

# Manual Básico

de Historia del Arte

Colección manuales uex - 49



M<sup>a</sup> Pilar  
de la Peña Gómez

49

M<sup>a</sup> PILAR DE LA PEÑA GÓMEZ

MANUAL BÁSICO  
DE HISTORIA DEL ARTE

UNIVERSIDAD  DE EXTREMADURA

2008

DE LA PEÑA GÓMEZ, M<sup>a</sup> Pilar de la

Manual básico de Historia del Arte / M<sup>a</sup> Pilar de la Peña Gómez. —  
Segunda edición. — Cáceres : Universidad de Extremadura, Servicio  
de Publicaciones, 2008  
200 pp; 17x24 cm. — (Manuales UEX, ISSN 1135-870-X;49)  
ISBN 84-7723-716-6

1. Arte-Historia. I. Título. II. Universidad de Extremadura, Servicio de  
Publicaciones, ed. III. Serie  
7 (091)

1<sup>a</sup> edición, 2006

2<sup>a</sup> edición, 2008

Edición digital, 2018



Edita:

Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones  
C/ Caldereros, 2 - Planta 2<sup>a</sup>. 10071 Cáceres (España)  
Tel. 927 257 041 ; Fax 927 257 046  
E-mail: [publicac@unex.es](mailto:publicac@unex.es)  
<http://www.unex.es/publicaciones>

ISSN 1135-870-X

ISBN 84-7723-716-6

Depósito Legal CC-149-2006

*Impreso en España - Printed in Spain*

*Maquetación, fotomecánica e impresión: Gráficas Color Extremadura - Cáceres - 927 236 712*

# ÍNDICE GENERAL

## ÍNDICE

	INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DEL ARTE	11
I.-	LA EDAD ANTIGUA	15
	1. El arte egipcio	15
	2. El arte mesopotámico	21
	3. El arte griego	25
	4. El arte romano	31
	5. El arte paleocristiano	38
II.-	LA EDAD MEDIA	43
	1. El arte bizantino	43
	2. El arte islámico	47
	3. El arte románico	53
	4. El arte gótico	60
III.-	LA EDAD MODERNA	69
	1. El siglo XV en Italia	69
	2. El siglo XVI	76
	2.1. Introducción	76
	2.2. Italia	79
	2.3. España	90
	2.4. Alemania	91
	2.5. Países Bajos	93
	3. El siglo XVII	94
	3.1. Introducción	94
	3.2. Italia	97
	3.3. Francia	104
	3.4. Flandes	110
	3.5. España	112
	3.6. Holanda	115
	4. El siglo XVIII	121
	4.1. Introducción	121
	4.2. Francia	126
	4.3. Italia	130

# ÍNDICE

	4.4. Inglaterra	133
	4.5. Austria y Alemania	138
	4.6. España	141
IV.-	LA EDAD CONTEMPORÁNEA	145
	1. El siglo XIX	145
	1.1. Introducción	145
	1.2. El Romanticismo	147
	1.3. El Clasicismo	151
	1.4. El Realismo	152
	1.5. El Impresionismo	154
	1.6. El Postimpresionismo	158
	1.7. El Neoimpresionismo	161
	1.8. El Modernismo	162
	2. El siglo XX	166
	2.1. Introducción	166
	2.2. El Fauvismo	168
	2.3. El Cubismo	169
	2.4. El Futurismo	172
	2.5. El Expresionismo alemán	173
	2.6. La Abstracción	175
	2.7. El Dadaísmo	176
	2.8. El Surrealismo	177
	2.9. El Funcionalismo	181
	2.10. Últimas tendencias	184
	BIBLIOGRAFÍA	187

## 2. EL SIGLO XVI

### 2.1. Introducción

Si el Renacimiento se inicia en el siglo XV en Italia, es aquí también donde culmina en el siglo XVI, cuando además se difunde al resto de Europa. Los dos hechos más destacados de este período, con repercusión directa sobre el arte, son el desarrollo de la ciencia experimental y la división de la cristiandad en Occidente. Numerosos avances científicos se logran gracias al estudio de textos griegos, como los de Arquímedes o Pitágoras, y gracias a la enorme confianza del hombre en su capacidad de comprender por sí mismo. Por ejemplo, desde el punto de vista geográfico se descubre América (1492) y se da la vuelta al mundo (1519-1522). En la Astronomía, Copérnico (1473-1542) enuncia la teoría heliocéntrica, según la cual el Sol es el centro del universo, lo que rompe definitivamente con la concepción geocéntrica que había imperado en la Antigüedad y en la Edad Media. Además, en el campo de la Medicina el cuerpo humano se convierte en objeto de disección y exploración, concibiéndose como una máquina complicada. Así se configura el camino por donde irá la ciencia posterior, pero además se contribuye a cambiar la manera de ver el mundo. Los artistas siguen preocupados por la naturaleza y, dentro de ésta por el hombre, como en el siglo XV italiano, pero ahora sus logros llegan mucho más lejos, porque la ciencia permite conocer mucho mejor el universo y, por tanto, su representación puede ser mucho más fiable.

El otro acontecimiento decisivo en el siglo XVI es religioso y está causado por la Reforma Protestante, promovida por Martín Lutero (1483-1546) desde Alemania. En estos momentos, la Iglesia, mucho más volcada en lo terrenal que en lo espiritual, atraviesa una crisis debido a su descomposición interna y a la falta de autoridad. El proceso reformista comienza en 1517, cuando Lutero denuncia las indulgencias que, como beneficio espiritual a cambio de dinero, son utilizadas por León X para reunir fondos con los que reconstruir la basílica de San Pedro. Por ello, Lutero es considerado un hereje y, como tal, excomulgado, aunque esto no impide que sus ideas se extiendan rápidamente por Europa en unos momentos en que Carlos I de España y V de Alemania (1500-1558) conoce la decadencia del Imperio que rige desde 1519 hasta su muerte, mientras que los príncipes alemanes no aceptan el acaparamiento de tierras por parte de los obispos. La difusión de la nueva fe se acelera también por la aparición de la imprenta, pero motiva muchas y largas guerras de religión que afectan a países como Alemania, Francia, Inglaterra y España.

Lutero pretende una reforma doctrinal y moral de la Iglesia que se apoya en tres pilares: la Biblia, el libre examen y la fe individual. Todo esto supone la ruptura total con el papa y una nueva división de la cristiandad después de la ocurrida entre Oriente y Occidente en la Edad Media. Rechazando cualquier autoridad como la de la Iglesia, la del papa o la de los concilios, la Biblia se establece como única fuente de salvación. Todo cristiano tiene plena capacidad para interpretarla independientemente, pues sólo él es responsable de elegir entre lo bueno y lo malo, mientras que su salvación sólo depende de la gracia divina y

no de sus actos. En definitiva, la religión se hace así más directa y personal al centrarse en la persona, cuyos valores ya habían sido proclamados en el siglo XV por humanistas que, como Erasmo de Rotterdam (1466-1536), también ponían en tela de juicio el enfoque aristotélico de la teología medieval.

La Reforma Protestante repercute de manera directa en las artes visuales, pues 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.

Como respuesta al peligro protestante, la Iglesia de Roma promueve a mediados del siglo XVI la Contrarreforma Católica, un movimiento de renovación espiritual con Italia y España como principales focos. Su objetivo es reforzar el poder del papado e imponer una disciplina férrea, rechazando las conquistas del Humanismo renacentista y proponiendo valores teológicos de origen medieval. Sus instrumentos son la Compañía de Jesús, orden religiosa fundada en 1540 por San Ignacio de Loyola (1491-1556) con una clara vocación misionera y educativa, y el Concilio de Trento (1546-1563), encargado de definir la doctrina católica. En ésta se defienden una fe colectiva y unos medios para salvarse, como las obras, los sacramentos, las indulgencias y el culto tanto a los santos como a las reliquias. Para los católicos, el arte religioso se considera un eficaz instrumento para afianzar sus dogmas, por lo que se revalorizan las imágenes, ya no sólo con el fin didáctico de la Edad Media, sino sobre todo como medio de incitar a la piedad y conducir a la salvación. Por tanto, la Iglesia ejerce un fuerte control sobre los artistas, ahora ocupados de representar lo espiritual y no lo natural.

Desde el punto de vista artístico, en el siglo XVI se llega al máximo de la perfección en el retorno a lo clásico, en una etapa que es muy breve, pues dura aproximadamente las dos primeras décadas de la centuria. Desde este momento, y dentro del mismo Renacimiento, comienza un proceso que consiste en romper con lo clásico y que, desarrollándose en lo que queda de siglo e incluso extendiéndose a comienzos del siglo XVII, se denomina Manierismo. Este término proviene de la palabra italiana *maniera*, uno de cuyos significados equivalía entonces a estilo, que, referido a la elegancia y al refinamiento, era algo deseable en una persona y también en una obra de arte. Esta cualidad se reconocía en las estatuas antiguas y en las obras de Leonardo, Rafael o Miguel Ángel. Sin embargo, cuando los jóvenes artistas se proponen sobrepasar a estos grandes maestros como única salida para destacar después de las altas cotas de perfección a las que se había llegado, el resultado es un arte que quebranta intencionadamente las normas del Renacimiento, por lo que posee un afán lúdico y desprecia la realidad para lograr efectos visuales que buscan la variedad y la confusión.

El Manierismo nace en Florencia en la década de 1520 en el ambiente cortesano de los Médicis y en la segunda mitad del siglo XVI se convierte en el estilo oficial del arte contrarreformista. Es también entonces cuando recibe su soporte teórico con escritores como

Giorgio Vasari (1511-1574), Giovanni Lomazzo (1538-1600) o Federico Zuccari (h. 1540-1566), quienes dan un sentido neoplatónico a la Doctrina de las Ideas, según la cual la obra exterioriza el concepto formado en el espíritu.

La arquitectura manierista ofrece tensión y libertad en el uso de los elementos tradicionales. Como resultado, el espacio cerrado y estático del siglo XV y de principios del siglo XVI comienza a abrirse para relacionarse con el exterior, aunque sin llegar aún a ser completamente dinámico. También falta una correspondencia entre forma y función, pues motivos que hasta ahora han desempeñado su cometido se utilizan con un simple sentido decorativo. Pueden ser una ventana y una puerta falsas, que no dan a ningún sitio, o una columna que, rota en diversas partes a modo de fajas y a veces incluso sin capitel, no sostiene nada. Pero no sólo se manipulan los órdenes clásicos sino también su composición, pues, en lugar de superponerlos para que los más pesados carguen con los más ligeros y todo el conjunto se apoye en una base almohadillada, se procede de modo inverso. El mismo afán de capricho, de variedad y de asombro visual impide percibir el edificio como un todo y justifica que temas hasta ahora secundarios como una fuente, una escalera o una puerta adquieran el máximo protagonismo. La iglesia, el palacio y la villa son las tipologías dominantes en todo el siglo XVI, que se adaptan o bien al clasicismo reinante al principio o al manierismo preponderante después.

La escultura manierista alarga mucho sus figuras, lo que quebranta el equilibrio entre las tres dimensiones, y además impone la forma *serpentinata*, que, a modo de “s”, resulta más graciosa y elegante cuando está en movimiento. Esto supone abandonar el *contrapposto* clásico y alejar el cuerpo humano de lo natural, pues ahora se desproporciona y se pliega irracionalmente como si no tuviera ni huesos ni articulaciones. Frente al estatismo renacentista se prefiere el movimiento, lo que se consigue con composiciones abiertas que, de momento, sólo ofrecen esquemas graciosos carentes de realismo gracias a los contornos en zigzag y a las extremidades que se disparan en sentido oblicuo. Como consecuencia, las figuras se presentan para ser contempladas desde muchos puntos de vista, todos de igual importancia, de manera que el espectador se siente impulsado a rodear la obra para descubrir nuevas revelaciones que le ayudan a comprenderla totalmente, lo que no lograría sólo con una vista frontal.

La pintura manierista también renuncia a la unidad renacentista a través del alargamiento, de la figura *serpentinata* y del espacio múltiple e irreal. La búsqueda de lo artificial se refleja en un predominio generalizado de la línea sobre el color, con efectos escultóricos a través del juego de luces y sombras, o viceversa. En cualquier caso, el espacio pictórico es una yuxtaposición de varias escenas inconexas que impiden un ángulo de visión privilegiado, pues aparentemente todas tienen igual importancia y lo secundario se trata como si fuera principal o al revés. Por tanto, las proporciones y la situación de las figuras no dependen de su importancia, al tiempo que el ambiente en donde se encuentran se descuida por completo, resultando casi desnudo y muy alejado de la realidad. La misma sofisticación se aprecia en los colores, con estallidos puros que resultan chocantes, y en las luces, que abandonan la degradación clásica para ofrecer efectos insólitos que nada tienen que ver con los tradicionales.

