

Antonio Naval Mas

Historia del Arte en la Edad Moderna RENACIMIENTO Y BARROCO



HISTORIA DEL ARTE EN LA EDAD MODERNA

Renacimiento y Barroco

HISTORIA DEL ARTE EN LA EDAD MODERNA

RENACIMIENTO Y BARROCO

Esquemas soporte de la exposición en clase

Profesor: ANTONIO NAVAL MAS

Cuarta edición repasada y completada



**ESCUELA
TÉCNICA SUPERIOR
DE ARQUITECTURA**

ZARAGOZA

2014

© Primera edición virtual, e-libro.net, septiembre de 2002
© Segunda edición virtual, e-libro.net, Buenos Aires, agosto de 2004
© Tercera edición virtual y primera impresa, El Cid Editor/e-libro.net. Buenos Aires, junio de 2005
© Cuarta edición virtual y segunda impresa, 978-84-616-9177-7 de 2014

© 2004, por Antonio Naval Mas

ISBN 1-4135-0191-5

ISBN 978-84-616-9177-7

DL: HU-110/2014

ÍNDICE

<i>Introducción</i> □	11
El Renacimiento	14
1.0 – La arquitectura del Renacimiento	18
1.1 y 1.2 – Brunelleschi y Alberti	22
1.3 – Arquitectura Toscana del <i>Quattrocento</i>	24
1.4 – Otras arquitecturas	26
2.0 – La escultura del Renacimiento	28
2.1 – Donatello	32
2.2 – La proliferación de la escultura	34
2.3 – La escultura de divulgación	36
3.0 – La pintura del Renacimiento	38
3.1 – La perspectiva	42
3.2 – La incorporación de nuevos recursos expresivos	44
3.3 – El <i>Quattrocento</i> florentino	46
3.4 y 3.5 – El Neoplatonismo	48
3.6 y 3.7 – Otras escuelas	50
3.8 y 3.9 – Escuela Veneciana	52
3.10 – Pintura mural	54
4.0 – La pintura de los Primitivos Flamencos	56
4.1 – Los primeros Primitivos Flamencos	60
4.2 – Otros Primitivos Flamencos	62
4.3 – El Bosco	64
5.0 – La época de los grandes	66
5.1 y 5.2 – Leonardo <i>di ser Piero da Vinci</i>	70
5.3 y 5.4 – Bramante, <i>Donato d'Angelo</i>	72
5.5 y 5.6 – Rafael	74
5.7 – Miguel Angel, escultor	76
5.8 – Miguel Angel, pintor	78
5.9 – Miguel Angel, Arquitecto	80
5.10 – El edificio de San Pedro del Vaticano	82
El Manierismo	86
6.0 – La arquitectura manierista	90
6.1 – La arquitectura de la Primera Mitad del siglo XVI	94
6.2 – La arquitectura experimental del siglo XVI	96
6.3 y 6.4 – Palladio, <i>Andrea di Pietro</i>	98
6.5 – Arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI	100
6.6 – Vignola, <i>Jacopo Barozzi</i>	102
7.0 – Las artes del siglo XVI	104
7.1 – La Escultura Manierista	108
7.2 – Correggio y la pintura de las proximidades de Parma	110
7.3 – La pintura del siglo XVI	112
7.4 – Venecia y su pintura	114
7.5 – Los maestros: Tiziano	116
7.6 y 7.7 – Los maestros: Tintoretto y Verónés	118
8.0 – El Renacimiento en Europa	120
8.1 – Francia, arquitectura	124
8.2 – Otros países, arquitectura	126
8.3 y 8.4 – La Arquitectura del Renacimiento en España	128

8.5 – La escultura en Europa	130
8.6 y 8.7 – La escultura del Renacimiento en España	132
9.0 – La pintura europea del siglo XVI	134
9.1 – La pintura en Francia	138
9.2 y 9.3 – La pintura en Alemania	140
9.4 – Durero	142
9.5 – La pintura en los Países Bajos	144
9.6 – Brueghel, <i>Pieter</i>	146
9.7 y 9.8 – La pintura española del siglo XVI	148
El Barroco	152
10.0 – La arquitectura barroca	156
10.1 y 10.2 – Bernini y Borromini	160
10.3 – Roma barroca.....	162
10.4 – Arquitectos del Norte	164
10.5 y 10.6 – El clasicismo Francés	166
10.7 – Arquitectura inglesa y portuguesa	168
10.8 y 10.9 – LA arquitectura española del barroco	170
11.0 – La escultura de la exaltación	172
11.1 – Bernini, escultor	176
11.2 – Seguidores e imitadores	178
11.3 – Escultura francesa del siglo XVII	180
11.4 y 11.5 – La escultura barroca en España	182
12.0 – La diversificación pictórica del Barroco	184
12.1 – Caravaggio, <i>Michelangelo Merisi da</i>	188
12.2 – La permanente seducción de la antigüedad	190
12.3 – Francia en torno a Versalles	192
12.4 – El naturalismo de la iluminación	194
12.5 – Pintura holandesa: Las cosas el hombre y la vida	196
12.6 y 12.7 – Pintura holandesa, el paisaje y el devenir diario	198
12.8 – Rembrandt.....	200
12.9 y 12.10 – Rubens, <i>Pieter Paulus</i> y <i>Van Dick, Anton</i>	202
12.11 – Otros flamencos.....	204
12.12 y 12.13 – La pintura española del barroco	206
13.0 – El final de la trayectoria barroca	208
13.1 – Arquitectura de los grandes palacios europeos	212
13.2 – Arquitectura francesa del siglo XVIII	214
13.3 – Arquitectura inglesa	216
13.4 – Arquitectura en los países germánicos	218
13.5 – Arquitectura italiana del siglo XVIII	220
13.6 y 13.7 – La arquitectura española del siglo XVIII	222
13.8 – Escultura francesa del siglo XVIII.....	224
13.9 – Escultura europea del siglo XVIII	226
13.10 y 13.11 – Escultura española del siglo XVIII	228
13.12 y 13.13 – La pintura cortesana francesa y la de las clases burguesas	230
13.14 – La pintura inglesa del siglo XVIII	232
13.15 – Pintura italiana del siglo XVIII.....	234
13.16 y 13.17 – La pintura española del siglo XVIII	236
 Bibliografía recomendada	238
Bibliografía de las citas entrecomilladas	242

INTRODUCCIÓN

El material que se publica es el soporte puesto a disposición de los alumnos para facilitar el seguimiento de las exposiciones en cada una de las clases.

Los objetivos de estos esquemas son ayudar al alumnado a concatenar sus ideas orgánicamente, y facilitar hábitos de síntesis. Es decir, no sólo hacer posible la asimilación de los contenidos, sino suscitar en los alumnos una serie de mecanismos o hábitos, que les permitan formular criterios propios. A su vez, la presentación crítica en cada una de las exposiciones o clases debe ir encaminada, como objetivo prioritario, a cultivar una sensibilidad complementaria a la adquisición de conceptos, inseparable de una asimilación de la Historia del Arte que quiera ser algo más y distinto a una erudición. Esto debe hacerlo el profesor. Esta es una de las razones de la ineludible presencia del alumno.

Desde el punto de vista práctico, estos esquemas están también concebidos para agilizar el desarrollo de la clase: es decir, no tener que deletrear en cada ocasión nombres no bien conocidos y de fonética extraña cuando son en lengua no española. Así mismo, evitar la ralentización de las exposiciones, cuando hay que repetir algunos datos como fechas, a instancias de alumnos que necesitan asegurarse de lo oído.

La modalidad de esquema, por otra parte, no sólo no sustituye sino que compromete el seguimiento atento de las exposiciones por parte del alumno. La actitud puede ser diferente cuando a su alcance está la exposición completa o casi completa que ofrecen los apuntes detallados. No obstante a cada esquema precede un resumen conceptual y de enfoque.

El conjunto y número de esquemas están articulados de acuerdo con la disponibilidad de tiempo dedicado a cada clase, y de estas en la articulación del curso académico. Es decir, cada esquema es el equivalente a una exposición. Cuando el tema requiere dedicarle más de una clase, entonces la referencia numérica del encabezamiento indica las sesiones comprometidas. La concepción del conjunto viene a ser equivalente a 12 créditos de acuerdo con la normativa europea. En todo caso, el profesor responsable de la clase es quien mediante el programa subraya las prioridades según su criterio, pudiendo el alumno tener el encargo de trabajar algunos temas o parte de los mismos de acuerdo con las orientaciones de ejercicios prácticos unificadas para Europa.

El programa se presenta compartimentado en los tres bloques generalmente admitidos, y en cada uno de estos, por modalidades plásticas. La pormenorización diferenciada de los artistas supone una jerarquización en función de las aportaciones decisivas de algunos maestros y las fidelidades o servidumbres de los discípulos y seguidores. La selección de obras, está en relación con su relevancia o con la posibilidad para suscitar ejercicios de análisis y sensibilidades. Esta selección no siempre coincidirá con las generalizadas en los manuales. Lejos de pretender ser incuestionable, supone posibilidades didácticas en función de las preferencias y criterio del profesor. El listado de obras seleccionadas en ningún caso está pensado para que el alumno las conozca todas, y mucho menos las memorice.

Todo lo contrario, frente a este hábito en otros tiempos generalizado, se pretende que el alumno se familiarice con “la obra de arte”, y su contemplación, de forma que a base de ver y comparar obras, pueda adquirir un criterio de valoración propio.

Desde el punto de vista historiográfico se han elegido aquellos enfoques que, siendo diferentes, resultan complementarios en la adquisición de conocimientos básicos, para un alumnado que viene condicionado por el entrenamiento de etapas docentes anteriores. Las citas entrecerrilladas son apoyaturas autorizadas que orientan alguno de los posibles enfoques o maneras de acercamiento al tema. Nunca son excluyentes a la autoridad de cualquier otro autor, y en algunos casos requiere el análisis del profesor mediante la crítica de textos.

El programa está concebido como visión de conjunto que ofrezca un marco donde el alumno pueda situar adecuadamente, aquellos aspectos, hitos o autores de la Historia del Arte más relevantes. Las exposiciones del profesor son las que ejercitan en una sincronía que el alumno debe afianzar mediante el ejercicio de síntesis y organización estructural de contenidos. Los ejercicios prácticos, requeridos en los actuales planes universitarios, deben ofrecer una oportunidad para este entrenamiento. En ellos los contactos tutoriales son una oferta y complementan las posibilidades del alumnado.

Respecto a la bibliografía se ha elegido la que de alguna manera está formada por “clásicos”, y, a su vez, queda al alcance de los alumnos a los que preferentemente van destinados los esquemas, por haber sido generalmente adquiridos en las bibliotecas. En las sugerencias bibliográficas se han eludido las Historias generales y las monografías.

La asistencia de estos alumnos a las exposiciones del profesor es requerimiento ineludible, porque la asimilación de la materia trasciende la mera adquisición del bagaje conceptual y está concebida como una experimentación. La percepción de la Historia del Arte es de los mecanismos gnoseológicos que, sobreponiendo el exclusivo nivel de conocimientos, ofrece la posibilidad para una completa experiencia que involucre las complejas potencialidades que articulan la mente humana.



EL RENACIMIENTO

El arte, toda expresión artística, es ante todo expresión, y, como expresión, lenguaje que transmite. El arte del Renacimiento, como el de cualquier otra época, era un buscado lenguaje que expresaba nuevas percepciones e inquietudes, una nueva manera de ver la realidad y la vida. Fue necesariamente distinto porque se habían superado visiones del diario vivir que eran lastres caducos, tras el descubrimiento de otras referencias que explicaban de otra manera la realidad cotidiana y ofrecían otras claves para vivirla.

En el trasfondo del arte del Renacimiento hay toda una filosofía de la existencia sin la cual no tiene sentido ni puede explicarse este arte. Las calamidades experimentadas en toda Europa en torno a 1348 convulsionaron a los pueblos porque les obligaron a encontrarse con sus limitaciones, y pusieron en crisis las referencias religiosas que les había ofrecido una seguridad. Unas y otras les colocaron en trance de hacerse otras preguntas y en posición para enfrentarse más directamente con las limitaciones y carencias que la Peste Negra había generado. Se iba a consolidar una nueva valoración de la vida en la que básicamente el hombre ganaría en autoconfianza, y, en la medida en que lo hiciera, descubriría que esa realidad en la que estaba insertado era una fuente de posibilidades para solucionar sus carencias y para llenar sus insatisfacciones. El hombre no iba a dejar de ser creyente pero la creencia pasaría a ser un aspecto más, sin ser la razón exclusiva de todo. Como en cualquier época de la historia, factores sociales e históricos buscados o casuales, vendrían a perfilar la nueva pragmática.

En esta línea, la recuperación de la antigüedad, como consecuencia del nuevo afán por saber estimuló y ayudó a ese reencuentro del hombre consigo mismo. Este saber enriquecido por un metódico pensar anularía soluciones fáciles preestablecidas, le llevaría a incorporar otros recursos, y marcaría nuevas necesidades en el diario vivir. Era realmente un Renacimiento que, si se quiere ver como debe verse, con más amplitud que aquella que lo reduce principalmente a una atracción por la época clásica, conllevaba la preparación del inicio, de lo que, por razones de metodología para poder captar la histo-

ria, hemos clasificado como época moderna. A partir de entonces el hombre se revestiría con otro talante porque había descubierto nuevos valores. En palabras de Tenenti, “era la fuerza viva de lo humano, su savia indestructible, su interés por una vida social diferente, lo que estaba cobrando fuerza por el contacto con la Antigüedad”. Consecuentemente, solo un nuevo arte podía expresar sus descubrimientos e inquietudes, sus desconfianzas y sus nuevas valoraciones.

Bien cierto es, como hizo ver Panofsky, que frecuentemente el pasado fue una referencia con atractivo, y que el Renacimiento fue un intento constante a lo largo y en el trasfondo de nuestra civilización, esa que empieza con los albores del mundo griego y que llega hasta nuestros días. Las reiteradas constataciones que, como renacimientos, se dan a lo largo de nuestra civilización, no son simples precedentes de un movimiento que iba a renovar las formas de expresión, sino flujos de la vitalidad inherente a la cultura. Como manifestación de ese hilo conductor, a lo largo de la historia de nuestra cultura ha habido diferentes hitos de referencia a la antigüedad grecolatina, o de revitalización de aquella época, tal como puso de manifiesto este autor, que marcan unas constantes definitorias de la cultura occidental cristiana en relación con la antigüedad clásica.

Se encasilla el inicio del Renacimiento a principios del siglo XV y se circunscribe a Italia, localizándose en la ciudad de Florencia. Lo sucedido en esa ciudad con las obras de mejora y acabado de su catedral es solo un hito elegido por razones de metodología en el estudio. No obstante, es cierto que a partir de entonces se constatan con más insistencia referencias a la antigüedad en la forma de pensar y expresarse. Estas formas, principalmente en escultura, y los espacios y elementos que configura y conforma la arquitectura, dejaban de estar mediatizados a objetivos casi exclusivamente trascendentales, para pasar a tener como finalidad compartida la consecución de lo placentero. No podía ser de otra forma en una sociedad, o mejor dicho, en una parte bien situada y consecuentemente influyente de una sociedad que era culta, con más fe en sí misma y ganas de disfrutar de la vida, y con otras respuestas a las inquietudes de su existencia. Esto no quiere decir que se perdiera la necesidad de seguir trascendiéndola.

Si la creación artística la usamos como documento, y ésta es ciertamente una de las aportaciones que ofrece el arte, hay que concluir que fueron años activos de extraordinaria fecundidad, como se deduce de la creatividad manifestada con prodigalidad en las diferentes ramas de las artes. Las nuevas construcciones y las obras realizadas a partir de aportaciones como las de Brunelleschi o Alberti, Donatello o Masaccio, encontraron una adecuada formulación, porque habían descubierto que el hombre es módulo para entender la existencia, hasta el extremo de constituirlo en epicentro. La escultura y la pintura acabaron siendo una permanente loa al ser humano, llevando la complacencia hasta el ensimismamiento no ajeno al engreimiento.

El siglo XV, el llamado “quattrocento”, siglo de búsqueda y de vacilación, lo fue de logro e insatisfacción. Búsqueda generada por la vitalidad que conllevaba desechar logros que habían funcionado como definitivos en la época anterior, la medieval, y proseguir en las pesquisas de ese Absoluto del que eran manifestaciones aquellas referencias vividas con la categoría de valores, como se consideraban la belleza, el amor, y la

dignidad caballeresca. En el rápido devenir que fue el de este siglo, la superación de entramados filosóficos anteriores generó su sustitución por el neoplatonismo con la consecuente proclividad al sincretismo que, en todas las épocas, se reclama como recurso en la dialéctica entre el tener que romper con lo que fue válido y necesitar encontrar nuevos estímulos. Todo ello necesitó ser expresado con el lenguaje de los pintores y escultores que dejaron obras de embeleso como son las creaciones de *Donatello* o *Boticelli*, y que, a través de la continua regeneración, condujeron a ese momento de plenitud que fue el comienzo del siglo siguiente en que el hombre en general, o, más exactamente, grupos de selectos encontraron más razones para la autoafirmación. Los avances en los distintos campos del saber y del pensamiento, y la mayor abundancia de recursos para vivir, propiciaron condiciones para conseguir un momento de plenitud que se materializó por la casual, o no, coexistencia de pensadores y estrategas, de mecenas y de creadores como *Bramante*, *Leonardo*, *Rafael* y *Miguel Ángel*. Estos en el ámbito de las expresiones dieron culminación a una época hasta el extremo de hacerla insuperable, pero con el germen suficiente para poder seguir por otros derroteros. Fueron momentos de plenitud, que como toda plenitud en la historia implicaba, a su vez, quedar en posición de comenzar otro recorrido, el que iba a tener lugar a partir de las décadas siguientes.

En consecuencia a tal valoración de esta época de revitalización o renacimiento, si bien el universo de las formas creadas por el hombre conllevaba como algo propio la generación de un nuevo deleite hasta el embelesamiento, el arte quedaría disminuido en su capacidad de transmisión en la medida en que podía quedar reducido a esta posibilidad. Sin embargo, las formas artísticas de todos los tiempos, y también del Renacimiento, deben leerse en relación con la manera de pensar y actuar de los hombres de cada periodo, pues, en definitiva, son expresiones de una forma de ser. Vistas así, ayudan a entender los diferentes momentos de la historia y al hombre que los ha protagonizado. Entonces, para quien contempla la historia, la capacidad de transmisión del arte queda enriquecido por dimensiones que superan la del deleite estético, porque es mejor aprovechada la enorme carga portadora de claves y explicaciones que es inherente a las obras de arte. No estamos diciendo con ello que el Renacimiento produjo mejores obras que en otros estilos, sino obras diferentes, consecuencia de circunstancias vitales diferentes, intensas y liberadoras, de una intensidad coherente con la permanente lucha del hombre por superarse y ser diferente, por encontrar sentido a su existencia y respuesta a sus incógnitas vitales.

Solo desde esa perspectiva hay posibilidad de alcanzar pleno sentido en el estudio del arte del Renacimiento, y solo predisuestos a sintonizar con la carga de vitalidad que trasmitten se podrá obtener plenitud de su disfrute.

El arte del Renacimiento, junto con las manifestaciones de pensar y sentir de la época, de vivir y expresarse, en lo que suponían de búsqueda y en lo que conllevaban de ruptura con respecto a la época precedente, a la medieval, son clave para entender una trayectoria que llega a nuestros días, en la medida en que eran el inicio de una manifestación de fe en el ser humano que, a partir de entonces, se reafirmaría frente al universo conocido y al imaginado.

ESQUEMA

* **El centro generador del Renacimiento: Italia**

* **Contexto social, cultural y geográfico**

"A fines del Quattrocento la corriente artística ciudadano-burguesa y la romántico-caballeresca están mezcladas de tal suerte, que incluso un arte completamente burgués como el florentino adopta un carácter más o menos cortesano... La función social de la vida cortesana es propagandística: los príncipes renacentistas no sólo quieren deslumbrar al pueblo, sino también imponerse a la nobleza y vincularla a ellos" (Hauser)

* **El Humanismo:** bases conceptuales, filosofía de la vida, ciencia, mundo clásico, cristianismo, forma expresiva

"... es precisamente la fuerza viva de lo humano... su savia indestructible, su serenidad autosuficiente y su interés por una digna vida social, lo que en estas generaciones cobra forma al contacto vivificante con la Antigüedad..." (Tenenti)

* **La ciudad como centro de irradiación cultural: Florencia**

"Si los atenienses gozaban con la discusión filosófica, los florentinos gozaban sobre todo haciendo dinero... Sin embargo, tenían mucho en común con los griegos. Eran curiosos, eran extremadamente inteligentes y poseían en grado sumo la capacidad de materializar su pensamiento" (Clark)

* **Los Medicis:** Cosme (+ 1464), De República a Principado.

Mecenas Pedro el Gotozo (+1469)

Lorenzo (+1492), Giuliano (+1478) (León X)

Pedro el Desafortunado. Salida de Florencia en 1492

* **Generación de Brunelleschi, Donatello, Masaccio**

Proceso: hitos

Brunelleschi: rompe trayectoria

Sistematización con Alberti

Progreso científico: perspectiva

Replanteamiento: neoplatonismo

* **Cronología del Renacimiento**

* **Lo clásico**

Pensamiento, talante y forma plástica

"Con el Renacimiento, la antigüedad pasó a ser un ideal anhelado en lugar de realidad utilizada y, al mismo tiempo, temida" (Panofsky)

Bibliografía:

ARGAN G.C.: *Renacimiento y Barroco*, Madrid, 1987, 2 vols.

HUYGUE R.: "El Renacimiento Italiano y la belleza ideal", en *El arte y el hombre*, 2, pp. 374 ss.

BATTISTI: "El Quattrocento", en *El Arte y el Hombre*, 2, Barcelona, 1972 (1958), pp. 383 y 387 ss.

PANOFSKY E.: *Renacimiento y Renacimientos en el Arte Occidental*, Madrid, 1988 (6^a ed.).

1.0 - La arquitectura del Renacimiento

Está aceptado, por bien razonado, que la intervención llevada por Brunelleschi en la catedral de Florencia marcó el comienzo de una nueva manera de concebir el papel del arquitecto y de organizar unitariamente la construcción de un edificio desde el inicio del planteamiento, e, incluso, de la concepción, valoración y organización de los trabajadores. A partir de entonces, ciertamente, las cosas cambiaron, y los arquitectos fueron revestidos de un rol diferente en una sociedad que había superado la etapa de la Edad Media.

El proceso fue paralelo a una investigación, no podía ser otra cosa en este momento, de búsqueda de aquel lenguaje, aquellas formas arquitectónicas que expresaran lo que los nuevos espacios y la apariencia de sus volúmenes debían sugerir. En definitiva, se estaba perfilando una nueva idea de la arquitectura porque se necesitaba una arquitectura diferente. *Brunelleschi* y *Alberti* analizaron las muestras de arquitecturas de la antigüedad que estuvieron a su alcance y sintetizaron todos los parámetros conceptuales que esta arquitectura les ofrecía, coeficientes y formas geométricas perfectas. Aquella arquitectura tenía su propio atractivo como consecuencia del redescubrimiento que se estaba haciendo. Éstas fueron codificadas por un proceso mental para el que ya estaban capacitados. A su vez, la observación misma de la naturaleza, y dentro de ella del hombre, ofrecía referencias que fueron escudriñadas. El resultado fue concretado

en unos coeficientes, en unas relaciones y proporciones. Se estaba buscando un canon que quería ser norma universal. De hecho, se renovó toda la construcción arquitectónica. Los arquitectos de Florencia y de otras ciudades de Venecia, Umbría, las Marcas, etc. fueron conscientes de que en la medida en que aplicaban estas relaciones conseguían una armonía y una belleza de cuño muy particular. Habían dado, en definitiva, con la quintaesencia de la construcción de la antigüedad, con la clave que había hecho impreceder la arquitectura clásica, en tal grado y con tal tacto que, lo que a partir de ahora se haría, sin ser copia de la antigüedad, estaba en la misma línea. Los nuevos edificios no tenían equivalentes en la época clásica, pero si los antiguos los hubieran visto, los hubieran considerado como suyos.

En eso consistía el Renacimiento, no precisamente en copiar, sino en seguir en la misma línea la creación que fue propia de una época que había quedado interrumpida. Por eso el Renacimiento caló profundamente y mostró una especial fecundidad. Había conectado con tiempos pasados, volviendo a dar vida al mundo clásico que había quedado adormecido. Con el Renacimiento se logró conectar la fecundidad de aquella época y la vitalidad de esta otra.

En este proceso no estuvo al margen el descubrimiento de un importante texto de la antigüedad clásica: el manuscrito sobre arquitectura, que en tiempos del emperador Augusto había escrito Vitruvio. Conservado en la biblioteca de una abadía italiana salió a la luz a principios del siglo XV reavivando el interés por la arquitectura clásica en la misma medida en que contribuía a analizarla, y, por lo tanto, a entender la forma de construirla.

El éxito en esta pretensión de conectar y recuperar la arquitectura clásica no se alcanzaría hasta principios del siglo siguiente, el siglo XVI, y se seguiría perfilando a lo largo de la aportación de otros arquitectos posteriores, pero *Brunelleschi* y *Alberti* iniciaron con acierto esta trayectoria. A partir de la recuperación de elementos de la antigüedad y de las aplicaciones de sus órdenes y proporciones en una combinación diferente a como se había hecho en la Edad Media, *Brunelleschi* volvió a articular los componentes de un edificio en una unidad que, como tal unidad, sería un valor apreciable sirviéndose para ello, como lo habían hecho los antiguos, de la estructura de la construcción. Unidad y articulación fueron su propuesta conseguida mediante una modulación o proporción. El resultado fue la solemne sencillez de sus construcciones. En ellas el maestro arquitecto consiguió una grandeza al margen de todo aditamento ornamental, donde el plano limpio permite ver el funcionamiento estructural del edificio, y éste, además de ser el sustentante del conjunto, constituye el soporte visual de los valores de proporción y armonía propios de la arquitectura clásica. A partir de ahora, durante un tiempo, la arquitectura iba a estar articulada sobre lo que era su estructura, al igual que lo habían sido las construcciones grecorromanas. Esta articulación concebida de acuerdo con unas proporciones necesariamente iba a engendrar armonía, y, consecuentemente esa belleza de los edificios clásicos en los que grandeza y simplicidad no sólo podían coexistir, sino que en la medida en que estaban conjuntados hicieron que la belleza tuviera el atractivo que ahora seducía a cuantos con sensibilidad los contemplaban.

Alberti más variado en sus realizaciones, como consecuencia de su continua investigación, dejó constancia en sus trabajos de los resultados de ésta, permitiéndonos entender mejor la variedad de todo lo que se hizo en esta época, y apreciar los logros de una arquitectura bella por armoniosa y armoniosa por proporcionada, con una proporción que recuperaba la esencia de la mejor arquitectura de la antigüedad.

Abierto el nuevo proceso en la propia Florencia se multiplicaron los arquitectos. Estos, solicitados en los más lejanos puntos de Italia, ayudaron a consolidar una arquitectura de investigación que en algunas regiones tuvo carácter propio, hasta formar escuela, como consecuencia de la reiteración de modos propios a cada región, y la proliferación de construcciones realizadas con los mismos modos.

Roma, La Umbría, Las Marcas, y Nápoles, recibieron a una parte de los seguidores de *Brunelleschi* y *Alberti*, que consolidaron la nueva forma de hacer arquitectura en este siglo, y prepararon el camino para que, en el siguiente, *Bramante* culminara la trayectoria.

Particular concepción tuvo la arquitectura en el norte, en torno a Milán, donde no quedó ajena a la influencia de construcciones precedentes o de referencias procedentes de Europa, prefiriendo una arquitectura que eludía la expresividad de los muros planos de la arquitectura florentina para sustituirlos por paramentos vibrantes, consecuencia de la incorporación de elementos decorativos de ascendencia clásica. Y donde, no ajena a las arcaturas que habían enriquecido el remate de los edificios de la Edad Media, mantendría la idea distintiva acomodándola al nuevo lenguaje.

Venecia, siempre diferente, también ahora adoptaría su propia expresión consolidando formas de hacer que el propio *Palladio* consideraría válidas en el siglo siguiente.

ESQUEMA

*** La arquitectura como empresa global**

“...La idea de normalización se desconoce con anterioridad a Brunelleschi: todas las decisiones, hasta el último detalle, se iban tomando en el curso de la obra y de acuerdo con ella; y esta costumbre, unida a la exigencia de una gran perfección cualitativa, llega a producir una insostenible dispersión de energías” (Benevolo)

El proyecto como articulación “a priori”
La organización del trabajo

*** El hallazgo del manuscrito de Vitruvio**

*** Investigación y nueva Idea**

El proceso de análisis y el proceso de síntesis

“En el concepto que de la arquitectura tenían los artistas renacentistas hay una singular unión de sentido práctico y de especulación teórica, de pasión cultural y de espontaneidad creadora, de necesidades concretas y de aspiraciones espirituales” (Cinotti)

La búsqueda de un nuevo canon: coeficientes y formas geométricas

“En la concepción del edificio nuevo influyen dos ideales renacentistas: tenía que estar basado en formas perfectas: el cuadrado y el círculo, y había de superar en escala y estilo a las ruinas importantes de la antigüedad” (Clark)

La arquitectura y el símbolo

“Para los hombres del Renacimiento esta arquitectura (iglesias de planta centrada), con su geometría estricta, con el equilibrio de su orden armónico, con su serenidad formal y, sobre todo, con la esfera de la cúpula, reflejaba y al mismo tiempo revelaba la perfección, omnipresencia, verdad y bondad de Dios” (Wittkower)

*** La esencia de la arquitectura clásica**

“Para el arquitecto armado con la ciencia de la perspectiva lineal y de las nuevas matemáticas, apoyado en el conocimiento de las ciencias antiguas se convierte en el amo de una ley universal aplicable tanto al marco de los edificios como a la estructura del mundo natural” (Kostof)

*** La unidad del estilo y las variantes regionales**

Proliferación de arquitectos y sus desplazamientos
Las escuelas: el concepto
Peculiaridades de la Lombardía y Venecia

Bibliografía:

BENEVOLO L.: *Historia de la arquitectura del renacimiento*, Barcelona, 1972-1973, 2 vols.

KOSTOF S.: *Historia de la arquitectura*, Madrid, 1988, 2 vols.

MURRAY P.: *Arquitectura del Renacimiento*, Madrid, 1972.

WITTKOWER R.: *La Arquitectura en la Edad del Humanismo*, Buenos Aires (1949).

1.1 y 1.2 - BRUNELLESCHI Y ABERTI

Conjuntamente, *Brunelleschi y Alberti* abren cauces y sientan una manera de hacer arquitectura que permanecería durante varias generaciones, en el desarrollo que de la Idea de arquitectura hicieron *Bramante, Miguel Ángel, Palladio, Vignola, Bernini y Borromini*.

BRUNELLESCHI tuvo en la construcción de la cúpula de la catedral de Florencia la oportunidad para llevar a la práctica su nuevo concepto de la arquitectura. Esta nueva manera incluía innovaciones importantes en el planteamiento del proyecto, en el cálculo de estructuras, y en la construcción misma. El proyecto estaba concebido como una unidad desde su planteamiento, la estructura quedaba aligerada mediante dos cascos o cúpulas superpuestas, y la forma de construir haría innecesarias las cimbras. El resultado final de la obra no fue totalmente innovador desde el punto de vista formal, al mantener connotaciones de la arquitectura medieval en la solución todavía poligonal de la planta con paramentos verticalmente curvos, pero no esféricos, soportados entre nervaduras vistas desde el exterior, y por la bicromía que estas generan. Había todavía bastante dependencia de las cubiertas de iglesias medievales. De acuerdo con una terminología adecuada, más que una cúpula se trataba de un cimborrio, pues al arrancar de base poligonal motivaba que los paramentos no fueran curvados en planta, como sucede en las cúpulas. En cualquier caso, suponía un avance y una ruptura, de forma que, a partir de ahora, las construcciones serían diferentes.

Las propuestas hechas en la cúpula fueron el arranque de otras obras posteriores donde el arquitecto planteó de forma innovadora la articulación de los diferentes elementos que conforman los volúmenes y delimitan los espacios. En la **Capilla Pazzi** y en la **Sacristía de San Lorenzo**, y también en esta iglesia y en la **del Espíritu Santo** el funcionamiento estructural del edificio articula toda su apariencia. La sobria decoración no es otra que la bicromía de los elementos sustentantes que conjuntan planos y volúmenes dentro de unas proporciones y una modulación que generan armonía. El arquitecto, estaba, en definitiva, en la línea de conseguir la quinta esencia de la arquitectura clásica, que generaría obras como estas y otras que se harían a partir de estas que, de haberlas visto los clásicos las hubieran apadrinado como suyas. No se han conservado las conclusiones del proceso investigador que necesariamente estuvo en el trasfondo de sus aportaciones, pero los historiadores afirman que las hubo.

ALBERTI fue quien codificó estas proporciones y dedujo coeficientes a partir de formas geométricas y mediante fórmulas matemáticas. Fue escritor prolífico que dejó varios tratados sobre las diferentes artes, cada uno de ellos importante por sus aportaciones. Fue de particular incidencia su tratado *De Re Aedificatoria*, centrado en la arquitectura. Este texto permite captar los resultados de sus investigaciones y deducir las preocupaciones propias de esta época en la que el mundo clásico era una referencia y marcaba una pauta. Ayudó a entender la arquitectura de la antigüedad clásica y nos ayuda a entender una parte de la arquitectura que se hizo a partir de este momento. Hombre erudito e investigador permanente dejó constancia de su continua búsqueda en la diversidad de construcciones por él proyectadas. Todas ellas tienen el denominador común de pretender hacer obras que nunca pudieron hacer los clásicos, como eran las iglesias, pero que estaban hechas de la forma que ellos las hubieran hecho de haber tenido la oportunidad. Para así poder apreciarlo es imprescindible tener presente el posible estado inacabado del edificio como sucede con la de **San Francisco de Rímini**, o las fuertes alteraciones que ha experimentado el de **San Sebastián de Mantua**.

