus edificios, plantea un movimiento en los elementos arquitectónicos con ritmos cóncavos y convexos como si estuviera construido con un **materias flexible**, *"curvada como si se hubiera modelado en yeso"* (Gombrich, 1999, p. 435), con muros ondulados con entrantes y salientes y cornisas serpenteantes.


El tratamiento arquitectónico de la luz es muy importante también para destacar estas **superficies onduladas**, que generan diversos cambios en la manera en que inciden los rayos y en cómo se proyectan las sombras, a veces incluso con cortes bruscos de luz y sombra.


Iglesia San Carlo alle Quattro Fontane (1638-1641)

La Iglesia de San Carlo alle Quattro Fontane, construida entre 1638 y 1641 por Francesco Borromini, es un destacado ejemplo de la arquitectura barroca en Roma. También conocida como San Carlino, es una obra maestra de la arquitectura barroca temprana. Borromini aplicó principios geométricos y formas curvas en su diseño, creando una fachada dinámica y una planta elíptica única en su interior. La iglesia exhibe una exuberancia y una sensación de movimiento que caracterizan el estilo barroco.

 San Carlo alle Quattro Fontane (también llamada San Carlino por sus pequeñas dimensiones; en español su traducción sería: San Carlos de las cuatro fuentes). Es una iglesia construida entre 1638 y 1641 en la ciudad de Roma. Diseñada por Francesco Borromini (1599-1667), es una de las piezas maestras de la arquitectura barroca.

Francesco Borromini (1638-1641). [Iglesia San Carlo alle Quattro Fontane](#), Roma, Italia. CC BY-SA 4.0


hernanbula
 2.9 Borromini. Iglesia De San Carlos



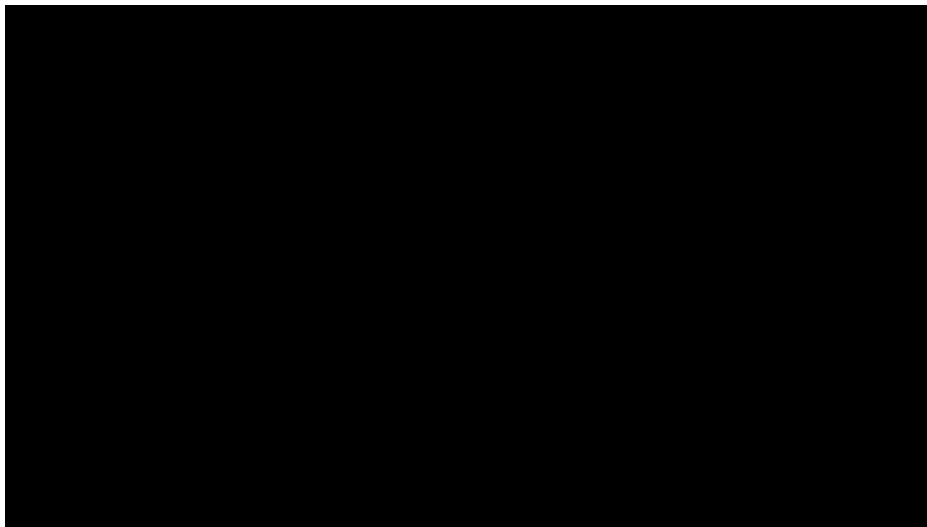
Compartir

Privacy policy

71

hernanbula · 2.9 Borromini. Iglesia De San Carlos

La arquitectura de Borromini y Bernini es totalmente **dinámica** y permite al espectador percibir las construcciones de una **manera global y continuada**, guiando su mirada a que se deslice por los muros hasta llegar al punto neurálgico de una iglesia: el altar mayor. Ambos arquitectos *"(...) contribuyen a hacer de Roma el prototipo de ciudad capital que, continuando el trazado iniciado ya a finales del siglo XVI para unir los principales focos religiosos, se constituye como sede del poder religioso que se extiende sin límites no sólo a Italia sino a todo el mundo católico"* (Peña Gómez, 2018, p. 100).



Francesco Borromini. Iglesia San Carlo alle Quattro Fontane (Cúpula interior). 1638-1641. Roma, Italia.

3.5. Francia

El Barroco en Francia tiene un carácter más clásico que en Roma y se manifiesta como expresión estética de la **glorificación de la monarquía absoluta** y sus ideales de orden y unidad imprimen en el arte mayor claridad, mesura y obediencia a las normas.