### 3. EL SIGLO XVII

#### 3.1. Introducción

Desde el punto de vista histórico, el siglo XVII conoce el apogeo de la Iglesia Católica y el triunfo de las monarquías absolutas. La división de la Iglesia entre católicos y protestantes se mantiene, aunque los esfuerzos de unos y otros no se fijan ya tanto en la doctrina como en el comportamiento humano. Tras los primeros momentos críticos del siglo XVI con la Reforma de Lutero, el catolicismo se afianza en la primera mitad del siglo XVII para pasar a una etapa de máximo esplendor en su poder terrenal y espiritual. En Italia, Francia, España, Flandes, Austria o Baviera se impulsa entonces un arte religioso dirigido a la gloria de Dios que, además de servirse de la imagen didáctica que incentiva la devoción, enaltece a la Iglesia en toda la zona católica. Por el contrario, en países protestantes como Holanda o Inglaterra rechazan las imágenes dentro del templo y desarrollan con fuerza el arte profano. Al mismo tiempo, el absolutismo monárquico se implanta en Europa como régimen político que, precedido por las monarquías autoritarias de los siglos XV y XVI, hace recaer el poder en el soberano, considerado sagrado por su origen divino y absoluto porque sobre él no hay ninguna fuerza superior. Por tanto, los reyes y príncipes sólo son responsables de sus actos ante Dios y el pueblo debe atenerse a su voluntad. 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.

Importantes avances filosóficos y científicos contribuyen también a cambiar la concepción del mundo y, por tanto, también del arte. Renato Descartes (1596-1650) inicia la filosofía moderna, caracterizada por la total autonomía de la razón respecto a la fe y por su conexión con la ciencia. Concibe el mundo como una máquina compleja cuyos elementos se engarzan y se mueven según unas leyes perfectas. Este carácter dinámico del universo también se constata en la Astronomía, donde Kepler (1571-1630) y Galileo Galilei (1564-1642) ponen fin a la concepción geocéntrica del mundo, que se sustituye ahora por otra heliocéntrica que reafirma la teoría copernicana, según la cual la Tierra gira alrededor del Sol, que es el centro de un universo perfecto al regirse por los números, lo que es rechazado completamente por la Iglesia. A partir de aquí se desarrolla también la Física, gracias sobre todo a Isaac Newton (1642-1727), quien explica el movimiento de los cuerpos celestes a través de la teoría de la gravedad y vuelve a la idea de la maquinaria del mundo, que es creada y dirigida por Dios.

La visión cambiante del universo que aportan la filosofía y la ciencia en el siglo XVII es la misma que ofrece el arte de la época y que, por tanto, se opone a la estática del Renacimiento. Se inicia así un nuevo ciclo histórico, el Barroco, que tiene lugar en Europa durante el siglo XVII, aunque con sus derivaciones americanas y con su prolongación en algunos casos hasta mediados del siglo XVIII. 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.

Frente al Neoplatonismo imperante en el siglo XVI, la base teórica del Barroco se encuentra en Aristóteles y, por tanto, en la filosofía de la experiencia. De ahí proceden tanto la idea de la persuasión como móvil principal como los recursos que se utilizan para ello. La realidad que se percibe a través de los sentidos siempre es el punto de partida, por lo que se tienen en cuenta todos sus ingredientes, como el movimiento y el tiempo, que en definitiva remiten a la muerte, que es el eje principal de atención. Además, se precisa un gran dominio de la técnica para disimular el afán de convencer. Como lo que importa es el hecho real, la obra barroca remite al presente para que nos sintamos dentro de ella. Por ejemplo, en una pintura o en una escultura creemos ser testigos de algo que está ocurriendo en ese instante delante de nosotros o de algo que ocurrió en el pasado pero que se actualiza, pues los personajes antiguos visten trajes modernos o los objetos se representan con tanta fidelidad que dan ganas de tocarlos. En el caso de un edificio, el espectador puede involucrarse a través de una fachada que se relaciona activamente con el espacio urbano. Por lo mismo se recurre a la fusión de las artes, que consiste en combinar unas con otras de manera que una figura de mármol se policroma y se enmarca arquitectónicamente para parecer un cuadro y no una estatua.

En definitiva, la obra barroca es siempre abierta para que se produzca 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.

Las características generales del arte barroco son la centralización abierta, el movimiento, que a su vez genera profundidad, y el ilusionismo. Con la primera, la obra dispone de un foco dominante que se relaciona con el exterior. En la arquitectura se abandonan los modelos cerrados y estáticos del Renacimiento para crear un nuevo vínculo entre el edificio y su entorno, lo que implica un dinamismo que se consigue a través de tres recursos: un fuerte eje longitudinal, una pared flexible y un nuevo concepto de fachada. El eje longitudinal se manifiesta ya desde la entrada y se dirige al centro principal, mientras que la pared se pliega incitando al espectador a moverse siguiendo sus entrantes y salientes. La fachada se convierte en un elemento urbanístico esencial que sugiere un doble impulso hacia dentro y hacia fuera, bien alternando elementos que retroceden y sobresalen, o bien curvando las superficies con formas cóncavas y convexas.

Surge así la ciudad capital, típica del siglo XVII, que refleja la estructura del mundo barroco y ejerce una función representativa como sede del poder político y religioso. Por ser centro de un sistema cuya fuerza supera tanto sus propios límites como los del país para irradiarse al mundo entero, se desarrolla como un organismo abierto con calles anchas y rectas que enlazan los principales edificios (iglesias y palacios) a través de plazas que se definen con un eje vertical (obelisco, columna o fuente). Aunque el esquema manierista longitudinal sigue vigente, en su planta las iglesias se decantan por la elipse o la cruz griega, mientras que, junto al palacio urbano y a la villa, surge el palacio con jardín, que es una síntesis de ambos. En cualquier tipología se logra un espacio ilusionista que, al mismo tiempo urbanístico y arquitectónico, nos engaña visualmente, pues por sus muchos puntos de vista nos hace creer que un lugar pequeño es más grande y viceversa, o provoca un gran choque visual cuando de repente pasamos de una calle estrecha a una plaza muy amplia.

El mismo mecanismo ilusionista aplican las artes figurativas, que, por ejemplo, disponen el motivo principal de la obra fuera de ella, justo en el lugar que ocupa el espectador, que así tiene que imaginar lo que no ve. Para extender la acción más allá de sus límites, la escultura recurre a los escorzos y a la línea abierta, que, ya inaugurada en el Manierismo, logra ahora sus mayores efectos realistas. También los escorzos y las diagonales predominan en la pintura, donde además el espectador siente que las figuras pertenecen a su propio mundo, cuando técnicas surgidas en el siglo XVI, como el tenebrismo y la perspectiva aérea, contribuyen a crear un espacio pictórico que no distingue entre lo real y lo irreal.

En cuanto a la iconografía, el Barroco fomenta tanto lo religioso como lo profano, a diferencia de la Edad Media y del Renacimiento. En el mundo católico, los dictados de Trento siguen siendo válidos, aunque la Iglesia hace algunas concesiones a la Antigüedad clásica como la mitología, siempre que se libere del Humanismo renacentista, y la alegoría, que consiste en expresar una idea a través de la figura humana, pero ahora siempre que esté de acuerdo con los dogmas eclesásticos. 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).

Paralelamente a la imagen religiosa se cultiva con igual fuerza otra profana, tanto en las cortes absolutistas europeas como en las sociedades eminentemente burguesas. La imagen cortesana es un recurso del poder político para hacer propaganda del rey y del Estado con géneros como el retrato, la pintura de historia y la mitología. Sin embargo, la naturaleza muerta, el paisaje, la pintura de costumbres o también el retrato, pero de tipo burgués, se fomentan en países donde la burguesía asume el liderazgo político y económico, como Holanda y Flandes.

El objetivo del arte barroco es, por tanto, distinto al del Renacimiento, cuando lo que se perseguía era demostrar la estructura racional del universo, totalmente cerrada y equilibrada. Después, en el Manierismo el afán de alcanzar lo espiritual lleva a la ruptura con lo clásico y, por tanto, con la naturaleza, pues se mueve en la órbita de lo ideal. Frente a esto reacciona el Barroco, que parte de lo real para llegar a la ficción y así persuadir, lo que realiza a través de dos tendencias opuestas pero igualmente necesarias que se refieren a una actitud diferente con respecto al pasado clásico: una lo respeta y otra lo rechaza. En la primera se acepta la tradición, pero se transforma en un sentido barroco, lo que tiene enorme influencia en el siglo XVIII y, en general, en todo el arte académico hasta hoy. En este clasicismo del siglo XVII se elaboran unas doctrinas artísticas que se refieren a la imitación ideal de la naturaleza a partir de modelos antiguos, a la nobleza del tema considerando lo histórico como lo más selecto, a la expresión de los sentimientos a través de los movimientos del cuerpo para provocar emoción en el espectador, a lo decente según la moral y la religión, o a la formación literaria del artista. Sin embargo, quienes deciden romper completamente con las normas clásicas llevan a cabo una completa renovación con consecuencias más fructíferas a largo plazo.

### 3.2. ITALIA

#### *a) Marco histórico*

En la primera mitad del siglo XVII Italia asume el liderazgo artístico europeo gracias al patronazgo papal, que convierte a Roma en centro de la cristiandad católica, lo que atrae a muchos fieles y también a muchos artistas que se encargan de construir, reformar y decorar gran cantidad de edificios. Se dan así las condiciones idóneas para que en esta ciudad nazca el Barroco. Los primeros pasos se dan ya a fines del siglo XVI, con Sixto V, y a principios del XVII, con Clemente VIII (1536-1605), papa desde 1592, y Paulo V (1552-1621), papa desde 1602, todos ellos aún en un ambiente netamente contrarreformista.

Con estos precedentes, la etapa de mayor esplendor para Roma y, como consecuencia, para el Barroco italiano es la de Urbano VIII (1568-1644), Inocencio X (1574-1655) y Alejandro VII (1599-1667), que acceden al papado en 1621, 1644 y 1655 respectivamente. Tras los inicios de la restauración católica, basada en la austeridad, los tres utilizan el arte como instrumento para ensalzar más su riqueza temporal que su sentido espiritual. Con Urbano VIII se aprueban los decretos del Concilio de Trento y los jesuitas se convierten en los aliados más

importantes del papado en su propaganda de la fe católica, pero, sin embargo, la corte pontificia empieza a interesarse más por lo político que por lo religioso. Es este papa quien promueve el gran desarrollo barroco del arte romano, luego seguido por sus dos sucesores. Sin embargo, esta situación privilegiada termina en la segunda mitad del siglo XVII, cuando decae el patronazgo papal y Francia ostenta una hegemonía en todos los niveles, lo que hace entonces de París el nuevo centro artístico.

#### b) Arquitectura y escultura

Roma, Venecia y Piamonte son los focos principales de la arquitectura italiana del siglo XVII. A principios de la centuria, Roma, cuna del Barroco, aún sigue adscrita a un Manierismo tardío que tiene su principal representante en Carlo Maderno (1556-1629). Éste perpetúa el esquema longitudinal para iglesia establecido en la segunda mitad del siglo XVI, con la intención de prolongar el edificio en el espacio urbano para expresar así la misión de la Iglesia contrarreformista en el mundo (*Reconstrucción de la Basílica de San Pedro*). Pero los dos grandes protagonistas de la transformación barroca de la ciudad son Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) y Francesco Borromini (1599-1667), dos artistas que representan la doble tendencia de la arquitectura europea del siglo XVII y que, sin embargo, comparten el mismo planteamiento urbanístico propio de la época.

Bernini goza de una posición privilegiada como artista predilecto de los papas, pues Urbano VIII le da su primera oportunidad, que culmina con el cargo de arquitecto de San Pedro, y, aunque queda algo relegado por Inocencio X, vuelve a ser plenamente reconocido por Alejandro VII. Por su condición polifacética se ocupa también de la escultura, que es su vocación preferente, de la pintura e incluso de la poesía, lo que le inclina constantemente a combinar las distintas artes y a considerar lo constructivo como labor que concierne a escultores y pintores. Con este patronazgo papal y con esta versatilidad, Bernini representa y consolida la corriente clasicista del siglo XVII, que parte de la tradición y responde a las aspiraciones de una Iglesia que, superados los apuros de la Contrarreforma, quiere transmitir su importancia histórica para justificar su prestigio político y religioso. De ahí la necesidad de una continuidad con el arte clásico, lo que implica tener en cuenta a Miguel Ángel, a Bramante y a Palladio, no para copiar sus obras sino para renovarlas. Esto lo hace a través de materiales nobles y de elementos clásicos que se conjugan ahora en un sentido completamente barroco para manifestar una religiosidad oficial que defiende la autoridad del papa y el dogma católico.