ESQUEMA

*** El proceso conjunto, Brunelleschi-Alberti**

Aportaciones complementarias
El concurso del 19-agosto-418

*** BRUNELLESCHI, Filippo (1377-1446)**

Obras relevantes
Cúpula: fechas, 1418, 1432, 1446, 1471
Significado, diseño, trabajo
Hospital de los Inocentes, 1419 (proyecto)
San Lorenzo, 1423
Santo Spirito, 1444
Capilla Pazzi, 1444, interior

Otras actuaciones: parte Güelfa, Palacio Signoria, Abside de Fiesole

“Sus indagaciones tienden a reencontrar no tanto los órdenes y ornamentos antiguos cuanto las uniones y articulaciones de los edificios, sus invenciones en el campo de la mecánica tratan de multiplicar las posibilidades del hombre, del sujeto, en relación con la naturaleza o el objeto” (Argan)

La experimentación sobre la perspectiva

***ALBERTI, León Battista (1404-1472): personalidad renacentista**

Teórico:
Pintura, 1435 (1540)
Arquitectura, 1452 (1485)
Escultura, 1464-70 (1568)

San Francisco, Rímini (1450 apro.)
Santa María Novella, Florencia (1458)
San Sebastián, Mantua (1460 y 1470)
San Andrés, Mantua (1470)

“Uno de los mejores logros: la adaptación de los elementos del templo clásico de columna y dintel, en el que las paredes se conciben como mero relleno entre los elementos verticales, a una arquitectura de muros atravesados por aberturas. Otra de sus innovaciones fue el imponerse como profesional libre. Se limitaba a realizar el proyecto, no tomaba parte en la construcción” (Gombrich)

*** Síntesis comparativa**

Bibliografía:

- BENEVOLO L.: *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*, Barcelona, 1972-1973(1968), p. 48.
KOSTOF S.: *Historia de la Arquitectura*, 2, Madrid, 1988 (1985), pp. 703 ss.
HEYDENREICH L.H.- LOTZ W.: *Arquitectura en Italia 1400/1600*, Madrid, 1996(1974), pp. 15 y 47ss.
WITTKOWER R.: *La Arquitectura en la Edad del Humanismo*, Buenos Aires, 1958 (1949).

1.3 - ARQUITECTURA TOSCANA DEL QUATTROCENTO

Las propuestas de *Brunelleschi* realizadas en Florencia, y los nuevos puntos de vista de *Alberti*, marcaron una nueva forma de hacer arquitectura que, a partir de esta ciudad, se fue extendiendo principalmente por la Toscana.

Nuevos tiempos como consecuencia de nuevas posibilidades económicas y nueva manera de valorar la vida, pedían nuevas soluciones en arquitectura con un nuevo lenguaje. No fueron solo las construcciones de funcionalidad religiosa las que se renovaron. El desarrollo que experimentó la vida ciudadana puso a la ciudad en trance de mejorar sus viviendas. Esta adecuación fue especialmente requerida por las acomodadas familias florentinas, a veces de grandes fortunas, que necesitaron de grandes y destacados palacios. Como tantas veces a lo largo de la Historia, las formas de hacer y actuar de las familias socialmente más sobresalientes marcaron pautas, de acuerdo con comportamientos sociales generalizados, según los cuales se tiende a emular los hábitos de las clases mejor situadas.

En Florencia, los Medicis renovaron su **Palacio**, conocido como *Medici-Ricardi*. A partir de la propuesta de *MICHELOZZO MICHELOZZI*, este edificio sentó las bases de una forma de hacer palacios en esta ciudad, de la que no quedaron al margen otros núcleos urbanos. No por casualidad coinciden en los resultados otros palacios como los de los *Strozzi, Gondi, Pitti...* que, en conjunto, configuran una forma de hacer distintiva de la ciudad.

De acuerdo con el humanismo erudito que conllevaba la holgura económica de que disfrutaba la ciudad y de una manera nueva de entender la vida, estos edificios llegaron a estar impregnados de connotaciones simbólicas y metafóricas que sólo los que los frecuentaban sabían leer, y no siempre con facilidad. El profesor Santiago Sebastián dio su interpretación del Palacio Medicis de Florencia, concebido como una isla y un monumento, donde el amor era el tema protagonista que venía a ser exaltado por el monumento. En este conjunto el David de Donatello, entre otras obras, encontraba un especial contexto. De esta forma el patio, que recordaba a los claustros de los monasterios, sacralizaba en este ámbito tópicos distintos a los tradicionales.

Otro palacio que está en la base de posteriores imitaciones de soluciones formales es el **Palacio Rucellai** de *ALBERTI*.

Como consecuencia de la creciente demanda de construcciones, tanto de funcionalidad religiosa como profana, hubo trabajo para mayor número de arquitectos, que añadieron matices que los personalizaban, y perfilaron escuelas en la medida en que sus propuestas ofrecían coincidencias, que las diferenciaban de los arquitectos de otra ciudad o región. El listado de arquitectos se hizo considerable, comprometiendo en algunos casos a familias y llegando a concatenar varias generaciones, como sucedió con los Sangallo. Algunas de las realizaciones siguieron con fidelidad modelos precedentes como **Santa María dei Carceri** de *GULIANO DA SANGALLO*, y, otras, fueron acertadas variaciones de los modelos como **La Madonna de San Biaggio**, de *ANTONIO DA SANGALLO*.

Más dificultad encontraron los arquitectos para diseñar el nuevo modelo de gran vivienda campestre, que se llamó villa, porque así se llamaban en la antigüedad. Desconocidas las de aquella época, pues no se había descubierto ninguna con tanta entidad como para constituirse en referencia, las construcciones ahora hechas intentaron superar la concepción militar de la casa de campo de tiempos medievales, pero sin acertar con la solución plenamente satisfactoria. Es la explicación a la variedad de soluciones llegadas a nosotros. A ellas tuvieron que dedicar su ingenio los arquitectos más célebres. Los Medicis promovieron varias de ellas por exigencia de los diferentes lugares donde tenían propiedades.

ESQUEMA

*** El precedente de Brunelleschi y Alberti y las peculiaridades regionales**

“Las dos generaciones siguientes de arquitectos están dominados por el encuentro entre el racionalismo de Brunelleschi y la plasticidad romana de Alberti” (Cinotti)

Demanda de una nueva arquitectura: el palacio y la villa

*** Arquitectos que trabajaron en la Toscana**

MICHELOZZI, Michelozzo di Bartolomeo (1396-1472)

DA MAIANO, Giuliano (1430-1492)

DA MAIANO, Benedetto (1442-1497)

DA SANGALLO Giuliano (1443-1516)

SANGALLO, el viejo, Antonio (1453-1534)

*** El palacio florentino: la nueva realidad florentina**

El modelo florentino: significado social y simbolismo arquitectónico

Medici-Riccardi, (1444-1467) de MICHELOZZI

Pitti, FANCELLI

Gondi, SANGALLO Giuliano

Strozzi, DA MAIANO, Benedetto, DA POLAIOLI Simeone

Rucellai, ALBERTI

“El hecho de que el patio sea un elemento tomado de la arquitectura religiosa, puesto que su origen sería el claustro, unido al carácter tradicional que les da el no emplear los órdenes clásicos en fachada y a la sensación de fortaleza que produce el almohadillado, ha llevado a decir que estos palacios florentinos serían una síntesis de palacio, torre y claustro” (Nieto-Camara)

*** Otros palacios italianos**

PIENZA (ROSSELLINO), FERRARA, BOLONIA, VENECIA, VERONA, ROMA

*** La villa**

Cafaggiolo, MICHELOZZI

Poggio a Caiano, (1480) SANGALLO, Giuliano

Poggio reale (Nápoles) (1487)

“Desde la villa se debería ver un paisaje que fuera enorme anfiteatro como solo la naturaleza podría construirlo. Creerías estar contemplando no un paisaje real, sino que te parecería estar contemplando un lienzo” (Plinio en Nieto-Cámara)

Bibliografía:

CHUECA GOITIA F.: *Historia de la Arquitectura Occidental*, V, Madrid 1984, pp. 30 ss.

KOSTOF S.: *Historia de la Arquitectura*, 2, Madrid 1988 (1985), pp. 658-663.

MURRAY P.: *Arquitectura del Renacimiento*, Madrid, 1972, pp. 48 y 104.

NIETO V.-CÁMARA A.: *El Quattrocento Italiano*, 1989, p. 72.

SEBASTIAN S.: *Arte y Humanismo*, Madrid 1981, pp. 51 ss.

1.4 - OTRAS ARQUITECTURAS

A lo largo de todo el siglo se fue incrementando considerablemente la actividad arquitectónica en toda Italia, lo que generó la aparición de numerosos arquitectos. Algunos de estos obtuvieron un reconocido prestigio más allá de su lugar de origen, lo que explica que fueran llamados a otras ciudades, a veces lejanas, como sucedió con los *SANGALLO*, que fueron a Roma, y, *LAURANA*, que trabajó en Nápoles.

Todos ellos diseñaron una arquitectura que quería conectar con la antigüedad, al menos mediante las referencias o usos de formas inspiradas o copiadas de la arquitectura clásica. A su vez, dentro del planteamiento que define el nuevo estilo, buscaron y experimentaron nuevas articulaciones de elementos y volúmenes, a veces, no al margen de los precedentes creados por *Brunelleschi* y *Alberti*.

En la medida en que buscaron formas y soluciones propias fueron delimitando maneras de hacer arquitectura o modos que son los que definen las diferentes escuelas. En el norte, en Lombardía, los maestros construyeron una arquitectura que consolidó peculiaridades de épocas anteriores como son las arcaturas, ahora convertidas en logias de coronación. La preferencia por la plasticidad decorativa invadiendo los muros, proporcionó a las construcciones una imagen caracterizada por la ornamentación llenando los paramentos con resultados lejanos a las planimetrías blancas de los muros de *Brunelleschi*. Venecia siguió siendo diferente. Los arquitectos de esta ciudad generalizaron unos remates con hastiales semicirculares.

Algunas de estas realizaciones regionales obtuvieron especial relevancia, como es el conjunto palacial de Urbino, donde las depuradas formas conectan directamente con la antigüedad. En él se adoptaron soluciones técnicas que sentaron precedentes por su funcionalidad y la capacidad de una nueva estética, como es la escalera helicoidal en rampa y los jardines colgantes. En todo momento se buscaban intencionadamente imágenes que querían ser emblemáticas, por las connotaciones de que estaban provistas, y llenas de significaciones que pretendían sintetizar los valores religiosos y humanísticos de la época. La interrelación del palacio y la catedral es más que una proximidad de ubicación. En el interior, el *estudiolo* es una pequeña cámara de especial riqueza de significados. En sus reducidas dimensiones es un monumento al saber y la caballeriosidad del duque. En palabras de Kostof, “*es un ejemplo memorable de virtuoso señor cristiano cuyo reino se sitúa cerca del cielo, mediante el gobierno sabio y justo*”.

A lo largo del siglo algunos de los arquitectos pusieron sus experiencias por escrito e hicieron propuestas no pocas veces fantuosas. Entre ellas la más llamativa es la del arquitecto Antonio Averlino, llamado *FILARETE* que diseñó una ciudad tan original como imposible, que a *Vasari*, en el siglo siguiente, le pareció algo ridículo. En el trasfondo había una intención de ganarse la benevolencia del protector. Gran importancia adquirió el desarrollo de la ingeniería militar, para actualizar las nuevas necesidades militares. Fue la base de los sistemas fortificados que se construyeron durante varios siglos, en Europa y en el Nuevo Mundo.

Esta fue una época en que empezó a merecer una especial atención la ciudad como conjunto urbano. *Biaggio ROSETTI*, en Ferrara, planificó una intervención de conjunto poniendo de manifiesto un interés precoz por el tema, al hacer una propuesta meritaria por lo que tiene de previsión y de control de los resultados que toda ampliación urbana puede implicar. En la pequeña ciudad de Pienza, *Bernardo ROSSELLINO* planificó la plaza de la catedral mediante una actuación unitaria. La solución fue tenida en cuenta con posterioridad, como consecuencia de los resultados de grandiosidad conseguidos en un reducido espacio.

El panorama resultante en arquitectura es tan rico y variado que, por razones de estudio, solo se puede prestar atención a lo más relevante, significativo e influyente.

ESQUEMA

"Los arquitectos renacentistas trabajan con figuras geométricas mucho más simples (que los arquitectos medievales), el cuadrado, el círculo, formas a las que creían dotadas de una perfección básica, y acariciaban la idea de que esas formas debían ser aplicables al cuerpo humano: que las unas, por así decirlo, garantizaban la perfección del otro" (Clark)

*** Regiones y maestros destacados**

ROMA

DA SANGALLO, Giuliano (1443-1516)
Arquitecto de **San Pedro**, Roma, con *Rafael SANGALLO, Antonio, el viejo (1453-1534)*

UMBRIA

DI DUCCIO, Agostino (1418-1481)
ROSSELLINO, Bernardo Gambarelli da Setignano (1409-1464)

VENECIA: La tradición veneciana del palacio

CODUCCI, Mauro (h.1440-1504)
LOMBARDO, Tullio y Pietro (h.1455-1532/h.1458-1516)
Verona: *Fra GIOCONDO (1433-1515)*

LOMBARDIA: Decorativismo

AMADEO, Giovanni Antonio (1447-1522)
FILARETE, Antonio Averlino (?1400-1469?)

MARCAS

DI GIORGIO, MARTINI Francesco (1439-1529)
LAURANA, Luciano (1420-1479)
El palacio de Urbino

FERRARA

ROSSETTI, Biaggio (1465?-1516)

"No estaba tan interesado en ennoblecer el tejido urbano de uso diario con actos aislados de arquitectura heroica cuanto en amortiguar el conflicto entre lo vernáculo y lo monumental, y en procurar un nivel general de decencia en el paisaje callejero en general" (Kostof)

NÁPOLES

LAURANA, Luciano (1420-1479)
DA MAIANO: Giuliano (1432-1490)
Catedral de Florencia hasta 1480
Puerta Capuana, Nápoles (1485)
Palacio de Venecia, Roma

Bibliografía:

- BENEVOLO L.: *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*, Barcelona, 1972-1973 (1968), pp. 207ss.
CINOTTI M.: *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973, pp 12 ss.
CHUECA GOITIA F.: *Historia de la Arquitectura Occidental*, V, Madrid, 1984, pp.103-135.
KOSTOF S.: *Historia de la Arquitectura*, 2, Madrid 1988 (1985), pp. 733 y 741.
MURRAY P.: *Arquitectura del Renacimiento*, Madrid, 1972, pp. 117-140.

2.0 - La escultura del Renacimiento

Desde que el hombre descubrió que con formas volumétricas se podía expresar algo, la escultura estuvo al servicio de la imagen de sí mismo, mujer u hombre. Fue el recurso para dar perdurabilidad al ser humano, para plasmar e intentar mantener vivo el hábito de vida.

En una época como la del Renacimiento, que recupera al hombre como centro de todo su pensamiento, la escultura fue la primera de las expresiones artísticas que lo volvió a tomar como tema. De acuerdo con los nuevos parámetros conceptuales, a lo largo de todo este tiempo los escultores lucharon por captarlo en su realidad, y, al mismo tiempo, para trascenderlo a esta misma realidad expresándolo con formas que lo sublimaran, y, consecuentemente, que le proporcionaran esa dimensión de atemporalidad, que es uno de los caminos para conseguir la eternidad.

Fue precisamente la voluntad de los florentinos de hacer las cosas con sentido de historia y el deseo de sobrepasar la evanescencia del tiempo, lo que les llevó a realizar las segundas puertas, las del lado norte del baptisterio de Florencia mediante una confrontación de ideas hechas realidad en unos módulos, previamente determinados, como base del concurso que para ello fue programado. En una época en que los maestros demostraban su maestría en varias, si no en todas las artes, dos de ellos que

iban a competir en arquitectura plasmaron en esta ocasión las propuestas de una manera de hacer escultura que iba a condicionar lo que después se hiciera. **Las puertas** de *GHIBERTI*, el ganador del concurso, tardarían en ser terminadas, y por lo tanto en ser expuestas, pero el nuevo camino estaba iniciado con el concurso abierto para su realización.

En esta nueva tarea de captación de nuevas dimensiones, el hombre del Renacimiento encontró la clave en el mundo antiguo, el que hemos encasillado como clásico. Fue la fuente de inspiración para definir la nueva dimensión que le diera nuevas seguridades, y la referencia para dar con las soluciones formales que reflejaban la nueva manera de ver el universo. Aquel mundo ya había tenido al hombre como referencia preferente en su pensamiento y en el lenguaje que expresaba este pensamiento, y que por la coherencia lenguaje-pensamiento que implicaba, había conseguido formas expresivas que resultaron insuperables. Sería la fuente de inspiración para muchas de las generaciones que se sucederían. Toda la obra escultórica de *DONATELLO*, iba a ser una expresión de continua búsqueda que oscilaría entre la representación del hombre en su definitoria apariencia natural, y el intento de dotarlo de tal grandeza que lo hiciera eterno. A partir de entonces los escultores discípulos, seguidores, y admiradores, principalmente florentinos, se debatieron entre ambos polos intentando conjuntarlos. Aunque, en buena parte debido al reconocimiento que mereció de *Vasari*, este artista ha acaparado el mérito de haber captado la esencia del hacer escultórico de la antigüedad, y haber recuperado formas de expresión que habían quedado en desuso, lo cierto es que otros escultores lo intentaron también e incluso con antelación. Coetáneos fueron *NANI DI BANCO* y *Jacopo DELLA QUERCIA*, que por la fecha en que realizaron algunos de sus trabajos merecen el reconocimiento que les corresponde en lo que tuvieron de pioneros. Entre los que se adelantaron en el tiempo, los *PISANO*, con su manera de trabajar en los púlpitos de Pisa, Siena y Pistoia, rompieron con lo que entonces se estaba haciendo en los países europeos, inmersos en las soluciones relacionadas con los estilos medievales. Fueron hitos que mantuvieron viva una forma de hacer que estaba dispersa por toda Italia en los vestigios que hacían presente la antigüedad.

Los hombres del Renacimiento recuperaron o inventaron tantas cuantas modalidades escultóricas pudieran servir para engrandecer el nombre de familias e individuos, de caballeros y eruditos, de eclesiásticos y hombres de negocios, perpetuando la memoria. Esto no se concebía al margen de formas que deleitaran, de obras que por su categoría plástica fueran capaces de sobrevivir al paso del tiempo. El retrato y el monumento funerario se prodigaron. El monumento urbano fue recuperado para engrandecer a los pocos que lo podían erigir. Pero también se inventaron otros formatos más pequeños y de realización más minuciosa como podían ser la medallística y los realizados con técnicas y conceptos de orfebrería. Había una necesidad vital de sobrevivir al umbral de la muerte, vista ahora de otra forma. Este desafío se hizo patente de forma peculiar allí donde ésta se había hecho presente. No se inventó ahora el monumento funerario, pero se enriqueció la tipología. El retrato ha sido siempre una forma de congelar la evanescencia. Esta necesidad y la demanda de retratos motivaron la aparición de formatos que no tenían precedentes. El bajorrelieve compitió en resultados con la pintura, constituyendo una so-

lución novedosa y preferente mientras se podían afrontar los costes que esta modalidad implicaba. El nivel de resolución técnica de este género escultórico estuvo al servicio de resultados que en intención de los artistas hacía de las obras “*que el ojo las pueda medir y tan veraces que, desde lejos aparecen en relieve*”, como el propio *GHIBERTI* escribía de las **terceras puertas** del baptisterio de Florencia. Es una valoración indicativa de todo lo que se estaba consiguiendo.

En el Renacimiento la escultura, por haberse redescubierto con unas posibilidades de expresividad propias, se prodigó con autonomía, superando su predominante papel de complemento de la arquitectura: El ámbito de la creencia encontró en ella un soporte de sugerentes posibilidades para suscitar experiencias sentidas. La representación de las imágenes sagradas cercanas a la realidad sin confundirse con ella, dialogantes con los creyentes manteniendo las distancias inherentes a lo sagrado, fueron por entonces un medio de particulares posibilidades de sugerencia. La demanda de este tipo de imaginería se incrementó hasta extremos que escultores como los *LA ROBBIA*, pudieron inventar sistemas de producción y reproducción más baratos que satisfacían estas demandas. Se multiplicaron, a su vez, otros formatos. Calles y plazas, esquinas de las casas y rincones de las iglesias se vieron ambientadas, con tondos y tabernáculos, con capillitas y pequeños altares.

Florencia también fue pionera en este género artístico, pero otras regiones de Italia engendraron grupos de artistas escultores que dentro de unas coordenadas comunes que eran las que definían lo que nosotros identificamos como Renacimiento, ofrecieron modos comunes de expresarse que los agrupan en escuelas. Su florecimiento estuvo en función de la presencia de mecenas con sensibilidad. Aun así, dado lo costoso de la escultura, en la segunda parte del siglo XV, experimentó una recesión. La creación artística se vio renovada e incrementada por la creciente actividad de los pintores.

En realidad la innovación en escultura buscando referencias en la antigüedad fue anterior a la renovación de la arquitectura y al concurso de la cúpula de Florencia, pero, por razones de homogeneización la escultura aparece en estos apuntes tras el capítulo de la arquitectura.

ESQUEMA

* El “Or San Michele”, como expositor.

* **Un comienzo simbólico:** concurso de puertas norte baptisterio
Brunelleschi, Ghiberti, Nani di Banco, Jacopo della Quercia

BRUNELLESCHI, Filippo (1377-1446)

Unidad tiempo-espacio
Composición en función del tema
Ritmo creciente
Antigüedad

GHIBERTI, Lorenzo (1378-1455)

Espacio descrito pero no construido
Escena principal igual que secundaria
Indefinición temporal
Antigüedad y tradición gótica

Puerta norte: terminada, 1424

Puertas del Paraíso, terminada, 1452

“... hechas de modo que el ojo las pueda medir y tan veraces que, desde lejos, aparecen en relieve. Su relieve es reducidísimo y sobre los planos se observa la apariencia mayor de las figuras que son cercanas y la menor de las alejadas como nos enseña la realidad”
(Ghiberti: de las Terceras Puertas)

* Los precedentes: los **PISANO**

* Los pioneros

NANI DI BANCO (1384?-1421)

San Lucas del Or San Michele (1408) espíritu clásico

DELLA QUERCIA, Jacopo (1374-1428)

Sepulcro de Ilaria de Carreto (1406)

Cuatro Santos coronados

Fonte Gaia, Siena (1408-1410)

“Sin dejar de tener la fortaleza que caracteriza a la obra de Jacopo, se desprenden efluvios de alegría de las figuras femeninas con que el artista adornó la fuente Gaya, de Siena” (Rafols)

* El hombre módulo y centro

Búsqueda de armonías a través del cuerpo humano

Como tema: en escultura, sepulcros, monumentos, retratos, medallas, pequeña escultura

Bibliografía:

HEYDENREICH L.: *La Eclosión del Renacimiento: Italia 1400-1460*, Madrid, 1972, pp.135-170.

JESTAZ B.: *El Arte del Renacimiento*, Madrid, 1991(1984) pp. 49 ss.

POPE-HENNESSY J.: *La Escultura Italiana del Renacimiento*, Madrid, 1989 (1958).

2.1 - DONATELLO (1386-1466)

DONATELLO fue considerado por *Vasari* uno de los grandes maestros que inauguraron una nueva época, configurando una generación junto con *Masaccio* y *Brunelleschi*. Cada uno en su campo, y todos juntos, sentaron las bases de una manera de hacer que había tenido precedentes aislados en la Edad Media italiana, y que, a partir de ahora, sería el objetivo común de los maestros del Renacimiento: recuperar la perfección de las obras de la época clásica. Y esto como forma de recuperar la valoración del entorno, la naturaleza.

Toda su obra oscila entre estos dos polos inclinándose unas veces hacia el idealismo que aparece en la antigüedad, como en la **Anunciación** o en la **Cantoría**, y, otras, dejándose seducir por la naturaleza hasta el punto de casi captar el sentir de algunos de los representados, como en el profeta **Jeremías** o en **San Marcos**. En aquellas se reconocen figuras y conjuntos de la antigüedad clásica, por ser recreaciones no precisamente de formas sino de maneras de concebir y plasmar las formas. En estas, hay un intento de contrarrestar la seducción por el idealismo, para facilitar el acercamiento a la realidad de los hombres, sin llegar al extremo de que sus modelos se confundan con ellos.

Como hombre de su época fue experimentador, y por tal recuperó géneros escultóricos perdidos como el **monumento ecuestre de Padua**, o la escultura exenta en espacio abierto, como era la **Judit** del palacio de la Señoría. Aquel fue el reencuentro con un tipo de escultura que engendró multitud de variaciones a lo largo del barroco y en épocas posteriores.

Su aportación a la teoría de la perspectiva fue importante, de forma que los **bajorrelieves del Santo**, en Padua, fueron admirados y estudiados por la aplicación que de esta teoría hizo en ellos. El resultado obtenido es consecuencia de estos conocimientos, del entrenamiento en el trabajo minucioso de los orfebres, y en su conocimiento del arte del vaciado en bronce. Fueron trabajos pioneros que se constituyeron en referencias ineludibles.

Su obra fue admirada por innovadora e imitada por haber reflejado en ella todo lo que sus contemporáneos querían ver, como superación de formas de la edad anterior. Pero hubo una obra que no sólo fue admirada sino que sedujo a muchos que la contemplaron: el **David** de los Médicis. Era innovadora como escultura exenta, desinhibida en el desnudo que en ese momento no estaban habituados a contemplar, perfecta con la perfección de los cuerpos armoniosos, y atractiva por la despreocupada ingenuidad del muchacho.

Donatello dotó a su escultura, de una ambigüedad capaz de interpelar a cuantos estaban abiertos a ser interpelados, eran proclives a saborear el encanto de las formas bellas y estaban deseosos de poseer la candidez de las almas puras. En ella vieron la plasmación de la belleza, la perfección de la naturaleza, el deseo, en definitiva, puesto al alcance. Logró fascinar a quienes eran susceptibles a la seducción, por su apariencia y su capacidad de evocación, por la perfección que engendraban sus formas, y la accesibilidad que ofrecía su apariencia. Encarnaba la armonía imaginada, el modelo deseado. Superaba limitaciones y hacia posible ensueños. No era solo la consecuencia de un esfuerzo intelectual sin precedentes como dice Pope-Hennessy, sino el manufacto de una sensibilidad muy especial con respecto a la naturaleza. Así lo supieron ver quienes la contemplaron, en un contexto espacial diferente a como se contempla hoy.

En definitiva, Donatello se constituyó y fue visto como la síntesis de lo que en su momento fue la escultura toscana. Esta, en opinión de Panofsky, logró un equilibrio entre la recuperación de la escultura clásica y la nueva valoración de la naturaleza. Teniendo en cuenta esta bipolarización y el esfuerzo por hacer una síntesis, es como hay que entender la escultura de este maestro cuyas obras estuvieron sometidas a las oscilaciones que implica una actividad tan sentida como quien está en permanente búsqueda.

ESQUEMA

“La presencia constante de la escultura antigua, constituye en Italia, un factor latente pero eficaz, que no se debe ni sobreestimar ni despreciar” (Heydenreich)

*** Personalidad del Renacimiento: entre el realismo y el idealismo**

Innovación y experimentación
Ayudante de Ghiberti (1404-1407)

FLORENCIA

David del Bargello (1408)
San Jorge del Or San Michele (1416?)

Realismo

San Marcos, del *Or San Michele* (1413-15)
Profeta Jeremías, del *Duomo*

Idealismo

Anunciación (1425)

“La Virgen que se levanta de su asiento, vuelve atrás en un movimiento detenido para escuchar al ángel. Este procedimiento teatral no tiene equivalente alguno en la pintura. El relieve debió asombrar en la época por su imaginativa autenticidad” (Pope-Hennessy)

Cantoría (1431)
David, de los Médicis (1440)

“Cualquiera que sea la posición que adoptemos, la silueta se convierte en una línea de gran lírismo. La realización de estatuas exentas... era una obra absolutamente nueva, cuya creación tuvo que exigir una esfuerzo intelectual sin precedentes” (Pope-Hennessy)

PADUA

Gatamelata (1443)
San Antonio, altar
Perspectiva científica
“schiacciato”

FLORENCIA

Púlpito de San Lorenzo
Judit,

“Sus creaciones eran impresionantes, no todos las comprendían, podían provocar en los entendidos y en el público una especie de desconfianza, debida al sentimiento de ser sobrepasados por una fuerza poco común...” (Chastel)

Bibliografía:

- BATTISTI E.: “El Quattrocento”, en HUYGUE R, *El arte y el hombre*, 2, Barcelona, 1972 (1958), p. 385.
CHASTEL A.: *El Gran Taller de Italia (1450-1500)*, 1966 (1965), pp. 89 ss.
HEYDENREICH L.H.: *La eclosión del Renacimiento: Italia, 1400-1460*, Madrid, 1972, pp.171-201.
JESTAZ B.: *El Arte del Renacimiento*, Madrid, 1991 (1984), pp. 52-56.
POPE-HENNESSY J.: *La Escultura Italiana del Renacimiento*, Madrid, 1989 (1958), pp. 15 ss.

2.2 - LA PROLIFERACIÓN DE LA ESCULTURA

El buen momento económico que favoreció a la ciudad de Florencia, por lo menos durante una parte del siglo XV, los aires de distinción que traían los nuevos gustos, y la necesidad de emular a los mejor situados, hicieron que la demanda de escultura aumentaría a lo largo del siglo.

Los trabajos esculpidos se plasmaron en las diferentes modalidades que fueron recuperadas o introducidas. Una buena parte de ellas estaban encaminadas a la complacencia, al aumento de autoestima que aportó la corriente humanística al siglo XV. Particularmente el monumento funerario, que no se inventaba ahora, amplió la gama de posibilidades a elegir, y las realizaciones se incrementaron considerablemente en número. Estos monumentos pretendían dar perdurabilidad al nombre del difunto en ellos depositado, y, de paso, resaltar a los que sobrevivían de su familia. El enterramiento venía a ser una elegía al allí depositado. Las imágenes, símbolos, emblemas e inscripciones que componían el despliegue funerario, glosaban la fama del difunto, objetivo abiertamente buscado con distintos recursos. La inmortalidad, en no pocas ocasiones, se relacionaba con la perdurabilidad de esta fama. Suele citarse como paradigmático en este sentido el sepulcro de *Carlo Marsupini*, de *DESIDERIO DE SETTIGNANO*, donde la inscripción que le acompaña lo describe como el no va más de la sabiduría. La referencia a la creencia, queda reducida a la *madonna* que aparece en el tímpano de coronamiento. En este detalle de colocación, se ha querido ver una mutación en la prioridad de percepciones y valores al alcance de las clases rectoras.

De la búsqueda de notoriedad formaba parte el hacer algo nuevo y distinto. Los papas, hombres imbuidos de las corrientes de pensamiento de la época, no podían estar al margen de estas maneras de ver las cosas. *POLLAIOLO*, con el **Túmulo de Sixto IV** introdujo una solución que modificaba con originalidad y acierto este tipo de enterramiento anterior.

El retrato fue otra de las modalidades escultóricas que, dada su demanda, se multiplicó con profusión, pues satisfacía como ninguna otra la necesidad de perdurabilidad contra el paso del tiempo. Fue de las artes que obligaron al desdoblamiento del dualismo clasicismo-naturalismo en que se desenvolvió el siglo, pues es un género que se mueve entre la necesidad de que el mandante se vea realmente reflejado en él, y por otra parte, que su apariencia real quede mejorada. A la maestría con que se desenvolvieron los artistas hay que añadir la introducción de un modelo inexistente hasta ahora: los retratos son bustos que preferentemente incluyen los antebrazos, solución que no tenía precedente en la antigüedad clásica. Siempre con excepciones, una de las obras más relevantes es la **Dama del Ramillete**, de autoría discutida, donde, al incluir las manos, hace de éstas un elemento de tal expresividad que proporcionan especial viveza a la desconocida dama.

Esta necesidad de notoriedad estimuló la introducción de otros géneros escultóricos, como fue el medallismo. Es técnica muy difícil que supone el conocimiento del modelado con precisión de orfebre, el dominio del bajorrelieve reducido a mínimos, el conocimiento de la perspectiva, y de la técnica del bronce. El pretexto fue muy variado, y apareció con ocasión de proyectos de edificios, conmemoraciones, festejos, acontecimientos, etc. Ofreció la posibilidad de multiplicar la efigie de muchos de los que anhelaban la fama. Se considera a *PISANELLO*, pintor, el primero que experimentó con este tipo de escultura, sentando las bases de una modalidad practicada por otros muchos artistas cuyas autorías nos son muchas veces desconocidas.

El ambiente erudito de la época motivó la demanda de una escultura de pequeño formato en la que también fue decisivo el papel que desempeñó *POLLAIOLO*. Contribuyó a ambientar las casas con buen gusto y, a veces, con sutiles significados.

ESQUEMA

*** Clasicismo y naturalismo toscano**

“La escultura toscana logró un equilibrio entre una vuelta a los clásicos y una vuelta a la naturaleza, hizo posible que personajes de Donatello existieran en ambientes de Brunelleschi o Alberti” (Panofsky)

*** Seguidores de Donatello y variedad escultórica**

VERROCCHIO, Andrea di Cione (1435-1488)

David (antes de 1476)

Condottiero (1479-88)

Dama del ramillete

Santo Tomás, del *Or San Michelle*

POLLAIOLLO, Antonio (1431-1498)

Los monumentos funerarios

Sixto IV (1485-92)

Inocencio VIII (1492-98)

*** Los géneros escultóricos**

Escultura para la autocomplacencia

El monumento urbano

Otros monumentos funerarios

Leonardo Bruni, de *ROSSELLINO Benedetto*

Carlo Marsupini, de *DA SETTIGNANO Desiderio*

El retrato

“Esta sensibilidad hacia la atmósfera (la de los primitivos flamencos) no la intentaron nunca los florentinos, que era un pueblo de mentalidad escultórica. Pero en sus retratos de busto llegaron a alcanzar un realismo casi flamenco” (Clark)

DA SETTIGNANO, Desiderio (1428-1464)

Medallas: escultura de conmemoración

Técnica de orfebres e incorporación de la perspectiva

El pequeño formato

Hércules y Anteo, de *POLLAIOLLO*

Bertoldo DI GIOVANNI

Tondos y medallones

Bibliografía:

ARGAN G.C.: *Renacimiento y Barroco*, Madrid 1996 (1976), pp. 198 ss.