"No solamente la Iglesia católica descubrió el poder del arte para impresionar y abrumar. Los reyes y príncipes de la Europa del siglo XVII desearon igualmente ostentar su poderío e incrementar de este modo su influjo sobre el espíritu de las gentes. También ellos desearon aparecer como seres de otra condición, destinados a gobernar por derecho divino sobre el común de los mortales. Esto ha de aplicarse muy en particular al gobernante más poderoso de finales del siglo XVII, el rey Luis XIV de Francia, en cuyo programa político se insertó deliberadamente la ostentación y la magnificencia de la realeza" (Gombrich, 1999, 447)

A partir del reinado de **Luis XIV**, Francia se convirtió en el modelo europeo de centralización política, cultural y económica.

"Las obras de arte aisladas pierden su autonomía y se incorporan al conjunto de un interior, de un palacio, de un castillo; en mayor o menor medida, son todas sólo partes de una decoración monumental. Al imperialismo político corresponde desde 1661 también un imperialismo intelectual. Ningún terreno de la vida pública queda exento de la intervención del Estado. Derecho, administración, economía, religión, literatura y arte: todo es regulado por el Estado" (Hauser, 1993, p. 113).



Hyacinthe Rigaud. Retrato del Rey Sol. 1701.

Uno de los mecanismos utilizados por el absolutismo monárquico para controlar las ideas estéticas acordes a este poder centralizado, fue la **unificación del estilo y el gusto nacional** de la época a través de la creación de la Fábrica de los Gobelinos y de la Academia (Académie Royale de Peinture et Sculpture) en 1648, con la cual se fija una serie de normas teóricas y prácticas, se ejerce un estricto control de los artistas y, sobre todo, se logra primacía artística de Francia sobre el resto de Europa. La monarquía se convierte en el único patrocinador artístico cuyo objetivo principal es la "**propaganda**", ya no contrarreformista, sino exclusivamente al servicio del Rey Sol, cuya gloria y poder aparecía personificada en la construcción metafórica de su imagen a través de pinturas, monumentos públicos, textos, ballets, óperas, rituales cortesanos y otras formas de espectáculo.

"Con el retroceso de la influencia de la Curia y el empobrecimiento de Roma, el centro del arte se desplaza desde Italia al país donde encuentra su forma el tipo más progresivo de Estado de la época —la monarquía absoluta— y donde están a disposición de la producción artística los medios más abundantes" (Hauser, 1993, p. 108).

Las representaciones de Luis XIV tuvieron como objetivo glorificarlo destacando su reputación como gobernante. Burke (2003) retoma la noción de "mito" en relación a la figura de Luis XIV reconociendo su significado simbólico porque se exponía al monarca como omnisciente e invencible frente al pueblo. Los artistas presentaban no sólo imágenes estáticas (a través de la poesía, la pintura, entre otras), sino una construcción narrativa del rey. Su corte se configuraba como un Estado-espectáculo considerando que Versalles era un mensaje y escenario para la **exhibición y representación del poder del rey**.

El Barroco francés posee un estilo más contenido y ordenado, es más "clásico" que el romano y tiene como rasgo característico la **monumentalidad** y como temática preponderante la exaltación de la figura monárquica. El arte se convierte exclusivamente en un medio del gobierno del Estado y tiene como único objetivo conformar la figura mítica del rey y aumentar la magnificencia de la corte.

En cuanto a la pintura en el arte oficial francés se aprecian **dos tendencias**. Por un lado, una más **realista**, que se aparta de los principios académicos, desarrolla el tenebrismo y los géneros religioso y de costumbres: [Georges de la Tour](#) (1593-1652) y los hermanos [Le Nain](#) (Antoine, Louis y Mathieu).

Y, por otro lado, una tendencia más cercana al **clasicismo** que aplica más el racionalismo como método artístico, con géneros como el histórico, el mitológico y el paisajístico, con [Nicolas Poussin](#) (1594-1665) y [Claudio de Lorena](#) (1600-1682) como principales representantes. Esta tendencia se profundiza hacia la segunda mitad del siglo XVII, siendo la base de las doctrinas de la Real Academia de Pintura y Escultura, fundada en 1648 en

París, que propugnaban una concepción intelectual de la pintura, la imitación de la naturaleza según las leyes racionales, un predominio del dibujo sobre el color y la pintura de historia como el género más noble.