En la escultura, Bernini supera el Manierismo dentro del clasicismo barroco, lo que supone partir de la realidad para traspasarla, introduciendo al espectador en un mundo ilusionista donde las figuras provocan un sobresalto emotivo. Para ello recurre a la fusión de las artes, pues, por ejemplo, una escultura puede tener al mismo tiempo un carácter pictórico, arquitectónico y urbanístico (*Baldaquino*). El mismo deseo de captar la atención hacia un objetivo concreto explica que opte por un solo punto de vista y no varios como la manierista, pues representa siempre el momento culminante de una acción, ese instante fugaz que únicamente se capta si nos colocamos enfrente de ella (*David*). También Miguel Ángel concibe sus estatuas para ser contempladas frontalmente, pero resultan estáticas y aisladas con respecto a lo

que les rodea, mientras que Bernini hace lo contrario. Para darles movimiento se vale de los escorzos y de los contornos abiertos, por ejemplo con extremidades que se disparan hacia fuera, lo que ya hizo el Manierismo, como también el uso de más de un bloque de mármol para una sola figura, lo que Bernini hace también suyo a diferencia de Miguel Ángel. Pero Bernini supera a los manieristas porque sus personajes avanzan de manera más convincente delante de nosotros y ocupan nuestro mismo espacio (*Apolo y Dafne*). Ésta es una manera de vincular la escultura con el entorno, pero otra también muy eficaz, que además limita completamente el campo visual, es enmarcarla arquitectónicamente. Igual hizo Miguel Ángel, pero buscando una tensión y un idealismo que ahora se convierten en equilibrio y en mayor apariencia de realidad. Esto se consigue con una nueva relación entre la figura y el nicho, pues éste ya no es estrecho ni plano, sino ancho y profundo para que los personajes puedan moverse desahogadamente (*Éxtasis de Santa Teresa*).

Por otro lado, la policromía aumenta la carga ilusionista, pues la combinación de mármol, bronce y estuco en varios colores establece los distintos significados de las partes de la obra, por un lado, y, por otro, consigue que la imagen supere los límites de lo real por su aspecto pictórico, es decir, por parecer un cuadro pintado. A esto contribuye también el transparente, vidriera que deja pasar la luz, oculta o no, y la dirige hacia lo que se quiere destacar, provocando una sensación de transitoriedad y una gran emoción ante lo sobrenatural (*Cátedra de San Pedro*). En cuanto a la iconografía, Bernini crea otro tipo de monumento funerario papal, con el difunto en vida, figuras alegóricas referidas a sus virtudes y la muerte en forma de esqueleto (*Sepulcros de Urbano VIII y de Alejandro VII*), pero también el retrato-busto oficial (*Luis XIV*) y un modelo de fuente que incorpora elementos realistas y trata el agua de manera innovadora (*Fuente de los Cuatro Ríos*).

En la arquitectura, Bernini renueva lo clásico tendiendo siempre a la máxima expansión espacial, lo que logra con esquemas centrales, preferentemente con la elipse en sentido transversal, que cuenta con eje longitudinal y con radios divergentes que generan múltiples puntos de vista (*Plaza de San Pedro*). Al mismo tiempo, da un sentido pictórico a la arquitectura, pues usa la luz natural para articular las estructuras y fundirlas con el ambiente a través de grandes masas de luz y sombra que crean gradaciones de claro y oscuro (*Escalera Regia*). Por último, como es constante en el Barroco, da un enfoque urbanístico al edificio, para él capaz de crear espacio exterior al abrirse y relacionarse continuamente con la ciudad a través de la fachada y de la plaza (*Iglesia de San Andrés del Quirinal*).

Francesco Borromini (1599-1667) es en todo la antítesis de Bernini. Aunque Inocencio X le tiene en cuenta, es más reclamado por las órdenes religiosas, que, preocupadas mayormente por cuestiones como la salvación, encuentran en él la respuesta a sus inquietudes. Tampoco tiende a combinar las artes, pues es sólo arquitecto, lo que le permite proyectar su obra de manera completamente distinta, rompiendo con la tradición, con una influencia decisiva para el futuro. De este modo, representa la tendencia contraria al clasicismo del siglo XVII, pues rechaza el pasado para proponer algo nuevo. Esto lo consigue con materiales sencillos como el ladrillo o el estuco, que se doblegan a una enorme fantasía que le fue reprochada muchas veces.

La ruptura con lo clásico por parte de Borromini se manifiesta, en primer lugar, en el espacio arquitectónico, que nace a partir de la transformación de motivos geométricos en función de una necesidad espiritual. Por tanto, el plano ya no se diseña previamente con una forma determinada, sino que se modela como si de una escultura se tratara según unos criterios de continuidad y de dependencia mutua entre los elementos. Así el espacio se contrae y se prolonga hacia arriba con un ritmo que se opone a la proporción clásica y que afecta desde la planta hasta el más mínimo detalle decorativo (*Iglesia de San Ivo de la Sabiduría*). De aquí se deriva un tratamiento arquitectónico de la luz que hace de ésta algo peculiar, pues ya no es natural como la de Bernini sino propia del edificio, que en vez de fundirlo con el entorno lo separa de él a través de estructuras en escorzo. Esto justifica las superficies onduladas, que cambian continuamente la incidencia de los rayos y la proyección de las sombras (*Iglesia de San Carlos de las Cuatro Fuentes*). El edificio se enlaza con la ciudad también de una manera diferente, pues contrapone directrices espaciales, la horizontal de la calle o plaza con la longitudinal del edificio (*Fachada de la iglesia de Santa Inés*). Por tanto, Borromini entiende la construcción como un objeto cuyas formas se tallan con perfiles afilados que provocan cortes bruscos de luz y sombra, de manera que surge ante el espectador como una especie de aparición mágica que sorprende por su carga espiritual.

Tanto Bernini como Borromini ofrecen una arquitectura dinámica que permite al espectador percibir de una manera global y continuada el edificio, pues su mirada se desliza por los muros hasta descansar finalmente en el punto neurálgico, que en el caso de sus iglesias es el altar mayor. De esta manera, ambos 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.

Una vez constituida la arquitectura barroca romana, en la segunda mitad del siglo XVII surgen en el norte de Italia otros dos focos con características particulares, como el veneciano y el piamontés. En Venecia Baldassare Longhena (1598-1682) se aparta completamente de la influencia romana, pues no sólo se atiene a la singular topografía de la ciudad, sino también a su herencia del siglo XVI, en la que destacan Sansovino, con sus fachadas de grandes efectos lumínicos, y, sobre todo, Palladio, con sus iglesias de destacados volúmenes y altas cúpulas. Longhena también recurre a la planta central, pero con reminiscencias bizantinas, como el octógono con galería, teniendo en cuenta el emplazamiento y la función del edificio. Dentro de éste, la mirada del observador ya no resbala por las paredes hasta encontrar el centro dominante, sino que salta de un espacio a otro a través de perspectivas determinadas a conciencia a modo de bambalinas en un teatro, lo que aporta un carácter escenográfico ausente en Roma. También respeta la concepción veneciana de la cúpula, con dos cúpulas ligeras juntas con casquete y sin nervios, que en lugar de pesar sobre el edificio lo impulsa hacia lo alto para fundirse con la luz a través de un movimiento rotatorio acentuado por volutas radiales que sustentan el tambor (*Iglesia de Santa María de la Salud*).

Mientras que Venecia se apega al pasado, en Piamonte la arquitectura asimila el legado barroco romano y lo lleva hasta sus últimas consecuencias. Esto es posible porque el Estado piamontés es el único que en los siglos XVII y XVIII posee una base política y económica

fuerte. Desde mediados del siglo XVI Turín es su capital, que desde principios del siglo siguiente se empieza a transformar según el modelo barroco de ciudad capital. A diferencia de Roma, que parte de la unión de edificios religiosos precedentes, Turín reúne todas las condiciones necesarias para una planificación urbanística completamente sistemática y homogénea, lo que logra a partir de su estructura cuadriculada de origen romano, a la que se añaden plazas regulares y un conjunto de carreteras radiales y de jardines diseñados geométricamente. Si Roma, como ciudad capital, expresa el poder de la Iglesia Católica, Turín hace lo mismo con el de la monarquía absoluta en Piamonte, ligado a su vez a la religiosidad contrarreformista, como se manifiesta en sus iglesias.

La ordenación urbanística de Turín en la primera mitad del siglo XVII se complementa con la presencia a partir de 1666 de Guarino Guarini (1624-1683), quien la convierte en la ciudad más importante de Italia, cuando Roma empieza a decaer artísticamente tras la muerte de Alejandro VII en 1667. Pero antes de establecerse en Piamonte, Guarini se forma en Roma, donde además de sus estudios teológicos, filosóficos y matemáticos, asimila fundamentalmente la arquitectura de Borromini para después trabajar en diversos lugares, como Sicilia, París, Niza, Vicenza, Praga, Lisboa o Mesina. Su arquitectura también supone una ruptura radical con la tradición, pero con extremos más insospechados, con lo que figura como el opuesto de su coetáneo Longhena. En Turín, sus plantas poligonales y estrelladas con planos plegados derivan del uso sistemático de pequeñas unidades espaciales abiertas que se funden entre sí hasta el punto de omitir cualquier línea divisoria, lo que se logra a través del movimiento ondulatorio de paredes y bóvedas (*Iglesia de San Lorenzo*). Así se garantiza una relación más directa entre exterior e interior, a lo que también contribuye una cúpula que rompe con el concepto tradicional, pues responde a un trazado geométrico de arcos entrecruzados que, aparentemente suspendidos a la vista del espectador, generan muchas ventanas que refractan la luz. Si desde el Renacimiento la cúpula se compone de tambor, casquete y linterna, estos tres elementos aquí se unifican en una estructura desnuda y transparente sustentada por unos miembros tan finos y aparentemente frágiles que nos recuerdan a la catedral gótica, manifestación visible de la milagrosa presencia de Dios en la tierra (*Capilla del Santo Sudario*). También Guarini se propone aunar razón y fantasía, lo que significa poner la técnica arquitectónica al servicio de la fe. Su intención es, como en el Gótico, crear un espacio infinito que, lejos de la simetría y de las proporciones humanas, sea sentido por el espectador como un hecho sobrenatural, para que en el siglo XVII manifieste lo divino tanto en la Iglesia oficial como en el Estado absoluto (*Palacio Carignano*).

### c) Pintura

Los dos pintores fundamentales del XVII italiano son Annibale Carracci (1560-1606) y Michelangiolo Merisi, llamado Caravaggio (1573-1610), que viven a finales del siglo XVI y principios del siguiente. Ambos proceden del norte de Italia y se establecen en Roma, donde se oponen al Manierismo de dos maneras completamente diferentes, hasta el punto de ser ellos quienes establecen la doble corriente del Barroco en relación con lo clásico, no sólo en la pintura, sino también en las demás artes.

En Bolonia, Carracci participa en la fundación de la *Accademia de los Encaminados*. Como en el Renacimiento, la academia boloñesa consiste en reunir informalmente a un grupo para discutir sobre cuestiones artísticas, pero también para enseñar a hacer obras maestras. La fórmula es combinar lo mejor de los grandes artistas del pasado: la línea de los florentinos, especialmente de Rafael, y el movimiento de Correggio, así como el color y la luz de los venecianos. Se da mucha importancia al dibujo del natural, lo que implica partir de la realidad para idealizarla, lo que supone quitarle todo lo vulgar que tiene y también los convencionalismos manieristas, siguiendo el camino de los escultores antiguos y de los grandes artistas del siglo XVI, lo que justifica a veces cierta falta de originalidad. Sin embargo, este procedimiento repercute en el futuro, tanto inmediato, como sucede con pintores como Guido Reni (1575-1642), como lejano, pues constituye la base de la enseñanza académica de aquí en adelante. Con este objetivo, Carracci inicia la tendencia del clasicismo en el siglo XVII, pues revaloriza lo clásico tanto en lo formal como en lo iconográfico, donde la máxima categoría corresponde a la pintura de historia, término que engloba tanto lo histórico propiamente dicho como lo religioso y lo mitológico. En este sentido, con él comienza la gran decoración barroca al fresco y el paisaje clásico.