CHASTEL A.: *El Gran Taller de Italia (1450-1500)*, Madrid, 1966 (1965), pp. 89-172.

CINOTTI M.: *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973, pp. 58-66.

HEYDENREICH L.H.: *La eclosión del Renacimiento: Italia, 1400-1460*, Madrid, 1972, pp. 209-228.

POPE-HENNESSY J.: *La Escultura Italiana del Renacimiento*, Madrid, 1989 (1958), pp. 67-106 y 147ss

2.3 - LA ESCULTURA DE DIVULGACIÓN

La demanda de escultura fue en aumento a lo largo de todo el siglo. Las iglesias optaron por amueblar los interiores con trabajos esculpidos. Los concejos municipales ornamentaron el espacio comunitario con pequeñas capillitas, en la línea en que ya estaban ambientadas las ciudades italianas, generalmente con pinturas. Los particulares contribuyeron a incrementar esta atmósfera religiosa incluyendo semejantes trabajos en los edificios de su propiedad. En el interior de algunas casas se introdujeron también motivos religiosos, en buena parte constituidos por *madonnas*. La enorme demanda que todo ello motivó fue satisfecha por la especialización de artesanos que facilitaron esta imaginería a partir de la iniciativa de artistas. Se les conoció como *madonnieri*, cuyo equivalente en español, en traducción libre, sería “imagineros”. Estos trabajos fueron preferentemente hechos con tierra cocida que incluso en español ha dado lugar al término “terracota”. Con arcilla modelada, recubierta de los óxidos disponibles, y llevada al horno, se conseguía una textura muy semejante al mármol. La novedad que ofrecía esta técnica con respecto a esta piedra era que los trabajos se podían matizar con colores diferentes al blanco, con- seguidos con diferentes óxidos.

Esta imaginería tenía como tema preferente a vírgenes-madre, o *madonnas*, esto es señoritas con aspecto de madres jóvenes, y niños de finos rasgos y atractivo aspecto. Sanos y juguetones estos, y, tiernas, aquellas, ofrecían los componentes para una segura aceptación que incrementó la demanda. El acierto fue tal que algunas de estas imágenes han sido reproducidas con bastante fidelidad hasta nuestros días, pudiéndose encontrar todavía en algunos de los domicilios contemporáneos.

Uno de los pioneros fue *Luca DELLA ROBBIA*. Desarrolló con éxito la técnica e introdujo modelos que iban a ser repetidos con reiteración como consecuencia del acierto. Era el “estilo dulce”, asequible a cualquier creyente que, si era iletrado, no tenía que esforzarse para captar las idealizaciones culturalistas. A su vez, por el encanto que traspiraban fueron un buen soporte para estimular la religiosidad de la época. A Luca le siguieron sus sobrinos, entre los que *Andrea DELLA ROBBIA* fue el más conocido, con resultados no fáciles de diferenciar a no ser por especialistas.

Luca, de todas formas, hizo la otra **Cantoría** para la catedral de Florencia. En ella demostró su talla de maestro escultor, pues la resolución formal evidencia conocimiento de las formas de los antiguos, estar compenetrado con sus concepciones estéticas, y, al mismo tiempo, poseer suficiente vitalidad para hacer una obra nueva a la altura de la del gran *Donatello* colocada enfrente.

Muchos fueron los escultores que se prodigaron a lo largo del siglo. Buena parte de sus nombres suenan también como arquitectos. Es una época de erudición y de una maestría tan amplia como para que cada uno de ellos cubriera diferentes facetas del saber y de las artes. Estos escultores enmarcados en el estilo de una época, tienen el personalismo de los maestros, y manifiestan la influencia de aquellos otros que les eran próximos, de forma que pueden ser agrupados en escuelas.

Dentro de éstas, el Norte de Italia, al igual que en arquitectura, cuenta con suficiente vitalidad como para ofrecer resultados propios. En estas regiones una parte de esta escultura está vinculada a la arquitectura, dado el concepto decorativo que la distingue. La “cartuja de Pavía”, destacada como conjunto arquitectónico, en buena parte lo es precisamente por el papel sobresaliente que en ella encuentra la escultura de maestros como *Giovanni y Antonio AMADEO*, y *Antonio RIZZO*. En ésta y en otras construcciones la escultura puede llegar a llenar los paramentos, hasta el extremo de ofrecer un aspecto bastante diferente a las arquitecturas coetáneas de la Toscana, y consecuentemente, introducir un modo de hacer arquitectura que le da carácter propio y distintivo.

ESQUEMA

***El dualismo formal: clasicismo-naturalismo**

“*Madonnieri*”; el yeso y la “*terracotta*”

DELLA ROBBIA, Luca (+1482)

Tabernáculos por las calles

Policromados, terracotas “*majolica*”

Iconográficamente derivan de pinturas

La cantoría

“*Fue un exponente del ‘estilo dulce’ de la escultura florentina, evitando los extremos dramáticos de Donatello y dotando a sus composiciones de un encanto sosegado y religioso que sin duda agradaba a sus clientes*” (Hale)

DELLA ROBBIA, Andrea (1435-1525)

Generación realista

Producción en serie de pequeños retablos y medallones

*** Otros escultores**

ROSSELLINO, Antonio, (1427-1479)

ROSSELLINO, Bernardo, arq. (1409-1464)

DA MAIANO. Benedetto, arq. (1442-1497)

DA SANGALLO, Giuliano, arq. (1443?-1516)

DI GIOVANNI, Bertoldo, (1420?-1491)

DI DUCCIO, Agostino, arq. (1418-1481)

“*Los relieves de Agostino di Duccio, obras de delicada euritmia, son dentro de la escultura como un equivalente al estilo de Boticelli*” (Rafols)

LAURANA, Francesco (h.1430-h.1502)

“*Es el suyo un estilo vivo y realista que alcanza sus mejores momentos en relieves narrativos y en varios retratos en busto de damas de la corte, en los que destaca su interés por la abstracción de las formas*” (Hale)

*** Otras Escuelas**

AMADEO, Giovanni Antonio (1447-1522)

Cartuja de Pavía

RIZO, Antonio (1430?-1499)

Cartuja de Pavía

LOMBARDO, Pietro (1435?-1515)

Bibliografía:

ARGAN G.C.: *Renacimiento y Barroco*, Madrid 1996 (1976), pp. 198 ss.

HEYDENREICH L.H.: *La época de los genios. Renacimiento italiano 1500/1540*, Madrid, 1974, pp. 203-208.

POPE-HENNESSY J.: *La Escultura Italiana del Renacimiento*, Madrid, 1989 (1958), pp. 43-66 y 135 ss.

3.0 - La pintura del Renacimiento

La forma de hacer de *MASOLINO*, y, sobre todo de *MASACCIO*, en la Capilla *Branacci* de la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen de Florencia, suponía una valoración diferente de la realidad, una visión distinta de la misma, que, consecuentemente, necesitaba otra manera de representarla. El nuevo lenguaje estaba acorde con la mentalidad de los tiempos que se estaban viviendo en que las cosas, porque eran buenas como eran, merecían ser disfrutadas tal como eran, sin mistificaciones ni mediatizaciones a apriorismos de inspiración religiosa. Esta manera diferente de ver las cosas, supondría a algunos pintores tener que renunciar a las fórmulas tradicionales que envolvían sus temas, hasta entonces exclusivamente religiosos. La atmósfera requerida para estos temas estaba elegida en función de que los asuntos religiosos no quedaran confundidos con la perentoriedad de la vida diaria. Conocedor de las variaciones que se estaban introduciendo en el arte de la pintura, en esa filosofía se mantuvo preferentemente *Fra ANGELICO*, que, de otra forma, probablemente no hubiera conseguido el halo sugerente que se desprende de sus composiciones y temas religiosos. No obstante, este maestro fraile estuvo abierto a las innovaciones técnicas del momento, principalmente a la de la perspectiva, que incorporó en muchos de sus trabajos. Pero en la medida en que los maestros, por imperativo casi siempre de los mecenas, mediatizaron sus composiciones a otros fines, o se abrieron a otros contenidos, que no eran precisamente a instancias de la

Fe, necesitaron un lenguaje diferente que hiciera verosímil lo que se pretendía presentar como realidad, imperativo en el que se vio comprometido, por ejemplo, *GHIRLANDAIO*, en los registros de la Capilla mayor de Santa Maria Novella, la *Cappella Tonabuoni*.

En este proceso por la captación de la realidad en su tridimensionalidad y textura, el descubrimiento de lo que se formuló como teoría de la perspectiva constituyó un medio tan oportuno que desentrañarlo y mejorarlo llevó a muchos artistas a conjuntar arte y experimentación. Esto se hizo, a su vez, para poder plasmar sus conclusiones en formulaciones operativas que estuvieron en la base de una ciencia perfilada a lo largo del tiempo, la de la perspectiva. Esta nueva teoría proporcionó a los pintores de diversas épocas un medio por el que se inició la conquista de la representación de la realidad. Esta conquista recorrió una trayectoria que avanzó desde lo que al principio no era más que verosimilitud, hasta obtener niveles de sorprendente fidelidad en el realismo. La representación de la realidad, no obstante, pasó por altibajos, de los que formarían parte las técnicas de los vedutistas del siglo XVIII, la captación de las vibraciones lumínicas del XIX, o la hiperrealidad de algunas tendencias del siglo XX.

Este deseo de captación de la realidad llegó a ser seductor. Pero tal seducción, que motivó y condujo el hacer artístico de los escultores y pintores a lo largo de todo el siglo XV, llevaba en sí el germen de la saturación, necesitando a la postre la liberación que supone el traspasarla. Fue la formulación de la filosofía neoplatónica la que ofreció una vía para conjuntar ambas aspiraciones, la fidelidad a la naturaleza, y, sin renunciar a ella, sobrepasarla. Con el neoplatonismo los pintores se hicieron conscientes de esa otra dimensión de que estaban dotados para ayudar a ver en los seres aquella belleza, emanación de la Belleza considerada predicamento del Absoluto, del que las cosas son sombras que pueden, y necesitan empaparse. Eso les autorizaba para reinterpretar la realidad. Pintores como *BOTICELLI* crearon un lenguaje y un mundo que conectó tanto con los ciudadanos inmersos en el diario sobrevivir, como con aquellos otros inquietos por experiencias más intensas. La clave fue la recreación que hizo en las formas eludiendo lo cotidiano, y, a su vez, envolviendo en una ensañación lo mejor que la naturaleza ofrecía. Las diosas de la mitología, sin dejar de serlo, se hicieron asequibles, revestidas de un halo de ingenuidad que las metamorfoseaba, lo mismo que las formas reformulaban sus cuerpos. Las *madonnas*, en su ensimismamiento, se presentaban cercanas, sin quedar confundidas con lo cotidiano.

En pocos períodos de la historia se dio tanta variedad de propuestas, como consecuencia del espíritu inquieto de los artistas por captar lo absoluto de la belleza. La experimentación sobre la línea y el volumen, el color y la luz, y el acercamiento a la realidad desde los más diferentes e incluso contrapuestos estados anímicos llevó a presentar esta realidad desde la fidelidad a ella, o en la trabazón de unas líneas previamente estructuradas. Buscaron el expresionismo de las formas, o reformularon las cosas desde visiones no lejanas de la fantasía. Pintores como *UCELLO* y *Piero DE LA FRANCESCA* trabajaron a partir de los elementos de representación, como era la perspectiva o la luz. Otros, se dejaron involucrar en la búsqueda de nuevas composiciones para sus temas, o hicieron tanteos en el intento de constituirlos en soportes de nuevos significados, como *POLLAIOLLO* o *Piero DE COSIMO* respectivamente. Los maestros de Ferrara se movie-

ron en la línea preferente de la expresión, o desde la óptica de la reformulación fantiosa. La escuela de la Umbría necesitó trascender la realidad que representó fantaseando los marcos de ambientación inspirados en el entorno natural donde, sin embargo, los santos son tan de carne que podrían ser todavía vivientes. En definitiva, ese fue el mecanismo activador de las diferentes realizaciones de este siglo.

Venecia, siempre fue diferente. A partir de una personalidad propia muy consistente por bien definida, pasó de una pintura especialmente vinculada a las soluciones del último gótico, trasportadora a ámbitos de intensidad religiosa, al ensimismamiento en la realidad. Esta fue representada con un verismo conseguido por caminos distintos a los de los florentinos, y con logros que estos no alcanzaron. Los *BELLINI* iniciaron una forma de pintar que casi iba a resultar imperecedera, en tanto en cuanto pervivió durante tres siglos.

La búsqueda culminó a principios del siglo siguiente, cuando pintores como *RAFAEL* hicieron síntesis de experiencias anteriores. Habían sido composiciones encaminadas a dar la sensación de verismo, cuando en realidad estaban artificiosamente articuladas. Con este pintor se consiguió el más elegante de los lenguajes que, por fin, ayudaba a ver la naturaleza, el entorno, la realidad, en toda su inherente grandeza, manipulándola sin deformarla, engrandeciéndola sin adulterarla, y esto, de forma que todo el mundo podía entender.

El siglo XV fue toda una trayectoria en la que se intentó pintar como debían de haber pintado los maestros de la antigüedad, de la que, entonces no poseían vestigios pictóricos que permitieran deducirlo.

ESQUEMA

*** El retardo de la pintura**

- La fuerza del Aristotelismo
- La superación de la pintura medieval

“El aristotelismo benefició al Renacimiento en su primera fase. Cultiva el amor por lo real, cede lentamente su puesto a favor del platonismo. El platonismo, buscaba la forma pura, por geometría y números” (Martín González)

*** La recuperación del naturalismo**

- La teoría en Italia como vía de la representación de la realidad
- Los tratados y escritos de pintores
 - ALBERTI, Leon Battista: “De pictura”

“Desde el día en que el arte no tenga ya como única función la religiosa y tienda a aislarlo como filosofía a pensarse, se estará dispuesto a buscar reglas de la belleza... El arte es uno de los medios de dominio, pues capta las apariencias pero las somete a las reglas de nuestro pensamiento” (Huygue)

*** El acercamiento al clasicismo**

- Los años sesenta
- La ilustración y recomposición de relatos
- La aportación del Neoplatonismo
- El momento álgido del Clasicismo

“Yo me asombraba y estaba desolado al comprobar que aquellas artes y aquellas ciencias maravillosas y divinas, cuyas obras e historia han hecho resaltar tanto un pasado fabuloso, etuviesen hoy ausentes y casi totalmente perdidas” (Alberti)

*** El afianzamiento de la alegoría**

*** De Giotto a Masaccio**

- De la capilla Scroveni de Padua
- A la capilla Brancacci, de Florencia

“Después de él (Giotto) el arte declinó de nuevo, porque todos se inspiraban en pinturas ya hechas; de esta forma la decadencia se prolongó durante siglos hasta el día en que Tomasso el florentino, apodado Massaccio, mostró por la perfección de su obra los que se inspiraron en otro modelo distinto a la naturaleza, maestra de maestros, trabajaron en vano” (Leonardo da Vinci)

“Hizo aparecer a plena luz el estilo nuevo, que ha sido continuado a partir de esa época y hasta el presente por todos nuestros artistas” (Vasari)

Bibliografía:

- ARGAN G.C.: *Renacimiento y Barroco*, Madrid, 1987, pp. 25 y 135.
- CHASTEL A.: *El Gran Taller de Italia (1450-1500)*, Madrid, 1966 (1965), pp. 177ss.
- FRANCATEL P.: *Sociología del Arte*, Madrid, 1975 (1970), p 111 ss.
- HEYDENREICH L.H.: *Eclosión del Renacimiento: Italia 1400-1460*, Madrid, 1972, pp. 241-356.
- HUYGUE: “EL Renacimiento Italiano y la belleza ideal”, en *El arte y el hombre*, 2, Barcelona, 1972 (1958), pp. 374-382.
- PANOFSKY E.: *Renacimiento y Renacimientos en el Arte Occidental*, Madrid 1988, pp.237-255.

3.1 - LA PERSPECTIVA

Cada época supone una nueva visión del mundo, y consecuentemente, en cada época y en las diferentes culturas, es necesario un lenguaje adecuado para trasmitir esta nueva visión. Pronto, tras comenzar el siglo XV, los maestros florentinos sintieron que les era insuficiente el lenguaje artístico de épocas pasadas para expresar su valoración y aprecio del mundo en que estaban inmersos. Las nuevas posibilidades que ofrecía este mundo, y, sobre todo, la diferente valoración de la realidad, hicieron que la vida de cada día tuviera nuevos alicientes que estimulaban su existencia. Esta nueva valoración de la realidad necesitaba ser expresada o trasmitida a la pintura con una mayor fidelidad a lo que se veía y se vivía, para que, a su vez, estimulara el diario vivir de acuerdo con estas nuevas valoraciones.

Los maestros italianos buscaron una forma adecuada de plasmar esa realidad, por cauces distintos a los flamencos, que se constituyeron en maestros insuperables. La recuperación de aportaciones como las de Euclides contribuyó a facilitar el proceso de búsqueda. Desde el tratado de Óptica de este autor alejandrino, y escudriñando en las posibilidades que ofrecía la geometría, *BRUNELLESCHI, MASACCIO* y *DONATELLO*, perfilaron una teoría para representar la realidad que poco después precisaron otros en escritos como los de *ALBERTI* y *Piero DE LA FRANCESCA*. *Ghiberti* en las Terceras Puertas, *Masaccio* en la capilla *Brancacci*, y *Donatello* en los bajorrelieves del Santo de Padua, obtuvieron cotas de representatividad no conseguidas hasta entonces. Después, *Paolo UCELLO, MANTEGNA* y otros, con sus experimentaciones dejaron muy definida la técnica de representación del espacio hasta el extremo de colmar las aspiraciones sin, por eso, saciar las expectativas. A finales del siglo *Boticelli, Ghirlandaio* entre otros, buscaron otros caminos de expresión. A partir del siglo siguiente enriquecidas las posibilidades que ofrecía la perspectiva se buscarían otras apoyaturas en el color, la luz, la atmósfera, en el intento de captar mejor el universo envolvente.

En el siglo XV se había perfilado la teoría de la perspectiva poniendo al alcance una técnica que ofrecía una sensación, si no era real, al menos verosímil del mundo circundante. Se había producido aquella revolución que, en opinión de Francastel, era la de haber logrado representar el universo “*de acuerdo con las reglas que proporcionan los sentidos, y no de acuerdo con los datos seleccionados por el espíritu*”, que básicamente era lo que había condicionado el arte con anterioridad.

A pesar de todo, era una nueva falacia, una diferente ilusión, que no agotaba las posibilidades de captación y representación del mundo real, pues, en definitiva, de lo que se trataba era de plasmar una visión diferente, la que en ese momento necesitaban. En el fondo lo que la teoría de la perspectiva ofrecía era una visión racionalizada de la realidad, más verosímil, eso sí, pero, igualmente ilusoria. Ello conllevaba en sí el agotamiento que necesariamente exigiría otra vez, encauzar el lenguaje por otros derroteros. Es la dinámica que se deriva de ese estado de ansiedad que es intentar continuamente representar lo que se siente después de haber sentido que no quedaba bien plasmado lo que se vive. Es la razón de ser del proceso creativo del arte, que como lenguaje necesita estar en continua reformulación para expresar mejor lo que los artistas, y, por lo tanto, las gentes de una época, necesitan trasmitir de acuerdo con lo que las circunstancias les hacen vivir. Esa es la vitalidad del hombre como ser que siente y piensa en un mismo acto.

Lo expresó Julio Carlo Argan cuando dijo que así como la historia reconstruye la realidad humana a lo largo de los tiempos, la perspectiva aplicada al arte es un intento de representar racionalmente la realidad y el espacio. Juntos, si no agotan la explicación del mundo, al menos, se complementan en el intento de explicarlo.

ESQUEMA

*** Nuevo espacio-nueva visión**

“Representar plásticamente el universo de acuerdo con las reglas que proporcionan los sentidos y no de acuerdo con los datos del espíritu es la más grande revolución que se puede concebir en esta época” (Francastel)

*** Correspondencia con el concepto vital del Renacimiento**

“La creencia de que era posible representar a un hombre dentro de un marco real y calcular su posición y disponer las figuras dentro de un orden demostrablemente armónico, expresaba simbólicamente una idea nueva acerca del lugar del hombre dentro del esquema general de las cosas y de su control sobre su propio destino” (Clark)

*** Perspectiva: proceso de búsqueda**

Precedente en Euclides: “Optica”. Leyes,
Experimentadores y teóricos

BRUNELLESCHI, GHIBERTI, ALBERTI, MASACCIO, DONATELLO, Piero DELLA FRANCESCA, Paolo UCELLO, MANTEGNA

“Así, incluso en estos tiempos se expone y se realiza justamente lo que los pintores denominan hoy perspectiva porque es una parte de la ciencia que es, en efecto, colocar bien y con razón los aumentos y las disminuciones” (Manetti)

Es sistematización del espacio

“La historia de la perspectiva puede ser concebida a un mismo tiempo como un triunfo del sentido de la realidad que distancia y objetiva, o también como un triunfo de la voluntad de poder del hombre que tiene a anular cualquier distancia; ya como afianzamiento y sistematización del mundo exterior ya como una ampliación de la esfera del yo” (Panofsky)

*** Perspectiva y realidad**

Es visión relativa: verosimilitud

“La perspectiva construye racionalmente la realidad natural. La historia construye racionalmente la realidad humana. Perspectiva e historia se integran y juntas constituyen una concepción unitaria del mundo” (Argan)

UCELLO, Paolo (Paolo di Donno), (1397-1475)
Victoria de San Romano (1456-1460)

“En ninguna otra obra se siente tanto como en la de este hombre por la pureza de la forma y la expresión” (Chastel)

Bibliografía:

ARGAN G.C.: *Brunelleschi*, Madrid, 1980 (1955), pp. 26-29.

ARGAN G.C.: *Renacimiento y Barroco*, Madrid, 1996 (1976), pp. 103 ss. y 207 ss.

FRANCASTEL P.: *Sociología del Arte*, Madrid, 1975 (1970), pp. 115 ss.

GIEDION S.: *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, Barcelona, 1982 (6^a ed.), p. 32 ss.

3.2 - LA INCORPORACIÓN DE NUEVOS RECURSOS EXPRESIVOS

En el estudio de la Historia del Arte, en cuanto que es historia, no se puede afirmar que una época sea superación de la anterior. Mucho menos se puede decir esto en el ámbito de la estética. Sin embargo, en todo lo que es historia, aunque no siempre está claro que se pueda establecer una ilación causa-efecto entre una y otra época, en ocasiones una no se puede entender sin tener en cuenta la precedente. En Historia del Arte, por otra parte, ha sucedido en varias ocasiones que una época ha buscado los lenguajes de expresión en épocas que precedieron. Uno de estos momentos es precisamente el del Renacimiento. Ese mirar atrás estaba muy lejos de la búsqueda de una fuente de inspiración como consecuencia de un agotamiento. Por el contrario, los artistas del Renacimiento supieron mirar a la antigüedad, para, desde allí, caminar hacia delante en un proceso distinto pero continuado. Es la diferencia entre mirar atrás por motivaciones de nostalgia, y hacerlo por imperativo de una fecundidad que contempla con responsabilidad el futuro.

Esta fue la actitud de los maestros florentinos en un proceso que llevó varias décadas del siglo XV, y en una búsqueda e investigación que les impulsó a trabajar en diversas direcciones para descubrir diferentes aspectos de los que subyacen en la obra de arte. En este sentido es como Gombrich señaló que los maestros del Renacimiento hicieron diferentes aportaciones que fueron enriqueciendo el proceso creativo, o, lo que es lo mismo, fueron aportando nuevos matices a las obras de este siglo. Fue una etapa de permanente investigación y tanteo que indudablemente tuvo un momento culminante a principios del siglo XVI, cuando cada uno de los grandes maestros llegaron a cotas de expresión artística que con anterioridad habían pretendido y no habían conseguido, y marcaron alturas que consideraron insuperables los que después siguieron.

En este sentido es como este historiador vio una complementariedad que iba a enriquecer los resultados finales en las aportaciones de diferentes maestros. Ya los coetáneos de *Masaccio* vieron que los diferentes elementos que aparecían en las escenas de la **Capilla Brancacci**, tenían tal interrelación como consecuencia de la visión unitaria del conjunto, que era la clave del naturalismo y verosimilitud de las narraciones. A conseguir esta verosimilitud iban a contribuir todos aquellos que estuvieron interesados por las posibilidades de la teoría de la perspectiva y en intensificar la articulación de las composiciones. En este aspecto, entre otros, trabajó *POL-LAI-LOLO*, en quien Gombrich ve uno de los primeros tanteos por usar las figuras geométricas como apoyatura de la composición.

Mucha importancia tuvo para los florentinos el dibujo, hasta el extremo de dar la sensación de que muchas de sus pinturas son dibujos coloreados. *Piero DELLA FRANCESCA*, por su parte, evolucionó en una línea que puso de manifiesto la importancia de la luz, plasmada con el color, como factor no menos importante que el dibujo, y la perspectiva, para conseguir mayor realismo en las obras pictóricas. Fueron admirados sus frescos de la iglesia de San Francisco de Arezzo, donde en su **Sueño de Constantino** se adelantó a soluciones que iban a ser de gusto preferente siglos después. En su **Madonna, santos y donante** es la luz la que complementa de forma decisiva otros recursos técnicos para trasmitir al conjunto de figuras agrupadas en el hueco de una hornacina un extraordinario acercamiento a los contempladores, como consecuencia de la extraordinaria verosimilitud. Era un hito importante en una trayectoria que, como en tantos aspectos, pueden verse precedentes en *Giotto*.

Con razón *Piero* fue considerado sobresaliente en el panorama de los maestros. En Italia se estaban intensificando diferencias notables con respecto a la pintura de los Países Bajos. Ambas escuelas, bien diferenciadas, serían referencias siempre admiradas.

ESQUEMA

*** Historia del arte y la imitación de la naturaleza**

El siglo XV: dos escuelas: Flandes-Italia

“Pensaba entonces, como muchos, que la naturaleza, señora de las cosas, ya envejecida y fatigada, había dejado de concebir esos gigantes, esas inteligencias tan grandes y maravillosas que alumbraba en la época de sus años gloriosos ...” (Alberti)

*** Renacimiento: ¿progresión? (Gombrich)**

MASACCIO-UCELLO: espacio unitario

MANTEGNA: espacio verosímil

Piero DELLA FRANCESCA: luz, como elemento modelador

POLLAIOLLO: composición

*** Piero DELLA FRANCESCA (c.1420-1492)**

“El ejemplo supremo de la aplicación de las matemáticas puras al retrato de la forma y personalidad humana en su relación con el entorno arquitectónico y paisajístico. La intemporalidad y quietud de sus figuras, su extremada simplificación, la pureza geométrica patente en sus contornos y en sus volúmenes... es producto final del Renacimiento” (Hale)

“En sus cuadros de caballete y en sus frescos se hace evidente que es precisamente la luz lo que da el tono supremo a tanta belleza” (Battisti)

Luca Paccioli: “el monarca de la pintura de nuestra época”

Teórico: *De prospectiva pingendi* (1482)

De quinque corporibus regularibus

Leyenda de la Cruz: “El sueño de Constantino” (1452-59)

Retrato de los Montefeltro,

Madonna del Parto (1460)

(Chastel: uno de los cuadros más bellos del arte religioso occidental)

Madonna, santos y donante (1472)

*** La precedente aportación de Giotto y la luz**

“La naturaleza de Giotto no nace de la observación directa de lo real, sino que es recuperada desde la antigüedad a través del proceso intelectual del pensamiento histórico. Historicismo, naturaleza y altura intelectual son, en el arte de Giotto, una sola cualidad” (Argan)

Bibliografía:

ARGAN G.C.: *Renacimiento y Barroco*, Madrid, 1996 (1976), pp. 230 ss.

BATTISTI E.: “El Quattrocento”, en HUYGUE, *El arte y el hombre*, 2, Barcelona, 1972(1958), pp. 386 ss.

CHASTEL A.: *El gran taller de Italia*, Madrid, 1966 (1965), pp. 181 ss.

HEYDENREICH L.H.: *Eclosión del Renacimiento: Italia 1400-1460*, Madrid, 1972, pp. 241-356.

GOMBRICH: *Historia del Arte*, Barcelona, 1975 (5^a ed.), pp. 181 ss.

HUYGUE R.: “El Renacimiento italiano y la belleza ideal”, en *El arte y el hombre*, 2, Barcelona, 1972 (1958), pp. 374 ss.

3.3 - EL QUATTROCENTO FLORENTINO

A lo largo de todo el siglo XV, los pintores se desenvolvieron en la búsqueda de una forma de hacer pintura que estuviera a la altura de lo que se estaba haciendo en otras artes.

En este contexto un fraile dominico del convento de San Marcos, *Fra ANGELICO*, por formación estaba imbuido del pasado, y por convencimiento había asumido el papel de catequizador. Su pintura conectó con la gente quien no sólo aprendió lo que en ellas se decía sino que sintonizó con la manera como este fraile las vivía, hasta el extremo de considerarlo semisanto, desde el momento de su muerte. *Fra Angelico* pintó unos temas de tal forma que logró cargarlos de un espiritualismo que percibieron los creyentes. De ello es un indicio la **Anunciación del Prado**, tema del que hizo varias versiones. A su manera supo interpretar los textos sagrados de forma que encajaban en un mundo cotidiano y, al mismo tiempo, lo trascendían.

Su discípulo y ayudante *GOZZOLI*, también se movió en uso de recursos pictóricos más propios de épocas anteriores. Su decoración de la capilla de los Medicis resulta desconcertante como ámbito de un palacio que pretendía hacer palpable una nueva filosofía de la vida con un lenguaje actualizado. Por ésta y otras obras *Vasari* lo consideró de rango inferior. A pesar de la contradicción, no pudo menos que agradar a los Medici, porque con la **Cabalgata de los Magos**, quedaban inmortalizados para la posteridad en una ficción en que la realidad de unos rostros identificables pasaban a ser protagonistas de una historia reinventada para darles cabida. La manipulación del arte estaba llegando a cotas inimaginables, y, simultáneamente, constituyéndose en documento de una forma de ser y actuar de la sociedad que así lo quería.

En este contexto se desenvolvió *GHIRLANDAIO* quien se puso al servicio de las familias florentinas en la capilla de los **Sassetti**, de la Iglesia de la *Santa Trinità* y en la de los **Tornabuoni** en *Santa Maria Novella*, ambas de Florencia. En los muros de estas capillas intercaló entre temas religiosos los rostros de miembros de estas familias y de otras sobresalientes en la ciudad, con pormenores individualizadores de acuerdo con la habilidad de retratista que tenía este pintor, que, a su vez, con estos trabajos mejoró sus posibilidades hasta alcanzar maestría sobresaliente.

Entre tanto, y a lo largo del siglo, otros pintores buscaron una forma de hacer pintura que supusiera un avance con respecto a lo que se había hecho en épocas anteriores. La **Última Cena** de *Andrea DEL CASTAGNO*, suponía una visión nueva. Los asistentes al acto en su incomunicación ocupan un lugar y representan un acontecimiento que quiere hacerse verosímil. *GHIRLANDAIO* en la **Última Cena** de Florencia aportaba otro avance, y marcaba enormes diferencias con las representaciones que del mismo tema se estaban haciendo en las pinturas europeas. Cada una de estas obras eran un paso para que Leonardo hiciera lo que consiguió en Milán.

La aplicación de la teoría de la perspectiva estaba alcanzando resultados que empezaban a agotar el recurso. Paralelamente había necesidad de buscar por otras vías de investigación. Por entonces el escultor *POLAIOLO* que también pintaba, en opinión de Gombrich se planteaba el cuadro como un todo que había que componer buscando resultados armoniosos. En su **Martirio de San Sebastián** aplicó las figuras geométricas como base de la composición con discutible éxito, por la excesiva rigidez. El cuadro tiene más interés como muestra de esta búsqueda que por los resultados conseguidos.

Con el avance del siglo se fueron revisando algunos de los presupuestos que habían regido la creación artística y cada vez aparecieron más temas no religiosos. Como compensación, se fue enriqueciendo el lenguaje al incorporar otros contenidos no siempre fáciles de leer, como sucedió en la obra de *Piero DI COSIMO*. Se estaba introduciendo la alegoría como soporte para trasmitir otros contenidos.

ESQUEMA

*** Arcaísmo y transición**

FRA ANGELICO (m. 1455)

Anunciación, del Prado

Frescos de San Marcos (1439 ss.)

Capilla del Nicolas V, Roma (1450-1455)

GOZZOLI, Benozzo (+1498)

Cabalgata de los Magos, Capilla Medici-Ricardi

“Aunque no haya sido de los mejores... superó a todos por el número de sus obras, de forma que entre ellas hubo incluso algunas que eran buenas” (Vasari)

***Querencia y despegue: la influencia de la escultura**

DEL CASTAGNO, Andrea (+ 1457)

Última Cena

POLLAIOLLO, Antonio (1432-1521)

El martirio de San Sebastián (1475)

“Trató de hacer el cuadro a la par que correcto con el dibujo armónico en la composición” (Gombrich)

DI COSIMO, Piero (1462-1521)

El descubrimiento de la miel

“Ya desde muy joven era hombre extraño y que se fue haciendo más con el paso del tiempo hasta que acabó manteniéndose con los huevos duros que preparaba cuando hacia cola” (Vasari)

***La pintura como pretexto para “dejar constancia”**

GHIRLANDAIO, Domenico (1449-1494)

Frescos de la Capilla Sassetti, en la Santa Trinidad

Frescos de Santa Maria Novella (1486)

Otros temas:

Giovanna Tornabuoni (Degli Albizzi) (1468-1488)

Ultima cena, Florencia, Ognisanti

“Ya fuera en tabla o en fresco, Ghirlandaio no tenía rival como retratista de personas concretas y de un sistema social en el que iba a resultar un momento culminante en su historia” (Hale)

BOTICELLI, Sandro

La Adoración de los Magos, (1476?), de los Uffizzi

Bibliografía:

ARGAN G.C.: *Renacimiento y Barroco*, Madrid, 1996 (1976), pp. 246 ss.