"La arquitectura barroca en Francia recibe un enfoque oficial como expresión del absolutismo y, por tanto, una función representativa. Así, París y la corte marcarán las pautas del desarrollo constructivo europeo durante la segunda mitad del siglo XVII y en el siglo XVIII. (...) aquí triunfa plenamente el clasicismo, aunque muy diferente al italiano debido a su carácter académico. Esto explica su racionalismo basado en las proporciones, como establece François Blondel (1617-1686), con un predominio de las rectas sobre las curvas en plantas y alzados, donde frontones y entablamentos son continuos al modo tradicional y donde se rechazan tanto la fusión de las artes como la iluminación dirigida" (Peña Gómez, 2018, p. 106).



Luis Le Vau, François d'Orbay y Jules Hardouin-Mansart. [Palacio de Versailles](#). 1623-1715

VERSAILLES 360° (4K ULTRA HD)

Fotógrafo Brasileiro em Paris



Ver en

Puedes conocer más sobre este palacio, su arquitectura, su mobiliario, sus decoraciones y las personas que lo habitaron en este recurso de [Google Arte & Culture](#)

3.6. España

Si bien en España hay una crisis generalizada de poder durante el siglo XVII (con diversos problemas durante los reinados de Felipe III, 1598-1621; Felipe IV, 1621-1665; y Carlos II, 1665-1700), no obstante se produce un marcado esplendor artístico en lo que se conoce como el [Siglo de Oro](#) español, fundamentalmente en la literatura y en la pintura. La pintura barroca española se enmarca primero dentro del realismo (influenciado por Caravaggio y su tenebrismo) con referentes como [Francisco de Zurbarán](#) (1598-1664) y [José de Ribera](#) (1591-1652). Estilo que, poco a poco, es superado por una técnica que interpreta la realidad de manera más visual, de la mano de Diego de Velázquez.

"Asimiló el programa del naturalismo y consagró su arte a la observación objetiva de la realidad, soslayando cualquier convencionalismo" (Gombrich, 1999, p. 406).

Velázquez

Diego Velázquez (1599-1660) es el pintor barroco español más importante y uno de los exponentes fundamentales de la Historia del Arte occidental. Nació en Sevilla y pasó allí la primera parte de su vida dedicado a la pintura, influenciado el caravaggismo, con un estilo naturalista y tenebrista. En 1622 se trasladó a Madrid y fue nombrado pintor oficial de la Corte, al servicio de Felipe IV, labor a la que se dedicó el resto de su vida, pintando retratos de la familia del monarca y cuadros para decorar las mansiones reales.

"(...) permaneció siempre como miembro muy respetado y famoso de la corte de Felipe IV. Su tarea principal era pintar retratos del Rey y de los miembros de la familia real, pocos de los cuales poseyeron rostros atractivos y ni siquiera interesantes: fueron hombres y mujeres preocupados por su dignidad y ataviados con rigidez. La tarea no se diría muy grata para un pintor; pero Velázquez transformó estos retratos como por arte de magia, convirtiéndolos en una de las expresiones pictóricas más fascinantes que el mundo haya visto nunca" (Gombrich, 1999, p. 407).

Al abandonar Sevilla, Velázquez va renunciando poco a poco al dibujo y al tenebrismo y comienza a utilizar en sus cuadros manchas de color, que el observador debe recomponer al alejarse de la pintura. Construye el espacio a través de la **perspectiva aérea** y sus personajes parecen respirar gracias a sus **pinceladas rápidas y llenas de color**. Su objetivo no es pintar las cosas como realmente son, sino como se ven.

"(...) Velázquez se convierte en referente de la técnica pictórica moderna sobre la que, después del Romanticismo, se apoyan los impresionistas y, a partir de éstos, los artistas contemporáneos" (Peña Gómez, 2018, p. 115).