Retomando la decoración de techos de Miguel Ángel y de Correggio, que habían encumbrado la técnica del fresco, Carracci incorpora la temática mitológica y un estilo barroco que extiende los límites de lo real para que el observador quede inmerso en el mundo fantástico que tiene encima. Para ello utiliza la pintura de arquitectura ilusionista (*quadratura*), según la cual elementos constructivos pintados, como una cornisa, parecen reales, lo que entraña un profundo conocimiento de la perspectiva. Al mismo tiempo, cada escena se aísla como si fuera un cuadro de caballete que luego se coloca en el techo (*quadri riportati*). Este doble recurso fue utilizado ya por Miguel Ángel a principios del siglo XVI con la intención de crear un orden lógico y un ritmo constante en una bóveda repleta de figuras (*Capilla Sixtina*). Sin embargo, el objetivo de Carracci es encajar en un entramado simulado un gran número de personajes y escenas que se amontonan en un espacio relativamente pequeño creando un efecto de dinamismo que absorbe al espectador, incapaz de prestar atención a cada detalle porque unas imágenes se enlazan rápidamente con otras (*Techo de la Galería Farnesio*).

Los efectos de la pintura decorativa de Annibale Carracci se dejan sentir en la segunda mitad del siglo XVII italiano, cuando la arquitectura fingida llega a sus mayores consecuencias al prescindir del aislamiento de las escenas. Así lo hace en primer lugar Pietro da Cortona (1596-1669), también arquitecto, que aumenta considerablemente el número de figuras que vuelan delante y detrás de las cornisas pintadas creando un espectáculo asombroso que deslumbra la vista con un afán propagandístico (*Triunfo de la Divina Providencia*). Su labor es culminada por Giovanni Battista Gaulli (1639-1707), quien continúa el espacio físico en otro ideal poblado de ángeles y santos (*Triunfo del nombre de Jesús*), y por Andrea Pozzo (1642-1709), el más virtuoso de todos al negar completamente las fronteras entre la arquitectura real y el cielo representado (*Gloria de San Ignacio*).

Si la decoración al fresco de Carracci prosigue la del Renacimiento, su paisaje constituye una novedad que, sin embargo, también se justifica por el mismo afán de recuperar el pasado. El paisaje, cuyo fin siempre es representar la naturaleza, había sido hasta ahora etiquetado como

género indigno, por lo que sólo se utilizaba como fondo para las figuras. Pero a partir de entonces, precisamente dentro del clasicismo, asume un carácter independiente por su función de trazar un puente con la tradición antigua. Este tipo de paisaje se denomina clásico y se caracteriza por concebir la naturaleza como idea y no como realidad. Es decir, el artista no pinta un paisaje visto por él sino inventado para servir como escenario de una acción histórica, mitológica o religiosa que ocurre en el primer término y que sólo es anecdótica. Por eso, es difícil precisar en qué lugar, en qué estación del año o a qué hora del día ocurre el suceso. Éste, por otro lado, requiere la presencia de la figura humana, siempre de reducido tamaño, y de la arquitectura clásica, pues ambas son la excusa que permite desplegar detrás un paisaje que remite al mundo de los antiguos y que, sin estos elementos, se juzgaría dentro de lo más bajo en la jerarquía de los géneros. La naturaleza debe ser acorde con el tipo de acontecimiento que se ofrece, pues, por ejemplo, en un drama tiene que presagiar lo trágico. Por tanto, el hecho histórico protagonizado por el hombre es siempre secundario respecto al paisaje pero imprescindible, porque lo ennoblece y le da un sentido heroico (*La huida a Egipto*). Las consecuencias del paisaje clásico de Carracci son evidentes en Francia, con Poussin y Lorena, y en Flandes, con Rubens.

Al mismo tiempo que Carracci inicia la tendencia que respeta lo clásico dentro del siglo XVII, Caravaggio funda la contraria. Procedente de Lombardía y tras formarse en Milán, conoce su apogeo como pintor en Roma desde 1592 hasta 1606, donde recibe sus primeros grandes encargos públicos, como los de la Capilla Contarelli (1599-1600), en la iglesia de San Luis de los Franceses (*La vocación de San Mateo*, *El martirio de San Mateo* y *San Mateo escribiendo el Evangelio*), y los de la Capilla Cerasi (1600-1601), en la iglesia de Santa María del Popolo (*La conversión de San Pablo* y *La crucifixión de San Pedro*). Con un temperamento violento, desde 1606 a 1610 va de un lugar a otro en el sur de Italia, donde muere sólo diez años después de haber sido reconocido en el mundo artístico. Pero, a pesar de una carrera tan breve y de una vida tan complicada, su influencia en la pintura tiene mucho mayor alcance que la de su coetáneo Carracci, igual que más tarde sucede con Borromini respecto a Bernini, pues se opone al Manierismo de una manera tan radical que le lleva a romper con el arte oficial de su tiempo y a proponer un nuevo camino basado exclusivamente en el realismo.

Con el término realismo se designa un arte inspirado en la realidad que captamos con los sentidos en contraposición con lo ideal, que sólo existe en nuestra imaginación. La búsqueda consciente de lo real comienza en la pintura ya en el siglo XV, cuando los pintores italianos y flamencos hacen del cuadro un espejo del mundo visible, aunque con procedimientos diferentes. A partir de Masaccio la exactitud científica es posible con la perspectiva lineal, mientras que con Jan van Eyck basta la observación empírica para reproducir todo cuanto vemos con sus calidades materiales. Por tanto, ya desde entonces y durante los dos siglos siguientes lo real se entiende de diferente modo en Italia, donde se idealiza, y en Flandes, donde se vincula directamente a lo cotidiano. Ahora bien, cuando en la Italia de finales del siglo XVI y principios del XVII Caravaggio persigue la realidad, lo hace de una manera original que entronca directamente con las corrientes espirituales de su época, entre ellas la de San Ignacio de Loyola, que insiste en la presencia de Dios en el mundo, donde el hombre puede estar en íntima comunicación con él a través de sus sentidos y ejercitando la caridad para preparar el camino a la muerte, que es el destino final.

A partir de estos referentes, el realismo de Caravaggio consiste en ser sincero, lo que implica rechazar las convenciones y fijarse en el acontecimiento inmediato, lo que ocurre aquí y ahora, acercando los hechos directamente al espectador. No le interesa el pasado clásico, que para otros fue mejor, sino el presente, ni le preocupa la belleza que se extrae de lo ideal, pues sólo se fija en lo terrenal, con todas sus imperfecciones. Esto explica que dé la misma importancia al objeto que a la figura humana, como demuestra al desarrollar la pintura religiosa y la naturaleza muerta. Ésta surge a finales del siglo XVI y conoce su auge en los siglos XVII y XVIII para después decaer hasta los últimos años del siglo XIX. Consiste en representar objetos o seres inertes, que pueden ir o no acompañados de figuras humanas, recibiendo el nombre de bodegón cuando se relacionan con la comida. Caravaggio pinta bodegones solos (*Cesto de frutas*) o con medias figuras cortadas por el borde de una mesa llena de objetos que destacan por sus texturas (*Baco*). Así él inicia la naturaleza muerta del Barroco y, por tanto, impulsa este género que, por su apego a lo material, sólo tiene cabida en la tendencia realista del siglo XVII, ya que la clasicista lo considera indigno frente a la pintura de historia. La misma orientación posee su pintura religiosa, donde 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 (*La muerte de la Virgen*).

Para llevar a cabo su peculiar realismo Caravaggio aplica la técnica tenebrista, que, ya usada en el siglo XVI, por ejemplo por el Greco y Tintoretto, consiste en contraponer violentamente la luz y la sombra sobre un fondo neutro. La novedad ahora es que la luz, de origen desconocido, proviene de un punto situado fuera del lienzo y entra en éste oblicuamente desde arriba para resaltar los puntos de máximo interés y dejar otros en la penumbra, lo que contribuye a dar relieve y, por tanto, mayor apariencia real a diferencia de los pintores manieristas. El efecto es muy teatral, pues la luz actúa a modo de proyector, es decir, se añade a la escena desde fuera para destacar las formas dentro de la oscuridad reinante. En sus inicios Caravaggio pinta con colores cálidos y fondos paisajísticos (*Descanso en la huida a Egipto*), pero después sus escenas sólo se desarrollan en interiores, con la zona inferior ocupada por las figuras y los objetos, mientras que la superior permanece oscura y casi vacía, al tiempo que su gama cromática se limita. Con todo ello, su luz adquiere un sentido simbólico que se refiere a Cristo (luz divina), que en un instante nos deja ver lo que ocurre, que no es otra cosa que un hecho milagroso que irrumpe en la vida diaria protagonizada por los más sencillos (*Cena en Emaús*).

### 3.3. Francia

#### a) Marco histórico

En la segunda mitad del siglo XVII Francia ostenta la primacía artística europea que en la primera mitad tuvo Italia gracias al absolutismo monárquico. Esta situación se prepara ya desde principios de la misma centuria, cuando la monarquía empieza a afianzarse con el reinado de

Enrique IV (1553-1610), rey de los franceses desde 1589, que da paso a la regencia de María de Médicis (1573-1642) desde 1610, lo que coincide con el debilitamiento del gobierno y el aumento de poder por parte de la nobleza. Con su mayoría de edad, Luis XIII (1601-1643) asume personalmente el gobierno en 1614 y desde 1624 cuenta con el apoyo del Cardenal Richelieu (1585-1642), quien refuerza la autoridad regia y consolida a Francia como gran fuerza europea, además de fomentar la ciencia y el arte como cuestiones de Estado. Es entonces cuando se produce el primer auge del clasicismo, tendencia predominante en el Barroco francés, que en estos momentos tiene a la Corona y a la burguesía como principales clientes.

La segunda y máxima eclosión del clasicismo se produce en la segunda mitad del siglo XVII gracias a Luis XIV (1638-1715), cuyo reinado tiene dos fases: la regencia de su madre, Ana de Austria (1601-1666), desde 1643, y la mayoría de edad desde 1661. En la primera dirige el gobierno el Cardenal Mazarino (1602-1661), quien desde 1642 promueve una política autoritaria que anula la influencia de la nobleza y da protagonismo a las clases medias. En la segunda, cuando el rey asume directamente el poder, se suceden también dos momentos, uno de apogeo gracias a Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), su consejero en los asuntos más importantes desde 1660, y otro de declive, ya sin su presencia. Con Colbert todas las actividades estatales se ajustan a un sistema muy uniforme que afecta a todos los ámbitos, como al religioso. En este sentido, la Iglesia galicana se independiza de Roma y dentro de ella surge el movimiento jansenista, corriente dentro de la burguesía que, frente a la relajación de los jesuitas en cuestiones de fe, propugna el máximo rigor ascético y moral enfatizando lo sagrado, como la dignidad sacerdotal o los sacramentos, lo que es rechazado por Urbano VIII e Inocencio X. También el arte se dobla a este centralismo por la vía de lo clásico, pues el mismo Colbert supervisa todos los proyectos arquitectónicos y decorativos, que se encomiendan al pintor Charles Lebrun (1619-1690).

En este esplendor general la monarquía es el único patrocinador artístico, sólo con el afán de hacer propaganda de Luis XIV, el Rey Sol. Esto requiere un estricto control de los artistas que, obligados a respetar el pasado clásico, se logra a través de la Fábrica de los Gobelinos y de las academias. La primera es al mismo tiempo manufactura y escuela, pues en ella se produce todo lo necesario para acondicionar el palacio real, lo que se hace por medio de un equipo que, dependiente de Lebrun, integra a pintores, escultores, grabadores, tejedores, tintoreros, bordadores, orfebres, ebanistas o marmolistas. Pero también es escuela, porque a partir de 1667 forma a aprendices que, con una buena base de dibujo, luego se convierten en artistas independientes de los gremios, con igual libertad que los contratados directamente por el rey. El resultado es un gran nivel técnico y un estilo uniforme que da importancia al trabajo en grupo dentro de las artes y que, como consecuencia, desplaza la inventiva individual a un segundo plano. Por su parte, las academias organizan el arte desde el punto de vista teórico, fijando una serie de normas y dando al aprendizaje un enfoque intelectual. Esta idea ya dio buenos resultados en Italia y se introdujo antes en Francia, pero culmina ahora, cuando se fundan en París la Academia Francesa de Literatura, la de Pintura y Escultura, y la de Arquitectura, como también la Academia Francesa en Roma, adonde llegan artistas jóvenes para estudiar directamente el legado clásico. De este modo, se constituye el sistema de formación académica más desarrollado en Europa.

Tras la muerte de Colbert, comienza la decadencia que caracteriza los últimos años del reinado de Luis XIV, lo que termina con la hegemonía europea de Francia, ahora envuelta en guerras ruinosas, como la de Sucesión española, o sumida en una crisis interna, donde la nobleza se arruina mientras que el poder real es cada vez más absoluto. Todo ello favorece el nacimiento en París del nuevo pensamiento racionalista que abre el camino al siglo XVIII, lo que en materia artística se manifiesta en un doble enfrentamiento: por un lado, el de los antiguos y los modernos y, por otro, el de los partidarios del color contra los del dibujo. En la primera disputa, los modernos atacan el principio según el cual en la Antigüedad se encuentra el modelo perfecto para juzgar las obras, por lo que contribuyen a minar la dictadura de las academias vinculadas con el régimen de Luis XIV. La segunda disputa es paralela a la anterior pero sólo atañe a los pintores, pues defiende ya desde mediados del siglo XVII la concepción veneciana de la pintura, fundada en el color y no en la línea. Tanto los detractores de lo antiguo como los del dibujo ganan poco a poco esta batalla, cuyo feliz desenlace desemboca ya a principios del siglo XVIII en la época del Barroco Tardío y del Rococó.