BATTISTI E.: “El Quattrocento”, en *El Arte y el Hombre* 2, Barcelona, 1972 (1958), pp. 387 ss.

CINOTTI M.: *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973, pp. 119 ss.

CHASTEL A.: *El gran taller de Italia (1450-1500)*, Madrid 1966 (1965), pp 177 ss.

HEYDENREICH L.H.: *Eclosión del Renacimiento: Italia 1400-1460*, Madrid, 1972, pp. 241-356.

3.4 y 3.5 - EL NEOPLATONISMO

En la medida en que avanzó la segunda mitad del siglo XV, en Florencia tuvo lugar una progresiva trasformación. Las artes habían experimentado cuantos caminos estuvieron a su alcance de forma que teóricos y maestros abrieron nuevas pautas. Para la arquitectura y escultura se habían reducido los secretos que guardaban la arquitectura y escultura de la admirada antigüedad. Más dificultades encontró la pintura al carecer de muestras de aquella época, que pudieran ser una referencia de la forma de pintar en el mundo grecorromano. Fue la expresión artística que más vaciló en su intento de conectar con el mundo antiguo. Simultáneamente, coexistieron formas y expresiones que conservaban rémoras de la pintura medieval, mientras se inspiraban en una actividad diferente como era la escultura.

En este estado de cosas el grupo de intelectuales y artistas arropados por los Médicis en la Academia habían Enriquecido las bases conceptuales con traducciones del pensamiento clásico. *Angelo Poliziano* (1433-1499), tradujo entre otros a Platón. *Marsilio Ficino* (1433-1499), y, luego, *Pico della Mirandola* (1463-1494) lo reformularon en el intento de hacer una simbiosis del cristianismo con todos los saberes conocidos. Perfiló el Neoplatonismo que, entre otras aportaciones, abrió a los artistas la posibilidad de recrear la belleza. Era un paso más en una búsqueda que había estado muy polarizada en las fuentes clásicas. Por otra parte, la nueva propuesta ofrecía la posibilidad de superar la teoría de la perspectiva en su intento de captar la realidad. En definitiva, la formulación que esta teoría había ofrecido era relativa, pues encorsetaba la realidad en unos esquemas previamente establecidos, como explicó Argan. Empezaba a sentirse la saturación en un proceso que ya no sorprendía con la novedad de unos resultados que, antes, habían supuesto habilidad y precisión en la forma de plasmar los marcos o espacios representados.

En este contexto aparecieron maestros como, los *Lippi* y *Boticelli*. Todos ellos interpretaban los temas con una estética que seducía incluso a aquellos más iletrados. Involucraba a los que los contemplaban en un diálogo con la obra pintada, en la medida en que eran representaciones de temas que incluían preguntas sin respuesta, mediante formas capaces de embelesarlos.

BOTICELLI ofrece unos modelos y un conjunto de figuraciones que atraen por la belleza ideal de que queda dotada la figura humana, cuando en realidad estas figuras están lejos de ser reales. Era la Belleza trascendente puesta al alcance de la experimentación por un artista que todo lo que tenía que hacer, como todos los artistas, era dejarse llevar por la capacidad de reinterpretación de que estaba dotado.

Las figuras de este pintor son recreación en formas, que ofrecen el engaño de su tangibilidad, pero que, como todos los espejismos, se esfuman cuando volviendo la vista al entorno se descubre que son inexistentes. A pesar de esta irrealidad, porque tienen alma en la ensueñación de que están dotadas, atraen hasta seducir. De esta forma, los pintores habían logrado apresar la Belleza Absoluta, y lo que es más sorprendente, habían logrado ponerla al alcance de aquellos mortales no iniciados en las formas cultas y las creaciones refinadas. Por eso Boticelli fue incomprendido en cada momento de la historia en que las potencialidades de captación del hombre fueron circunscritas al ámbito de la razón. Entonces ésta quedaba privada de la riqueza que implica la complejidad de la mente humana, razón discursiva ciertamente, pero también, sentimiento e intuición, sintonía y adivinación, porque el recurso de los sentidos para lo inmediato y caduco, se complementa con ese otro sentido para aprender la otra realidad que sobrepasa a aquellos.

Una parte de los cuadros de *BOTICELLI* están si descifrar, pero buena parte de la razón para persistir en el intento radica en que las formas concebidas por este maestro son capaces de colocar al contemplador de cualquier época en el traz de goce.

ESQUEMA

*** La crisis social y del bienestar**

La búsqueda de otras referencias y valores

*** La Academia, Marsilio Ficino y el Neoplatonismo**

Platón frente a Aristóteles La mente y los sentidos La belleza y lo Absoluto

“El mismo círculo se puede llamar belleza en cuanto que empieza en Dios y atrae hacia él; amor, en cuanto que pasa al mundo y lo arrebata, y beatitud en cuanto que revierte al creador” (Panofsky)

*** Neoplatonismo frente a perspectiva**

“Ya no es la verdad el fin del arte, sino la belleza y la belleza es Aliquid incorpo- reum que escapa a la forma y a la teoría” (Argan-Huygue)

*** El sincretismo entre la erudición y el cristianismo**

“Quedaba abolida toda línea divisoria entre lo sacro y lo profano” (Gombrich)

*** El papel del artista**

“Se atribuía a los pintores la tarea sacerdotal que permite al alma ascender por medio de todas las cosas hasta la causa de todas las cosas” (Panofsky)

*** Los pintores**

LIPPI, Filippo y Filipino (1406-1469) y (1457-1504)

Madonna de Tarquinia (1452) y otras madonas

Tondo Bartolini (1452)

BOTTICELLI, Sandro (*Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi*), (1445-1510)

Madonnas

Anunciación (1490)

La Primavera (1477), y el **Nacimiento de Venus** (1482)

Otras obras:

Martes y Venus

La abandonada

“Señala la crisis de los grandes sistemas de orden figurativo elaborados en la primera mitad del siglo XV... el arte es el proceso específico para la búsqueda de la belleza” (Argan)

Bibliografía:

ARGAN G.C.: *Renacimiento y Barroco*, Madrid, 1996 (1976), pp. 261 ss.

HUYGUE R.: “El Renacimiento italiano”, en *El arte y el hombre*, 2, Barcelona, 1972(1958), pp. 374 ss.

PANOFSKY E.: *Renacimiento y Renacimientos en el Arte Occidental*, Madrid, 1988, pp. 263 ss.

CHASTEL, A.: *El gran Taller de Italia (1450-1500)*, Madrid 1966 (1965), pp. 209 ss.

3.6 y 3.7 - OTRAS ESCUELAS

Dentro del marco general que es cada estilo, hay modos expresivos tan significativos como para merecer una atención particular. Es lo que en Historia del Arte se considera como “escuelas”. En el caso de la pintura las forman aquellos colectivos de artistas que perfilan una manera de pintar con unos rasgos expresivos comunes, tan significativos como para tenerlos en cuenta, y que no se dan en otros colectivos.

Suelen surgir en torno a un maestro principal del que han asumido las variaciones estilísticas. De todas formas, no todos los grandes maestros han creado escuela. Puede haber un aglutinante común como sería un mecenas, caso de las academias, una filosofía, caso del neoplatonismo, unas particulares circunstancias sociales y económicas, el paso de un maestro célebre, o la llegada de obras procedentes de otras escuelas, caso del impacto de la pintura flamenca, en Ferrara o en la propia Florencia.

Pero si estos factores son los que explican y justifican las escuelas, lo que les da visibilidad son una expresión común que puede comprender aspectos tan diferentes como son preferencias en las composiciones, importancia del dibujo, y el uso del color. También pueden ser las maneras de interpretar diferentes temas, sobre todo la forma de interconectar los temas a los marcos ambientales, la incidencia que pueden tener las pormenorizaciones, el sentido narrativo, etc. Muchas veces, estos colectivos muestran preferencias por alguno de los “ismos” con los que se tipifica el estudio de la Historia del Arte: expresionismo, realismo, idealismo, etc. Las escuelas pueden estar vinculadas a un solo periodo o mantenerse como consecuencia de su consistencia a lo largo de los siglos, caso de la escuela veneciana.

El siglo XV italiano fue de tal fecundidad en cada una de las artes que se multiplicaron las agrupaciones de artistas que, por alguna o algunas de las motivaciones antes apuntadas, se expresaron con uno o varios de los rasgos mencionados. Algunas mantuvieron la personalidad de tiempos pasados, como la escuela de SIENA, que se había caracterizado por su expresión cercana al bizantinismo, pero que decayó en el siglo XV. Algo semejante sucedió con la de las MARCAS, en este caso con fuertes reminiscencias de formas de hacer vinculadas al pasado medioevo. En el norte, la interdependencia de algunas regiones, y el paso común de maestros conocidos, perfilaron en las escuelas veneciana y de Ferrara, algunos aspectos que ponen de manifiesto interdependencias mutuas, y, otros, que las diferencian con nitidez. En el caso de VENECIA y su escuela, la concepción eminentemente narrativa de los temas fue acompañada de la especial habilidad para describir figuras y cosas, incluido el paisaje, con un nivel de naturalismo totalmente nuevo, que sentaría precedentes. La de FERRARA, por su parte, se identifica con la dureza con que se perfilan los rasgos de las personas, el acartonamiento en la representación de los textiles, y el color irreal que acentúa el dramatismo, de forma que se le reconoce un expresionismo muy definido. En algunos temas de distintos pintores de esta escuela y de la de MANTUA, el preponderante impacto de las guirnaldas de frutas las identifica de forma particular.

La escuela de la UMBRÍA adquirió también relevancia por la celebridad de sus maestros, que percibieron a su manera la realidad, representándola con soluciones en las que la fantasía no estaba al margen. La luminosidad de sus celajes está resuelta con soluciones similares, en las que el azul brillante se funde en un blanco casi puro a la altura del horizonte.

La escuela de TOSCANA, fue el arranque de toda la manera de pintar de este periodo. Las innovaciones que introdujeron sus maestros y la fascinación que sus obras suscitaron en todos los que acudieron a esta ciudad para aprender una forma diferente de hacer elevó la pintura al nivel que había obtenido la escultura y la arquitectura, en su intento de recuperar los secretos del arte de la antigüedad.

ESQUEMA

***Pintura de la segunda mitad del siglo XV**

Del naturalismo hacia el idealismo exótico, manierismo, expresionismo

***Pluralidad de los modos**

Estilo y escuela

Interinfluencias: viajes de pintores

SIENA: bizantinismo

DE GIOVANNI, Matteo (1430-1495)

SASSETTA, (Stefano di Giovanni), (1392-1451)

DI PAOLO, Giovanni (1399-1482)

UMBRIA (Perugia): luminosidad y clasicismo:

DELLA FRANCESCA, Piero (c.1420-1492), Toscana

PERUGINO, Pietro Vannucci (+1524)

PINTURICCHIO, Bernardino di Betti (+1524)

SIGNORELLI, Luca (+1523)

"El secreto de la impresión inconcebible que causa el conjunto gigantesco de los frescos (Juicio final) está en el hecho de que Luca, al mostrar los acontecimientos sobrenaturales y ultraterrenos se atiene siempre al natural, evitando cualquier abstracción"(Rafols-Cavalluci-Duprè)

PADUA

MANTEGNA, Andrea (1431-1506)

Retablo de San Zenon, de Verona (h. 1450)

Capilla Orvetari en los *Eremitami* (1448-1455)

San Sebastián (1460)

Camera degli Sposi (1474)

Cristo yacente de la Pinacoteca Brera (Milán) (entre 1486 y 1506)

FERRARA: Expresionismo: formas petrificadas

DE ROBERTI, Ercole (1451-1496)

TURA, Cosme (1430-1495)

DEL COSSA, Francesco (activo h. 1456, +1477)

Salone dei Messi, Palazzo Schifanoia

MARCAS: arcaísmo

DA FABRIANO, Gentile (activo h. 1390, +1427)

La Adoración de los magos (1423)

ROMA

DA FORLI, Melozzo, (Michelozzo degli Ambrogii) (1438-1494)

Otros: (ver 3.10: capilla Sixtina)

Bibliografía:

CINOTTI M.: *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973, pp. 134-174.

CHASTEL A.: *El gran Taller de Italia* (1460-1500), Madrid (1966)1965, pp. 177 ss. y 295 ss.

HEYDENREICH L.H.: *Eclosión del Renacimiento: Italia 1400-1460*, Madrid, 1972, pp. 241-356.

JESTAZ B.: *El Arte el Renacimiento*, Madrid, 1991, pp. 67 ss.

3.8 y 3.9 - LA ESCUELA VENECIANA

Venecia es esa ciudad cuya fascinación en todos los tiempos, tiene su razón de ser en su particular creatividad a lo largo de toda su trayectoria. Tiene bastante de misterio el desentrañar el por qué de esta fecundidad, tanto en cantidad como en calidad. Es arriesgado, tal como algunos historiadores han hecho notar, el afirmar una dependencia directa de las especiales circunstancias sociales y económicas que le fueron propias. Probablemente la clave esté en el contacto e intercambio que mantuvo con todo los pueblos del entorno, y aquellos otros más lejanos de donde el comercio de la seda ofrecía a todos los sensibilizados con las texturas y color la posibilidad de percibir sutiles matices relacionados con ambos. De la admiración de Venecia por el mundo bizantino y toda la fastuosidad de sus protocolos palaciales y las liturgias hay evidencia en la presencia de una de las construcciones que mejor definen aquellos ambientes, como es la propia iglesia de San Marcos.

No fue ajena a esta nueva percepción la aportación de los pintores flamencos de los cuales fue embajador artístico un siciliano, *Antonello DA MESSINA*, que había aprendido de aquellos, y a finales del siglo se desplazó a Venecia. Este pintor precisamente por la sensibilidad para penetrar en la esencia que da realidad a las cosas y a las personas, hizo una genial interpretación del tema de la **Anunciación**, concebida como realmente sería el hecho, es decir como una experiencia interiorizada en una mujer que descubre estar llamada a un singular papel.

Por todo ello los pintores venecianos manifestaron una cierta resistencia a abandonar los dorados como fondo de las pinturas. El carácter descriptivo, útil para la narración, sería lo que mejor sintonizaría con las sensibilidades venecianas entrenadas por razones prácticas en la observación minuciosa y en la contabilidad pormenorizada. En esa línea hay que entender que los *BELLINI* hicieron una pintura que levanta acta de lo que veían. En el caso de *Giovanni*, pintó un paisaje que, sin necesidad de la apoyatura en la perspectiva geométrica, y sin llegar incluso a aplicar lo que se ha identificado como perspectiva aérea, logró darle corporeidad con profundidad, visión unitaria del conjunto e individualización sin fragmentar ese conjunto. Nunca hasta entonces se habían recomposto paisajes que, si no eran reales podían haberlo sido, hasta el extremo de tener que colocar detrás de las *madonnas* unas telas que las aislan del entorno.

En esta concepción no podía menos que encontrar puesto destacado el género narrativo. A su vez, los pintores venecianos hallaron en esta modalidad pictórica la mejor forma de representar la realidad y hacer de ella un tema de recreación. Era la forma de conectar con unos hombres y una sociedad, la veneciana, que necesitaban de la precisión y la información para sacar adelante las actividades que ocupaban sus vidas. No de otra forma se puede entender la pintura de *Gentile BELLINI* y de *CARPACCIO*.

Eminentemente descriptivo es este pintor, pero con matices que lo diferencian. Las figuras que componen sus historias son reales en sus rasgos y atuendos, y la atmósfera puede ser tan perceptible como en el rincón de la **Presentación de los Embajadores** del **Relato de Santa Úrsula**. Sin embargo, los conjuntos arquitectónicos que configuran los fondos son de tal artificiosidad que delatan una fantasía yuxtapuesta a ese otro mundo, donde una leyenda como la de la Santa parece un hecho histórico.

Los pintores venecianos trataron con tal acierto el color que hicieron de este elemento pictórico el rasgo más distintivo de la escuela veneciana, colocando este medio expresivo en el arranque de una trayectoria inagotable durante los siglos siguientes, y con un acierto que motivaría el viaje a Venecia de destacados maestros del Renacimiento y Barroco, e incluso del siglo XIX, procedentes de los diferentes países de Europa. Se sintieron atraídos por el deseo de compenetrarse con los matices peculiares de la paleta veneciana, y captar la luminosidad con ellos conseguida.

ESQUEMA

***Situación geográfica**

Una tradición: viajes, Marco Polo, ruta seda, rutas marinas

Nexo con Constantinopla: esplendor del palacio-liturgia-oro-mosaico-luz Paso de Italia a Flandes: burguesía-racionalización-pragmatismo- realismo

***Peculiaridades en arte**

Lastres, y aportaciones

Gótico: narración; fondos neutros, oro;

Color; marco de las figuras; paisaje; atmósfera; narración; texturas

Influencias externas: Flandes y Bizancio

Influencias de Italia

***Los Maestros**

PISANELLO, Antonio di Puccio Pisano (1395-1450)

Tumba Brenzoni

VIVARINI, Antonio (h. 1415-1476), **Alvise** (1445-1503), **Bartolomeo** (1432-1491)

CRIVELLI, Carlo (1430-1495)

Los BELLINI,

Jacopo (1400-1470/71) (activo hacia 1424-1470/71)

Gentile (h. 1429-1507) (activo h. 1460-1507) Las vistas de Venecia

Giovanni (h 1430-1516) (activo h. 1460-1507) Madonnas

Retablo de San Giobbe (1470?/1487?)

San Francisco (Frick Collection, Nueva York)

DA MESSINA, Antonello (activo, 1475-1479) Los retratos

La Annunciata, Palermo (1475)

San Sebastian, Dresde (1476)

“... un interés igualmente norteño por la luz y por las sombras, así como un retrato meticoloso del detalle natural, y un deleite totalmente italiano en la simplificación volumétrica de la forma. El resultado es un estilo incomparablemente poderoso...” (Hale)

CARPACCIO, Vittore (activo 1488-1525), (1465-1526)

Las vistas de Venecia

El ciclo de Santa Úrsula

Retrato de un caballero

“Para Carpaccio, la pintura no debe enseñar a meditar, a filosofar, a orar, a fantasear, sino, simplemente a ver y comunicar lo que se ve...” (Argan)

Bibliografía:

ARGAN G.C.: *Renacimiento y Barroco*, Madrid, 1987, pp. 373.

CINOTTI M.: *Arte el Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973, pp. 169-175.

CHASTEL A.: *El Gran Taller de Italia (1450-1500)*, Madrid, 1966 (1965), p. 257.

JESTAZ B.: *El Arte el Renacimiento*, Madrid, 1981, pp. 69 ss.

3.10 - PINTURA MURAL

Las paredes de los edificios siempre fueron percibidas como un soporte especialmente adecuado para comunicar, hasta el extremo de que siempre supusieron una tentación para aquellos que querían publicar algo, o dejar constancia de algo. Los *graffiti*, probablemente son tan antiguos como el hombre que con algo en la mano susceptible de dejar huellas, constató que se podía hacer memoria. Si ha pasado el tiempo puede ser un documento de extraordinario valor, en su sencillez, tosquedad, e, incluso, procacidad. Las cuevas con prehistóricas pinturas son testimonios antiquísimos, de percepciones y sentimientos, de conceptos y vivencias, con tal bagaje de sugerencias que resultan todavía inagotables.

En la Edad Media europea, los muros interiores de las iglesias se presentaron como la oportunidad para hacer presente de forma permanente historias que los creyentes debían conocer. En la medida en que estos las observaban captaban los mensajes y eran estimulados a adoptar las actitudes que estos mensajes llevaban. En la época del románico y gótico, la pintura mural de los recintos sagrados y algunos palacios, llegó a dejar ambientaciones de particular elocuencia.

Italia, en todos los tiempos, sintió un atractivo especial por este medio. Los maestros lo usaron para desarrollar sus logros y experimentar sus teorías, sentado hitos en la trayectoria de la pintura, y consiguiendo ambientaciones singulares tanto en las iglesias como en la arquitectura palaciega.

La capilla **Scrovegni** de Padua, no documentada pero considerada como de **Giotto**, maravilló a cuantos pudieron contemplarla. A partir de allí, mecenas y clérigos vieron una oportunidad para narrar historias no sólo con dignidad sino con elegancia, exhibir habilidades y ambientar el interior de las capillas con una atmósfera muy particular creada en cada caso.

Cuando los maestros descubrieron la capilla que había pintado **Massaccio y Masolino** para los **Brancacci**, en Florencia, se dieron cuenta de las posibilidades que el medio ofrecía para difundir el nuevo arte de la pintura. Desde entonces las diferentes ambientaciones pictóricas exhibieron aportaciones y soluciones que constituyen hitos en los diferentes aspectos relacionados con ella. **Piero della Francesca**, tuvo en la **Capilla de San Francisco** de Arezzo la oportunidad para conseguir nuevos efectos con la utilización de la luz. **Mantegna** experimentó con nuevos recursos de la perspectiva, consiguiendo avances en La **Camara degli sposi** y la capilla **Eremitami**. La franja de frescos existentes en la parte baja de los muros de la capilla **Sixtina** no tiene toda la atención que merece desde que fue pintada la imponente bóveda, que atrae hasta ensombrecer lo que bajo ella hay, pero en ellos los pintores habían experimentado nuevos enfoques hasta el extremo de ser criticados los resultados por el propio Leonardo, sin que por ello desmerezcan los efectos conseguidos por los más renombrados maestros de la época.

Paralelamente los mecenas, conscientes del impacto que producían estas ambientaciones contribuyeron a estructurar los contenidos con programas a veces, refinados, como el del palacio **Schifanoia**, vinculado a la astrología, y consiguieron impresionar hasta rozar lo terrorífico en el **Juicio Final** de Orvieto. **Ghirlandaio** usó los muros de las capillas **Sassetta y Tornabuoni** para que la ciudad de Florencia se perpetuara en los rincones urbanos que la dignificaban. Con antelación, los Medicis llegaron a mediatar los muros de tal manera que usaron la capilla de su palacio para sacralizar sus retratos confundiéndolos con las de los reyes magos.

Este recurso que era la pintura mural, culminaría en la época del barroco, en que las ambientaciones llegan a anular la arquitectura describiendo mundos de fantasía, y configurando ámbitos que hacían realidad aspiraciones trascendentes.

ESQUEMA

* **La técnica**

Al fresco y en seco

"A medida del siglo XV, la pintura mural se halla en la cima de su destino; posee un gran pasado... y se la considera siempre como la fórmula del gran arte. La misma dificultad de la tarea contribuye en cierto modo a su prestigio: una ejecución rápida, necesaria para cubrir la superficie húmeda en el tiempo deseado, debe corresponder con una concepción amplia. Una y otra evolucionarán" (Chastel)

* **La función didáctica y el desarrollo de los temas**

Narrativa moralizante medieval

Alegoría para la significación renacentista

La recreación del espacio barroco

* **La tradición y los precedentes en la Pintura Mural**

San Francisco, de Asís (h. 1290)

Capilla Scrovegni de Padua (1304-1313), **Giotto**

Alegoría al Buen Gobierno, de Siena (1339), **Lorenzetti**

Capilla Brancacci, de Florencia (1427), **Masaccio** y **Masolino**

* **La progresión en los resultados**

Capilla Eremitami (1460?), **Manegna**

Cámera degli sposi (1474), **Manegna**

San Francisco de Arezzo (1452-1459), **Piero della Francesca**

Palacio Schifanoia (1458-1478), **Tura**, **Cossa** y **Ercole de Roberti**

"El arte de acumular y de acomodar motivos se halla aquí en su ápice; una ley clara augura la unidad de elementos y da a las figuras y a los detalles una fuerza plástica casi excesiva" (Chastel)

Capillas Sassetti, y **Tornabuoni**, de Florencia (1479-1486), **Ghirlandaio**

Capilla Sixtina, Roma (1481-1482), **Perugino**, **Signorelli**, **Pinturicchio**,

Boticelli, **Ghirlandaio**, **Roselli**

Juicio Final, de Orvieto (1499) **Signorelli**

"Colosales figuras desnudas, modeladas con insospechada seguridad, campean bizarriamente en el terreno real o pelean ferozmente con los demonios, en lucha de terrible realismo" (Rafols)

Biblioteca Piccolomini (1505-1507), Siena, **Pinturicchio**

* **El camino y la culminación**

Bibliografía:

ARGAN G.C.: *Renacimiento y Barroco*, Madrid, 1996 (1976), pp. 306 ss.

CHASTEL A.: *El Gran taller de Italia*, Madrid, 1966, pp. 209 ss.

HEYDENREICH L.H.: *Eclosión del Renacimiento: Italia 1400-1460*, Madrid, 1972, pp. 241-356.

VISSEY TRAVAGLI A.M.: "El Salón de los Meses del Palazzo Schifanoia", en *Summa Pictorica IV*, Barcelona 1998, pp. 393-404.

4.0 - La pintura de los Primitivos Flamencos

Mientras los artistas de Italia intentaban recuperar la realidad desentrañando las sugerencias que ésta les proporcionaba, para, desde ella, captar un mundo de armonías que la trascendían, los flamencos estaban pendientes de esta realidad tal como era y la percibían. Se ha dicho con razón que era el pragmatismo de gentes que, para sacar efectividad y rendimiento tenían necesariamente que limitar las posibilidades de la fantasía. Registraban esta realidad como si se tratara de una contabilidad en sus negocios.

Pero captar la identidad de las cosas hasta el extremo de dominarlas no era suficiente para superar una cierta insatisfacción, la inherente a toda captación que agota sus posibilidades en la dominación de lo que es limitado. Necesitaron como compensación cargar cada cosa de significados añadidos. Atomizada esa realidad en las individualidades de cada elemento fielmente registrado faltaba encontrar otro sentido más allá de la justificación que ofrece todo pragmatismo. Tal intento formaba parte de las secuelas de filosofía de la vida de la Edad Media, cuya superación en lo que a valores y referencias se refiere era un objetivo. Los pintores flamencos habían emprendido la búsqueda de un nuevo lenguaje por caminos completamente distintos a los marcados en Italia. El punto de partida era lo que la vida misma es, sin evadirse a horizontes de

lo que les gustaría que fuera, que era el ámbito preferente de los italianos. Por eso no se iban a involucrar en la conformación de la realidad a partir de apriorismos teóricos, como por entonces está haciendo el arte italiano con la definición del espacio a partir de la teoría de la perspectiva, sino que, desde el registro fiel de todas y cada una de las cosas, se hicieron conscientes de la realidad en la que, a juzgar por el arte llegado a nosotros, se sentían indudablemente inmersos. Como se ha dicho, en esta etapa del siglo XV, a los pintores flamencos no les interesaron las formas de hacer de los italianos. Estos, por el contrario, en cuanto descubrieron la pintura flamenca se abrieron a una forma diferente de percibir la realidad, y, por lo menos algunos de ellos modificaron sus recursos expresivos.

Pero, convertidos los cuadros de los flamencos en espejos, artilugio muy sugerente y reiterativo en su arte, fue como si las imágenes que en ellos se reflejan dejaran resquicios de insatisfacción. Por eso necesitaron que cada cosa fuera metáfora de realidades que superaran las cosas y situaciones recogidas, quizás porque, como afirma Sterling, registraron lo que veían por los sentidos pero no construyeron el mundo. Tablas como la del *Matrimonio Arnolfini*, nos ayudan a entender esta dicotomía integradora en que las cosas son lo que son, pero, al mismo tiempo, están donde están porque son llaves a disposición del contemplador, para abrir su mundo a perspectivas que superan la limitación de las cosas reales.

En esta dialéctica, que se mueve entre la fascinación por la fidelidad y el necesitar que las cosas no se agoten en su tangibilidad, hay una constatación que tiene algo de desconcertante. En este reflejo fiel de una realidad pragmática aparece un elemento poco útil que posiblemente no era real: las largas capas y faldas de muchos personajes, resueltas siempre con los mismos acanalados pliegues. Sus dimensiones y comportamientos de los tejidos son irreales. De manera sorprendente introducen una excepción al pragmatismo que siempre se ha proclamado como patrimonio de las clases sociales que necesitaron este arte a despecho de cualquier otro. Estas prendas hubieran sido tan incómodas en la vida real como para desecharlas por poco prácticas.

Con ellas invariablemente configuran una triangulación compositiva en los personajes que las llevan, y con los pliegues, cargan de un cierto sinsentido a esa realidad. Es como si no acabara de convencer que algunas figuras fueran tan reales como estaban representadas. Preferentemente las llevan las Vírgenes y Santos, por lo que se podría entender como una manera de señalar su singularidad en el mundo de los mortales, pero no son exclusivas de ellos. Podría interpretarse también como un contagio de la recreación en la forma, propia del gótico internacional, que, por entonces, se da en otros países. No al margen de lo que es un convencionalismo de escuela, con este toque de irreabilidad confieren a las composiciones un toque de misticación, al mismo tiempo que plasman uno de los sellos que identifica esta pintura.

VAN EYCK, VAN DER WEYDEN, VAN DER GOES, DICK BOUTS, presentan una simbiosis del mundo de los mortales y la inmortalidad. No se sabe si lo que perciben es que Vírgenes y Santos están tan próximos a la realidad que se confunden con ella, o lo que quieren decir es que la vida diaria es un paraíso que estos tienen a bien visitar. Unos

y otros, por quedar indiferenciados generalmente no llevan ni siquiera aureolas que los señalen como seres superiores.

Este es un arte a caballo entre dos épocas y dos concepciones diferentes de la creación artística. Por eso, en ocasiones, su estudio se coloca como final de la Edad Media. Lo cierto es que nada tiene que ver con el arte que entonces se está haciendo en Italia, pero tampoco se puede decir que sintonice con lo que está sucediendo en el resto de Europa. Las gentes de los Países Bajos llevan su propia trayectoria, definiendo su propia realidad. Contemplando los retratos uno percibe una serenidad cargada de firmeza, un rigor mental conductor seguro de unas vidas, pero, al mismo tiempo, no inmune a la incomodidad que supone seguir rutas marcadas. A la vista de esos rostros sugeridores de interrogantes, uno no puede menos que preguntarse si las cosas eran tan valiosas para ellos como para colmar toda una existencia.

Es en definitiva una pintura que va a fascinar a muchos artistas porque es una búsqueda de la belleza a partir del mundo circundante de la naturaleza cargada de bondad. El embrujo que se desprende de esta especial habilidad para captar el alma de las cosas inactivas fascinó a no pocos. La serenidad que trasmiten esas figuras para quienes la vida necesariamente tenía que ser compleja en la medida en que les era propicia, y la apariencia de esos Santos y Vírgenes que aparecen como posibles conforman una realidad que se trasciende a sí misma. Este es un arte que consigue la síntesis de cualquier dicotomía en la medida en que, al levantar la sutil veladura, permite ver con nitidez horizontes que forman parte del diario vivir.

Como consecuencia de esta fascinación ejercida en los pintores españoles y algunos de sus mecenas tenemos la suerte de poseer una colección tan singular como la del Museo del Prado, y obras dispersas por distintos puntos de España. Es la paradoja inherente a un arte que se desenvolvía con otros medios de expresión, porque estaba hecho para una sociedad imbuida de aspiraciones que querían trascender la cruda realidad.

ESQUEMA

*** El siglo XV en los Países Bajos**

Borgoña y Flandes

Una corte refinada y una burguesía pujante

“Desde fines del siglo XIII latía a pesar del ‘esprit coutois’ una fermentación intelectual que pronto se tradujo en un interés por lo natural, lo cual suponía un empleo de elementos de realismo” (Pijoan)

*** Una pintura peculiar para una sociedad distinta.**

El tránsito entre dos épocas

“La gran herencia de los Duques de Borgoña es la apertura intelectual y artística de Europa septentrional a la aurora del Renacimiento” (Van Uytven)

La innovación técnica

“Los artistas flamencos carecían de vocación teórica; pero pese a su escaso interés por la antigüedad, y la ruptura que efectuaron respecto a sus predecesores inmediatos se expresaron con igual fuerza y nitidez” (Honour-Fleming)

Rasgos predominantes

*** La pintura de los pintores flamencos.**

La caracterización, y la expresión formal

“Los artistas de uno y otro país proclamaban su fidelidad a la naturaleza, pero aplicando una distinción de la época, los flamencos estaban mucho más preocupados por la natura naturata (el mundo creado) y los italianos por la natura naturans (la fuerza creadora subyacente). Además, en el norte el nuevo impulso artístico hizo mella solo en la pintura: la escultura resultó poco afectada y la arquitectura nada en absoluto” (Honour-Fleming)

El simbolismo

“Ciertas obras... son alegorías moralizantes...” (Lievens-de Waegh)

*** Impronta y difusión**

La influencia en Italia

La colección española de Primitivos Flamencos

Bibliografía

BERMEJO MARTINEZ E.: *La pintura de los primitivos flamencos en España*, Madrid 1980, pp.15-34.

HERUBEL M.: “El siglo XV: convulsivo y transitorio”, en *Pintura Gótica II*, Madrid, 1969, pp.11-15.

PANOFSKY E.: *Los Primitivos Flamencos*, Madrid, 1998 (1981).

STERLING: “El realismo Burgués en el siglo XV”, en HUYGUE, *El arte y el hombre*, 2, Barcelona, 1972 (1958), pp. 341-346 y 355.

SUREDA J. y otros: “El arte de los primitivos flamencos”, en *Summa Pictórica III*, Barcelona 1999, pp. 29-42.

4.1 - LOS PRIMEROS PRIMITIVOS FLAMENCOS

Los VAN EYCK son considerados los iniciadores de una forma de hacer que iba a arraigar con tal fuerza que se mantendría durante varios siglos.