Diego Velázquez. Las Meninas. 1656. (óleo sobre tela, 3,18 m x 2,76 m).



hernanbula

2.11 Velázquez. Las Meninas

SOUNDCLOUD

Compartir

Privacy policy

111

hernanbula · 2.11 Velázquez. Las Meninas

Desde luego, las obras de madurez de Velázquez dependen hasta tal punto del efecto de la pincelada y de la delicada **armonía del color**, que las ilustraciones no pueden darnos sino una idea muy vaga de lo que son los originales. Casi todo lo dicho es aplicable a su enorme lienzo (más de tres metros de altura) titulado **Las meninas** (las damas de honor). Vemos al propio Velázquez trabajando en un gran cuadro, y tras una

observación más cuidadosa descubriremos también qué es lo que está pintando. El espejo de la pared posterior del estudio refleja las figuras del Rey y la Reina, que están posando para su retrato. De modo que lo que estamos viendo es lo que ellos ven: un grupo de gente que ha entrado a la cámara. Se trata de su hija pequeña, la infanta Margarita, flanqueada por dos damas de honor, una de las cuales le ofrece un refresco mientras que la otra hace una reverencia a la real pareja. Conocemos sus nombres y también los de los dos enanos (la muchacha y el niño que juega con un perro), cuyo cometido era divertir. Los graves adultos del fondo parecen cuidar de que los visitantes se comporten correctamente.



hernanbula

2.12 Velázquez 2. Las Meninas

SOUNDCLOUD

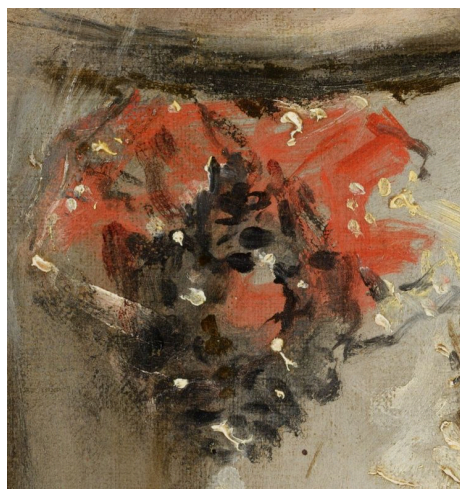
Compartir

Privacy policy

71

hernanbula · 2.12 Velázquez 2. Las Meninas

"¿Qué significa todo esto exactamente? Quizá nunca lo sepamos, pero me gustaría pensar que Velázquez detuvo un instante del tiempo mucho antes de la invención de la cámara fotográfica. Puede ser que la princesa hubiera sido traída para paliar el aburrimiento de la pose y que el Rey o la Reina comentaran que allí había un tema digno de un pincel. Las palabras pronunciadas por el soberano se toman siempre como una orden, de modo que a lo mejor debemos esta obra maestra a un deseo pasajero que solamente Velázquez podía hacer realidad" (Gombrich, 1999, p. 408).

Diego Velázquez. *Las Meninas* (Detalles 1 y 2). 1656.

4. Barroco Protestante

Mientras en Italia es el papado quien tiene el poder predominante, Francia, España y Flandes se rigen por el absolutismo monárquico. Por el contrario, la República de Holanda desarrolla un **sistema democrático**, con una **poderosa burguesía** como clase social predominante, un floreciente comercio marítimo, con Ámsterdam como centro económico, y el protestantismo como religión predominante. Los burgueses son los principales clientes de los artistas, predominando el arte profano, tanto en la ciudad de Ámsterdam, como Haarlem, Utrecht, Leyden o Delft.

"No es la Iglesia, ni un príncipe, ni una sociedad cortesana quien decide el destino del arte en Holanda, sino una burguesía que, por lo demás, es más bien por el gran número de sus miembros acomodados que por la especial riqueza de cada uno de ellos por lo que tiene importancia" (Hauser, 1993, p. 138).

Desde el punto de vista religioso, como ya vimos, en el norte de Europa enraiza mayoritariamente el protestantismo en sus diversas ramas. Para ellos el hombre está predestinado antes de nacer y no puede hacer nada para lograr el cielo, por lo cual, a excepción del bautismo y eucaristía, se eliminan el resto de sacramentos. Asimismo, **se prohíben las imágenes en los templos**, cobrando mayor importancia el sermón en la liturgia. Esto deriva en que la Iglesia deje de hacer encargos a los artistas, como sucede en el mundo católico, y los géneros religiosos, mitológicos y/o históricos decaen, siendo los **géneros profanos** (retrato, paisaje, costumbrismo y [naturaleza muerta o bodegón](#)) los que más se desarrollan para decorar tanto las viviendas privadas como los edificios públicos.