### b) Arquitectura

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. Mientras que en Italia Bernini y Borromini siguen dos tendencias opuestas pero paralelas, 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.

Las reformas urbanísticas de París en el siglo XVII la convierten en una moderna capital, expresión del poder absolutista. El resultado es una estructura sistemática formada por plazas, calles y barrios, donde, a diferencia de Italia, la arquitectura civil es más importante que la religiosa y donde el edificio pierde su sentido individual para integrarse con el conjunto. A través del uso regular de elementos clásicos, las fachadas imprimen un carácter netamente barroco por su integración, su continuidad y su apertura. El proceso comienza con Enrique IV, quien crea la plaza real, nuevo foco urbano que se concibe como un espacio interior que, rodeado por viviendas uniformes con paredes seguidas, señala su centro con la estatua del soberano. Se distingue de la plaza barroca romana porque no depende de un edificio principal y porque prefiere formas geométricas simples (triángulo, cuadrado, círculo y rectángulo), reflejo de la tendencia racionalista de la sociedad francesa del siglo XVII. Iniciada como una plaza aislada de la ciudad y dividida en unidades bien señaladas en los distintos pisos y en las cubiertas, que incluyen chimeneas altas (*Plaza des Vosges* y *Plaza de Francia*), en la segunda mitad del siglo XVII ya se conecta con el entorno urbano y es más unitaria en sus fachadas, con planta baja almohadillada y orden único de pilastras que abarca los dos pisos. El sistema urbanístico se completa con una serie de distritos regulares y un anillo de bulevares, es decir, calles anchas formadas por una vía principal y otras dos laterales más estrechas

con árboles a los lados. Estos bulevares dan paso a un conjunto de avenidas y carreteras radiales que limitan la ciudad pero no la encierran, para expresar que París es la capital de Francia y punto de referencia para toda Europa.

En cuanto a las tipologías, en la primera mitad del siglo XVII las religiosas aún son considerables, con muchas iglesias parroquiales y, sobre todo, conventuales, debido al nacimiento de nuevos órdenes religiosos a raíz de la Contrarreforma y al fuerte arraigo del Jansenismo. Estas iglesias reciben una doble influencia del Gótico y del Barroco italiano: del primero mantienen los arbotantes y la verticalidad, que se consigue a través de una alta cúpula y de una fachada de tres pisos en la que se superponen los tres órdenes clásicos; del segundo, en cambio, admiten el paso de la planta basilical a la central, con el consiguiente acercamiento de la cúpula a la fachada para facilitar así su visión (*Iglesia de la Sorbona*, París).

En la segunda mitad del siglo XVII triunfa el palacio barroco típicamente francés, que se contrapone al renacentista, que tenía forma cerrada y patio central. Se trata de un palacio con jardín, síntesis del palacio urbano y de la villa. Como organismo abierto, su planta en "U" incluye un cuerpo central con cúpula y dos alas que conforman un patio de honor, que al abrirse a la ciudad asume un carácter público, mientras que la zona principal, que mira al jardín, se aleja de la entrada y, por tanto, recibe un sentido privado. En el interior se introduce el apartamento doble, que consiste en un conjunto de unidades relativamente pequeñas e independientes que, básicamente, son una habitación grande, dos pequeñas y un ropero. Se llega así a una distribución más práctica y diferenciada del espacio interior, lo que significa mayor comodidad e intimidad, pues se puede acceder a la mayoría de las estancias sin tener que pasar por las otras, lo que no sucede en el sistema antiguo, que las coloca en filas. Por último, la pared se entiende como superficie diáfana a través de un sistema de arcos que incluye tanto puertas y ventanas como espejos. Estos arcos invaden casi todo el espacio desde el suelo hasta el techo, dando lugar a lo que se conoce como ventana francesa, con lo que el muro se reduce a una especie de esqueleto transparente.

Los arquitectos más importantes de la época de Luis XIV son Louis Le Vau (1612-1670), Jules Hardouin Mansart (1646-1708) y André Le Nôtre (1613-1700). El primero imprime a la arquitectura francesa un carácter más barroco a través de un movimiento continuo de paredes donde el orden gigante da unidad al conjunto (*Palacio de Vaux-Le-Vicomte*, Melun). A él se debe principalmente la difusión del apartamento doble y de motivos genuinamente franceses como los amplios vanos o los tejados de mansardas (interrumpidos). También con él definitivamente el palacio barroco se concibe como cuerpo que recibe al visitante en el patio de honor, lo conduce a un centro simbólico (cúpula) y, finalmente, lo deja en el espacio infinito del jardín (*Palacio de Versalles*). J.H. Mansart es el responsable de la nueva concepción de la plaza real como espacio directamente relacionado con la ciudad (*Plaza de las Victorias*) y de un enfoque original del edificio como cuerpo transparente con amplios vanos tanto en sus palacios (*Versalles*) como en sus iglesias (*Los Inválidos*). Con él culmina el clasicismo francés, con su rigurosa orientación académica como expresión máxima del absolutismo monárquico, lo que incide en toda la arquitectura francesa desde finales del siglo XVII hasta muy avanzado el siglo XVIII.

Directamente relacionado con Le Vau y J.H. Mansart se encuentra Le Nôtre, principal representante de una arquitectura de jardines que anticipa las ideas urbanísticas que se aplican en París durante el siglo XVII (*Tullerías*). Con él surge el jardín barroco francés, sistema abierto y regular de recorridos que se marcan con un eje longitudinal y se extienden a través de ejes transversales y radiales. A diferencia del jardín renacentista, con un esquema geométrico cerrado y estático de cuadrados y rectángulos, ahora se aspira a un paisaje infinito ordenado geométricamente a partir del palacio, foco dominante que separa dos mundos distintos, el de la naturaleza y el de la ciudad (*Vaux-le-Vicomte*, Melun). Según un criterio racionalista, se trata de domesticar la naturaleza, lo que se manifiesta en los setos recortados rectangularmente, en los senderos rectilíneos, en las terrazas planas y en las fuentes con canales y amplias superficies de agua que, con sus reflejos, amplían ilusoriamente el espacio (*Versalles*).

### c) Pintura

En la primera mitad del siglo XVII la pintura tiene un puesto secundario en el arte oficial francés, aunque entonces ya se establecen claramente las dos tendencias del realismo y del clasicismo, de las que sólo la última predomina después. La primera, apartada de los principios académicos, desarrolla el tenebrismo y, aparte del género religioso, otros como la pintura de costumbres. Dentro de ella destaca Georges de la Tour (1593-1652), que se distingue de Caravaggio porque en él la línea no se funde con la sombra, sino que recorta tajantemente los objetos y figuras, que se reducen a volúmenes geométricos. Mientras que la luz del italiano tiene una fuente desconocida fuera del lienzo, aquí vemos de dónde procede, generalmente de una candela que ilumina bruscamente lo que tiene cerca. Así La Tour expresa un misticismo que le lleva a renunciar a lo dramático y a lo dinámico, siempre con muy pocos personajes, concentrado en lo básico y simplificando la gama cromática (*La Magdalena*). En cambio, los hermanos Le Nain (Antoine, Louis y Mathieu), que firman con el mismo apellido, desarrollan dentro también del tenebrismo una pintura de costumbres que se fija en lo rural, pero con una dignidad humana que, aunque sin idealizar, está muy lejos de la intención satírica e irónica vigente en los Países Bajos desde el siglo XVI (*Familia campesina*).

También en la primera mitad del siglo XVII culmina ya un clasicismo que, directamente relacionado con el italiano, es diferente por aplicar el racionalismo como método artístico en géneros como el histórico, el mitológico o el paisajístico. Sus principales seguidores son Nicolas Poussin (1594-1665) y Claude Lorrain (1600-1682), quienes trabajan casi siempre en Roma, desde donde transmiten que el mundo de los antiguos es más noble y más bello, con una melancolía distintiva de lo francés y con el trasfondo de la muerte, constante en el Barroco.

Partiendo de su completa formación artística y literaria recibida en Roma, donde pasa casi toda su vida, Poussin sigue la huella de Rafael para establecer un estilo intelectual que enfatiza los aspectos heroicos de la Antigüedad y que así se constituye en modelo ideal de los pintores franceses de la segunda mitad del siglo XVII. Como manifiesta en sus cartas, su máximo objetivo es representar las acciones humanas más nobles con el fin de agradar y emocionar. Para ello hay que aplicar la razón, es decir, hay que plasmar estas acciones de la manera más sencilla o, lo que es lo mismo, más lógica y ordenada. Pero no se trata de decir cómo llegaron

a ocurrir realmente, sino cómo hubieran sucedido en una esfera ideal, donde todo es perfecto. Para ello el pintor no se detiene en los detalles superfluos, sino que se concentra sólo en lo importante y, por tanto, en lo más general y típico. Se pretende que el espectador comprenda claramente los sentimientos de cada figura a través de gestos y movimientos que se atienen a reglas estrictas y que, por supuesto, se relacionan con el tema representado.

En definitiva, Poussin se dirige más a la mente que a los sentidos, lo que explica el predominio del dibujo sobre el color, ya no brillante por considerarse algo trivial. Por eso, también construye racionalmente el espacio, que es poco profundo pero con los planos bien establecidos dentro de una composición basada en horizontales y verticales en la que la presencia de la arquitectura romana es fundamental. Las figuras se disponen paralelamente a la superficie pictórica, como los bajorrelieves antiguos, y se modelan con fuerza, como las esculturas helenísticas, gracias a una luz dirigida que les aporta volumen pero las priva de espontaneidad, pues parecen congeladas en su acción. En cualquiera de los géneros que aborda elige asuntos morales que, relacionados con el estoicismo, se centran en la idea del triunfo de la voluntad sobre las pasiones, como se aprecia en su pintura de historia antigua (*El rapto de las sabinas*), en sus cuadros mitológicos (*Pastores de la Arcadia*) y en sus paisajes. Éstos obedecen al tipo clásico iniciado por Carracci, en donde se busca una relación intelectual y, por tanto, ideal entre el hombre y la naturaleza. Sin embargo, los de Poussin se distinguen por esa ordenación geométrica del espacio, lo que produce un efecto de permanencia y de claridad racional que hacen del paisaje un instrumento más para ensalzar virtudes estoicas (*Las cenizas de Focion*).

La influencia de Poussin es muy notoria en la segunda mitad del siglo XVII, cuando sus ideas constituyen la base de las doctrinas emanadas por la Academia de Pintura que, fundada en París en 1648 y con sus máximos logros gracias a Colbert, las lleva a sus últimos extremos: concepción intelectual de la pintura, que imita la naturaleza según leyes racionales, predominio del dibujo sobre el color y pintura de historia como género más noble.

Mientras los cuadros de Poussin interesaban a gente intelectual como él, los de Lorrain, conocido también como Claudio de Lorena, tienen una clientela más amplia y diferente, pues incluye a papas (Urbano VIII, Alejandro VII y Clemente IX), a reyes (Felipe IV de España) y a aristócratas europeos. Lorena no cuenta con la misma formación clásica, pero también desde Roma conoce el éxito gracias a sus paisajes, único género al que se dedica y con el que transmite ya no tanto lo heroico sino lo idílico del pasado. Él es el responsable del nuevo puesto que este género empieza a tener en la jerarquía artística, donde aún a mediados del siglo XVII se le considera en un nivel muy inferior. Su paisaje también es clásico, pero con la gran diferencia de que él parte de la observación directa de la naturaleza. Esto le lleva a realizar muchos dibujos al aire libre que no constituyen la obra definitiva, pero sí el referente para luego elaborar un paisaje que, aun siendo ideal, trata de otra manera factores plenamente visuales como la luz.

Frente al escalonamiento rígido de planos por parte de Poussin, Lorena representa la profundidad de modo más continuo a través de la perspectiva aérea. Esta técnica, introducida por Leonardo en el siglo XVI, permite ahora que la luz y la atmósfera, con sus aspectos cambiantes, unifiquen el cuadro desde el primer término hasta el último. Se aplique en una

época u otra, el principio básico es el mismo: la luz atraviesa el aire y, por eso, se altera, lo que afecta a las formas, cada vez menos nítidas, y a los colores, que se degradan, pues los cercanos son más cálidos y los distantes más fríos. A partir de aquí Lorena pone el acento en el horizonte, sugiriendo un espacio infinito desde cuyo fondo se irradia la luz que avanza hacia el espectador.