Al morir, estos pintores habían dejado consolidada esta nueva pintura en la que lo cotidiano e inmediato estaba omnipresente, con una presencia que daba razón de ser a cada cosa. Mientras tanto en Italia no acaban de encauzar la pintura por los nuevos derroteros que en permanente búsqueda intentaban definir. Esta era una pintura para redefinir un mundo real en el intento de presentarlo mejorado. Países del resto de Europa, como España, se mantenían absorbidos en fórmulas que plasmaban otros mundos, diferentes al real, por el que, a juzgar por lo que pintaban, no demostraban tener excesiva atracción. Eran lenguajes que, si estaban cargados de los mismos contenidos, estos estaban expresados de diferente modo.

En el **Tríptico del Cordero Místico**, de los VAN EYCK, el cordero fue presentado en su apariencia corriente, porque quienes lo vieran serían capaces de quedar embelesados por lo numinoso. Los realejos que en el tríptico aparecen, son tan reales que inducen a pensar que el Padre Eterno y los santos que están en su séquito, habían descendido sin reparos al nivel de lo sensorial para escuchar sus sonidos armónicos. A partir de tal simbiosis entre opuestos no era necesario delimitar ámbitos en **Las Vírgenes del Canciller Rolin y del Canónigo van Paele**. Las personas que en estos cuadros aparecen, sean mortales o inmortales, están en un nivel de igualdad que hace preguntar si la vida era tan bella como para considerar que en ella se daba la atmósfera de lo celestial, o éste otro ámbito solo tenía razón de ser en la medida en que fuera prolongación de aquel.

La explicación puede estar tanto en una peculiar capacidad de imaginación que permitía discernir diferentes niveles, por muy interpolados que estuvieran, como en un hábito de integración que hacia innecesario cualquier diferenciación. En la **Santa Bárbara** de CHAMPIN, o **MAESTRO DE FREMALLE**, la Santa está en medio de la variedad de cosas que son tan reales que están perfectamente diferenciadas en sus texturas y cualidades. Las cosas están definidas en la individualidad de su existencia, y en la profundidad de su significado, con tal intensidad que son susceptibles de proporcionar experiencias trascendentales. Como en pocos discursos académicos los pintores flamencos captaron y supieron plasmar la filosofía de Aristóteles. La simbología, que conllevan temas como el **Matrimonio Arnolfini** de Van Eyck, o la **Anunciación de Merode**, de Champin o Maestro de Fremalle, que para nosotros resulta fácil después de descifrarla, para ellos trasmitía contenidos con la misma diferencia que existe entre quien traduce palabra por palabra, y quien desde el hábito del bilingüismo, capta mediante la semántica de cada palabra la totalidad del mensaje, como consecuencia de un ejercicio integrador que es lo que da dominio al lenguaje.

Fue porque las imágenes estaban concebidas desde la realidad de quien sufre y siente la realidad de las cosas, por lo que **WAN DER WEYDEN** pudo crear modelos de imágenes religiosas que arraigaron en la devoción popular.

Porque seguían teniendo vigencia los presupuestos aristotélicos que daban validez a los sentidos, las cosas quedaban validadas como signos o sacramentos para la trascendencia, creando un círculo en que ésta volvía a la realidad para santificarla. Es lo que es el cuadro del Matrimonio Arnolfini. El mundo pictórico de los flamencos permaneció durante mucho tiempo, probablemente porque siendo tangible creaba más satisfacción que ansiedad. El mundo pictórico de los italianos se mantuvo en la ansiedad permanente que implica perseguir el deseo. Por eso los flamencos no necesitaron de la pintura italiana en la primera etapa. Los italianos, sin embargo, admiraron las posibilidades que contemplaron en la pintura flamenca.

ESQUEMA

“Para los flamencos, el único modo de evocar sobre la superficie del cuadro todas las cosas de la naturaleza es una observación paciente y aguda. No construyen el mundo sino que lo registran por los sentidos. Reproducen su epidermis, visible y palpable, pero no la estructura oculta. Leen el volumen de un cuerpo en el efecto de una superficie modelada por la luz. El espacio es a sus ojos un medio sin límites por el que circulan libremente la sombra y la claridad” (Sterling-Huygue)

*** Los VAN EYCK (+1426 y +1441)**

La incorporación del óleo y el concepto de retrato

El Cordero Místico

Virgen del Canciller Rolin (1425)

Canónigo van Paele (1436)

Matrimonio Arnolfini

“Los cuadros de Van Eyck son infinitamente más que prodigiosos espejos en los que se reflejan fragmentos de la naturaleza. Son himnos religiosos. Están provistos de inscripciones y poblados de símbolos que los contemporáneos cultos descifraban con placer” (Sterling-Huygue)

*** ROBERTO CHAMPIN (+1444) (van der Weyden-Maestro de Frémalle-Maestro de Santa Bárbara)**

Santa Bárbara Anunciación

“La obra que le es atribuida (Maestro de Fremalle) lo considera como uno de los fundadores del nuevo estilo naturalista, que inaugura la primer edad de oro de los Países Bajos, meridionales” (Dijkstra)

*** JACQUES DARET (1400?-1468?)**

*** VAN DER WEYDEN (+1464)**

Descendimiento

Piedad

“Fijó para más de medio siglo unos tipos de retratos y de vírgenes que influirían en casi todos los pintores. Esta influencia es directa de Memling y Bouts” (Herubel)

*** PETRUS CHRISTUS (1400-1472)**

Relación con los Van Eick

Retratos

“No es un buen copista, un hábil seguidor, un imitador inteligente. Concibió un arte personal.” (Upton)

Bibliografía:

HERUBEL M.: *Pintura Gótica I*, en “Historia General de la Pintura”, Madrid 1969 (1966), pp.33 ss. y 77-116
PANOFSKY E.: *Los Primitivos Flamencos*, Madrid, 1998 (1981), pp. 179 y 245 ss

4.2 - OTROS PRIMITIVOS FLAMENCOS

No fueron pocos los pintores italianos que quedaron deslumbrados al ver la pintura flamenca, y, particularmente, el **Tríptico Portinari** de VAN DER GOES, donde las cosas se presentaban como eran. En él había personajes como los del Nacimiento, que podían tener nombres, y otros como los pastores, que si no los tenían podían fácilmente haber sido vistos, en algún lugar de la campiña. La luz no iluminaba los colores de acuerdo con formulas previamente establecidas, sino desde la incidencia real sobre personas y cosas. Era una pintura de concepción distinta, según la cual las cosas tenían una capacidad de evocación de acuerdo con lo que eran. Mientras tanto en Italia la alegoría revestía las cosas. En el trasfondo estaba la disyuntiva entre captar al hombre y la realidad como obra de arte, o preconcebirla una obra que tiene que ser arte.

En los numerosos cuadros resueltos de forma semejante al de **San Eloy** de PETRUS CHRISTUS, las cosas no son una mera enumeración al estar descritas en su individualidad, ni fragmentan el ambiente, pues contribuyen a componerlo como una totalidad. Aquellas y ésta quedan dignificadas por la santa presencia del protagonista, cuya realidad queda desvelada a partir de estas cosas.

Los temas religiosos flamencos llegan a ser tan posibles que en la **Última Cena** de BOUTS, ciudadanos que no han tenido que vestirse de época para integrarse en el acontecimiento, asisten como uno actor más, dispuestos a lo que se les pudiera pedir. En el Triptico *Portinari*, por el contrario, son los ángeles los que son de otro mundo, por eso, contrariamente a lo que se había hecho hasta entonces, éstos son lo que están representados a escala más pequeña.

Solo desde esa simbiosis y capacidad de integración se puede entender la profunda personalidad que emana del **Retrato de joven** de PETRUS CHRISTUS, **Hombre del turbante** de VAN EYCK, o de la **Dama** de WAN DER WEYDEN. Dan la sensación de que su ecuanimidad personal era de tal capacidad de integración que resultaba suficiente que las cosas fueran como son sin necesidad de tenerlas que imaginar de otra forma.

Por eso, en el **Juicio del Emperador Otón**, de DICK BOUTS la historia está relatada en todo el realismo de la残酷, no para suscitar la repulsión que conlleva lo morboso, como en otros cuadros de martirios de la pintura gótica europea, sino para estimular a aquellas actitudes y costumbres, que pueden limpiar las cosas de la contaminación que dimana de la maldad humana.

Los pintores florentinos, parafraseando a Philipot necesitaron reducir a estructuras el espacio donde estaban las cosas para sacar rendimiento de él. Para los pintores flamencos era algo ya preexistente, que más que energía para reformularlo lo que necesitaba era voluntad para vivir lo que en él se contenía. Disponían de una predisposición para captar la plenitud de la vida porque, a su manera, vivían con plenitud la vida de cada día.

Esta pintura mantendría siempre su interés por las cosas y por cualquier tipo de personas sin llegar a polarizarse en la gente bien situada, o en los protagonistas de fantasías, como en la pintura italiana. Es una pintura que, en el barroco, acabaría dando cabida a los buenos manjares, animales, paisajes... y las gentes menos favorecidas, como eran los campesinos. Estaba destinada a satisfacer el goce de aquellos que iban a colgar estos cuadros, no con la intención de complacerse en una visión sarcástica, sino desde la disponibilidad a dejarse interpelar por la inestabilidad de los procesos que definen su existencia. Desde esa filosofía, la percepción de lo permanentemente cambiante derivaría en la necesidad de que los colores del barroco aparecieran con la imprecisión de un momento fugaz para así no detener la fugacidad del paso sucesivo de los diferentes momentos, en definitiva, de la vida.

ESQUEMA

“Nada hay más revelador de diferencia entre la actitud sensible que parte de una obra de arte para humanizarla y la actitud mental que estiliza al hombre como una obra de arte” (Sterling-Huygue)

*** VAN DER GOES (+1483)**

Tríptico Portinari

“El simbolismo está presente: son simbólicos los colores utilizados a los que se concede un claro sentido alegórico como a las indumentarias de los ángeles y a la diversa proporción de las figuras que integran una composición. Son asimismo simbólicas las flores que aluden a la virginidad y al dolor, como los haces de trigo, en la Adoración de los Pastores, se inspiran en el texto de San Ambrosio ‘Del seno de María, rodeado de lirios, vino al mundo el montón de trigo, cuando de ella nació Cristo’”

“La gradación luminosa y cromática, la utilización del claroscuro como alternancia de zonas luminosas con zonas oscuras, y la valoración de los espacios vacíos contribuyen a crear una ilusión óptica de tridimensionalidad perfecta” (Chico Picaza)

*** OTROS**

BOUTS, Dirk (1415?-1475)

MEMLING, Hans (1433?-1494)

Escenas de la Pasión de Cristo Retratos

DAVID, Gerard (1460?-1523)

“Para los florentinos, el espacio es sentido como realidad preexistente en las cosas, pudiendo el hombre palpar la estructura universal mediante las leyes de la perspectiva. El plan de la obra será desde entonces concebido como una intersección de la pirámide visual sobre la cual se proyecta la infinitud del espacio, y donde la perspectiva asegura la perfecta proporción de las magnitudes en función del alejamiento. Para los flamencos, al contrario, el espacio es fundamental y de una manera concreta el medio que baña y envuelve todas las cosas. De aquí parte dicha visión radicalmente diferente, por la que la perspectiva en lugar de ser la base de la forma y de la proporción se limita a cumplir un papel secundario de unificación” (Philippot)

Bibliografía:

PANOFSKY E.: *Los Primitivos Flamencos*, Madrid, 1998 (1981), pp 299 ss.

STERLING: “El realismo Burgués en el siglo XV”, en HUYGUE, *El arte y el hombre*, 2, Barcelona, 1972 (1958), pp. 341-346 y 351.

SUREDA J. y otros: “El arte de los primitivos flamencos”, en *Summa Pictórica III*, Barcelona 1999, pp. 29-42.

Varios: *Pintura Gótica I*, en “Grandes de la Pintura”, Madrid, 1979, pp. 117 (Bouts), 137 (van der Goes), 157 (Memling), 177 (David).

4.3 - EL BOSCO

Hieronimus BOSCH, es de los pintores más desconcertantes, por enigmáticos, de toda la historia de la pintura. Al contemplar temas como el “Carro del Heno”, y, sobre todo, el “Jardín de las Delicias”, surge inmediatamente la cuestión, ¿para dónde pudieron ser pintados estos trípticos, cuyo destino no podía ser un ámbito religioso, y que, por su tamaño, tampoco podían quedar fácilmente semiocultos? Como todo lo enigmático, los cuadros del *BOSCO*, en buena parte, fascinan por la carga de misterio que incluyen.

No es mucho lo que de este pintor se sabe, y no ha llegado ninguna de las claves que permitirían desvelar una parte de sus temas, y los dobles sentidos de otros que probablemente dicen bastante más de lo muestran. Pintor de principios del siglo XVI, es coetáneo de todos los grandes de cualquier país, pero no sintoniza con ninguno de ellos. Situado entre dos épocas resulta difícil encajarlo en cualquiera de ellas. Flamenco por nacimiento, se imbuyó de la forma de pintar de los mejores de su tierra, y de ellos apreció la técnica y la concepción, la brillantez del colorido y la precisión del dibujo minucioso, el afán por lo descriptivo y un particular sentido narrativo. A partir de allí, como otros, se interesó por las más variadas cosas de su entorno que describió con fidelidad y exactitud, pero, al mismo tiempo, inventó otras, de tal fantasía que sorprenden por su anormalidad, sin que dejen de impactar por lo que pudieran tener de posibles. Con ellas inventó unos mundos que tienen algo de apocalípticos, y no poco de aterradores. Por eso, temas como las **Tentaciones de San Antonio**, le interesaron hasta realizar varias versiones, pues le proporcionaban sin esfuerzo los elementos para la fantasía preanunciadora del surrealismo. Al mismo tiempo, describió lo que parece el mundo posible, incluso deseable, que llena el **Jardín de las delicias**, donde es imposible saber si critica lo que muestra, o lo que muestra lo expone como deseable, precisamente porque es criticado.

Se ha hablado de sus intenciones satíricas, para lo que subraya lo grotesco de la vida, que no puede menos que caricaturizar. El tema de la locura lo trató con reiteración. Quizá estaba imbuido de alguna de las obras de Erasmo. Se ha dicho que puede ser que formara parte de alguna de las sectas secretas que añoraban un orden social y una estructura eclesiástica bastante diferente. En relación con esta posibilidad está una de las lecturas que se han hecho de su fascinante cuadro el **Carro del heno**. Se ha hablado también de su faceta visionaria, no ajena al profetismo, al preanunciar desenlaces no queridos pero a los que se encaminaba la humanidad. Temas aparentemente inocuos como el **Hijo Prodigio** o **El Prestigitador**, sin duda están enriquecidos con otras lecturas que sobrepasan lo meramente narrativo. El tratamiento que dio a otros temas más directamente religiosos, como **La Epifanía** y **La Pasión**, necesariamente hacen preguntar a quienes se coloquen ante ellos en disposición de ser preguntados, qué quiso decir exactamente.

Especialmente predispuesto a las ensoñaciones, éstas pudieron estar motivadas por las vivencias de una vida social difícil, e incluso traumática. Es una suerte, no al margen de la incógnita que sus mejores temas estén en España. No queda claro por qué esta pintura interesó a Felipe II. Quizá nunca se enteró de lo que en realidad trataba, si es que incluía algo de denuncia a lo que los españoles estaban causando en la tierra del *Bosco*.

Es de las pinturas que, porque no agotan las posibilidades de fascinación, han sido capaces de interpelar a los hombres de casi todos los tiempos, razón por la que estas obras quedan clasificadas entre lo más relevante de la Historia del Arte, y a su autor, entre los más geniales creadores de la humanidad. En todos los tiempos han ayudado al hombre a romper el círculo de lo real que le constriñe, para alcanzar otros mundos mediante la apariencia de liberación, no al margen de la fantasía, ya que ésta ofrece la posibilidad de realidades diferentes aunque puedan ser amenazantes.

ESQUEMA

EL BOSCO, Hyeronimus Bosch (+1516), entre dos épocas

* **El final de una época**

* **Técnica: dibujo y color**

“...Desconcertante mezcla de fantasía y de implacable realidad, trágicas caricaturas humanas unidas a los temas religiosos, tradicionales, larvas y fantasías híbridas cargados de un simbolismo hermético desgranan la clara magia de sus colores ante una naturaleza limpida de la que se acordarán los paisajistas nórdicos” (Huygue- Pradel)

* **Visión grotesca y visión apocalíptica**

Las tentaciones de San Antonio (Lisboa y Prado)

“La diversidad de representación de los sentidos tocada por la varita mágica del hechicero, revela la unidad del mundo invisible que aparta a nuestra alma de su verdadero camino: la contemplación de la divinidad” (Corubes)

* **El género como crítica social**

Pecados capitales

El Prestidigitador

La locura

* **Los temas religiosos**

Epifanía

La Pasión y el expresionismo

Hijo Pródigo

“Bajo rasgos de un vagabundo, el auténtico buscador de eternidad. Recuerda el loco del último naípe del tarot: el loco harapiento, repudiado por todos perseguido por los perros, solo a una humanidad ciega, que es la única privada de juicio. Él es, en realidad, el sabio que ha renunciado a las ilusiones del mundo impuro, ha superado las visiones y anda en pos del absoluto” (Flamand)

* **Los grandes trípticos**

El carro del heno

El jardín de las delicias

“Marcha retrógrada de la humanidad que, amargada por el pecado original, va del paraíso terrenal al infierno” (Flamand)

Bibliografía:

FLAMAND E.Ch.: *El Renacimiento III* (núm. 11 de Historia General de la Pintura), Madrid, 1970 (1966) pp.42 ss.

LIMENTANI VIRDIS C.: “Hieronymus van Aeken, llamado el Bosco” en *Summa Pictórica III*, Barcelona 1999, pp129-143

MATEO GÓMEZ I.: *El Bosco en España*, Madrid, 1991.

MATEO GÓMEZ I.: “El Bosco”, en *Grandes de la Pintura (Pintura Gótica I)*, Madrid, 1979, pp.197-216.

5.0 - La época de los grandes

A principios del siglo XVI se dan una serie de coincidencias, que hacen de este momento un periodo especial que, a su vez, es el comienzo de una nueva época. Hay un nuevo orden social, al haber superado las estructuras y dependencias, las rivalidades y confrontaciones de la época anterior. No al margen de ello van a generarse más recursos puestos a disposición de los pueblos que vieron aumentar su población. De la nueva sociedad forma parte todo lo que supone, aporta y significa la apertura de un nuevo mundo. Tampoco se puede entender esta nueva época, ni se consideraría moderna, sin el aliciente que supone un nuevo pensamiento, mejor estructurado por más crítico, y con otra coherencia por la incidencia que cada vez están aportando los conocimientos científicos. La realidad y el fenómeno se impondrán progresivamente frente a la elucubración basada en el dogmatismo.

La que no estaba al nivel de las circunstancias era la Iglesia católica, llamada por la historia para ser líder del mundo occidental, en este momento no podía reconducir la nueva situación, por la que quedaría desbordada hasta su fragmentación interna. Desde hacía algún tiempo, el papado estaba marcando un periodo difícil para la Iglesia, en el que algunos de sus protagonistas no resultaban referencias válidas para la cristiandad. La institución había llegado incluso a fragmentarse con la disputa entre varios preten-

dientes, cada uno de los cuales se presentaba como legítimo. Ahora, durante los primeros años del siglo XVI, el propio Julio II estuvo más interesado en consolidar el poder temporal de la institución que atento a los momentos delicados que la Iglesia atravesaba, y aquellos otros difíciles que iban a venir.

Sin embargo, hay que reconocer que este Papa estuvo a la altura de las circunstancias que marcaban la trayectoria de la creación artística. Precisamente por sus particulares intereses y sus objetivos para el engrandecimiento de la Iglesia fue el principal activador de los refinados niveles que alcanzó la creación artística. Julio II, personaje del talante humanístico de las personalidades que le eran coetáneas, con su iniciativa propició que maestros como *Bramante*, *Miguel Ángel* y *Rafael* alcanzaran la talla que les caracterizó. Este Papa convirtió a la ciudad de Roma en centro irradiador del nuevo arte, al atraer y proteger a los grandes maestros del momento. Los peculiares intereses de este Papa y su personal manera de ver el futuro contribuyeron a hacer de este periodo uno de los más relevantes en la historia de la creación artística. En justo reconocimiento, si *Bramante*, *Miguel Ángel* y *Rafael* hicieron lo que hicieron fue debido a la pertinacia de este papa.

La creación artística, con una trayectoria propia de búsqueda y ensayo en la prosecución de una continuada superación, no estuvo al margen de las nuevas circunstancias. Los genios que ahora conviven recogen los frutos de la trayectoria que les precedía, pero, al mismo tiempo, se vieron favorecidos por las circunstancias en que vivieron, dando con sus aportaciones significación a unos y haciendo fructificar las otras, para acabar perfilando un nuevo inicio. Es éste el momento en que en arte se da una reconocida culminación y se alcanza una plenitud por la coincidencia de personalidades sobresalientes etiquetados como genios. Contaron con recursos personales e intransferibles, que tuvieron la oportunidad de fructificar en condiciones socioculturales propicias para que fueran relevantes sus aportaciones.

En la realidad que delimitan estas coincidencias, y frente a las dificultades del momento y la crisis en que estaba inmersa la Iglesia, se da la paradójica contradicción, como pusieron de manifiesto Honour y Fleming, de ser precisamente en esta época cuando el arte alcanzó una expresión serena y elevada, de energía mesurada y de clásico equilibrio. No siendo tiempos de experiencia religiosa intensa y fe profunda, *Miguel Ángel* y *Rafael* consiguieron obras de una profundidad religiosa que, a partir de entonces, motivarían a los creyentes de todos los tiempos. Imágenes como la **Piedad** del primero, y las **madonnas** del segundo conectaron con la piedad popular de todas las clases sociales.

Leonardo es un genio peculiar en este panorama. Únicos fueron también *Miguel Ángel*, *Bramante* y *Rafael*, pero lo mismo que sucedía en cada uno de las artes que estaban creando, constituyeron un conjunto perfectamente articulado en una unicidad de resultados que hacen de este período un momento culminante por la grandiosidad de las aportaciones, y la singularidad de cada individualidad. Es la unidad que articulan obras culminantes como son el **Templete** de *Bramante*, la **Cena** de *Leonardo* o la **Piedad** de *Miguel Ángel*.

Estos maestros son irrepetibles y, por singulares, únicos, y sus visiones y aportaciones son exclusivas de genios creadores. Juntos conforman una generación con preocupaciones comunes y coincidentes en formas de hacerlas realidad. Inmersos en las mismas circunstancias históricas que marcaron sus vidas perfilan una generación que da culminación a una trayectoria de la que son en parte secuela, pero, al mismo tiempo, definiendo el momento cenital de la misma. Es lo que se ha dado por llamar, Alto Renacimiento o segundo Renacimiento. Consiguieron lo que muchos artistas con antelación habían perseguido en el ámbito de la expresión artística.

A partir de entonces las cosas necesariamente tendrían que ser diferentes. Los artistas que siguieron, algunos discípulos de estos, tuvieron que sumergirse en la búsqueda de otros recorridos para alcanzar nuevas grandezas. El mismo *Miguel Ángel* fue quien inició el recorrido, y *Rafael* dejó sentados presupuestos de un comienzo que iba a ser desarrollado en las décadas siguientes.

De alguna forma, desentrañada la clave de la armonía que definía la belleza considerada absoluta, la del mundo clásico, los artistas necesitarán a partir de este momento, interiorizar la búsqueda en aquellas experiencias que bullían en ellos con tal fuerza, que al salir al bloque de piedra o al lienzo se tradujeron en formas movidas, a veces agitadas, distorsionadoras de la realidad, y ansiosas de otra belleza, menos absoluta por ser más personal, pero más viva por estar generada desde la vida. El propio *Miguel Ángel*, que sobrevivió a todos los demás, dejó el testimonio en las sucesivas obras que fue iniciando a lo largo del siglo de la evolución de un lenguaje que él introdujo para poder expresar mejor la nueva visión del mundo y la particular concatenación de los acontecimientos. Su obra tanto escultórica como pictórica es un excelente test de la intensa vida de un ser extraordinariamente sensible a los acontecimientos, cuyos altibajos quedan reflejados en ella.

El arte, como siempre había sucedido, iba a sintonizar, con lo que se iba a experimentar, y a constituirse en expresión de las experiencias.

ESQUEMA

*** El Alto Renacimiento como culminación de una trayectoria**

Panorama de las artes a principios del siglo XVI
Diferentes maestros para diferentes países

“Fue precisamente durante esta etapa de extremada turbulencia, cuando el arte del segundo Renacimiento vino a ser un arte de concepción serena y elevada, de energía intensa pero medida y, ante todo, de clásico equilibrio” (Honour-Fleming)

*** Florencia a finales del siglo XV**

“En Florencia, los últimos decenios del siglo XV... se caracterizan por la afirmación de la doctrina neoplatónica, que colocaba en la cima de toda actividad humana la búsqueda de una condición de espiritualidad pura y absoluta, por encima de toda experiencia de la historia o de la naturaleza” (Argan-Huygue)

*** El Genio ¿consecuencia o excepcionalidad?**

Circunstancias y plenitud creativa
Plenitud creativa y proceso de incubación

“Lo que es fundamentalmente nuevo en la concepción artística del Renacimiento es el descubrimiento de la idea del genio, es decir, de que la obra de arte es creación de la personalidad autónoma, y que esta personalidad está por encima de la tradición, la doctrina y las reglas, e incluso de la obra misma; de que la obra recibe su ley de aquella personalidad; de que, en otras palabras, la personalidad es más rica y profunda que la obra y no puede llegar a expresarse por completo en ninguna realización objetiva” (Hauser)

*** La generación del Alto Renacimiento**

Florencia, Roma y Venecia

“La investigación de la realidad, es decir de la verdad, y la de la belleza, al principio más o menos empíricas, se ponen cada vez más en Italia bajo la autoridad de la inteligencia lúcida. Mal distinguidas en su origen (de ello es ejemplo Leonardo da Vinci) llegarán por separado una a la ciencia, y, otra, a la estética. Incluso ésta se acoge a una filosofía la de Platón. Y así con el siglo XVI italiano y sobre todo florentino, el Renacimiento formula los propósitos y los medios del arte” (Argan-Huygue)

*** La búsqueda de la belleza y la realidad**

“La tesis del arte considerado como poesía se opone en lo sucesivo a sabiendas a la del arte considerado como conocimiento de la naturaleza y de la historia, visión lúcida y constructiva del espacio y tiempo”

Bibliografía:

ARGAN G.C.: “El Cinquecento italiano y el idealismo”, en HUYGUE R., *El arte y el hombre*, 2, Barcelona, 1972 (1958), pp. 396-399.

HAUSER A.: *Historia social de la Literatura y el Arte I*, Madrid, 1968, pp. 401 ss.

GOMBRICH E.H. “La consecución de la armonía”, en *Historia del Arte*, Madrid, 1997, pp. 287ss.

5.1 y 5.2 - LEONARDO di ser Piero DA VINCI (1452-1519)

Universalmente valorado por su excepcional talla, ésta lo constituye en uno de esos excepcionales seres que han marcado hitos en la historia de la humanidad. Destacó en todo lo que le interesó, y prácticamente le interesó todo. De una extraordinaria lucidez mental, con una capacidad de observación fuera de lo corriente, y dotado de una peculiar sensibilidad, hizo de la ciencia arte y convirtió en arte todo lo real. Su predisposición a dejar constancia de lo que veía y pensaba y de las deducciones que formulaba al poner en relación tal percepción y tal pensamiento, nos ha permitido sondar en los temas y materias que analizó. Para beneficio de la humanidad dejó constancia de sus conclusiones a través de los numerosos escritos afortunadamente ilustrados.

Líder en prácticamente todas las ciencias, y pionero en buena parte de las propuestas que aquellas permitían formular, se adelantó en logros que después se perfilarían en relación con la representación de la realidad, de su apariencia y del alma que subyace en todo ser de la naturaleza, en la vibración de la mutación de los seres vivos, y en la precisión de captación de lo mudable.

Su extraordinaria capacidad le permitió poner en revisión y crisis todo tópico y referencia relacionado con el arte, las reglas establecidas y la autoridad de quienes las formularon. Sin embargo, porque no era un mero erradicador sino el constructor de una nueva cultura que había asimilado como consecuencia de su gran erudición, además de hacer obras de la genialidad de sus **Santa Ana** en las diversas versiones, dio cumbre a toda una trayectoria de búsqueda de la perfección mediante la proporción y armonía. En obras como la **Última Cena**, la proporción se acompañó del ritmo, y la forma se constituyó en expresión de profundos contenidos, tan sentidos como dramáticos. Lo que Bramante iba a conseguir con su pequeño templo del *Gianicolo*, Leonardo lo había conseguido en esta pintura. Cada elemento y parte de la misma es un logro pleno del mejor arte de todos los tiempos, lo mismo que las secciones de las que forman parte el todo. Todos y cada uno de los elementos constituyen un conjunto donde el ritmo creciente y la expresión elocuente están perfectamente unificadas en torno a la figura central de Cristo, punto final, o, si se prefiere, comienzo de la tensión anímica de la que rezuma toda la obra, con tanta elocuencia que puede involucrar a todo contemplador que quiera saber lo que allí estaba pasando. Pocas veces la planimetría de un muro ha obtenido tanta corporeidad, el silencio ha sido tan sonoro, y la premonición de un drama se ha hecho presente con tanta evidencia.

A pesar de ser escasa su producción pictórica y de haber dejado numerosos escritos, no siempre ha quedado suficientemente documentada su obra. A esto hay que añadir que el deseo por poseer una obra de este maestro ha motivado que las atribuciones no siempre sean consistentes. Si en su **Mona Lisa**, se ha querido ver un alma siempre viva y permanentemente dialogante, la **Belle Ferroniere** fue pintada como una de las mujeres fascinantes por la personalidad que no sólo está presente, sino que envuelve a quien se deja seducir por su presencia. Leonardo, ciertamente, no sólo supo captar el alma sino hacerla inmortal.

No al margen de fracasos que humanizan su persona, Leonardo fue genio en todas y cada una de las artes. Forma un conjunto con el resto de los genios coetáneos y, al mismo tiempo, constituye un caso único en este conjunto. Sintonizando en preocupaciones y coincidencias necesitó distanciarse recorriendo caminos diferentes. Y precisamente porque fue diferente su persona y obra, Leonardo es uno de esos personajes imprescindible para calibrar el punto al que había llegado la humanidad, y, particularmente, para poner de manifiesto que era posible el acercamiento de ramas del saber y la creatividad, no habiendo lugar a considerarlas incompatibles.

ESQUEMA

*** Aportación y peculiaridades**

Color local y ambiental
Sicología: el retrato Perspectiva
El tiempo, lo evanescente y lo mudable

*** Periodos y obras en cada etapa**

FLORENCIA

El Bautismo de Cristo, Ufizzi
La Anunciación (1472)
Ginevra Benci (1474) (Wasigthon)
La Adoracion de los Magos (1481)
Virgen de las Rocas, del Louvre (h.1483)

MILÁN (1482/1483)

Virgen de las Rocas, de Londres (1483-1486)
Ultima Cena (1495-1498) (en Santa María de las Gracias)
Virgen, Niño y Santa Ana, cartón (1501)
Cecilia Gallerani, Dama del armiño, (1490) (Cracovia)

FLORENCIA (1502/1503)

Belle Ferroniere, (1490?), Louvre
Batalla de Anghiari (1502-1503)
Monna Lisa (c. 1504)

MILÁN (1506)

Virgen de las Rocas, de Londres (1507-1508)
Santa Ana, del Louvre (1508-10)

ROMA (1513)

San Juan (1513)

Francia, 1517 (Amboise), murió en 1519

*** La Última Cena (1495-1498)**

“Toda acción tiene que expresarse necesariamente en movimientos. Un cuadro, o más bien las figuras en él representadas, tiene que parecer de tal manera que los espectadores los puedan reconocer fácilmente por sus actitudes, los deseos más íntimos del espíritu... Esto puede compararse al caso de un sordomudo, que, aunque esté privado de oído, puede, no obstante, entender el tema de una discusión por las actitudes y gestos de los interlocutores” (Leonardo)

*** Tratado de pintura**

Bibliografía:

ARGAN G.C.: “El Cinquecento italiano y el idealismo”, en HUYGUE R., *El arte y el hombre*, 2, Barcelona, 1972 (1958), p. 399
FREEDBERG S.J.: *Pintura en Italia 1500/1600*, Madrid, 1978, pp. 17 ss.

5.3 y 5.4 - BRAMANTE, Donato d'Angelo (h. 1444-1514)

El templete de San Pedro en Montorio fue visto como el logro arquitectónico definitivo tras muchos intentos y tanteos por conseguir en arquitectura lo que habían conseguido los arquitectos clásicos de la antigüedad. Durante varias generaciones los maestros estuvieron seducidos por la búsqueda de las claves de la armonía que habían proporcionado belleza a las construcciones greco-romanas. Bramante logró dar con ellas con resultados diferentes a lo que hasta entonces se había realizado, al haber hecho algo completamente novedoso, y, a la vez, en línea con las grandes obras antiguas. En el pequeño edificio de planta circular que es el **Tempietto**, consiguió esa armonía proporcionadora de belleza que surge de un canon perfecto, en una proporción adecuadamente aplicada a cada elemento y al conjunto, y dentro de esa simple unidad que durante varias generaciones se había visto como característica de la arquitectura clásica. A partir de entonces sería inevitable buscar nuevos cauces para abrir nuevos caminos.

Conseguido esto, parece que el pequeño edificio circular tenía que completarse con una construcción anular que lo envolvía. Si realmente la propuesta que ha llegado a nosotros a través del grabado de Serlio es la propuesta completa que ideó Bramante, el resultado de esta construcción hubiera sido tan genial como nunca visto. En ella se hubieran conjuntado de forma sobresaliente referencias tan diferentes como eran las relacionadas con la idea de la arquitectura perfecta, proveniente de la antigüedad, y, al mismo tiempo, se hubiera dotado a esta construcción de todas aquellas connotaciones simbólicas y religiosas, conmemorativas y definitorias de un espacio sagrado requeridas por el culto religioso. En el pequeño templo conmemorativo del martirio de San Pedro, fe e historia, belleza y ciencia se conjuntaban en un posible que pasaba a hacerse real.