La decoración mural es inexistente y los grandes formatos desaparecen, en su lugar se prefiere **cuadros de dimensiones reducidas** acorde al destino del mismo: la casa burguesa.

"El espíritu burgués siguió siendo en el arte, a pesar del continuo coquetear de las clases adineradas con las corrientes de gusto aristocrático, el predominante, y prestó a la pintura holandesa un sello esencialmente burgués, en medio de una cultura cortesana general en Europa. (...) A su carácter burgués debe el arte holandés, en primer lugar, la desaparición de las trabas eclesiásticas (...). Las obras de los pintores holandeses se pueden ver por todas partes, excepto en las iglesias; la imagen devota no se da en absoluto en el

ambiente protestante. (...) Se prefiere sobre todo representar la vida real y cotidiana; el cuadro de costumbres, el retrato, el paisaje, el bodegón, el cuadro interior y la arquitectura. (...) Los temas de género, de paisaje y naturaleza muerta no forman ya el mero complemento de composiciones bíblicas, históricas y mitológicas, sino que poseen un valor propio y autónomo; los pintores no necesitan de ningún pretexto para recogerlos. Cuanto más inmediato, abaricable y cotidiano es un tema, tanto mayor es su valor para el arte" (Hauser, 1993, pp. 136-137).

Además de la elección de los temas es importante también para el arte protestante el **naturalismo**, que se distingue del barroco de otras partes de Europa que es más tempestuoso y desbordante. Los cuadros íntimos en que toma forma esta forma artística han pasado a ser la representación característica de todo el arte burgués moderno.

"El nuevo naturalismo burgués es un modo de representación que procura no tanto hacer visible todo lo anímico cuanto animar todo lo visible e interiorizarlo. Los cuadros íntimos en que toma cuerpo esta concepción artística han pasado a ser la forma característica de todo el arte burgués moderno, y ningún otro es tan adecuado al alma burguesa como éste, con su impulso hacia lo profundo y sus limitaciones. Este arte es el resultado de la limitación al pequeño formato y a la vez del más alto realce del contenido psicológico en este estrecho marco. La burguesía no da empleo a las grandes decoraciones; las proporciones de la Corte no entran en los cálculos de sus usos privados" (Hauser, 1993, p. 138).

En los Países Bajos (Holanda) la pintura predomina por sobre otras artes. Podría decirse que hasta este momento nunca se había mantenido el gusto burgués tan libre de influencias oficiales o públicas, ni siquiera en la Florencia renacentista. En el siglo XVII la compra de cuadros y diversos objetos de arte fue una de las maneras de invertir el dinero para los burgueses de diversas clases sociales. En aquella época los pintores vivían de la venta de cuadros, por lo tanto el volumen de ventas era grande, explicando, en parte, la gran cantidad de profesionales.

"El artista en Holanda no recibe encargos ni del Estado ni de la Iglesia, pero sí de la burguesía, que demanda muchos cuadros que, colgados en sus casas, reflejan su satisfacción por la independencia y la prosperidad alcanzadas. Mientras que la arquitectura, la escultura o la pintura decorativa no destacan nada o casi nada, sí lo hace la pintura de caballete, que se convierte en un bien altamente cotizable sometido a la ley de la oferta y la demanda. El pintor ya no suele trabajar por encargo sino para un comprador desconocido, que adquiere la obra sólo si es de su agrado. Este régimen de mercado abierto surge ahora por primera vez y lo hace en Holanda. Por eso, el artista se dobla a las necesidades y al gusto de la burguesía. De ahí que se especialice en géneros que, a su vez, se dividen en subgéneros, con lo que la pintura profana adquiere un alcance inaudito en otras partes de Europa" (Peña Gómez, 2018, p. 116).

Podría decirse que el único encargo oficial que obtienen los pintores de los Países Bajos de esta época son los **retratos de grupo** donde se representan a los miembros de gremios o asociaciones. Estas pinturas estaban destinadas a espacios públicos y a través de ella se intentaba destacar el espíritu cívico, democrático y de interés por el bien común propio de los burgueses.

4.1. Rembrandt (1606-1669)

Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669)

Es el artista más importante del Barroco protestante y uno de los pintores más importantes de la época. Con su pintura, otorga una orientación muy particular al realismo de su época, imprimiendo otros contenidos a la pintura que adquieren ahora un carácter existencial, transformando **el arte en un medio de expresión de los sentimientos humanos** más profundos, camino que luego retomará y desarrollará el Romanticismo.