Lorena también es innovador en la iconografía, pues se fija en temas hasta ahora con poco interés para otros artistas, como la campiña romana (*El matrimonio de Isaac y Rebeca*) y el mar en su llegada a un puerto (*Puerto de mar con el embarque de la reina de Saba*). Ya no con la luz dirigida de Poussin sino con otra más difusa, elige para sus escenas la mañana y la tarde, pero no el mediodía, cuando los contrastes entre luz y sombra son más bruscos. Como paisaje clásico, las figuras humanas y la arquitectura antigua no pueden faltar, pero además de ennoblecer la naturaleza construyen racionalmente el espacio, como en Poussin, pero ahora con tres planos sucesivos que guían el ojo del observador hacia dentro. El primer término se desenvuelve en la oscuridad para que nuestra mirada no se detenga aquí y siga hacia un término medio, donde un gran motivo central, como un grupo de árboles o un edificio, proyecta sus sombras al principio. Finalmente, un tercer plano nos lanza hacia una lejanía abierta y luminosa con efectos efímeros. Como sucedía con Leonardo, la perspectiva aérea para Lorena es consecuencia de su estudio directo de la realidad, aunque él no la reproduce exactamente como es sino como la imagina, con un sentido poético que influye notablemente en el jardín paisajístico inglés del siglo XVIII y en Constable durante el siglo XIX.

### 3.4. Flandes

Desde que los Países Bajos se dividen a fines del siglo XVI, Flandes, en el sur, sigue perteneciendo a la Corona de España desde 1581, lo que supone el auge del catolicismo y un poder centralizado de carácter aristocrático en una sociedad eminentemente burguesa. Los monarcas españoles ejercen su autoridad por medio de gobernadores, excepto desde 1598 a 1621, cuando lo hacen a través de los archiduques Alberto de Austria (1550-1621) e Isabel Clara Eugenia (1566-1633), hija de Felipe II. Es en este período cuando Flandes adquiere su mayor esplendor en todos los niveles, incluido el artístico. Mientras la corte patrocina obras profanas, las religiosas son encargadas sobre todo por las hermandades gremiales, que reconstruyen los conventos y las iglesias tras las destrucciones de imágenes por parte de los protestantes.

Se producen así las condiciones necesarias para el desarrollo de la pintura barroca flamenca, que culmina el proceso iniciado en el siglo XV por Jan van Eyck y seguido en el siglo XVI por el Bosco y P. Brueghel el Viejo. Mantiene su capacidad de captar fielmente la realidad teniendo en cuenta gran cantidad de pormenores y las calidades materiales. Pero, además, aporta una tendencia a la especialización en diversos géneros, unos presentes en Italia y en Francia (pintura religiosa, pintura de historia, mitología y retrato) y otros apenas prodigados allí (paisaje, cuadro de costumbres y naturaleza muerta).

Peter Paul Rubens (1577-1640) es el pintor más importante, con influencia en toda Europa, principalmente en Italia, Inglaterra y España, debido a que combina su carrera artística con la diplomática, trabajando siempre para las monarquías y la Iglesia Católica. Su primera formación transcurre en Amberes, la capital de los Países Bajos españoles, y después se completa en Italia, donde desde 1600 a 1608 se pone al servicio de Vincenzo Gonzaga, duque de Mantua (m. 1627), motivo por el cual realiza su primera visita a España (1603-1604). En estos ocho años asimila más que ningún otro artista del norte europeo el arte italiano, desde la escultura antigua hasta las obras del Renacimiento y las primeras del Barroco, como las de Caravaggio. Pero, tras esta estancia, regresa a Amberes, donde en 1609 es nombrado pintor de la corte por los archiduques Alberto e Isabel. Esto le exime de pagar los impuestos locales y de respetar las normas gremiales, por lo que en su gran taller acepta mayor número de alumnos, que en realidad se convierten en sus colaboradores, con lo que puede atender muchos encargos. Al mismo tiempo, es el artista predilecto de los gremios que recomponen las iglesias de Amberes, en lo que él participa nada más llegar (*Descendimiento de la cruz*).

Desde 1626 a 1630 se dedica más a sus obligaciones diplomáticas que a la pintura, pues tiene que mediar entre España, Inglaterra y Francia, entonces en plena Guerra de los Treinta Años (1618-1648). Por ello, va por segunda vez a Madrid (1628-1629), donde conoce a Diego de Velázquez y hace copias de Tiziano, y después visita Londres (1629-1630), donde se le concede el título de caballero. Pero al final renuncia a su carrera política para vivir en Amberes su última etapa, muy positiva en lo artístico y en lo personal (*Elena Fourment con sus hijos*).

En cuanto a su aportación pictórica, Rubens realiza una síntesis entre lo italiano y lo flamenco que le lleva a decantarse por la tendencia clasicista, pero dándole un enfoque diferente, más cercano a la realidad, lo que responde plenamente a las demandas persuasivas de la Iglesia contrarreformista y de las monarquías europeas. De Italia asimila el protagonismo de la figura humana, siempre con un carácter heroico, como también el colorido veneciano y la mitología, con el desnudo que ésta conlleva. Pero no por esto renuncia a su condición flamenca, por lo que se apega a la materia captando todas sus calidades, pero también con falta de idealismo, con variedad de detalles y con gusto por lo sensual. Con todo ello, Rubens ofrece su peculiar concepción visual de la pintura, donde unas pocas pinceladas rápidas, largas y gruesas sugieren las formas a través de colores luminosos alejados del claroscuro. No le interesa construir un espacio en perspectiva, pues favorece el primer plano, siempre atestado de figuras que se mueven impetuosamente a través de líneas curvas y oblicuas que recorren todo el cuadro con una enorme agitación que no pasa desapercibida.

Frente a la especialización predominante en el mundo flamenco, Rubens aborda todos los géneros: la pintura religiosa como reflejo del triunfo de la Contrarreforma, la pintura de historia con series de carácter conmemorativo que expresan los ideales del absolutismo monárquico (*Ciclo para María de Médici*), la mitología para transmitir una sensualidad voluptuosa con cuerpos exuberantes (*Rapto de las hijas de Leucipo*), el autorretrato y el retrato para incorporar un nuevo tipo oficial ecuestre (*Duque de Lerma a caballo*), la fiesta galante como anticipación del Rococó (*El jardín del amor*), el paisaje para ofrecer una versión dinámica del mismo (*Paisaje otoñal con el castillo de Steen*) y la pintura de costumbres para inmiscuirse en lo popular (*Kermesse*).

Bajo la poderosa influencia de Rubens se encuentran otros pintores flamencos, entre los que sobresale Anton van Dyck (1599-1641), el único con alcance internacional. Tras desarrollar su actividad primero en Italia y luego en Amberes, trabaja en Londres para Jacobo I y luego se afianza definitivamente allí como primer pintor de Carlos I, por lo que recibe muchos encargos de la realeza y de la nobleza, sobre todo retratos. Es precisamente en este género donde destaca, pues él crea el retrato barroco inglés, que, derivado de Tiziano, prescinde de cualquier signo externo para definir sólo con las actitudes la pertenencia al nivel cortesano o aristocrático (*Carlos I de caza*).

Otros artistas alrededor de Rubens no relevantes en el extranjero son, por el contrario, ejemplo del fuerte arraigo de la pintura de costumbres y de la naturaleza muerta, muy demandadas por la burguesía, pero rechazadas por la corriente clasicista en Italia y Francia por no fijarse primordialmente en la figura humana sino en lo inanimado. A diferencia de Rubens, cuando los pintores costumbristas flamencos abordan el mundo rústico a través de diversiones populares o interiores de tabernas lo hacen con grandes dosis de picaresca que llegan a veces a lo vulgar, como se constata en Jacob Jordanes (1553-1678), Jan Brueghel de Velours (1568-1625), Adriaen Brouwer (h. 1605-1638) y David Teniers el Joven (1610-1690). También en la naturaleza muerta la burguesía flamenca refleja su satisfacción por los bienes materiales que disfruta, lo que se manifiesta acumulando muchos objetos que, incluyendo a veces la figura humana, se unifican a través del color y del movimiento. Con un alto grado de especialización, destacan Frans Snyders (1597-1657) con los animales, Jan Fyt (1611-1661) con el bodegón y Daniel Seghers (1590-1661) con las flores.

### 3.5. España

El siglo XVII es para España un período de declive que se corresponde con los reinados de Felipe III (1598-1621), dentro de un ambiente pacífico, Felipe IV (1621-1665), quien recurre a una política de grandeza y de prestigio que le lleva a guerras largas y ruinosas, y Carlos II (1665-1700), quien tiene que resolver el problema de su sucesión, que deja como heredero al futuro Felipe V, nieto de Luis XIV. En esta crisis generalizada se produce un esplendor artístico en la literatura y en la pintura en lo que se conoce como el Siglo de Oro, mientras que la arquitectura y la escultura se relegan a un segundo plano.

En lo constructivo falta un desarrollo verdaderamente barroco como en Italia y Francia, pues no se brindan soluciones espaciales originales, a lo que hay que añadir la pobreza de los materiales (mampostería, ladrillo y yeso) y la lentitud de los procesos arquitectónicos. La tipología dominante es la iglesia, pero con plantas sencillas, como la de cruz latina con una nave, capillas laterales, tribunas y cúpula en el crucero, pero sin movimiento ni fusión espacial. La novedad más relevante afecta a lo urbanístico, pues surge ahora la plaza mayor, con forma rectangular y un alzado uniforme de soportales con arcos y balcones para satisfacer sus funciones cívicas, lúdicas y comerciales (Madrid). Se trata de un espacio planificado, a diferencia de la plaza medieval española, que se origina espontáneamente. También se distingue de la plaza real francesa, sólo con un fin representativo para la monarquía absoluta a través

de diversas formas geométricas, y de la italiana, que depende directamente de un edificio principal. Sin embargo, hacia finales del siglo XVII aparece un interés hacia lo decorativo que se convierte en la nota peculiar del Barroco hispánico, pero que se desarrolla plenamente en el siglo XVIII, cuando el ornamento abigarrado asume el mismo fin persuasivo que el espacio arquitectónico tuvo en Italia y Francia.

El predominio de lo religioso es evidente también en la escultura, que, con una orientación realista, acerca las imágenes al espectador para cultivar así su sentimiento. El material por excelencia es la madera policromada, que cuenta con postizos, es decir, materiales extraños a la escultura, como ojos de cristal, dientes y uñas naturales, corona de espinas, espadas, cuerdas, pedrería, sombreros, joyas y vestidos. Además del retablo, que evoluciona desde las trazas clasicistas a otras más barrocas, destacan los pasos procesionales, género propiamente español que consiste en una o varias imágenes sobre la Pasión que se sacan a la calle en Semana Santa para el culto popular.

Por el contrario, la pintura en España tiene en el siglo XVII uno de sus momentos más fructíferos. Mientras en Italia y Francia conviven las dos actitudes opuestas referidas a lo clásico, en España sólo se fomenta la que sigue el realismo instaurado por Caravaggio a principios de la centuria desde Roma. Se pretende entonces que el espectador compruebe que las escenas pintadas reproducen su mundo cotidiano, con el que está plenamente familiarizado, lo que garantiza que se involucre directamente en la obra. Debido a que la clientela procede sobre todo de instituciones eclesiásticas como catedrales, conventos y parroquias, el género más cultivado es el religioso, por ejemplo con retablos y series para claustros conventuales. Los temas, relacionados con la espiritualidad contrarreformista, dan especial énfasis a la Virgen María (Inmaculada Concepción y Dolorosa), a los martirios, a los éxtasis y a los santos, generalmente introduciendo milagrosamente la visión celestial en el mundo real.

Sin embargo, también existe una pintura profana que proviene de dos fuentes: una es la burguesía, que a pesar de no ser dominante sí conoce cierto auge en ámbitos determinados como el sevillano; otra es la Corona y la nobleza, que suelen preferir a artistas extranjeros, sobre todo italianos y flamencos. Esto explica que, fundamentalmente en Sevilla, se desarrolle algo la pintura de costumbres y la naturaleza muerta, sobre todo de bodegón, con un sentido cercano a lo religioso. Desde la corte se fomentan la pintura de historia, que ensalza las victorias de la monarquía española, y el retrato, tanto de pie como ecuestre, así como la mitología, con menos presencia aún por los prejuicios con respecto al desnudo.

En cuanto al estilo, la pintura barroca española siempre evoluciona dentro del realismo. En la primera mitad del siglo XVII impera el tenebrismo procedente de Caravaggio, bien indirectamente, como en Francisco de Zurbarán (1598-1664), o directamente, como en José de Ribera (1591-1652), a través de su estancia en Nápoles. Sin embargo, en la misma época ese tenebrismo es superado por una técnica que interpreta la realidad de manera más visual.