No menos singular fue su proyecto para la otra iglesia dedicada a **San Pedro, la del Vaticano**. La concibió con la monumentalidad y armonía que necesariamente engendran grandiosidad. Funcionalidad y evocación quedaron sintetizadas en una obra que tenía que ser grandiosa, no precisamente por las dimensiones, sino por haber conseguido todos esos predicados en una unidad perfecta. La concibió como un monumento para señalar un lugar, y, al mismo tiempo, la diseñó como una construcción con capacidad para acoger a cuantos pudieran venir a visitar ese lugar. Simultáneamente, dio solución a los problemas inherentes a un centro de peregrinación al facilitar la circulación interior de los visitantes. De esta forma supo coordinar las distintas funciones de una arquitectura con una realización arquitectónica grandiosa por su armonía. Conjuntados armonía y monumentalidad otra vez se rozaba la perfección.

Los arquitectos del siglo anterior habían recorrido una larga etapa de experimentación y tanteos, investidos de un afán de búsqueda, guiada por una erudición cargada de conocimientos del pasado. Bramante, conocedor de esta trayectoria y con la intuición de los grandes, supo responder al papel que le había encomendado la historia, en un momento conceptualmente propicio, y en unas circunstancias especialmente favorables, como eran las que le facilitaba otra figura artísticamente excepcional, Julio II.

A partir de entonces el camino a seguir sería diferente. Bramante marcó el inicio con estas obras y con otras como el **Palacio Caprini**, y el claustro de **Santa María de la Paz**. Los discípulos y admiradores, vieron en estos edificios el camino abierto para buscar otra forma de hacer arquitectura. Otro tanto sucedió con el **Patio del Belvedere**, que fue fuente de inspiración para organizar jardines en relación con las construcciones. Sus logros sentaron la base de una manera de hacer que se perpetuaría en el trasfondo de lo que con posterioridad se construyó hasta prácticamente el siglo XX.

Así es como Bramante constituye uno de los hilos que hilvanan esa cultura que, arrancando desde la época clásica, ha llegado con altibajos a los albores de nuestros días, y de la que la arquitectura es exponente a lo largo de todos los tiempos.

ESQUEMA

* Teórico

* Obra

MILÁN (estaba en 1480)

Santa Maria presso San Satiro (1482-1486): equilibrio entre efectos y no sólo cálculo abstracto (Argan)

“Trata de revisar y coordinar... el mayor número posible de referencias culturales y ensaya todo el repertorio de formas a su alcance...” (Benevolo)

Santa Maria delle Grazie (1493 ss.): revisión colosal de la sacristía vieja de Brunelleschi

ROMA (al caer Sforza)

Santa María de la Paz (1500)

Todo modulado en planta (Benevolo)

Es un edificio que inspirará a los manieristas

Templete (1502)

Por primera vez problema de composición (Argan)

Formas bellas también aisladamente

Tan perfecto como cualquier templo de la antigüedad (Gombrich)

Es un manifiesto del nuevo clasicismo (Benevolo)

1503: inspector e ingeniero general de los edificios por encargo de Julio II

San Pedro (1506): Composición modular a diversas escalas (Argan)

Patio del Belvedere

Palacio Caprini-Casa de Rafael, (1501-1502)

Tribuna de Santa María del Popolo (1507-1509) Urbanista:

Via Giulia, via Lungara, dei Banchi (?)

“El mediador entre Alberti y Palladio. Significa el ‘apex’, fue el primero en sacar a la luz la excelente y hermosa arquitectura que había permanecido en olvido desde la antigüedad” (Wittkower)

Bibliografía:

ARGAN G.C.: “El Cinquecento italiano y el idealismo”, en HUYGUE R., *El arte y el hombre*, 2, Barcelona, 1972 (1958), pp. 399-401.

BENEVOLO L.: *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*, Barcelona, 1972-1973(1968), pp. 352 ss.

HEYDENREICH L..H.-LOTZ W.: *Arquitectura en Italia 1400/1600*, Madrid 1966, pp. 237-250.

SUMMERSON J.: *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Barcelona, 1988 (7^a ed.), pp. 50 ss.

5.5 y 5.6 - RAFAEL (1483-1520)

RAFFAELLO SANZIO llegó a Roma cuando tenía veinticinco años precedido de la buena recomendación que era la de *Bramante*. Este aval, y las habilidades que había demostrado en pintura lo habilitaron para desempeñar un papel como arquitecto, no siempre clarificado, pero que aumentó su valoración. Las circunstancias le fueron favorables, sobre todo a partir del momento en que, por muerte de *Bramante*, lo sustituyó como responsable de los edificios de Roma. Por su función de supervisor de las construcciones de la ciudad se le vincula a obras cuya paternidad no siempre está documentada, y que dudosamente pudo hacer dada su intensa actividad como pintor. Sobre las bases de una arquitectura conceptualmente vinculada a *Bramante*, allí donde actuó, contribuyó a perfilar la que iba a ser la arquitectura que se haría después de este arquitecto. Una de las variaciones que aportó estaba relacionada con la ornamentación, dando "licencia" para dotar a los edificios de esa "gracia" que echaba en falta en construcciones de *Bramante*.

Fue, no obstante, en su faceta de pintor donde le reconoce la historia el papel relevante que desempeñó, en este momento sobresaliente que son las primeras décadas de siglo XVI. *RAFAEL* llevaba consigo una amplia preparación aprendida en el estudio de los maestros y demostró una particular sensibilidad en la valoración de las obras de la antigüedad clásica. Estaba, a su vez, dotado, como a veces se ha escrito, de una gran capacidad para hacer la síntesis de lo que hasta entonces se había hecho en el terreno de la pintura. Con la habilidad innata de los grandes genios, con una especial perspicacia para captar la sicología de las personas, e imbuido de la ciencia que facilitaba el conocimiento de la antigüedad, hizo de la pintura lo que *Bramante* había hecho de la arquitectura. La colocó al final de una trayectoria, incorporándola definitivamente al Renacimiento. Con él la armonía estaba conseguida con el uso del canon y la proporción, y era definidora de aquella belleza que sus predecesores intuyeron que habían tenido las pinturas de la antigüedad, que no habían podido ver, porque no se habían conservado. La decoración de la primera de las **Estancias del Vaticano** y los cartones para los **Tapices del Duque** de Mantua evidencian, en palabras de Flamand, esa unidad formal armoniosa, esa claridad, sentido del espacio y proporción que encarnan el espíritu del Renacimiento, con resultados semejantes a los conseguidos en arquitectura, pero, al mismo tiempo, con la flexibilidad de las formas que se van renovando, tal como le han reconocido numerosos tratadistas. Todo estaba, a su vez, deducido de esa fuente de inspiración que había sido constante durante las décadas precedentes, la naturaleza, en la que *RAFAEL* afirma que está la belleza, y, consecuentemente, en los sentimientos y los afectos humanos. Sus obras aparecen un naturalismo pero están compuestas con la retórica que busca la perfección. En esa apariencia y en esta consecución está la maestría de Rafael. Buen testimonio de ello son los retratos y no menos la aceptación que tuvieron sus *madonnas* por parte de creyentes iletrados, pero sensibles al encanto de formas perfectas. Estas imágenes estaban próximas a los sentimientos motivados por la vida de cada día.

Se ha visto en su última obra, inacabada, la **Transfiguración**, el vínculo de conexión entre el final de la trayectoria y el comienzo del camino que a partir de entonces se iba a recorrer. Los dos mundos yuxtapuestos en el cuadro hasta anular el espacio sentaban nuevas pautas para distribuir el tema en el lienzo, y abrían caminos a un nuevo canon que permitiría conjuntar lo real y lo imaginario, tal como quisiera concebirlo todo pintor, a quien se le iba a reconocer nuevas capacidades. Tal como escribió Argan, de Rafael "arranca ese afán de perfección en los detalles formales y de ligazón en un conjunto armonioso que dará origen a las obras perfectas del manierismo". También Rafael fue un punto culminante y un inicio.

ESQUEMA

*** Arquitecto**

* “Claridad, armonía, sentido del espacio, proporción, semejantes a arquitectura, pero, al mismo tiempo, tiene la flexibilidad de las formas vivas” (Flamand)

Capilla Chigi, protobarroco

Palacio Branconio, protomanierismo

Influencias en otros edificios

Villa Madama (1516-1520)

Carta: “*Discrittione et pittura di Roma antiqua*”

*** Pintor**

Biografía: los maestros y sus huellas

“De él arranca ese afán de perfección en los detalles formales y de ligazón en un conjunto armonioso que dará origen a las obras perfectas del manierismo” (Argan)

*** Su obra**

ROMA (1508-1516)

Las estancias Borgia (1508 ss.)

La Farnesina,

Obras de caballete

Madonnas, de Foligno (1511), **de San Sixto** (c.1513), **de la Silla** (1514)

Retratos

Julio II (1512), **Cardenal** (1510), **Baltasar de Castiglione** (c.1514),

Tomasso Inghinari (c.1515), **Leon X** (c.1518)

Cartones (1513)

“Unidad formal, armoniosa, claridad, sentido del espacio, proporción. Encarna el espíritu del Renacimiento” (Flamand)

La Transfiguración (c.1520)

* **Clasicismo**: Equilibrio, armonía, unidad, integración
Idealismo con apariencia de naturalismo

“Rafael parece querer afirmar más exactamente que la belleza está en la naturaleza, en los sentimientos y los afectos humanos, y que el artista discierne mediante un juicio que, al mismo tiempo, es una acto de creación” (Argan)

Bibliografía:

ARGAN G.C.: “El Cinquecento italiano y el idealismo”, en HUYGUE, *El arte y el hombre*, 2, Barcelona, 1972 (1958), pp. 402-404.

FREEDBER G.: *Pintura en Italia 1500/1600*, Madrid. 1978, pp. 50-83.

HEYDENREICH L.H.- LOTZ W.: *Arquitectura en Italia 1400/1600*, Madrid, 1996 (1974), pp. 267-280.

SUMMERSON J.: *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Barcelona, 1984 (1963), pp. 57 ss.

5.7 - MIGUEL ÁNGEL, ESCULTOR (1475-1564)

MICHELANGELO BUONAROTTI, es una de esas figuras que seducen ante la elocuencia de una existencia de tal intensidad que sumerge en la fascinación a todo aquel que está abierto a las vivencias de otro. Pocas veces las obras de un ser son tan evidenciadoras de una vida intensa, y plasman la intensidad de una época. Cuando, maestro en el arte de esculpir, se lamentaba de la dificultad para arrancar del bloque lo que ya estaba contenido en él, estaba hablando de la tensión que le producía el esfuerzo para sacar de su interior lo que ya era real y palpitaba, lo que por su plenitud pedía liberación. En definitiva lo que estaba vivo.

Pocos artistas de talla ofrecen una producción artística tan variada en soluciones formales, porque pocas personas como él habían vivido con intensidad experiencias tan diferentes como eran el goce del descubrimiento de la belleza de todos los tiempos, la tensión espiritual de su época, la limitación de su persona a la hora de liberar la belleza, el amor, el sentimiento, y la percepción de la esencia de la materia. Todo en una trayectoria, sin duda por todo eso difícil, que arrancaba de haber tenido que luchar con condicionamientos familiares que le impedían expresarse por el medio que consideraba mas adecuado, el oficio de escultor. A ello se sumaría el haber sentido el desvanecimiento de los convencimientos que más consistentes, y haber experimentado la impotencia del amor no conseguido.

Miguel Ángel logra una de las creaciones culminantes de la Historia de la Humanidad en su **Piedad**. De una perfección formal sin precedentes, sintetizando lo mejor de la esencia del arte clásico, y, a su vez, en una revisión de tópicos indiscutibles, llega a facilitar la percepción del misterio que la teología se afanaba por hacer perceptible mediante enrevesados razonamientos. Esta escultura es una plasmación perfecta de uno de los tópicos de la fe cristiana: la muerte vencida. En este tema, innumerables veces repetido en el arte, logra hacer ver que es posible conjugar muerte y vida, maternidad y dolor. En esta obra, del fracaso y la iniquidad hizo belleza, y de la muerte, resurgimiento. Puso de manifiesto que la vida y la muerte son hermanas, que una brota de la otra sin poder decir cual de ellas es la causa y cual la consecuencia. Ante esta obra se hace evidente la frase de Schiller “*si no has visto la belleza en el momento del dolor, jamás la has visto*”. Logra lo que logra, porque deshace todo lo que le estremece para conseguir otro orden de categorías y valores, que convencen porque son causa de sosegados sentimientos, y éstos, cuando se les tiene en cuenta, tienen mucho de evidencia.

Porque insatisfecho siguió buscando nuevos cauces de expresión a nuevas percepciones intensamente vividas, abrió maneras distintas de expresarse a todos cuantos de forma similar a él sentirán dolores de parto al intentar plasmar sus emociones. Esa intensidad se quedó reflejada en la **Victoria**, y en los esclavos del **Túmulo de Julio II**. El retorcimiento de formas a las que subordina la tensión de los músculos, la contraposición entre el acabado de las figuras, y la piedra en bruto de donde surgen, es metáfora de esa continua tensión que fue su vida por liberarse de lo que sentía y por expresar la llamada a la liberación de todos, a la que sus obras son una invitación. Esa tensión obtuvo resultados de plenitud en el **Moisés**, con quién dícese que se indignó porque no le hablaba. Era la incomunicación que le atormentaba, y de la que en alguna ocasión se le acusó.

Esta insatisfacción que le suponía cada intento, le llevó a torturar la materia ante el agobio que experimentaba para trasmitirle la vida. Sus últimas “Piedades” son otra metáfora de la despiadada vitalidad que, todavía al final de su vida, le seguía destrozando. La llamada **Piedad Ron-danini** comparada con su primera **Piedad**, son los dos capítulos que corresponden al principio y al final de un riquísimo tratado en que las experiencias personales dan claves de interpretación para entender los acontecimientos de una época.

ESQUEMA

*** Contexto Histórico**

MIGUEL ÁNGEL, ESCULTOR

Sintonía con *Pico della Mirandola*: superación de “lo clásico” y expresión de la “Idea”

Etapas:

1492, FLORENCIA

1497, ROMA

La Piedad

“Si no has visto la belleza en el momento del dolor, jamás la has visto” (Schiller)

1501, FLORENCIA

David

“Se diría que se apresta a liberar la patria, como un ángel exterminador, que fuese instrumento de la divina justicia” (Rafols)

La Victoria

“La victoria es piramidal, flamígera y serpentinata. Las torsiones no van acompañadas de esfuerzos, y, por lo tanto, no sugiere energía. Los movimientos están acabados, no detenidos. La expresión se sitúa a nivel simbólico pues el impulso sugiere triunfo por sí mismo. Los movimientos libres de toda implicación descriptiva, parecen enteramente consagrados a exaltar las virtudes manieristas de gracia, complejidad, variedad, y dificultad” (Sherman)

1505, ROMA

Sepulcro de Julio II

1516, FLORENCIA

Sacristía

“La exaltación heroica de un tipo humano marcado por la compulsión trágica del destino y la aceptación del sufrimiento, se crea aquí un nuevo mundo figurativo...” (De Vecchi-Cerchiari)

1534, ROMA

“Las Piedades”, expresión de su trayectoria

“Sería soberbia aspiración del artista expresar esa dramática conciencia en el cerramiento y sinuoso ritmo de una forma acabada, absoluta, el fundamental respeto a un canon clásico que estaba en la base de toda creación de los escultores cuatrocentistas queda decididamente abandonado” (Baldini)

Bibliografía:

ARGAN G.C.: “El Quinquecento italiano y el idealismo”, en HUYGUE R.: *El arte y el hombre*, 2, Barcelona, 1972 (1958), pp. 404-407.

HEYDENREICH L.H. *La época de los genios. Renacimiento italiano 1500/1540*, Madrid 1974, pp.107ss.

WITTKOWER R.: *La escultura procesos y principios*, Madrid, 1999 (1977), pp. 115 ss.

5.8 - MIGUEL ÁNGEL, PINTOR

MIGUEL ÁNGEL se resistió a pintar la Capilla Sixtina, porque él no se consideraba pintor, y, sin embargo, consiguió no sólo hacer una obra de arte, sino hacerla desde la contradicción que tal negativa suponía. La obra, a su vez, es de máxima expresividad porque fue hecha desde la intensidad de quien estaba viviendo la tensión de su vida profundamente sentida. Esta no estaba al margen de los acontecimientos de aquella época, en que todo hombre que sentía con tensión quedaba apercibido de la inseguridad.

La **Bóveda de la Sixtina** está llena de seres humanos que, oprimidos y comprimidos por las estructuras que los enmarcan, se expresan en la incomodidad que siempre supone tener que mirar hacia delante sin que haya un hueco para poder ver. Con tanta vida condensada en cada figura, en cada conjunto de figuras, en cada compartmentación, y en el conjunto estructural que de todo ello resulta, la bóveda no ha podido menos que impactar a todo aquel que se coloca bajo ella predisuelto a vibrar con lo que emana de ese mundo exuberante en formas, retorcido en caligrafías, denso en mensajes. La abundancia de figuras es tanta que hace evidente el esfuerzo sobrehumano que supone pintarlas. Pero, al mismo tiempo, un cierto sosiego se desprende del control que ha acompañado a tal esfuerzo, y que queda sugerido en la extraña armonía del conjunto, más extraña cuando estaba presente el riesgo de la barahunda.

Esta armonía la consiguió Miguel Ángel con una variedad de resultados equivalente al número de figuras representadas. Estas, a su vez, aparecen articuladas con tal variedad de ritmos, como combinaciones pudieran hacerse entre ellas, para, al final, conseguir el *vivace con fuoco* que supone toda la composición de la bóveda. No al margen de este efecto está el dibujo, que es trazo tan sinuoso como energético, con el que adquiere vida cada parte del cuerpo humano.

Distinto fue el resultado del frontal donde plasmó su visión del **Juicio Final**. Este final está descrito como algo a punto de irse de las manos. En el caos inherente a ese final, temido y deseado acontecimiento, se hace presente, el *Rex tremendae Majestatis qui salvandos salvas gratis*, quien solo con la contundencia con que lo presenta Miguel Ángel podía controlar el desconcierto que motiva la presencia del *Rex*. Este desconcierto arrastra a los que irremediablemente se hunden en la miseria cosechada. Estos motivan con tal contundencia el *Dies irae, dies illa*, que hace sentirse inseguros incluso a los justos. Sumergirse en la atmósfera de la Capilla Sixtina, implica quedar necesitado de un desenlace que traiga sosiego.

De esta forma la Capilla Sixtina, presentada como premonición por Miguel Ángel, quedó constituida en metáfora de las contradicciones que encarnaba ese mismo lugar y lo que representa ese lugar en el entramado de la creencia, y en el mundo occidental. Subyacía en la sociedad la necesidad de cambio de lenguaje, porque se había dado una ruptura entre épocas. En el arte estaba superado el clasicismo; entre los creyentes quería dejarse atrás lo que había de impostura en la iglesia. Europa buscaba una identidad diferente que le fuera más propia.

Miguel Ángel, que vivía con pasión el arte, los acontecimientos, y su fe, y que pensaba que era propio del artista liberar de ataduras las tensiones, plasmó en este singular ámbito el dramatismo que conllevaban los acontecimientos de su tiempo, y trasmutó un arte concebido hasta entonces como formulador de la belleza aturdidora, por el de resorte liberador de ansiedades. Desechada la figura humana como soporte de buscadas armonías, el ser humano representado quedaba constituido en evidencia de desequilibrios inarmónicos. En el fondo, la motivación estaba en el sentimiento trágico de la vida. Para Miguel Ángel lo sobrehumano y el dolor están en la vida, y el papel del arte es dignificarlos. La liberación es la empresa siempre pendiente de un adecuado final.

ESQUEMA

* MIGUEL ÁNGEL, PINTOR

“Entre pintura y escultura hay la misma diferencia que entre la sombra y el cuerpo y es menester considerar que la pintura es tanto mejor cuanto más se acerca a la estatuaria”
(Miguel Ángel)

Pintura escultórica y arquitectura en los frescos de la Sixtina

Sagrada Familia
Batalla de Cascina (1504)

“Muestra hasta qué punto le preocupaba a Miguel Ángel expresar todo mediante la sola figura humana” (Hale)

Sixtina (1508)

“Esfuerzo titánico (del hombre) contra su finitud y su encarcelamiento deja entrever una interpretación trágica de su destino. Símbolo vivo del contraste eterno del creador con el Caos...” (Heydenreich-Passavant)

“El fundamental respeto a un clásico que estaba en la base de toda creación de los escultores cuatrocentistas queda decididamente abandonado” (Baldini)

Juicio final (1536-41)

“Este fresco hace del Juicio Final un acontecimiento dramático, cargado de emoción, de una intensidad y vigor jamás igualado” (Hale)

“Maestro de la potencia, del dolor y de lo sobrehumano. Miguel Ángel enriqueció el arte en nuevos efectos. Pero desde otro punto de vista, lo empobreció, impidiendo que su siglo admirase lo humilde y lo cotidiano. Introdujo en el Renacimiento italiano la afición a las disonancias, cuyo empleo no tardó mucho en abrir el camino al estilo barroco”
(Wölfflin)

“La utilización exclusiva de desnudos para representar el mundo de la Fe era algo que ya no se comprendía, y Aretino, en una carta pública de 1545, expresó vivas críticas al respecto” (Chastel)

Capilla Paulina (1546-50)

(Crucifixión de San Pedro y Conversión de San Pablo.) *“Estas imágenes con su acento sobre el sufrimiento y la conversión milagrosa, con su evitación de toda belleza convencional de la forma, reflejan algo del espíritu de la Contrarreforma”* (Hale)

“...obras, en las que, en un estilo abstracto, con grupos descentrados, se destacan el rostro turbado de San Pablo o la furiosa faz de San Pedro. El estilo se ha hecho pesado y las masas compactas...” (Chastel)

Bibliografía:

ARGAN G.C.: “El Quinquecento italiano y el idealismo”, en HUYGUE, *El arte y el hombre*, 2, Barcelona, 1972 (1958), pp. 404-407.

CHASTEL A., *El arte italiano*, Madrid, 1982.

FREEDBER G.: *Pintura en Italia 1500/1600*, Madrid 1978, pp. 31-50; 470-472.

5.9 - MIGUEL ÁNGEL, ARQUITECTO

MIGUEL ÁNGEL, que había hecho obras grandiosas en escultura y pintura, estaba predis- puesto para la arquitectura. Y lo mismo que había sucedido en aquellas artes también en arquitectura superó todo lo conseguido. Su arquitectura consiguió cotas que habían sido perseguidas con antelación durante décadas, marcando, a su vez, pautas que después habían de seguirse. Todo, con la determinación que era propia de una personalidad muy peculiar y definida.

Ninguna de las obras que hizo en arquitectura fueron diseños exentos de los condicionantes que suponían las preexistencias en las que tenía que intervenir. Miguel Ángel asumió las limitaciones hasta hacer de la limitación una fuente de creación.

Marcando una diferencia con respecto a la obra ideada por Bramante, la **Cúpula de San Pedro del Vaticano**, construida por Miguel Ángel, era una propuesta adecuada a la idea de aquel arquitecto. Miguel Ángel en el nuevo diseño superaba todos los precedentes que había tenido en cuenta, y añadía tal monumentalidad, que el nuevo templo quedaba magnificado como el símbolo de la catolicidad, tal como había querido su promotor Julio II. La nueva cúpula, ensombrecía al propio Panteón que había admirado como logro singular, y que, consecuentemente, había tenido como referencia.

En la **Escalera laurenciana**, en la **Plaza del Capitolio**, y en **Santa María de los Ángeles** hizo de la limitación que suponían las preexistencias, motivos para la recreación, con resultados nuevos que quedaron constituidos en fuente de inspiración para otros trabajos que se harían con posterioridad.

En la **Biblioteca laurenciana**, no tenía espacio para hacer una escalera monumental, pero consiguió la monumentalidad de la escalera precisamente a partir de esa carencia. Para eso prescindió de toda lógica arquitectónica, e hizo que las estructuras perdieran su razón de ser. Los peldaños fueron resueltos con fórmulas que rozan el capricho, pues tres tramos se concentran en uno, mientras, en sentido contrario, el central avanza como una masa. Con ellos, anuló el espacio al nivel de la planta, al darles tal preeminencia que resultan exclusivamente protagonistas. En la caja que envuelve la escalera manipuló los elementos estructurales que llevaban la marca de garantía inherente a todo lo que estaba inspirado en la antigüedad. A su vez, creó otros que eran nuevos. El resultado es un nuevo ámbito donde la artificiosidad es fruto de la imaginación, y recurso para superar las limitaciones. Es el sinsentido hecho virtud o resuelto con habilidad. En palabras de Pevsner, con Miguel Ángel “*lo pesado ya no pesa, el soporte no soporta, las reacciones naturales ya no tienen lugar. Un sistema artificial es mantenido por la más severa de las disciplinas*”. A esto se podría añadir que quedaba superado el orden como base de la composición, y la razón de ser funcional como justificación para hacer arquitectura. Era la certificación que hacía del mundo clásico una referencia superada. A partir de entonces se habría el camino a creaciones que, soslayando citas que habían sido ineludibles, estarían resueltas con el cuño de la creación personal.

En la **Plaza del Capitolio**, también asumió las limitaciones existentes, potenciándolas como base para un nuevo marco. **Santa María de los Ángeles** quedó constituida como referencia para las rehabilitaciones con cambio de uso que se han podido hacer con posterioridad. Mantuvo el edificio en la concepción que le había dado razón de ser, pero lo reformuló para el nuevo uso, sin destruirlo. El resultado fue una iglesia cristiana atípica, en planta y estructura, donde la atipicidad se convirtió en documento de lo que había sido y base de la nueva razón de ser.

Con Miguel Ángel, citando libremente a Wolfflin, lo sencillo y humilde pasaba a pertenecer a otra esfera de la Historia del Arte. Como contraprestación, las disonancias, pasaban al ámbito de las preferencias, convertidas en recursos de un lenguaje con el que el hombre podría expresar otras emociones y generar otra monumentalidad.

ESQUEMA

* MIGUEL ÁNGEL, ARQUITECTO

“En la arquitectura de Miguel Ángel parece que toda fuerza ha sido paralizada. Lo pesado ya no pesa, el soporte no soporta, las reacciones naturales no tienen lugar. Un sistema artificial es mantenido por la más severa de las disciplinas” (Pevsner)

FLORENCIA

Fachada de San Lorenzo (1518)

“...tengo suficiente ánimo para hacer que esta obra de la fachada de San Lorenzo sea, en arquitectura y escultura, el espejo de toda Italia...” (Miguel Angel)

Biblioteca (1520: proyecto)

Escalera Laurenziana (1521-1516): trascendencia e importancia

“La (biblioteca) Laurenziana presupone, como un texto literario, una lectura sistemática, una vivisección elemento por elemento, una interpretación de la acción en la que el propio observador se siente implicado y activo...” (Portoghesi)

ROMA

Palacio Farnese (1546)

San Pedro (1547)

Plaza del Capitolio (1552)

La reestructuración de Santa María degli Angeli (1561)

“La humanización prevaleció en sus diseños sobre las leyes de la estética hasta el punto de que una masa tan pesada como la cúpula de San Pedro puede dar la impresión de elevarse, o de que un entablamento relativamente ligero parezca muy pesado” (Ackermann)

Proyectos para San Pedro (maqueta de madera, 1558-561)

“Para Vasari fue la culminación de un proceso por el cual, generación a generación, el arte no solamente había respondido al desafío de los logros de la antigüedad y de los modelos que proporcionaba la naturaleza misma, sino que incluso los había superado”

“Nadie había hecho tanto como él para que, sobre el vasto conjunto de las obras de arte concretas, se elevara majestuoso el concepto del Arte” (Hale)

“Miguel Angel... es la figura de la que más tienen que parecer los arquitectos de hoy, ya que actúa en una situación sociológica, lingüística y profesional que presenta extraordinarias analogías con la que hoy atravesamos...” (Zevi)

Bibliografía:

BENEVOLO L.: *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*, Barcelona 1972-1973 (1968), pp. 435 ss.

HEYDENREICH L.H.-LOTZ W.: *Arquitectura en Italia 1400/1600*, Madrid, 1966, pp. 379-413.

KOSKOF S.: *Historia de la Arquitectura*, 1988, Madrid, 1988, vol. 2, pp. 853 ss. (Campidoglio).

SUMMERSON J.: *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Barcelona, 1984 (1963), pp. 54 ss.

5.10 - EL EDIFICIO DE SAN PEDRO DEL VATICANO

La llegada al pontificado de Julio II (1503-1513) iba a ser de una incidencia decisiva para la ciudad de Roma y para las artes, y, también, para la Iglesia católica y para Europa. Este Papa fue más gobernante que pontífice, erudito de acuerdo con los requerimientos de la época, y no menos genio que los que fueron destacados artistas contemporáneos. Todo su pontificado estuvo alentado por la realización de grandes obras, tanto para la consolidación de los Estados Pontificios, como para el embellecimiento de la Ciudad Eterna, cada vez más visitada por los peregrinos. Por su preparación, sensibilidad y los objetivos que perseguía, no al margen de cierta megalomanía, supo descubrir y tuvo habilidad para atraer a la ciudad de Roma a grandes genios y maestros de las artes del momento.

Uno de sus primeros proyectos fue sustituir la antigua y monumental basílica levantada sobre la tumba de San Pedro por el emperador Constantino, por otra nueva que, superándola en monumentalidad, se constituyera en referencia y símbolo de la cristiandad. En 1506, *BRAMANTE*, el arquitecto más destacado del momento, comenzó la construcción que no estaría terminada hasta casi cien años después. Paradójicamente, este edificio, al mismo tiempo que adquirió la máxima relevancia entre las iglesias de la catolicidad, se convirtió en el recordatorio de los lamentables momentos que experimentó el cristianismo. Ni este papa ni los que le sucedieron en la empresa tuvieron la habilidad suficiente para evitar una de las fragmentaciones de la Iglesia. Los cuantiosos gastos que suponía la obra motivaron formas de recolección de recursos que escandalizaron a algunos creyentes, encontrando en ello un pretexto para romper con el Papado, que, a su vez, se resistía a reformar la Iglesia. Así fue como el edificio que era construido para ser el símbolo de la cristiandad surgió a costa de la escisión de la misma.

La construcción de este templo fue objeto de sucesivos replanteamientos propuestos por los sucesivos arquitectos que se hicieron cargo del proyecto. A pesar de ello, y también como símbolo, fue construido de acuerdo con una concepción unitaria. El resultado final, sobre todo cuando en el siglo siguiente se le añadió el proscenio que es la plaza, adquirió una grandiosidad que roza lo insuperable, hasta constituir una de las obras más relevantes de la historia de la arquitectura de todos los tiempos.

Bramante, en su planteamiento inicial ideó una iglesia de planta centrada, por considerar que esta tipología era la más adecuada para un monumento conmemorativo que subrayara la relevancia de la tumba de San Pedro sobre el que se levantaba. Al mismo tiempo la proyectó de tales dimensiones que pudiera acoger a las multitudes de peregrinos que iban a Roma, y la dotó de la funcionalidad adecuada para que los peregrinos pudieran visitar la tumba circulando sin entorpecer por su entorno.

Esta idea original fue radicalmente alterada, quedando reducida a la cabecera del templo al final construido. Tras la vacilación de los diferentes arquitectos, que unas veces optaron por la planta centrada, y, otras, propusieron la longitudinal, fue ésta la que definitivamente definió al templo con la intervención de *MADERNO*. Otras propuestas previas también quedaron adecuadamente integradas en el proyecto final. Entre ellas el grandioso cerramiento del crucero solucionado por *MIGUEL ÁNGEL* bajo la monumental cúpula, elemento culminante en la obra, referencia en la ciudad, y símbolo de la cristiandad. Este maestro, genial en todas las artes, simplificó el proyecto de Antonio *SANGALLO* quien se había inspirado en la otra obra de Bramante, también para honrar a San Pedro, esta vez in Montorio. El resto de los arquitectos respetaron básicamente las aportaciones de los grandes maestros arquitectos, y cuando pretendieron otra cosa, cual fue el caso de *PIRRO LIGORIO*, fue de inmediato sustituido. *VIGNOLA* y *DELLA PORTA*, con las cúpulas menores enmarcantes de la gran cúpula, y la linterna de remate, enriquecieron el resultado final manteniendo la unidad del conjunto.

ESQUEMA

*** Contexto histórico y significado**

Julio II, en el Estado Pontificio
La Reforma
La basílica y las indulgencias

***Etapas de construcción, arquitectos y proyectos**

1506: Primera piedra. Julio II

BRAMANTE: 1^a planta: cruciforme
2^a planta: introduce cambios, en deambulatorios

“Cuando se examinan las cosas retrospectivamente, parece casi una necesidad histórica que la iglesia madre del cristianismo, San Pedro, haya sido proyectada por Bramante y con una planta centralizada: Incluso podríamos llegar a decir que, en el año 1505, la santidad y singularidad de esta iglesia no podría haberse expresado mejor con ningún otro tipo de planta” (Wittkower)

1515: *RAFAEL*, superintendente

1515-1519?: propusieron variantes: *PERUZZI*, *RAFAEL*, *FRA GIOCONDO*, *GIULIANO SANGALLO*, Y *ANTONIO SANGALLO*

1527, Saqueo de Roma

1531-36: *PERUZZI* colabora con *ANTONIO SANGALLO*, que hace la maqueta

1546-47: *MIGUEL ÁNGEL*, planta

Elogia el proyecto de Bramante. Simplifica el proyecto de Sangallo eliminando el deambulatorio y los brazos menores
Al exterior, orden gigante sobre atrio

1557: le pagan la maqueta de arcilla para la cúpula

1564: *PIRRO LIGORIO*, un año. Fue reprobado

1564: *VIGNOLA*, hizo cúpulas menores

1588-90: *DELLA PORTA*, completa la cúpula

1600: *MADERNO*, añade nave y fachada

Bibliografía:

BENEVOLO L.: *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*, Barcelona, 1972-1973 (1968).