"Para sacar afuera los estados anímicos interiores que siempre abocan a la tristeza Rembrandt utiliza el tenebrismo, pero de un modo diferente a Caravaggio. En éste los fuertes contrastes entre lo claro y lo oscuro resultan muy teatrales porque la luz proviene del exterior del cuadro, de un punto desconocido. Sin embargo, con Rembrandt ya no se añade desde fuera, sino que sale de las mismas figuras como parte de su fuerza espiritual. El color prima sobre el dibujo, pues las pinceladas cargadas de pasta convierten el claroscuro en estructura y no en accesorio. Con un fondo neutro se desdeña la profundidad, al tiempo que los colores se alteran en variados matices, pero siempre evocando texturas dentro de una gama limitada y poco brillante, a excepción de pequeños detalles que resaltan en el conjunto para atraer al espectador. No se pretende persuadir, como se hace en los países católicos, sino sólo transmitir un sentimiento de hombre a hombre. Por eso, sus figuras no se comportan como actores, sino como seres reales que sufren la existencia diaria igual que reciben la luz y la sombra" (Peña Gómez, 2018, p. 119).

Autorretratos (1628-1669)

Sus autorretratos abarcan diversas técnicas y muestran su evolución desde un joven atribulado pero talentoso hasta un pintor exitoso en la década de 1630 y, finalmente, retratos sombríos de su vejez que exhiben una gran profundidad psicológica. En conjunto, estos autorretratos forman la imagen de un hombre que experimentó todos los estados de la vida, reflejando en su expresión las intensas experiencias que marcaron su existencia.



Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1628-1669). Autorretratos. Técnicas Varias. © Dominio público.



hernanbula

2.14 Rembrandt. Autorretratos

SOUNDCLOUD

Compartir

[Privacy policy](#)

79

Su pintura despliega sus necesidades expresivas en géneros tan disímiles como el retrato (individual y de grupo), el autorretrato, los bodegones, la pintura costumbrista, la pintura religiosa, la mitología, el paisaje. Por el contrario tenía un **rechazo al género histórico** y a la Antigüedad clásica como fuente de autoridad.

Los síndicos de los pañeros (*De Staalmeesters*) (1662)

Este es un famoso cuadro de Rembrandt que representa a cinco miembros de la guilda o cofradía de los pañeros de Ámsterdam, también conocidos como Staalmeesters. En la pintura, los síndicos están sentados alrededor de una mesa, discutiendo asuntos relacionados con su gremio. Rembrandt captura la dignidad y la autoridad de estos hombres a través de su habilidad para representar expresiones faciales detalladas y una iluminación magistral. La obra es reconocida por su riqueza en detalles y por la habilidad del artista para capturar la vida y el carácter de sus sujetos.



Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1662). *Los síndicos de los pañeros (De Staalmeesters)*.
Óleo sobre lienzo, 191 cm x 279 cm. Rijksmuseum, Ámsterdam, Países Bajos. © Dominio público.



hernanbula

2.15 Rembrandt. Pañeros

SOUNDCLOUD

Compartir

Privacy policy

70

hernanbula · 2.15 Rembrandt. Pañeros

4.2. Vermeer (1632-1675)

Johannes Vermeer van Delft (1632-1675)

Pintor Barroco Protestante, conocido por sus **cuadros costumbristas** en los que representa escenas intimistas de la vida cotidiana de burgueses que viven en las sociedades protestantes del norte de Europa. Reconocido por su **maestría en el uso y tratamiento de la luz**, con una técnica muy meditada, lenta y detallista que utiliza para representar interiores en los cuales suelen aparecer mujeres haciendo tareas cotidianas en una vivienda típica del lugar donde pueden verse bodegones con diversos objetos, instrumentos musicales, telas, tapetes o alfombras.