El gran artífice de este importante cambio, con repercusiones en todo el arte europeo, es Diego de Velázquez (1599-1660), quien desarrolla su actividad hasta 1623 en Sevilla y luego, definitivamente, en Madrid. En su etapa sevillana realiza su aprendizaje como pintor y

adquiere el rango de maestro, con lo que abre su propio taller, que atiende numerosos encargos tanto religiosos (*Adoración de los Reyes Magos*) como profanos. Estos últimos consisten en escenas costumbristas que también pueden considerarse bodegones con medias figuras (*Vieja friendo huevos*). Velázquez entonces se muestra firme partidario del tenebrismo, con el que representa la realidad como es, destacando nítidamente la línea y marcando los volúmenes en escenas de interior con fondo neutro que favorecen el primer plano (*El aguador de Sevilla*). Sus tipos y escenas populares denotan ya su falta de idealismo, que nunca abandona y que avanza hacia resultados cada vez más atrevidos.

Esto se constata ya a raíz de su traslado a Madrid en 1623, donde comienza su etapa cortesana al servicio de Felipe IV. Desde este momento compagina sus cargos en el palacio con su carrera pictórica, en un ambiente que le reporta muchas ventajas: una vida desahogada económicamente, la posibilidad de viajar y el contacto directo con las colecciones reales, en las que ve las obras de Tiziano, decisivas para el nuevo rumbo que va a dar. En esto también incide su relación con Rubens, a quien conoce cuando éste visita España por segunda vez. Velázquez abandona el tenebrismo una vez que descubre el mundo veneciano, lo que ya es un hecho durante su primera estancia en la corte (1623-1629), cuando es nombrado pintor del rey, cargo que le adjudica dos funciones principales: realizar los retratos de la familia real y atender la decoración del palacio. Esto también supone dejar atrás la pintura de costumbres y disminuir considerablemente su producción religiosa en aras de otros géneros que, además del retrato, incluyen la mitología, pero siempre ignorando lo clásico (*El triunfo de Baco*).

Después, en su primer viaje a Italia (1629-1631), intensifica aún más su inclinación hacia el predominio del color, lo que aúna con las formas clásicas allí aprendidas (*La fragua de Vulcano*). Cuando el pintor reanuda la vida cortesana (1631-1649) se encuentra en plena madurez para atender trabajos decorativos, como el del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, que proclama la grandeza de la monarquía española a través del retrato ecuestre y del cuadro histórico (*La rendición de Breda*), o el de la Torre de la Parada, donde además del retrato real de cazador incorpora el de bufones (*Pablo de Valladolid*). En esta segunda etapa dentro de la corte Velázquez ya abiertamente renuncia al dibujo en aras de la mancha de color, que sólo a cierta distancia del cuadro el observador recompone para darle una apariencia lógica. Así construye un espacio tridimensional que, basado en la perspectiva aérea, se prolonga en el nuestro. Lo mismo hace Lorena, pero mientras éste recrea un mundo ideal y aún se apega al dibujo, el español logra un ambiente tan real que los personajes parecen respirar el mismo aire que nosotros, al tiempo que sólo actúa a base de pinceladas rápidas llenas de color (*Las hilanderas*).

Afianzándose en esta técnica, su segundo viaje a Italia (1649-1651), con la misión de adquirir obras italianas y vaciados de estatuas clásicas para la colección de Felipe IV, le permite demostrar su gran dominio del retrato (*Inocencio X*) y culminar así su carrera con un reconocimiento social que es fruto de un largo y difícil proceso. Desde que Velázquez empieza a pintar para el rey atiende otras tareas que nada tienen que ver con lo artístico, con lo que ocupa puestos cada vez de mayor responsabilidad, como el de ayuda de cámara, con el

que sirve en las habitaciones privadas de los monarcas, o el de aposentador de palacio, que le permite llevar la llave maestra con la que abre todas las puertas del palacio. Pero su máxima aspiración es recibir el hábito como Caballero de la Orden de Santiago, rango con el que el rey premia los servicios de guerra pero que hace extensivo en 1659 a Velázquez, después de que éste se esforzara en proclamar el carácter intelectual y, por tanto, noble de la pintura, que es su profesión. Esta batalla, ganada ya en el Renacimiento italiano, no se ha llevado a cabo en la España del siglo XVII, en la que un pintor aún se considera un simple artesano, por lo que depende del gremio y tiene que pagar un impuesto por sus obras. En este contexto, el logro de Velázquez adquiere enorme importancia, porque el medio con el que demuestra el carácter superior de la pintura y, por tanto, la mayor reputación social del artista es su propia obra. Con ella amplía las posibilidades del realismo, pues su objetivo no es pintar las cosas como son sino como se ven (*Las Meninas*).

Esta nueva concepción de la pintura y el estilo que implica repercuten directamente en la segunda mitad del siglo XVII español, tanto en el ámbito cortesano, con Alonso Cano (1601-1667), Juan Carreño de Miranda (1614-1685), Francisco de Herrera del Mozo (1627-1685) y Claudio Coello (1642-1693), como en el sevillano, con Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) y Juan Valdés Leal (1622-1690). Pero, por encima de estas influencias, lo importante es que 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.

### 3.6. Holanda

Aunque con vínculos muy fuertes con lo flamenco, las circunstancias históricas de Holanda en el siglo XVII motivan que en lo artístico sea peculiar respecto a otros centros europeos. Lo que hoy denominamos Holanda formaba entonces parte de las Siete Provincias Unidas, que se apartan formalmente de España en 1581, cuando las dos zonas de los Países Bajos se separan, lo que implica que Flandes dependa de la Corona española. La independencia de Holanda no se reconoce tácitamente hasta 1609, cuando comienza un período de paz con España que dura hasta 1621 con la Tregua de los Doce Años, momento en que se reanuda la guerra. Pero, desde un punto de vista jurídico, las provincias septentrionales no se desvinculan oficialmente de las meridionales y de España hasta 1648 (Tratado de Münster). A esto se llega porque, en un principio, las ricas ciudades holandesas ven peligrar sus antiguos privilegios ante el control ejercido por Felipe II, quien emprende una dura campaña contra los muchos protestantes allí establecidos. El resultado es una lucha por la libertad en todos los sentidos, que hace a Holanda única en la Europa del siglo XVII, tanto en lo que se refiere a la política y a la religión como a la economía y al pensamiento.

Mientras Francia, España y Flandes se rigen por el absolutismo monárquico e Italia se somete a la autoridad del papado, la República de Holanda desarrolla un sistema democrático, mucho más efectivo que, por ejemplo, el veneciano. Los príncipes de Orange gobiernan hasta 1653, aunque con sus poderes muy limitados, pues establecen una fuerza militar, pero

no civil, con poca influencia cultural. En ese mismo año el régimen instaurado por J. de Wuit (1625-1672) promueve un floreciente comercio marítimo dentro de un ambiente pacífico hasta caer en manos de los franceses en 1672. Es en este momento cuando se restablece la Casa de Orange con Guillermo III (1650-1702), quien elimina el peligro francés hasta ser elegido rey de Inglaterra en 1697. Como consecuencia, Holanda carece de un poder central fuerte y de una aristocracia que generen un mecenazgo artístico civil. La clase social superior es la burguesía, principal cliente de los artistas, pero con preferencias hacia lo profano. La actividad principal es el comercio, que hace de Ámsterdam el centro económico mundial cuando el resto de Europa se agota en guerras interminables.

Desde el punto de vista religioso, se impone el calvinismo, rama más intransigente del protestantismo que establece una relación directa entre Iglesia y Estado bajo la fuerza de la palabra de Dios y con la ayuda de una rígida disciplina, que incluye, por ejemplo, el control completo de la prensa. El calvinista tiene una visión pesimista de la vida, pues se siente ante todo pecador y, por tanto, indigno frente a la santidad de Dios, que se manifiesta en todo lo visible. Como resultado del pecado, el hombre está predestinado antes de nacer, de ahí su condición desesperada, pues la salvación es algo gratuito e inmerecido que solamente se revela en la Biblia, donde Dios llama a los elegidos. Como el hombre no pueda hacer nada para lograr el cielo, se eliminan los sacramentos, a excepción del bautismo y de la eucaristía, que ya, sin embargo, no salvan, y además se prohíbe la imagen en el templo, dando prioridad al sermón y a la música en la liturgia. Según Calvino, el objetivo de la pintura es sólo reproducir el mundo visible y, por tanto, decorar tanto las viviendas privadas como los edificios públicos. En este sentido, representar a Dios o a Cristo supone humanizarlos y, por tanto, los degrada. Por ello, se suprime el patronazgo de la Iglesia, tan importante en el mundo católico, y decae considerablemente el arte religioso, mientras que el profano se desarrolla en unos niveles insospechados, teniendo en cuenta que lo material también tiene un origen divino para los calvinistas.

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 doblga 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. Como se exige un alto grado de fidelidad a la naturaleza, la pintura holandesa se decanta abiertamente por la tendencia realista, al igual que Caravaggio y los flamencos, pero a diferencia de A. Carracci, Poussin y Lorena. Sin embargo, el realismo holandés es peculiar, pues con él se quiere proclamar el valor de lo tangible como muestra de la riqueza económica, pero, al mismo tiempo, con un trasfondo calvinista que pone de relieve la futilidad de las cosas terrenas y la conveniencia de una conducta virtuosa desde el punto de vista moral.

La pintura barroca holandesa presenta importantes diferencias con respecto a la de Flandes y a la del resto de Europa: una gran especialización que favorece lo profano (retrato, paisaje, costumbrismo y naturaleza muerta) en detrimento de lo religioso, lo mitológico y lo histórico, que escasean, mientras que la decoración mural es inexistente. Además, se prefiere el formato reducido teniendo en cuenta el destino del cuadro: la casa burguesa, donde sus moradores quieren ver la prolongación de su mundo cotidiano, con el bienestar conseguido a base de un trabajo disciplinado. Si en Flandes prácticamente toda la actividad artística se concentra en Amberes, en Holanda surgen otros focos además de Ámsterdam, como Haarlem, Utrecht, Leyden o Delft.

Considerado generalmente como fundador de la pintura barroca holandesa, Frans Hals (h. 1581-1666) pertenece a la primera generación del siglo XVII, que refleja el optimismo de la sociedad burguesa del momento. Desarrolla su actividad en Haarlem, donde encuentra a una rica burguesía como cliente, con lo que conoce el éxito hasta la década de 1640, pues luego es olvidado hasta la segunda mitad del siglo XIX, cuando por su ruptura con lo clásico influye notablemente en los grandes precursores de la pintura moderna, desde Courbet hasta Van Gogh. Su gran contribución es iniciar el realismo en el que se basa toda la pintura holandesa a través de una técnica que prescinde del dibujo preparatorio para depositar rápida y directamente unas pinceladas que, con colorido alegre y sin disimular el trazo, producen una sensación de abocetamiento. Esta manera de trabajar recuerda a Velázquez, aunque en éste las manchas de color se unen para construir las formas, mientras que en Hals se dispersan para romperlas. De ese modo, el pintor español llega al máximo en la aplicación de la perspectiva aérea para representar un espacio real y el holandés logra una sensación de inmediatez sorprendente (*La gitana*).

Esto es evidente en sus retratos, género que le ocupa toda su vida y en el que realiza dos aportaciones: por un lado, fija el tipo burgués y, por otro, crea el retrato de grupo propio del Barroco. En Holanda el retrato es también un medio de reafirmación social, pero dentro de una austeridad aparente impuesta por el calvinismo, según el cual es un deber ser comedido y decente, lo que implica rechazar la arrogancia, la ostentación y la frivolidad. En el retrato burgués Hals capta de modo alegre a los personajes como son, sin idealizar, acercándolos tanto al espectador que éste se convierte en su cómplice, llegando a percibir su vitalidad. Los representa de medio cuerpo o poco más, destacando bien rostros y manos sobre un fondo neutro y con los más mínimos detalles. Sin acatar ninguna normativa, Hals demuestra completa familiaridad con sus modelos y es esta relación de igual a igual lo que imprime a sus obras un carácter tan diferente a los retratos cortesanos de Rubens, Van Dyck o Velázquez, quienes recalcan la distancia entre la figura pintada, por un lado, y el artista y el espectador, por otro. Ellos glorifican al personaje real, lo que implica respetar ciertos convencionalismos que, al fin y al cabo, dan como resultado una obra más trabajada. Por el contrario, Hals procede con total libertad para apresar en el momento ese gesto fugaz que el retratado realiza de manera espontánea, como si no estuviera posando, dando la sensación de que se sale del cuadro porque parece compartir con el pintor una entretenida conversación (*El caballero sonriente*).