KOSTOF S.: *Historia de la Arquitectura*, Madrid, 1988 (1985), vol. 2, pp. 866 ss.

HEYDENREICH L.H.- LOTZ W.: *Arquitectura en Italia 1400/1600*, Madrid, 1996 (1974), pp. 250-266 y 315.

SUMMERSON J.: *El Lenguaje clásico de la Arquitectura*, Barcelona, 1984 (7^a ed.).



EL MANIERISMO

La necesidad, por razones de estudio, de diseccionar la historia para poder captarla, ha llevado a la compartmentación y consecuente etiquetación de períodos. Tal como nos enseñaron a ver los historiógrafos, una época genera otra, y, todas, ponen de manifiesto flujos y refluxos que ayudan a entender el acontecer de los tiempos. El proceso seguido a lo largo del siglo XV encontró la meta buscada a principios del siglo XVI. Ese haber llegado a alguna parte supuso el enfrentarse con la necesidad vital de seguir. En ese momento, el arte había conseguido un nivel de expresión de tal talla que los mismos artistas reconocieron una cierta dificultad de superación, pero no era agotamiento pues aparecieron nuevas formas de expresión artística. Era las del Manierismo

El Manierismo apareció como consecuencia de la formulación de nuevas filosofías de la vida, y nuevos valores. Ahora, la revisión de la nueva manera de ver la vida, con tintes de crisis en incremento, venía a disponer, entre otras, de toda la batería de posibilidades que ofrecía el erasmismo. Paralelamente, el desvalimiento que en cierto modo implica el estar en permanente revisión, se acentuaba con el desmoronamiento de la autoridad que siempre había ejercido la Iglesia. No habían sido muy ejemplares las últimas décadas del siglo anterior, y ahora, el pontífice tenía otros intereses, distintos a los preferentemente relacionados con la función prioritaria de la institución, que era la espiritual.

Todo ello se daba en una sociedad en la que las posibilidades para un cómodo existir diario se incrementaron y acumularon en grupos sociales, familias con títulos y méritos militares. Con más tiempo y recursos, necesitaron llenar carencias incorporando formas de vivir más fáciles y necesariamente adormecedoras de vacíos y apetencias insatisfechas. Podría decirse que eran tiempos de decadencia, pero, el resultado no fue la extenuación de la creatividad y del pensamiento, sino la reformulación del arte.

El arte, ahora, al margen de su condición de medio preferente para expresar contenidos y trasmitir mensajes, encontró suficiente razón de ser en el mero deleite en las formas y lenguajes. En este momento cumpliría su objetivo, simplemente, proporcionan-

do complacencia en su percepción. Estas fueron las décadas en que escultura y pintura, literatura y música, buscaron el deleite en el requiebro del lenguaje y la expresión. Ahora no era imprescindible el acompañamiento de contenidos. Pero, no iban a agotarse en el deleite en las formas todas las posibilidades que siempre había llevado consigo la expresión artística. No al margen de la acentuación de este nuevo rol, el arte compensó la minusvaloración de mensajes tradicionales con la inclusión de nuevos contenidos de, a veces, rebuscada lectura. Estos contenidos, o lecturas iconográficas, muchas veces subyacentes, y, a veces, crípticos, fueron ocasión para el entretenimiento, y hoy lo son para, en muchas ocasiones, una complicada investigación. Iban a ser tiempos en que emblemas y leyendas estarían sometidos a reglas de composición y claves de lectura. Tendrían mucho de erudición y algo de entretenimiento, y para desvelarlos necesitaron de claves que ayudaran en el intento. Dieron oportunidad a la publicación de libros como los de *Ripa* y *Alciato*.

La búsqueda de lo distinto, la necesidad de exhibir el talento, la demanda de novedades que sorprendieran, hizo que en todas las artes se buscara la creatividad en una variada oferta de resultados. En arquitectura la combinación de formas y volúmenes fue más variada que la que podían ofrecer las agrupaciones de arquitectos en escuela, pues cada arquitecto buscó lo distinto. Son décadas en que la fecundidad se expresó principalmente por la diversidad de soluciones formales, y la diferente articulación de volúmenes. Los arquitectos se multiplicaron porque se incrementaron las demandas. La gama de propuestas aumentaron porque cada arquitecto deseaba hacer algo diferente. En escultura, como en literatura y música, el ensimismamiento en la forma llegó a agotar toda la razón de ser de la pieza, al margen de que fuera portadora de un contenido, un significado o un tema que hubiera, antes, condicionado la composición y el desarrollo. Qué otra cosa es que *GIAMBOLOGNA* primero haga una escultura y luego la identifique con un tema. La búsqueda pertinaz de la habilidad y la gracia, y la demostración de perfección técnica, no estaban reñidas con el talento artístico que se plasmó en creaciones donde las formas son susceptibles de deleitar, aún al margen de ser portadoras de contenidos. Estos pasaban a ser indiferentes a la recreación formal. Sólo así se entiende que el *PARMIGIANINO* pudiera trasformar una “Venus con Cupido” en una “Madonna con Niño”. Por eso, las cosas evolucionaron hasta un punto en el que, lo aparente, se vio cargado de otros contenidos y mensajes distintos a lo que las formas significan, particularmente en pintura.

Possiblemente no hay periodo en el estudio de las formas con más variedad de resultados que el siglo XVI italiano, de manera que es más difícil que nunca tipificarlo encasillando sus apariencias. Una vez más queda en evidencia consecuentemente, que las apariencias, o lo que académicamente se conoce como características, no son la percepción más consistente del mundo de la creación artística del Manierismo. Por el contrario, solo en motivaciones personales, en las condiciones socioculturales de las primeras décadas del siglo XVI, y en los mecanismos de expresión consecuente que vinculan unas y otras, es posible hallar un denominador común para analizar las obras artísticas de este periodo. Este necesariamente es de base conceptual. Sólo por ese conducto es posible encontrar un denominador común a la variedad formal que caracteriza a cada

una de las bellas artes del periodo conocido como Manierismo. En esta línea, los autores con acierto han desentrañado el trasfondo de las motivaciones en la necesidad de romper con referencias y normas, para plasmar una nueva armonía plástica en la que el sello de lo personal fuera preeminente. De esta manera, y al mismo tiempo, los artistas, con su obra, estaban dejando constancia de la dificultad que el medio socio cultural ofrecía para encontrar asideros consistentes en los conceptos y en los valores, en las normas de conducta y en los gustos. Una vez más, el arte de una época es documento que da claves para entender a los grupos sociales que lo generaron.

Así es como las formas artísticas de la primera mitad del siglo XVI, porque están engendradas desde una postura de búsqueda personal por parte del artista, consiguen unos resultados que, como pocas veces, se hacen sugerentes. Sus armonías rechazan proporciones hasta entonces estereotipadas, pero ofrecen unas posibilidades de deleite que necesariamente están encaminadas a la intuición de una belleza, aunque no sea la predeterminada de momentos anteriores. Desde la óptica personal de cada artista, defendida ahora con tesón, la obra escultórica de *Miguel Ángel* o *Brueghel* es el mejor exponente de ese continuo proceso de parto difícil que embargaba a los artistas, y de la tensión vivida en una sociedad y época. Son obras conseguidas desde la intensidad de los acontecimientos, y expresadas desde una sensibilidad presionada hasta conseguir trasmisir la vitalidad de lo que en ellos y en el entorno se estaba experimentando. Como seres con recursos especiales para sintonizar, la inseguridad les llevó a hurgar en la riqueza de sus capacidades y hacer de la expresividad formal no sólo un medio sino una razón de ser del arte. Lo que dicen y la manera como lo dicen evidencian tiempos de transformación y desamparo, de conflictos sociales y confrontaciones bélicas, de replanteamientos conceptuales y dogmáticos, y de revisión de actitudes morales que habían estado fundamentadas simplemente en el criterio de autoridad. Al mismo tiempo, y por todo esto, tal como se ha dicho, el arte de este momento está concebido para deleitar y sugerir desde la mera apariencia, como no había sucedido en ninguna otra época de la historia. La forma como tal forma da razón de ser a la obra, por el solo hecho de suscitar deleite.

El arte del siglo XVI, el llamado Manierismo, tardó en ser valorado porque no se acababa de comprender. Llegado el momento de su comprensión, ya avanzado el siglo XX, fue etiquetado no sin cierto matiz despectivo. Hoy se presenta con el señuelo de lo que tiene su propio atractivo y hace de este atractivo una clave para desvelar el azaroso siglo XVI en su primera mitad. Este desvelamiento y valoración pueden a su vez, ofrecer pautas para leer situaciones y posicionamientos, procesos de creatividad y expresiones artísticas, que nos atañen al ser las de nuestro entorno y nuestros días.

ESQUEMA

“Las obras manieristas se hicieron para disfrutar de ellas. Son producto de una sociedad epicúrea; una sociedad más dada al escepticismo que al entusiasmo, pero capaz de entusiasmarse con la belleza artística... que cultivaban el deporte, caza, teatro, mesas, músicas, libros... armaduras. El manierismo fue una manifestación extrema de vida civilizada” (Sherman)

INTRODUCCIÓN

- El agotamiento del lenguaje artístico
- El nuevo orden social
- Distintas incidencias en los países europeos

EL MANIERISMO

- * **El término**
- * **Localización**
- * **Reformulación del lenguaje artístico. El estilo**

- La autoridad de los grandes
- Los resultados
- La creación artística y el nuevo “gusto”

“...en la medida echaba en falta el juicio correcto y esa gracia que está más allá de la medición; en la capacidad creativa no había facilidad fluida y elegante; y en el estilo no había suficiente delicadeza para hacer que todas las figuras fuesen esbeltas y graciosas. También echaba de menos la variedad que aportan las invenciones extrañas y numerosas, y la belleza del color” (Vasari)

***Características y visión positivada de Hauser**

- Anticlassicismo / antinaturalismo

“El manierismo es arte radical que transforma todo lo natural en algo artístico, artificioso y artificial. La resonancia natural, la materia prima de la existencia, todo lo fáctico, espontáneo e inmediato es aniquilado por el manierismo y transformado en un artefacto, en algo conformado y hecho que... se halla siempre a distancia remota de la naturaleza. La arquitectura, lejana formalmente de las artes figurativas e imitativas, reviste ya de por sí un carácter abstracto, inanimado e innatural. El manierismo, empero, intensifica todavía más este carácter abstracto y esta distancia de la naturaleza” (Hauser)

*** Periodización**

Bibliografía:

- SHERMAN J.: *EL Manierismo*, Bilbao, 1984.
- HAUSER A.: *El Manierismo*, Madrid, 1965.
- OROZCO E.: *Manierismo y Barroco*, Madrid 1975, pp. 41 y 69 ss.
- BATTISTI E.: *Renacimiento y Barroco*, Madrid 1990, pp.151-164.

6.0 - La arquitectura manierista

De la manera de ser de la nueva época forma parte una mayor disponibilidad de recursos de los pueblos y un aumento de la población. Esto, añadido a otra forma de relacionarse entre los países, motivó la demanda de nuevas construcciones. Las ciudades, consecuentemente, vieron renovado el hábitat de las clases aristocráticas, y el número de sus iglesias se incrementó. En el campo, a su vez, surgieron construcciones para vivienda que ya no tenían necesidad de imitar la arquitectura militar.

Desde otro punto de vista, el de las estructuras mentales que regían la valoración de la realidad, la debilidad del principio de autoridad que ofrecía menos capacidad de convencimiento, la reafirmación de los personalismos propios del siglo XVI, y la diversidad de percepciones del manufacto artístico se plasmaron en la variedad de propuestas arquitectónicas, y en la diversidad de intentos por definir una “idea” de arquitectura. El resultado fue un panorama constructivo de una amplitud y variedad inusitada hasta ahora. Nunca había habido tantos arquitectos. La variedad de propuestas hechas por estos, venía dada por la necesidad de superar referencias y modelos hasta entonces válidos, y estaba reivindicada por la autonomía de cada artista para buscar otras soluciones.

Este rico panorama viene, en parte, motivado por el resultado que *MIGUEL ANGEL* obtuvo con la construcción de la **Cúpula** de San Pedro del Vaticano, y las vías que abrió

con sus propuestas de actuación en Florencia, en el entorno la iglesia de San Lorenzo, con la **Escalera y la Biblioteca**. Con ellas quedaba abierto el camino para otros intentos e introducida la licencia para una indagación por conductos hasta entonces inexplorados. Después de unas décadas era tal la variedad de soluciones que resultan difíciles los intentos de síntesis. Junto a arquitectos que obtuvieron celebridad aparecieron numerosos maestros de obra locales. Unos y otros intentaron no repetirse, buscando cada vez lo sorprendente, por distinto.

En este contexto sobresalieron dos arquitectos que marcaron referencias que serían definitivas para los siglos siguientes: *PALLADIO* y *VIGNOLA*. Su condición de tratadistas les dio una relevancia especial por la difusión que obtuvo su manejo de hacer al haber sido impresa. Los consagró como maestros de obras sobresalientes. A su vez, sus tratados nos permiten penetrar en la fundamentación de sus propuestas, y consecuentemente, conocer una parte de las preocupaciones estéticas de la época.

Tras los coetáneos intentos desmitificadores de la arquitectura de la antigüedad, los dos arquitectos volvieron a conectar con la arquitectura clásica. Fue su referencia ineludible, pero, al mismo tiempo, sus propuestas tuvieron el sello de la aportación personal reinterpretadora de las fuentes. A diferencia de Bramante que construyó una arquitectura de acuerdo con los parámetros esenciales que generaron la admirada arquitectura de la Edad Clásica, estos dos arquitectos la hicieron evolucionar en la medida en que, más que captación de esencias, sus propuestas son reinterpretación de las mismas, en el intento de superar repeticiones y ofrecer productos con el sello de lo novedoso. El trabajo de ambos se vio posibilitado por las nuevas demandas y necesidades, lo que favoreció una amplia producción en el caso del primero.

La demanda de edificios campestres, para una clase que necesitaba seguir de cerca las explotaciones agrícolas, dio a *Palladio* la oportunidad de construir un amplio elenco de villas. A su vez, la importante renovación de edificios urbanos en su ciudad de origen, y, después, en la ciudad de Venecia, tras un periodo de menos actividad, fue la oportunidad para llevar a la práctica sus investigaciones en la esencia de la arquitectura, diseñando edificios que serían referencias en siglos posteriores.

Vignola, por su parte, también admirador de la arquitectura antigua, vio asumidas sus propuestas para la **Iglesia de Jesús** de Roma, al quedar consolidado este edificio como prototipo preferente de las numerosas construcciones que se iban a hacer con posterioridad.

Entretanto, por toda Italia se incrementó considerablemente la construcción a lo largo del siglo. Los arquitectos se multiplicaron y, consecuentemente, se diversificaron las realizaciones en tal cantidad y variedad que resulta difícil poder tipificar los resultados en unas notas comunes estereotipadas. El denominador común, lo mismo que en las otras artes, era la autonomía de propuesta de los maestros de obra, con un uso libre de referencias a la arquitectura clásica, y no al margen de soluciones motivadas preferentemente por la búsqueda de originalidad.

El resultado es la gran variedad que ofrece el panorama arquitectónico del siglo XVI.

En este conjunto hay realizaciones arquitectónicas que han sido aceptadas como de especial relevancia por lo que supusieron de novedad ingeniosa y por lo que aportaron. Como tales deben valorarse el **Palacio del Té** de *GIULIO ROMANO* y la intervención de *VASARI* en los *Uffizi*, de Florencia.

Dentro de la enorme diversidad de las nuevas construcciones, si algo se puede encontrar en las arquitecturas de este siglo es una común repulsión a los paramentos desnudos. Para conseguirlo fueron utilizados los más diversos recursos: restos de piezas arqueológicas, esgrafiados y grisallas, y, sobre todo, inclusión de los más variados elementos con efectos que, a veces, no pasan de parecer un despliegue expositivo, al ser de cualquier procedencia, quedar meramente yuxtapuestos o simplemente amontonados. La contemplación de estas fachadas obliga a un esfuerzo de pormenorización visual, efecto contrario a la unidad de la arquitectura clásica que permitía la captación del conjunto mediante un solo golpe de vista. Desde otro punto de vista, el de la composición de estas fachadas, los ritmos compositivos que con antelación eran únicos y de una armoniosa regularidad, ahora son enriquecidos por secuencias rítmicas que se superponen, consiguiendo unas armonías semejantes a las que la nueva música, en auge en esta época, está consiguiendo. No por casualidad se buscó en la música un punto de inspiración para diseñar algunos edificios. La permanente búsqueda de lo original llevó a diseños exóticos, y a la inclusión del elemento atípico, como nota distintiva, reafirmando un anticlasicismo como característica generalizada.

Pocos más de los arquitectos mencionados logran destacar sobre el conjunto. En el siglo XVI no se encuentran en puntos tan distantes como sucedía en el siglo anterior porque sus actuaciones se centran en lugares preferentes. En ellos levantaron construcciones, cada una de las cuales distingue a las ciudades donde están, aunque no siempre supongan novedades incidentes en otras construcciones. Enriquecen, de todas formas, el panorama de conjunto.

ESQUEMA

*** El marco contextual**

Las nuevas necesidades
El palacio y la villa

*** Búsqueda de nuevas tipologías y formas**

El modelo de iglesia y su espacio
Escaleras, puertas y chimeneas
Jardines y Fuentes

“El manierismo lleva a una disolución de la estructura renacentista del espacio y a la desintegración de la escena representada en una serie de ámbitos espaciales, no sólo separados externamente sino organizados internamente también de modo diverso; es decir conduce a la atomización de la estructura de la obra...” (Hauser)

*** El papel desempeñado por los tratados**

Palladio, Vignola, Serlio

“La tratadística ... sobre el plano ideal es la principal vía de coloquio con la historia y la antigüedad ... sobre el plano lingüístico define un ‘código’ capaz de responder a los cometidos universales y cosmopolitas del nuevo lenguaje artístico...” (Tafuri)

*** Manierismo en arquitectura**

La reinterpretación de lo “clásico”

“Cuanto más se aplicaban al estudio de los monumentos antiguos, más adquirían una clara conciencia de la libertad que presidía entonces para la observancia o la no observancia de las reglas canónicas. Desde entonces comenzaron a permitirse, en la aceptación y en la adaptación de los modelos antiguos, esas ‘licencias’ que, comienzan a hacer su aparición en las obras tardías de Bramante y en las construcciones de Rafael” (Heydenreich-Passavant)

La variedad de propuestas Gustos y excentricidades

“Los resultados son siempre, la superación del naturalismo humanista, el fin de la autonomía de la arquitectura como sistema lingüístico, el compromiso de la propia arquitectura con un naturalismo introducido en clave narrativa, didáctica y simbólica” (Tafuri)

Bibliografía:

- BENEVOLO L.: *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*, Barcelona, 1972-1973(1968), pp. 665 ss.
HAUSER, A.: *El Manierismo, La crisis del Renacimiento y los orígenes del Arte Moderno*, Madrid 1965, pp. 300 ss.
HEYDENREICH L.-PASSAVANT G.: *La época de los genios*, Madrid 1974, pp. 71 ss.
SHERMAN J.: *Manierismo*, Bilbao, 1984.

6.1 - LA ARQUITECTURA DE LA PRIMERA MITAD DE SIGLO XVI

Si hay edificios que pueden encuadrarse dentro de lo que se ha definido como arquitectura manierista, estos son el **Palacio del Té** de *Giulio ROMANO*, en Mantua, y los **Uffizi**, de *Giorgio VASARI*, en Florencia. Han sido aceptados como de especial significación en el panorama de arquitectura del siglo XVI, por lo que supusieron de novedad ingeniosa, y por su incidencia tanto en el ámbito de la arquitectura como del nuevo concepto de actuación en la ciudad.

El primero hace patente el nuevo posicionamiento de los arquitectos en su búsqueda de una arquitectura sin referencias, con licencia para sobrepasar una normativa pre establecida, y abierta a resultados completamente novedosos. La nitidez estructural que aparecía en la arquitectura clásica es soslayada en este edificio, los elementos arquitectónicos con ascendencia en la antigüedad son reutilizados al margen de su función primigenia. La unidad que caracterizaba a las arquitecturas anteriores, es sustituida por la variedad. Un cierto despliegue teatral está presente en la sucesión de pantallas que son cada una de las fachadas, y que están dispuestas como si fueran bambalinas. Los muros al exterior son el soporte de juegos y combinaciones de formas. Al interior desaparecen bajo la decoración mural realizada por el propio arquitecto, que aprendió el oficio de la pintura de su maestro Rafael. El resultado es un edificio que, porque no tenía un modelo donde inspirarse, resultó completamente novedoso. Novedad que llevaba consigo la arbitrariedad en la combinación de elementos, y el efectismo en la articulación de espacios y huecos con muros y volúmenes. De un planteamiento ilógico, si se tenía como referencia la arquitectura clásica, surgió una nueva lógica motivada por la genialidad del autor. En ella los parámetros son la arbitrariedad y el capricho. Este es consecuencia de la búsqueda de nuevas expresiones.

Vasari, también pintor, conocía perfectamente lo que se había hecho con anterioridad, pues había recopilado las aportaciones de los maestros sobresalientes, y, consecuentemente de los arquitectos, cuya producción había valorado en su célebre e importante obra titulada "Vite". Ese conocimiento da un valor especial a su aportación arquitectónica. Este arquitecto resolvió la construcción-urbanización del espacio contiguo al palacio de la *Signoria* en Florencia, sacando el mayor rendimiento útil al lugar en el que tenía que intervenir. Solucionó con efectividad la articulación de las dos alas que lo constituyan, al margen de precedentes, y dentro de la libertad de concepción que se estaba reivindicando. La apariencia profundamente longitudinal del patio, que más bien es una calle, no sólo no iba a ser contrarrestada mediante el efecto de una proporción y medida, sino que incluso quedaba subrayada por la compartimentación de los pisos y la inclusión de vanos de desarrollo horizontal. A cada planta dio una diferente solución rompiendo la unidad del conjunto, e incluso buscando una sensación desorientadora al incorporar variedad de alturas. La pantalla dispuesta al fondo, el arco que une las dos alas, funcionalmente era imprescindible, pero visualmente juega con la ambigüedad que es cortar y aislar, y, simultáneamente, abrir una ventana hacia un paraje que se quiere incorporar. Si algo aportan estas arquitecturas es una nueva manera de articular elementos diferentes buscando un conjunto diversificado, frente a la unidad de cada uno de los conjuntos que caracterizaba a la arquitectura de la etapa anterior. Es la diferencia entre el Clasicismo y el Manierismo. A su vez, estos arquitectos, con arquitecturas como éstas, introducían una heterodoxia con respecto a lo que hasta entonces se había hecho. Con ellos quedaba consolidada una postura que resultaba norma aceptada en la medida que, a partir de ahora, lo que subyacería era la búsqueda de la originalidad en la arquitectura.

ESQUEMA

* **GILIO ROMANO** (1492-1546)

Casa de Giulio Romano (c. 1544)

Palacio del Té

"El primer edificio trazado en su totalidad dentro de los cánones de la maniera es el Palacio del Té: Giulio Romano consigue complicados efectos de tramoya escénica en las inverosímiles decoraciones... El jardín del palacio conduce a una serie de módulos superpuestos como bambalinas. En éstos se alternan las formas lúdicas y graciosas con las geométricas y severas" (Buendía)

"Giulio Romano cuestiona el papel estructural de los elementos arquitectónicos aplicados, columnas, pilastras, entablamentos y otros, llamando paradójicamente la atención hacia la ausencia de toda verdadera función sustentante" (Hale)

Palacio Ducal

Catedral de Mantua

* **VASARI, Giorgio** (1511-1574)

Palazzo degli Uffizi (1550 ss.)

"Falta de clara gradación en pisos... Uniforme aparejamiento con detalles heréticos... dobles pilastras que no lo son. Logia al fondo: ventana veneciana y columnata que reemplaza los muros sólidos. Es una manera favorita del manierismo de vincular un espacio con otro" (Pevsner)

"La tendencia a la profundidad del patio se acentúa tanto más cuanto que, al final se encuentra perforado, sin ofrecer la mirada aquel punto de sosiego que parece prometerse desde un principio. El patio discurre como un corredor, pero no llega al espacio abierto, sino que es cortado repentinamente, y esto también de una manera indecisa y equivoca" (Hauser)

Villa Giulia (1550-1555) con Vignola, Ammanati...

Studio de Francisco I (Palazzo Vecchio)

Autor de "Vite" (1550)

"Concepción humanista de la historia, a través de su registro de carreras y logros notables, tiene por finalidad instruir y alentar" (Hale)

Bibliografía:

BENEVOLO L.: *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*, Barcelona, 1972-1973(1968), pp. 665ss.

CINOTTI M.: *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973.

HEYDENREICH L.H.-LOTZ W.: *Arquitectura en Italia, 1400-1600*, Madrid, 1996 (1974), pp. 359.ss. y 512 ss.

SHERMAN J.: *Manierismo*, Bilbao, 1984 (1967), pp. 167 ss.

6.2 - LA ARQUITECTURA EXPERIMENTAL DEL SIGLO XVI

Numerosos fueron los lugares donde se requirió la intervención de arquitectos. Pero, a diferencia de lo que sucedió en el siglo anterior, ahora no se habla de escuelas, porque las aportaciones estaban planteadas en la búsqueda de lo distinto, como consecuencia de una intencionada autonomía con respecto a los maestros. Las individualidades son muchas, con producciones por parte de cada arquitecto que ni siquiera están resueltas en unos parámetros constantes. Por eso, los arquitectos aparecen yuxtapuestos unos a otros, todo lo más relacionados con una misma ciudad, cuando una ciudad dio cobijo a varios de ellos.

Es Roma la ciudad que en el siglo XVI atrajo a más arquitectos. Venecia o más exactamente la región del Véneto, fue una región de relevante actividad como consecuencia de la presencia de arquitectos que resultaron sobresalientes por la originalidad de sus aportaciones.

En Roma **PERUZZI**, fue arquitecto de San Pedro del Vaticano, pero no tuvo la oportunidad de hacer una intervención importante, sin embargo, hizo una construcción, la **Farensina**, que merece la atención desde el punto de vista de la arquitectura de este periodo, y por la decoración de una de sus salas, la principal que recorre el primer piso de la fachada.

El palacio, en la forma que ha llegado a nosotros induce a un cierto desconcierto con respecto a lo que tenemos clasificado como propio de la arquitectura de esta época. La fachada principal solo puede entenderse encuadrada en las preferencias de la época, si, como se ha dicho, estuvo cubierta de grisallas que anulaban los paramentos lisos que hoy lo caracterizan. Pero, a su vez, el palacio ofrece novedades como es la concepción de este edificio en relación con su entorno ajardinado. Desechado el patio central cerrado, generalizado hasta entonces, el edificio se abre por la parte trasera al jardín, que de alguna forma incorpora al edificio.

En la misma ciudad de Roma trabajó **Antonio SANGALLO**, el joven, que también fue arquitecto de San Pedro del Vaticano, para cuya iglesia hizo un proyecto para la cúpula que posteriormente fue desechado por **Miguel Ángel**. Junto con **Miguel Ángel** intervino en el **Palacio Farnese** formando un tandem cuyas personales intervenciones no son fáciles de diferenciar.

Venecia fue siempre la ciudad de permanente actividad en la que los diferentes maestros arquitectos obtuvieron cotas muy altas con sus propuestas y realizaciones. Al arquitecto **Jacopo SANSOVINO** le cupo la oportunidad de remodelar la plaza de San Marcos con resultados que hicieron de este lugar uno de los espacios mejor conseguidos de todos los tiempos, a pesar de los diferentes elementos que en él había, y de las dos áreas que quedaron articuladas mediante el papel relevante que dio al *campanile*. Este trabajo en buena parte lo consiguió con las propuestas de diseño para el edificio de las **Procuradurías** y para el de la **Biblioteca**, cuya huella se puede identificar en numerosos edificios hechos con posterioridad hasta prácticamente el siglo XX.

A esta ciudad estuvo también vinculado el boloñés **SERLIO** donde publicó algunos libros de su tratado de arquitectura, sin los que no se puede entender buena parte de la arquitectura construida en occidente, incluido el Nuevo Mundo colonizado por los españoles. Sería el manual del que se servirían muchos maestros de obra sin suficiente capacidad para crear una arquitectura propia, tal como se ha repetido, pero que, al mismo tiempo, sirvió para difundir formas y estimular la libre creación de todos aquellos países a los que llegó.

En la misma región, particularmente en Verona, **SANMICHELLI** construyó algunos palacios y dos puertas de ciudad, dada su condición de ingeniero militar.

ESQUEMA

“El experimentalismo de Peruzzi y de Serlio y las inquietas metáforas de Giulio Romano por un lado, y el dramatismo teatral de Sansovino y Sammichele, por otro, extraen de la equivalencia naturaleza-razón indicaciones opuestas, comprometiendo definitivamente el equilibrio original”

* PERUZZI, Baldassare (Roma) (1481-1536)

Teórico

Farnesina (1505)

Palacio Massimo (1535)

* SANGALLO, Antonio, el joven (1485-1546)

Palacio Farnese (1516 ss.), con Miguel Angel

Palacio Baldassini

Ingeniero: **Pozo de San Patricio**, en Orvieto

* SERLIO, Sebastiano (1475-1554)

Tratadista: 1537, comenzó a publicar sus libros

Scuola di San Rocco (Venecia)

Fontanibleau (1540)

“Digo que sabiendo que a la mayor parte de los hombres la mayoría de las veces les apeteцен cosas nuevas ... es por tal razón por la que me he tomado algunas licencias rompiendo muchas veces el arquitrabe, el friso e incluso parte de la cornisa: sirviéndome sin embargo de la autoridad de algunas antigüedades Romanas...” (Serlio)

* SANSOVINO, Jacopo Tatti il (Venecia) (1486-570)

1529, Proto de Venecia

Biblioteca (1537)

Ceca (1536)

Loggetta (1537)

Palacios

Iglesias: **San Francesco de la Vigna** (1534) (Interior)

Plaza de San Marcos (1480 ss.)

* SANMICHELLI, Michele (Verona) (1484-1559)

Palacio Canossa y Pompeii

Palacio Bevilacqua

Porta Nova (1533) y **Porta Palio** en Verona

Ingeniero militar

Iglesia: **Madonna di Campagna** (1559 ss.)

Bibliografía:

BENEVOLO L.: *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*, Madrid, 1972-73 (1968).

CINOTTI M.: *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973. pp. 34 ss.

KOSTOF S.: *Historia de la arquitectura*, Madrid 1988 (1985), pp. 821-828 (Sansovino).

HEYDENREICH L.H.-LOTZ W., *Arquitectura en Italia, 1400-1600*, Madrid, 1996 (1974), pp. 299, 309, 343, 371 ss.

6.3 y 6.4 - PALLADIO, Andrea di Pietro (1508-1580)

La formación de *Pietro della Gondola*, conocido como **PALLADIO**, no fue precisamente como arquitecto, aunque pronto se interesó por la arquitectura antigua y por ciencias, como las matemáticas y la geometría, y tuvo la oportunidad de conocer a destacados arquitectos de las ciudades vecinas.

Fue en 1546 cuando se le presentó la ocasión, que constituyó un brillante éxito. La **sala del Concejo** de Vicenza, su ciudad natal, se resquebrajaba. Fue aceptada su propuesta frente a las de conocidos arquitectos. Como solución estructural propuso un anillo que revestía el edificio medieval. Alberti había adoptado una solución similar en *Rímini*. La composición arquitectónica que dio a este anillo no estaba lejos de la propuesta de *Sansovino* para la Biblioteca de Venecia, pero en Vicenza los elementos están usados con más diafanidad, acordes con la función del espacio añadido, que fue destinado a una logia circundante a todo el edificio, sobre la planta baja porticada. Su solución gustó. En esta ocasión los mejores arquitectos del momento quedaron desplazados por este maestro que no había tenido la oportunidad de sobresalir en arquitectura. La celebridad le surgió a partir de esta construcción y su fama entró en vías de consolidación.

La actividad que a partir de entonces le entretuvo coincidió con la demanda de construcciones para el campo, como consecuencia de las muchas tierras que se roturaron. Son las villas paladianas de las que se le atribuyen una veintena. Aunque **Villa Rotonda** se identifica como la villa paladiana por excelencia, esto es por el impacto que causó y las imitaciones que luego tuvo, pues no volvió a repetir el modelo. Lo cierto es que no hay dos diseños de villa paladiana que sean iguales. En realidad, otro tanto se puede decir de las otras villas realizadas por otros arquitectos contemporáneos, o inmediatamente anteriores.

No menos éxito tuvo con los palacios que construyó en su ciudad natal. De ellos el **Valmarana** se ha tipificado como la construcción que, a partir de entonces, inspiró las fachadas de numerosos edificios por todos los países, particularmente los anglosajones. Las huellas de este edificio se pueden detectar en edificios oficiales y empresariales de las ciudades de todo el mundo hasta comienzos del siglo XX.

Otro tanto sucedió con las iglesias construidas en Venecia. La solemnidad de las fachadas con estructuras que las recorren en toda su longitud resultaron particularmente adecuadas al espíritu del barroco, algunos de cuyos modelos son variaciones de las obras de *Palladio*. El esquema de **San Jorge** o del **Redentor**, se puede encontrar en el trasfondo de muchos de los edificios religiosos posteriores, extendidos por toda la cristiandad.

Sin duda, la fama de *Palladio* se debe en buena parte a la publicación de su tratado en 1570. En él recogió algunos de sus proyectos, que con la difusión del libro, quedaron constituidos en fuentes de inspiración para otros arquitectos. A través de este trabajo conocemos sus presupuestos compositivos y su concepto de la arquitectura. Esta tenía en cuenta la arquitectura de la antigüedad, pero en sus diseños introdujo algunas licencias que evidencian una fidelidad relativa. Estas licencias eran planteamientos válidos en su siglo. A partir de sus indagaciones, de las que no están ausentes las armonías musicales, propuso una arquitectura que estaría en la base de todo lo que con monumentalidad y deseo de distinguir se iba a construir después.

El acierto de sus propuestas fue tal, que hoy existe problema acerca de la autoría de alguna de sus obras, al haberse reivindicado su paternidad para construcciones que no están documentadas.