"(...) trabajador lento y esmerado, que no pintó muchas obras en el curso de su vida, y pocas de las cuales representan escenas de gran importancia. La mayoría de sus cuadros presentan sencillas figuras en la habitación de alguna casa típicamente holandesa; en algunos no aparece sino una sola figura ocupada en una sencilla tarea casera, como, por ejemplo, una mujer vertiendo leche de una vasija a otra (...). Sus cuadros son realmente composiciones de naturalezas muertas y seres humanos. (...) consigue Vermeer una perfecta y paciente precisión al captar las calidades, los colores y las formas sin que nunca el cuadro parezca trabajado y duro. (...) Vermeer dulcifica los contornos y, no obstante, conserva la impresión de solidez y firmeza. Esta rara y excepcional combinación de precisión y suavidad es la que hace inolvidables sus cuadros mejores, que nos hacen ver con nueva mirada la sosegada belleza de una escena sencilla, dándonos una idea de lo que sintió el artista cuando contempló la luz filtrándose por la ventana y avivando el color de un pedazo de tela" (Gombrich, 1999, p. 433).

En las obras de Vermeer se puede apreciar su **trabajo preciso con las formas, su gran detallismo y su uso magistral de la perspectiva**, en las cuales combina algunos contornos difuminados e imprecisos con otros bien definidos y con brillos localizados que son atrapados en pequeños puntos de luz mediante pinceladas estratégicas.

La lechera (1657-1658)

La obra "La lechera" de Johannes Vermeer es un óleo sobre lienzo pintado aproximadamente entre 1658 y 1660, ahora exhibido en el Rijksmuseum de Ámsterdam desde 1908. La pintura muestra a una mujer, probablemente una criada, ocupada en su trabajo con leche de cabra. La habitación está iluminada por una ventana y presenta una atmósfera austera y vacía, con pocos elementos decorativos aparte de una cesta de mimbre y algunos pedazos de pan sobre una mesa. Destacan los azulejos decorativos en el fondo de la escena. Esta obra es conocida por su realismo detallado y su cuidada composición.



Johannes Vermeer van Delft (1657-1658). La lechera. Óleo sobre tela, 46 cm x 41 cm. © Dominio público.



hernanbula
2.16 Vermeer

SOUNDCLOUD

Compartir

Privacy policy

67

hernanbula · 2.16 Vermeer

La influencia del barroco en el Cine y las Artes Audiovisuales

Relaciones y referencias (citas visuales) con el arte del Barroco, visibles en la propuesta estética en *El cuento de la Criada* [Reed Morano (dir.) (2017), *The Handmaid's Tale*]. Colin Watkinson (DF) enmarcó una de las escenas más llamativas mostrando a Offred (Elisabeth Moss) recortada en su traje de sirvienta, la luz del sol que entra por la ventana de su habitación espartana, mientras describe la vida como una esclava sexual. La imagen brillante se asemeja a las pinturas al óleo del barroco holandés, y de hecho, dice Watkinson "Vermeer fue una gran referencia para esa toma. Reed Morano (Director) quería mucha atmósfera, así que encontré este foco Mole Beam que produce una hermosa iluminación volumétrica. Lo usé para iluminar el aire y superponer la imagen, como lo hacían los viejos pintores de aceite. Repasarían la pintura una y otra vez para construirla, y eso es lo que intenté hacer con la luz".

Influencias del Barroco en El cuento de la Criada

Arte y Modernidad FA-UNC



Ver en

5. Bibliografía

- Burke, P. (2003). La fabricación de Luis XIV. San Sebastián: Editorial Nerea.
- Gombrich, E. (2004). *La historia del arte*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Hauser, A (1993). *Historia social de la literatura y el arte 2*. Barcelona: Editorial Labor.
- Nusenovich, M. (2017). *Introducción a la Historia de las Artes*. Córdoba: Editorial Brujas.
- Peña Gómez, M.P. (2018). *Manual básico de Historia del Arte*. Cáceres: Universidad de Extremadura. <https://dehesa.unex.es/handle/10662/6950>

Material complementario:

- Peio H. Riaño (2018, 11 de julio). Vermeer, en la sombra (y la luz) de 'The Handmaid's Tale'. *El español*. https://www.elespanol.com/cultura/arte/20180710/vermeer-sombra-luz-the-handmaids-tale/321468832_0.html
- Porfilio, V. (2020). *Caravaggio y la cinematografía*. <https://www.vicenteporfilio.com/caravaggio-y-la-cinematografia>

6. Créditos



Arte, representación y poder: El Barroco

© 2024 por Hernán E. Bula bajo licencia

[Attribution-ShareAlike 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Atribución: Usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios.
Compartir igual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la la misma licencia del original.