Hals también pinta retratos de grupo, género exclusivo de Holanda y único encargo oficial de los pintores holandeses. Surge en el siglo XVI para reflejar el espíritu cívico y democrático de los burgueses. Se trata de representar a los miembros de una asociación que, en lugar de hacerlo individualmente como titulares de un cargo, se unen a otros para dejar claro su compromiso desinteresado por el bien común. Se distinguen tres tipos: el de guardias cívicas, que es el más antiguo y más importante hasta 1650, el de funcionarios civiles y el del gremio de cirujanos. Creadas en la Edad Media para proteger las ciudades, las guardias cívicas desempeñan una labor destacada en la lucha contra España para después convertirse en un cuerpo de parada. Sus miembros quieren immortalizarse con motivo de los banquetes que celebran periódicamente o de ceremonias militares en cuadros con gran número de figuras. El retrato de funcionarios civiles surge más tarde, cuando las necesidades administrativas priman sobre las defensivas, dando el protagonismo a los dirigentes de los consistorios, a los procuradores síndicos y a los regentes de las instituciones benéficas, pero ahora con menos personajes que se disponen además de manera más sencilla. Finalmente, el gremio de cirujanos constituye una categoría especial, pues las lecciones de anatomía, unas veces sobre el esqueleto y otras sobre el cadáver, eran un acontecimiento bastante esporádico. En cualquier modalidad del retrato de grupo, el pintor siempre está obligado a dar la misma importancia a cada individuo dentro del conjunto, lo que suele provocar cierta monotonía en la composición. Por eso, en ellos la libertad característica de Hals no es tan evidente, pues aún sigue ligado a ciertos convencionalismos, aunque introduce más variedad por su gusto hacia lo instantáneo, lo que se nota en el abandono de las posturas demasiado rígidas (*Regentes del Hospicio de Santa Isabel*).

Dentro de una generación posterior a Hals, Rembrandt (1606-1669) es el artista más importante del Barroco holandés. Su vida se desenvuelve primero en su Leyden natal y después, definitivamente, en Ámsterdam, donde tiene sus primeros grandes éxitos con retratos oficiales. Así comienza en la capital holandesa una etapa de apogeo (1631-1642) a la que sigue otra de decadencia hasta 1669, que le lleva incluso a la quiebra en 1656. A esta situación ruinoso hay que unir que, al contrario de Rubens, no tiene grandes dotes para relacionarse con sus clientes, por lo que al final los encargos disminuyen considerablemente.

Rembrandt culmina el realismo holandés, pero le da una orientación muy particular. Mientras que Hals trata al ser humano desde lo superficial, a él le interesa lo que se esconde, es decir, lo interno. Por su concepción calvinista de la vida, el hombre está marcado por el drama y, en esta situación, se siente indigno, aunque reconoce a Dios en todo lo que le rodea. La muerte, constante en el Barroco, está también presente, pero mientras en los países católicos es un paso de lo terrenal a lo celestial, para Rembrandt significa que la existencia se va apagando día a día. Este agotamiento paulatino genera sufrimiento y, por último, también soledad. Por tanto, su gran aportación es entender el arte como un medio para expresar los sentimientos humanos más profundos. Como consecuencia, incorpora nuevos contenidos a la pintura, por lo que no sólo se distancia de Hals sino de los demás pintores barrocos europeos, con lo que abre un camino que conduce al Romanticismo del siglo XIX.

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.

Por su carácter introspectivo y dramático, Rembrandt es un caso excepcional frente a la especialización generalizada de los pintores holandeses de su época. Aborda un amplio número de géneros, pero no el histórico, que tradicionalmente sirve para ensalzar las glorias humanas, lo que no concuerda con su visión calvinista del mundo, llena de pesimismo, y con su repulsa hacia la Antigüedad como fuente de autoridad. Precisamente, en esta concepción del hombre como víctima, alejada de todo orgullo que, en definitiva, ofende a Dios, Rembrandt es para los románticos un referente fundamental. Por el contrario, géneros tan distintos como el retrato, la pintura religiosa, la mitología, el cuadro de costumbres, la naturaleza muerta o el paisaje se convierten igualmente en cauce idóneo para sus necesidades expresivas.

Lo que más pinta para sus clientes son retratos, entre los que destacan los de grupo, modalidad en la que aporta mayor variedad y mucho movimiento. Un acontecimiento aparentemente insignificante se convierte en algo muy dramático e importante, ya sea con pocos personajes (*La lección de anatomía del doctor Tulp*) o con muchos (*La ronda de noche*). También realiza autorretratos, que no tienen demanda por parte del público y que, sin embargo, son constantes durante toda su vida, a una media de dos por año, ya sea en pinturas, grabados o dibujos. Por tanto, podemos conocer la apariencia física y la personalidad de este pintor desde que es un maestro famoso hasta que llega a la vejez, solitario y arruinado. Pero, en cualquier caso, su objetivo es conocerse a sí mismo, bucear desde lo externo hasta lo más profundo para sacar a flote sus anhelos y penurias. A través de la expresión, fundamentalmente de los ojos, y de los accidentes que el tiempo causa en el rostro, Rembrandt no se idealiza, sino que se muestra con completa sinceridad en una serie variada de situaciones, como un joven inquieto, un caballero con armadura, un tipo oriental, un sabio o un pintor. Este ejercicio de autoexploración es para él indispensable para acceder a lo espiritual y a lo individual de cada figura que introduce en sus obras.

Asimismo, Rembrandt cultiva la pintura religiosa, sin ningún arraigo en Holanda pero importante para él como iniciativa propia dentro de sus firmes convicciones calvinistas. El elevado número de temas bíblicos que trata, sobre todo en dibujos y grabados, equivale al de sus retratos, aunque los aborda de manera muy distinta en relación al mundo contrarreformista. En lugar de persuadir borrando los límites de lo real y de lo ficticio para introducir al espectador en la órbita de lo divino, humaniza las escenas sagradas y las interpreta desde un punto de vista espiritual, alejado de lo teatral. Con este enfoque, sus obras también impactan, pero tras ese primer sobresalto invitan a penetrar en el sentimiento íntimo de cada escena y de cada personaje

gracias a su peculiar claroscuro. Sus asuntos no son nuevos, pero sí su contenido, tanto en el Antiguo Testamento, que al principio orienta hacia lo heroico, proponiendo a sus protagonistas como ejemplos morales (*Sansón cegado por los filisteos*), como en el Nuevo, con una fuerza sin precedentes (*Descendimiento*).

Con la misma libertad, Rembrandt considera también la mitología, aunque de manera mucho más limitada y a pesar de su repulsa hacia todo lo clásico, lo que explica la incorporación del desnudo pero también su falta de idealización (*Dánae*). En cuanto a los géneros que poseen plena aceptación en Holanda, su particular realismo le lleva a afrontarlos de modo original. Así sucede, por ejemplo, con el paisaje, al que da un carácter tan fantástico que parece transmitir una luz propia interior que puede llegar a ser destructiva (*Paisaje con tormenta*). En el bodegón se fija en el motivo más insólito e indigno de la vida cotidiana para identificarse con él y transmitir la condición del hombre como pura víctima, con lo que en lugar de placer inspira dolor (*El buey desollado*).

Precisamente, el paisaje y la naturaleza muerta poseen mucha demanda por parte de la burguesía holandesa como medio de celebrar la recién libertad conquistada y su propia identidad nacional. El paisajismo logra plena independencia en Holanda durante el siglo XVII, cuando se entiende como una manera de ampliar el horizonte de la vida diaria, pues el pintor representa lo que ve en la realidad, por lo que se tienen en cuenta la luz y la atmósfera como valores espaciales, tanto en la naturaleza agradable y hospitalaria de Jan van Goyen (1596-1656) como en la fantástica y dramática de Jacob van Ruisdael (1628-1682). Así se abren las posibilidades expresivas de este género, lo que tiene importantes repercusiones en el siglo XVIII y, sobre todo, en el XIX. El resultado es un paisaje cotidiano que no se desarrolla ni en Italia ni en Francia, pues es el pintor holandés quien, por primera vez, lleva al lienzo directamente lo que tiene delante, eligiendo las vistas más típicas sin tener que incluir a la figura humana y diversificándose en varios subgéneros, como las marinas, los temas navales, los animales, los ambientes invernales o urbanos y las cascadas.

También la naturaleza muerta típicamente holandesa, sobre todo el bodegón, es distinta a la de Rembrandt y a la del resto de Europa. Se compone de pocos elementos, pero siempre lujosos, que reflejan el alto nivel económico de la burguesía y sus valores morales, como la importancia de no entregarse a los excesos y de respetar las buenas maneras según el calvinismo. Surge así un tipo de bodegón propiamente holandés denominado “mesa servida”, que consiste en una mesa preparada con su mantel sobre el que se muestran exquisitos manjares en vajillas de plata o de porcelana, pero ya sin el amontonamiento flamenco y sin el sentido religioso español. Se trata de repetir casi siempre los mismos motivos para que el artista indague en cuestiones formales, lo que demuestra que hasta ahora se había dado excesiva importancia al tema. En definitiva, el bodegón en Holanda se convierte en una excusa para avanzar en el terreno esencialmente pictórico, donde, por ejemplo, William Kalf (1619-1693) se convierte en un virtuoso en cuanto a la calidad material de los objetos se refiere a través del estudio de la incidencia de la luz en ellos.

La pintura de costumbres adquiere también mucho auge en Holanda, ya sea popular o burguesa, pero siempre basándose en la realidad, con formatos pequeños, muchos detalles y un trasfondo moral que suele resultar ambiguo. Cuando el protagonista es el pueblo se representa

a bebedores, fumadores y jugadores de cartas, pero también riñas en tabernas y fiestas campesinas. Por ejemplo, Adriaen van Ostade (1610-1685) nos introduce en ambientes sórdidos, mientras Jan Steen (1626-1679) incurre en ciertas dosis de humor y falta de recato. En cambio, la corriente burguesa tiene un sentido más intimista y comedido, pues el nivel social de sus personajes impone unas normas de comportamiento en las que se excluye la expresión abierta de los impulsos emocionales. De este modo, se recalcan los principios fundamentales para la burguesía holandesa, como son el trabajo, el hogar, siempre limpio y ordenado, y la institución familiar, donde el centro de atención es la mujer, ya sea en sus labores cotidianas, en sus ratos de ocio o en sus asuntos amorosos, cuando la tentación lleva a lo ilícito, como muestra Pieter de Hooch (1629-h.1688).

Jan Vermeer (1632-1675) es el máximo representante de la tercera y última generación de la pintura barroca holandesa, que transmite el estado de una burguesía ya completamente afianzada en todos los niveles. Establecido en la ciudad de Delft, donde los pintores se especializan en cuadros de costumbres y bodegones, cuenta con una producción muy escasa, pues trabaja con lentitud por gozar la mayor parte de su vida de una independencia económica que le permite no depender de los encargos, a diferencia de otros artistas holandeses que se deben exclusivamente a su público y que, en ocasiones, tienen que compaginar su labor artística con otras muy diferentes. Su gran aportación es graduar la luz a través del color, de manera que la relación entre ambos elementos construye por sí misma un espacio equilibrado basado en una composición de horizontales y verticales, lo que confiere un estatismo y un sentido intemporal a sus obras. Las formas muestran rotundamente sus volúmenes al tiempo que algunos contornos se difuminan y pequeños puntos atrapan la luz, con lo que lo bien definido y lo impreciso se combinan en escenas que renuncian a lo anecdótico para concentrarse en lo esencial. Gracias al poder de los efectos lumínicos el espectador puede invadir un mundo íntimo en el que, prácticamente, siempre se repite la misma escena, donde una mujer, única protagonista en sus cuadros, realiza una sencilla tarea doméstica (*La lechera*) o privada (*Lectora en la ventana*) que transcurre en una habitación de una típica casa holandesa, con el suelo cuadrículado, la cortina, la ventana de vidrio a la izquierda y una mesa con objetos (*Mujer con collar de perlas*). El mismo procedimiento sigue en sus paisajes, donde se aleja de lo habitual en Holanda y renuncia al método clásico de Poussin para captar la sensación visual a través de la perspectiva aérea, lo que produce lejanías que, por la matización de la luz a través del color, están mucho más cerca de Lorena, aunque sin compartir su carácter ideal (*Vista de Delft*).

## 4. EL SIGLO XVIII

### 4.1. Introducción

En el siglo XVIII se desarrollan el Barroco tardío, el Rococó y el Neoclasicismo, tres movimientos artísticos con un mismo fondo: la Ilustración en lo cultural y el absolutismo monárquico en lo político, que luego da paso al ciclo revolucionario. Con su carácter racionalista