ESQUEMA

* **Problemática en torno a su obra**

* **Trayectoria de Palladio**

De cantero a arquitecto

La Basílica (1546)

* **Tratadista** (1570)

“Antes de comenzar a construir se debe tomar en consideración cada una de las partes de la planta y los alzados del edificio que se va a hacer. Deben considerarse tres cosas en cada edificio, sin las cuales ninguno de ellos merecerá ser alabado; y estas son la utilidad o la comodidad, la durabilidad y la belleza...” (Palladio)

* **Villas: tipologías**

Grupo inicial: **Godi** (1540); **Sarraceno**; **Poiana** (1548); **Caldogno** (1570)

Dos plantas y pórticos de columnatas: **Cornaro**; **Pisani** (1553); **Malcontenta**

Cuerpo central y una planta: **Bárbaro** en Maser (1557); **Emo** (1555); **Badoer** (1557);

Piovene (1540); **Sarraceno-Lombardi** (1545); **Chiericatti** (1557); **Porto-Rigo**

Diseño único: **Sarego** (1560); **Rotonda** (1561)

* **Palacios en Vicenza:**

Casa Civena (1540 ss.); **Thiene** (1556); **Chiericatti** (1550 ss.); **Iseppo da Porto-Festa** (1549); **Valmarana** (1565 ss.); **Porto-Breganze** (1572); **Barbaro da Porto**; **Tiene-Bonin Longare** (1556?)

Logia del Capitaniato (1571-72)

* **Iglesias**

La carità (1560); **Tempietto** de Maser (1580); **San Francisco**: maqueta 1565. Se construyó 1607-10; **San Giorgio** (1566 ss.) **El Redentor** (1575-1576); ¿? **La Zitelle**? (1580)

* **Otros edificios**

Teatro Olímpico (1580 ss.)

* **Síntesis**

“El diseño palladiano sobrevivió a la revolución industrial: la simetría triádica, la distribución axial, las proporciones armónicas, la pureza clásica de masas y de elementos portantes. Palladio convencido de que sus principios derivaban de las leyes naturales y extensas. Pero el éxito se debe a la persistencia del Renacimiento” (Ackerman)

Bibliografía:

BENEVOLO L.: *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*, Barcelona, 1972-1973 (1968), pp.676 ss.

KOSTOF S.: *Historia de la Arquitectura*, 3 vols., Madrid, 1988 (1985), pp. 828-839.

SUMMERSON J.: *El lenguaje clásico de la Arquitectura*, Barcelona 1988 (7^a ed.) (1963), pp. 54 ss.

WITTKOWER R.: *La Arquitectura en la Edad del Humanismo*, Buenos Aires, 1958 (1949), pp. 15 ss.

6.5 - LA ARQUITECTURA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI

En la medida en que avanzó el siglo XVI los arquitectos insistieron en el empeño de hacer algo que fuera diferente, para ello era necesario inventar nuevas formas y combinarlas de todas las maneras posibles. Si algo hay en común en la arquitectura de todos ellos es un desprecio a los paramentos lisos. Estos debían estar repletos de todo aquello que estuviera al alcance, incluidos los restos arqueológicos, y aunque fueran piezas de diferentes diseño. La sensación común a muchas fachadas es la de un centelleo al impedir captar el conjunto en un solo golpe de vista. Para ello, a veces, fue necesario fragmentar las estructuras, y romper los tímpanos. Una de las novedades de más éxito fue trocear las columnas, como en el interior del **Patio del Pitti** de AMMANNATI. Este patio que hubiera podido ser un esquema clásico más, pasó a ser diferente, por atípico, a pesar de estar compuesto con elementos clásicos, dispuestos en superposiciones clásicas.

Esta variedad pudo conseguirse haciendo diferentes cada planta de un mismo edificio, combinando la mayor parte de elementos posibles en un mismo frente, como en el patio del **Palacio Marino**, en Milán, de ALESSI, o en los **casinos** de PIRRO LIGORIO. En aquellos diseños más reposados por la incorporación de elementos procedentes de época clásica estos fueron articulados en secuencias de ritmos repetidos o superpuestos, a la manera de las composiciones musicales. Es la sensación que dan las **Procuradurías nuevas** de SCAMOZZI.

El único denominador común subyacente es la coincidencia en una libertad para buscar la originalidad, para demostrar el talento haciendo exhibición del virtuosismo, aun a riesgo de tener que apoyarse en lo arbitrario y caprichoso. A esto había llegado la demandada licencia. Por estos derroteros había derivado la búsqueda de "gracia". No sólo es difícil detectar coincidencias expresivas en diferentes arquitectos, sino que hasta resulta laborioso encontrar dos diseños similares en un mismo arquitecto. Este rechazo a la similitud encontró cauces de expresión en la variedad de nuevos diseños que fueron solicitados. La escalera, tanto para el interior de edificios como para exteriores, ofreció a los arquitectos la posibilidad de mostrarse geniales. En ocasiones las hicieron tan originales que parece estaban al margen de su funcionalidad, como la de la iglesia de la **Santa Trinidad**, (actualmente en San Esteban), de BUONTALENTI. Especial oportunidad se les presentó en las escaleras de los jardines y exteriores de villas donde pueden llegar a hacer despliegues de tal envergadura, desarrollo y complejidad que llaman la atención más que el edificio. En ellas queda proscrito el sosiego que es inherente a la regularidad. Por el contrario, el transitar por ellas parece ir acompañado de la experiencia del riesgo. Son llamativas las de **Caprarola** de VIGNOLA, y **Pratolino** de BUONTALENTI. Las embocaduras de chimenea y los marcos de puertas ofrecieron la oportunidad a la fantasía, como en el **Palacio Zuccari**, de los ZUCCARO, donde las bocas tragan o vomitan a quienes pasan por ellas. Las villas fueron edificios muy solicitados, y se hicieron relevantes puentes.

La jardinería es modalidad que experimentó un fuerte incremento. Fue acompañada de una búsqueda de soluciones con resultados meritorios hasta el extremo de perfilar un tipo de jardín propio de este siglo y circunscrito a Italia, que luego fue imitado en todas partes. En ellos las fuentes y estanques, los ninfeos y monumentos, los casinos y palacetes, los laberintos y las cuevas, fueron otras tantas oportunidades para demostrar la genialidad. Tiene particular sentido el jardín de **Bomarzo** con los monstruos y construcciones atípicas, de un significado que se desconoce. Se le llamó "Sacro bosque" y la **Grotta Grande** del jardín de Boboli, en Florencia. Es el siglo de los gustos y excentricidades, de las galerías de colecciones y gabinetes de curiosidades. Es la cultura de la búsqueda de lo raro como experiencia estimulante, y de la belleza por la belleza, en la forma, al margen de cualquier función.

ESQUEMA

*** La arquitectura**

“Son célebres las variadas acusaciones hechas a Serlio ... alejamiento de las normas lógicas de la naturaleza, es decir de los cánones de la arquitectura clásica tal como los expone Vitruvio o como se podían verificar en los monumentos clásicos: Se reprocha una excesiva libertad, independencia, experimentación y querer hacer vanguardia a toda costa...” (Battisti)

NORTE

SCAMOZZI, Vicenzo (1552-1616)

Tratadista

Teatro olímpico de Vicenza Obras en Venecia

TIBALDI, Pellegrino (1527-1596)

Iglesia de San Sebastián Colegio Borromeo, Pavía

ALESSI, Galeazzo (1512-1572)

Palacio Marino (1528-1572)

Santa Maria Assunta, Carignano (1552)

FLORENCIA

AMMANNATI, Bartolomeo (1511-1592)

Cortile del Palacio Pitti (1558-1570)

Puente de la Santa Trinidad

ROMA

BUONTALENTI, Bernardo (1531-1608)

Pratolino

Bóboli

ZUCCARO, Tadeo (1529-1566), y Federico, (1540-1609) Tratadista

Palacio Zuccari

LIGORIO, Pirro (1510-1583)

Il cassino de Pio IV

“La arquitectura de M.A. Buonarroti, florentino, está llena de esos órdenes rotos y de todas esas interrupciones... y cuanto más asombroso fingen más la califican de ser algo bello y admirable, en vez de esculpir las empresas... A aquéllos les parece digno de alabanza haber hecho en arquitectura muchos frontones uno dentro de otro, aquí roto y allí entero, y colocan esas interrupciones en los templos de Dios. En las casas privadas y en los palacios, cosas que los antiguos usaron en los sepulcros... algo que va contra la naturaleza de la cuadratura y de la decisión de las cosas que permanecen cerradas y estables” (Pirro Ligorio)

Bibliografía:

CINOTTI M.: *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona 1973. pp. 28 ss.

HEYDENREICH L.H.-LOTZ W.: *Arquitectura en Italia, 1400-1600*, Madrid 1996 (1974), pp. 415, 453, 472, 504, 509, 517, 521.

LOTZ W.: *La arquitectura del Renacimiento en Italia*, Barcelona, 1985 (1958), pp.165 ss.

6.6 - VIGNOLA, Jacopo Barozi (1507-1573)

Jacopo Barozi, conocido como **VIGNOLA**, constituye otro de los hitos importantes en la trayectoria de evolución de la idea de la arquitectura, por su conexión con lo hecho hasta entonces, y las bases que sentó para lo que se iba a hacer después. También *Vignola* encontró unas circunstancias profesionales favorables que supo aprovechar, potenciando a su vez, una arquitectura de nuevo cuño, que al igual que la de *Palladio*, estaría como sustrato en lo que se iba a hacer después. Su vinculación a la obra de San Pedro del Vaticano le permitió conocer de cerca los trabajos realizados por Miguel Ángel, que le sirvieron de referencia. En la misma iglesia levantó las **pequeñas cúpulas**, que enmarcan dignamente la monumental cúpula sin quedar desmerecidas sobre la fachada del templo, ni, por supuesto, desmerecer la gran aportación de maestro. Las tres perfilan la silueta de la basílica.

Además de este aprendizaje, *Vignola*, lo mismo que todos los arquitectos conscientes de la trascendencia de su trabajo, estudió los edificios antiguos, sacando deducciones que permitieran generar soluciones arquitectónicas, tanto de las partes como del conjunto, para otras construcciones a realizar. Sus estudios los plasmó en una publicación de amplia difusión que, como se ha repetido, vino a contrarrestar el trabajo realizado por la publicación de otro arquitecto, *Serlio*, también ampliamente difundida. El trabajo de *Vignola* contribuyó a recuperar la esencia de la arquitectura de la antigüedad, aunque sometiéndola a otros coeficientes de proporcionalidad, y desentrañándola desde otros puntos de vista. Las partes de un edificio recobraban una forma y unas proporciones inspiradas en la concepción de los antiguos, y servían para construir edificios, donde la articulación de los elementos en el conjunto estuviera por encima de la acumulación de efectos a que estaba sometida mucha de la arquitectura contemporánea.

Fueron innumerables los edificios religiosos similares a la **Iglesia de Jesús** que se hicieron con posterioridad por todo el mundo cristiano. Fue un encargo sopesado en el que la función del espacio iba a tener una consideración prioritaria. La razón fundamental que estaba en la base de esta aceptación era que ofrecía una funcionalidad más acorde con las exigencias de la nueva espiritualidad. En su sala central, la de la nave, se podía oír mejor la predicación, mientras que en las capillas laterales había lugar para las múltiples devociones patrocinadas por la Contrarreforma. No era un diseño totalmente original al haber precedentes, pero se tomó como referencia de lo que se iba a hacer después, no al margen de la influencia ejercida por la institución que encargó esta iglesia. Sería el modelo de iglesia preferentemente utilizado en el barroco, de forma que puede identificarse en innumerables edificios repartidos por todos los países. El aspecto interior actual, no obstante, está alterado por acumulación de aditamentos posteriores.

Jacopo DE LA PORTA fue quien terminó la **Fachada** de esta iglesia. Esta fachada mantiene los ritmos secuenciales compositivos generalizados en una parte de la arquitectura del siglo, que, a su vez, preanuncia las nuevas formas de componer que se generalizarían con el barroco, por la concentración de elementos en los paramentos centrales. Citas implícitas a la solución presentada en esta iglesia pueden igualmente detectarse en numerosos edificios posteriores.

Por su situación cronológica entre dos épocas marcadas por el inicio de la Contrarreforma, y por ser hito de conexión y anticipo de lo que se iba a generalizar después, la clasificación estilística de un edificio como éste, está sujeta a los aspectos que se destacan en cada análisis formal, siendo posible leer de él que es renacentista y posrenacentista, manierista y protobarroco.

ESQUEMA

* **VIGNOLA, Jacopo Barozi (1507-1573)**

Tratadista: “*Regole delle cinque ordini*” (1562)

“Racionalizó la composición de órdenes mediante la introducción de un sistema numérico proporcional entre las diversas partes de cada uno de ellos, restableciendo la medida relativa y del valor universal del módulo correspondiente al semidiámetro de la columna tomado en la proximidad de la base ... El módulo permitía disponer de una base de juicio absoluta para la valoración de las obras arquitectónicas, mientras proporcionaba una regla gramatical precisa e inequívoca para proyectarlas” (Patteta)

Iglesias

II Gesù (terminada en 1568)
(fachada de Della Porta, 1577)
Sant'Andrea in via Flaminia (1554)
Sant'Ana dei Palafrenieri (1572)
Cúpulas pequeñas, de San Pedro

“Creó un estilo en el que el detalle imaginativo aparecía controlado dentro de un marco de la más estricta ortodoxia” (Hale)

Villas

Giulia (1550) con otros
Caprarola (1558-1564)

“La formula inventada por Vignola tuvo algún resultado negativo pero su carácter evidentemente práctico... fueron también notables ventajas especialmente en la abundante producción arquitectónica de los pequeños centros provinciales en donde las modestas maestranzas locales, en ausencia de artífices autónomos y carentes de auténticas facultades creativas originales, encontraron en el vademécum de las ‘Regole’ las sugerencias necesarias para no equivocarse y produjeron una gran número de obras correctas, aunque frías y acompañadas” (Vagnetti)

* **DELLA PORTA, Giacomo (1490-1577)**

Linterna de la Cúpula de San Pedro
Fachada del Gesù (1575-1584)

“La dinámica fachada abre el camino a las estructuras del barroco, de mayor riqueza articulatoria y mayor libertad de movimientos” (Hartt)

Palazzo della Sapienza (1579)
Sant'Andrea della Valle (1591)

Bibliografía:

- BENEVOLO L.: *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*, Madrid, 1972-1973 (1968), p. 472.
HEYDENREICH L.H.-LOTZ W.: *Arquitectura en Italia, 1400-1600*, Madrid 1996 (1974), pp. 420-443.
MURRAY P.: *Arquitectura del Renacimiento*, Madrid, 1972.
SUMMERSON J.: *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Barcelona, 1984 (1963), pp. 78 ss.

7.0 - Las artes en el siglo XVI

El arte siempre ha estado vinculado a mentes con especial sensibilidad, y generalmente ha sido de preferente atención por parte de clases sociales dotadas con abundantes recursos para su manutención. En el siglo XVI, como consecuencia de las circunstancias sociales y económicas que les fueron propicias, se consolidó e incrementó una clase social, preferentemente de raigambre aristocrática, bien formada y cultivada, con sensibilidad para valorar el universo de las formas, aunque no siempre con suficiente iniciativa para dar sentido al mucho tiempo libre de que disponían, y, en consecuencia, con numerosas preguntas de raigambre existencial no siempre bien contestadas. Es la época de entretenimiento y de comidas, de fiesta y bailes como lugar de encuentro, de los juegos, caza y paradas militares, como ocasión para la reafirmación social. En relación con estos nuevos hábitos las bellas artes experimentaron un desarrollo, y otras artes y trabajos artesanales considerados menores, encontraron una nueva razón de ser y se incrementaron. De esta época han llegado a nosotros destacadas vajillas y trabajos de orfebrería, armas y armaduras deliciosamente nieladas o damasquinadas, encuadraciones de libros, instrumentos musicales, muebles, etc.

Fue una época en que acumular cosas, al margen de su utilidad, no sólo fue una necesidad y un recurso, sino que pasó a ser una obsesión. Se empezó a constituir el

colección como precedente de los museos. La moda por el artificio simplemente extraño y sorprendente, al margen de sus valores estéticos, formó parte de esta necesidad de acumulación. Se hicieron gabinetes de todo, en los que podía caber todo, que tuviera el calificativo de exótico o nunca visto, de genial o anormal.

Por las mismas motivaciones, la jardinería se desarrolló con amplitud, perfilando un tipo de jardín que sintonizaba con las maneras de concebir las cosas y vivir el día a día de estas gentes. Todavía tenía mucho de huerto, porque en él los árboles frutales eran uno de los elementos constantes. El sentido del gusto fue uno de los placeres cultivados en la época, y la posibilidad de satisfacer un súbito deseo relacionado con el paladar debía estar prevista. El laberinto fue una moda, constituyendo un entretenimiento de la época lleno de significados. Formando preferentemente con altos arbustos que conformaban estrechas calles de final incierto, ofrecía otra posibilidad para el entretenimiento. Perderse en ellos aislando intencionadamente del grupo, o con el pretexto para solicitar ayuda era una manera de pasar el tiempo. Los arbustos se modelaron con capricho, y las fuentes se prodigaron, buscando siempre el ser diferentes.

En la construcción, a su vez, se ampliaron las realizaciones al haber nuevas necesidades. Los puentes y las fuentes superaron su razón de ser preeminente al pasar al ámbito de la recreación artística. En arquitectura, elementos que habían sido partes meramente complementarias o imprescindibles, como escalinatas y bocas de hogar, experimentaron un tratamiento especial hasta alcanzar un protagonismo relevante. La búsqueda de la extravagancia podía ser la motivación principal en el diseño de cualquier cosa.

Todas las artes experimentaron un considerable incremento y buscaron ser adecuada expresión y lenguaje de las nuevas valoraciones y filosofías sustentantes de la existencia. A su vez, y como consecuencia de las resoluciones artísticas obtenidas por los maestros y de las vías de expresión que estos abrieron, los artistas de este siglo se movieron en parámetros que en parte eran los de la sociedad que les requería, y, en otra parte, eran consecuencia de sus nuevas valoraciones de las formas y los contenidos, de las posibilidades personales reconocidas a los artistas, y del nuevo papel demandado a las que siempre habían sido referencia en la manera de hacer arte.

Entre ellas la escultura plasmó como ninguna otra arte la convulsión de los artistas y, a través de ellos, de la propia sociedad, mediante formas dinámicas, abiertas al infinito, no ajena a una búsqueda de sentido, en las que estaban entretenidos unos y otros. En ellas, el artificio y la arbitrariedad sustituyeron al canon y la proporción. Eran otras las armonías conseguidas, porque fue otra la percepción de la belleza en poder de los artistas. En afirmación de Hauser, una de las formas de percibir la esencia del nuevo arte estaba precisamente en lo que tenía de negación de los parámetros que habían regido el arte anterior. Ahora los artistas intencionadamente consiguen una nueva belleza al margen del naturalismo y la evocación de lo clásico, hasta el punto de ser su referencia el antinaturalismo y anticlasicismo.

En un mundo predisposto a sumergirse en la imaginación para contrarrestar la monotonía de una vida bien resuelta, la pintura se enriqueció al ser portadora de múltiples, y, a veces, intrincados significados que necesitaban una iniciación para su lectura, y que

entretenían en la medida en que ésta se intentaba. El cuadro **La Lujuria** del *BRONZINO*, sorprende por la capacidad de significado que conlleva cada detalle, y por la sobrecarga de lectura que acumula todo el cuadro. La iconografía amplió considerablemente el elenco de sus temas, principalmente de ascendencia mitológica, y con frecuencia éstos fueron cargados de una ambigüedad que necesitaba de las claves de la decodificación. La gracia y el virtuosismo, lo original y novedoso, no estuvieron al margen de lo arbitrario y el capricho, y se consideraban conseguidos en el esfuerzo difícil y arriesgado, en la composición diferente y en el lenguaje indescifrable. Si alguien puede encarnar el espíritu de esta época, la necesidad de algo diferente y el ansia de lo extravagante, es *ARCIMBOLDO*, con sus fantásticas figuras hechas con hortalizas y elementos inanimados.

En este contexto social desprovisto, por otra parte, de la insuflación de espiritualidad de otras épocas, al arte religioso se mueve en la indiferenciación hasta el extremo de resultar difícil, a veces, distinguir un tema religioso de otro profano. Una vez más, esta constatación y las obras religiosas que la aportan son un dato, quedan constituidos en documento para entender una época en que la religiosidad seguía siendo un factor que definía la sociedad pero con las notas peculiares de momentos de gran dificultad.

En definitiva, el arte fue así porque en palabras de Honour y Fleming era para una sociedad que concebía la vida y vivía con unos recursos y unos parámetros especiales, al hacer “*del juego una actividad vital, de la fiesta su espejo, de la naturaleza su bola de cristal y del esoterismo su culto*”. El arte de este siglo es una evidencia más de que la creación artística puede producir obras con cualquier recurso, desde las más diversas motivaciones y con el soporte de los más variopintos temas.

ESQUEMA

*** Arte para el recreo de las cortes**

"El manierismo hace de la heterodoxia su norma ... es una sociedad que hace del juego una actividad vital, de la fiesta su espejo, de la naturaleza su bola de cristal y del esoterismo su culto ... se identifica con cortes" (Honour-Fleming)

*** Iconografía en las artes plásticas**

Los repertorios simbólicos

La lujuria / Venus, Cupido, y el Tiempo, del BRONZINO

Amor sacro y amor profano, de TIZIANO

Emblemas y empresas

"En el arte medieval el sentido simbólico era realizado con tanta mayor fuerza cuanto más se alejaba la representación de la verdad de experiencia, cuanto más estilizada y convencional era; aquí por el contrario la fuerza simbólica de la representación aumenta con la trivialidad y la naturaleza periférica de los temas" (Hauser)

*** El espacio en la pintura manierista**

"En el Manierismo el espacio deja de ser realidad coherente para convertirse en suma de coeficientes" (Hauser)

*** Artefactos y “bizarries”**

"Sentían apetito de diversiones y se hubieran tomado a guasa la pretensión de que las cosas eran amenazadoras, angustiosas... lo que suscitaban era admiración por el ingenio y habilidad del artista" (Sherman)

ARCIMBOLDO, Giuseppe (1527-93)

"En su época encajaba a la perfección en el mundo estilístico del arte manierista, el cual, con su acento sobre el estilo y la paradoja, sobre el ingenio, la fantasía y la ilusión cobraba muchas veces su máxima intensidad en el clima de invernadero de los círculos cortesanos, grandes y pequeños, de toda Europa" (Hale)

*** Agotamiento del arte religioso**

"El Manierismo se adaptó mejor al arte laico que al religioso, se adaptó a lo decorativo y poco a lo ilustrativo y figurativo" (Sherman)

Bibliografía:

FREEDBERG S. J.: *Pintura en Italia*, Madrid 1978, pp. 596 (Archimboldo).

HAUSER A.: *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, 1968 (23 ed.), pp. 11 ss.

PANOFSKY E.: *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1971, pp. 110 ss.

SHERMAN J.: *Manierismo*, Bilbao, 1984 (1967), pp.142 ss.

KELLER H.: *Renacimiento italiano*, Barcelona, s.f., p. 324.

7.1 - LA ESCULTURA MANIERISTA

También los escultores se multiplicaron con prodigalidad rivalizando en la ejecución de obras originales donde la forma diera razón de ser preferente a la obra. *Miguel Ángel* había considerado a la escultura la más completa de las artes por ofrecer la posibilidad de ser captada por el tacto, predicamento que no está al alcance de la pintura. Otros escultores insistieron en la variedad de puntos de vista que puede ofrecer una escultura, a diferencia de la pintura.

Entonces se cultivaron todas las técnicas, alcanzando la del bronce con *CELLINI* niveles de perfección hasta ese momento no conseguidas. Este artista fue una de las figuras curiosas por su agitada vida que quedó plasmada en su autobiografía, utilísima desde todos los puntos de vista. Además nos dejó un tratado de escultura, que ayuda a comprender el alto aprecio y el nivel técnico conseguido por su obra. Su **Perseo** es exponente de todo ello, y al igual que otras obras suyas, de tal perfeccionismo que se entiende mejor si se tiene en cuenta que trabajó como orfebre.

Aunque los autores coinciden en que la escultura es el arte donde mejor se pueden estereotipar unas características que definirían el manierismo, no hay que olvidar que a lo largo de siglo se cultivaron otros modos de expresión, razón por la que los historiadores del arte han hecho diferentes propuestas de clasificación que permiten captar el panorama de conjunto. Confrontadas estas propuestas no siempre coinciden. Sin olvidar que como toda creación artística está sometida a un complejo proceso mental, se ha visto en la escultura de esta época un más depurado proceso intelectual en la elaboración de cada obra, que en épocas anteriores. No al margen de ello, y como exponente de lo mismo, ésta es la época en la que empiezan a proliferar los dibujos que son estudios preparatorios de esculturas a realizar. Son una de las evidencias del proceso que precedía a la elaboración de las obras, estudiando sus puntos de vista. A partir de ellos se buscaba la composición dinámica, la posición original, incluso arriesgada al margen de todo sentido.

Al igual que sucede con la arquitectura, la obsesión por conseguir lo diferente hace difícil agrupar a los escultores en escuelas, pues en cada ciudad cada uno de ellos rivalizaron para ser diferentes a los otros. *GIANMOLOGNA*, impactado por la "Victoria" de *Miguel Ángel*, hizo varias obras en las que las figuras están acomodadas a reducidas plataformas. El sometimiento a esta limitación, fue asumida como una prueba para demostrar habilidad y maestría. Con su **Mercurio** quiso desafiar la gravidez buscando, a su vez, una escultura articulada por segmentos de arco. El tema de **Hércules y Caco**, vinculado simbólicamente a la ciudad de Florencia, fue motivo de varias versiones.

Hubo una creciente demanda de fuentes, tanto para ornamentar las ciudades como para los jardines. *AMMANNATI* hizo varias.

Se buscó con tan fuerza la expresividad de la forma que en la figura femenina se acentuaron las contorsiones para conseguir un mayor refinamiento expresivo. Tampoco en escultura podía estar al margen la nota de sensualidad que alimentaba el deseo de refinados ambientes y que era perseguida en todas las artes.

Paralelamente, la imaginería religiosa, contagiada por el ambiente predominante, carece de profundidad religiosa, y no pocas veces queda indiferenciada de temas profanos. Solo teniendo en cuenta esto sorprenderá menos el **Cristo** esculpido en desnudo integral por *CELLINI*, actualmente en el Escorial. No era época en la que las espiritualidades basadas en el dolor y el sufrimiento tuvieran cabida.

No faltaron, de todas formas, expresiones más mesuradas que seguían manteniendo una vinculación más clara con la tradición clásica, como fue una parte de la obra de *Jacopo SANSOVINO*. Entre otros trabajos hizo las esculturas para la **Loggetta**, levantada a los pies del campanario de la plaza de San Marcos de Venecia.

ESQUEMA

*** La escultura del siglo XVI: tendencias**

CELLINI, Benvenuto (1500-1571)

Vida

Tratadista: *Tratado de escultura*

“*La más excelente de las artes que debe tener ocho puntos de vista diferentes*” (Cellini)

Obra: **Salero de Francisco I** (1543)

Ninfa de Fontainebleau (1543-1544)

Perseo (1543-1554) (Lanzi)

Duque Cósimo

Crucifijo, de El Escorial (1562)

“*Maestro en la plástica sensible de la expresión e inepto para la representación lógica del pensamiento* (se refiere a sus escritos) Cellini es el artista ricamente dotado en quien el seguro instinto de una fantasía sensible sustituye la escuela de la lógica. Por desgracia, la desarrolladísima retórica de los estilistas contemporáneos suyos le indujo aquí y allá a virtuosismos que sólo le salieron a medias y que contrastan vivamente con la vivaz originalidad de su lengua espontánea” (Kart Vossler)

GIAMBOLOGNA, Jehan Boulogne (1529-1608)

Florencia triunfante de Pisa (1565)

Rapto de las Sabinas (1579-1583)

Hércules abatiendo al centauro (1594-99) dela Señoría

Mercurio (1576) Fuentes

BANDINELLI, Baccio (1588-1560)

Hércules y Caco (1534) (Lanzi)

“Su ‘Memoriale’ es un notabilísimo documento de la historia interna del Manierismo porque nos ofrece el nuevo tipo del ‘virtuoso’ mundanamente versátil, con muchas pretensiones teóricas y literarias” (Schlosser)

AMMANNATI, Bartolomeo (1511-1592)

Hércules y Caco (de la Signoria)

Fuentes de Neptuno (1560-1575), Florencia

Fuente de Juno (Florencia)

SANSOVINO, Andrea (h.1460-1529), y **Jacopo** (1486-1570)

Loggetta del campanile

Bautismo de Cristo (Florencia)

Bibliografía:

CEYSSON B.: *La Escultura: La tradición de la escultura antigua desde el siglo XV al XVIII*, Geneve, 1987.

CINOTTI M.: *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973. pp. 88 ss.

WITTKOWER A.: *La Escultura: procesos y principios*, Madrid, 1980, pp. 167-189.

7.2 - CORREGGIO Y LA PINTURA DE LAS PROXIMIDADES DE PARMA

Antonio Alegri, conocido como CORREGGIO, inició en Parma una manera de pintar que creó escuela en esta ciudad, y modificó la forma de pintar posterior. Esta manera de pintar en opinión de André Chastel, deja de lado la forma de pintar de los maestros anteriores, hasta el extremo de que no hay ninguna referencia a la claridad y serenidad compositivas de Leonardo o Rafael. Tampoco tienen en él influencia la contundencia de las formas de los cuerpos de Miguel Ángel. Y en cuanto al color, a pesar de la proximidad de la escuela de Venecia, su paleta va a estar de acuerdo con los nuevos temas elegidos y la manera de concebirlos. En definitiva, este pintor constituye uno de los hitos de la Historia del Arte, a partir del cual se abre un periodo nuevo para la creatividad.

La pintura de *Correggio* es una pintura acorde con los presupuestos mentales, o mejor, con la valoración de la vida propia de las nuevas clases sociales bien acomodadas y cultas. El hedonismo que invade esta manera de vivir, está presente en toda la pintura de *Correggio*. Las cotas de voluptuosidad conseguida en alguno de los temas nunca habían sido tan sugerentes sin llegar a transgredir los límites de lo permisible. Pocas veces se ha logrado insinuar más sin necesidad de mostrar mucho como en los **encargos para el duque** de Mantua, particularmente en **Júpiter y Io y Leda**.

Esa misma ligereza impidió cargar de profundidad religiosa los temas específicos, hasta el extremo de resultar difícil en algunas ocasiones distinguirlos de los profanos. En este contexto, sus trabajos murales para las **bóvedas** de las iglesias de San Juan y de la Catedral, llamaron la atención por el atrevimiento tanto en el tratamiento de los temas, como en lo que de novedad suponía este tipo de composiciones. Eran un hito más en la trayectoria de la pintura mural, y un paso para que los pintores de la época del Barroco consiguieran lo que después hicieron otros en las grandes bóvedas de palacios e iglesias.

El **PARMIGIANINO**, otro coetáneo de la misma ciudad, en su **Virgen del cuello largo**, plasmó uno de los emblemas de lo que se ha considerado pintura manierista, al hacer una composición en la que la forma manda sobre el tema, y la necesidad de expresión formal supera lo razonable. Es la plasmación por excelencia del antinaturalismo con que se ha definido la pintura manierista, y el exponente de que el clasicismo no es en este momento referencia para la creación artística. Es la manifestación de un nuevo ideal de belleza intelectualizada, en la medida en que el tema no es más que un pretexto para recrearse en la expresión. Para conseguirla las formas son manipuladas hasta desafiar la normalidad.

GUILIO ROMANO, arquitecto del **Palacio del Té**, concibió su decoración en la misma línea que su arquitectura. Utilizó la pintura mural para anular los muros, que pasaron a ser soporte para una ilusión con la que pretendía abrir los espacios. Facilitó a quienes se iban a desenvolver por sus salas, la posibilidad de trascender la limitación de sus mundos, ofreciéndoles la posibilidad de acceder a otros ámbitos fantásticos, donde el orden quedaba anulado y las limitaciones abolidas. En esta perturbación de lo establecido, no está ausente la procacidad, como medio para facilitar la evasión.

Los pintores de esta época fueron buenos retratistas porque el público así lo demandaba. La pintura ofrecía recursos para reflejar en sus cuadros la forma de vivir y de ser de quienes a través de los retratos quisieron ser inmortalizados. Además de la individuación de los retratados, a través de los ropajes y las telas con los que fueron confeccionados, del tratamiento que se les dio a estas telas, y de los engarces y joyas que portaban, queda reflejado el mundo de fastuosidad y lujo en que se movieron los protagonistas. Las reconstrucciones de algunos de estos vestidos, tanto de caballeros como de damas, ponen de manifiesto el grado de refinamiento de los grupos sociales de entonces, donde el aparecer con esplendor deslumbrante podía llevar consigo la incomodidad hasta la molestia. Siempre la forma de vestir ha sido un lenguaje. De este lenguaje era una parte el arte coetáneo. Hay pinturas que merecen ser contempladas desde esta óptica.

ESQUEMA

* CORREGGIO, Antonio Allegri (1494-1534)

"Nada subsiste de la claridad mental de Leonardo, de la serenidad de Rafael, de la virilidad de Miguel Ángel o incluso del color unificado y cálido de los venecianos que inicialmente pudieron estimular el arte de Correggio" (Chastel)

Parma

Cámera de la abadesa (1519), Convento de San Pablo
Visión de San Juan (1520), San Juan Evangelista, cúpula
Coronación de la Virgen (1526-1530), San Juan, ábside
Asunción de la Virgen (1526-1530), Parma, catedral
Desposorios de Santa Catalina (1526)

Mantua

Leda, Danae, Júpiter y Io, Rapto de Ganímedes (1530-1533)

"Con toda la inmediatez que revela su arte de relación con su tiempo y con sus problemas estéticos y expresivos, Correggio fue también el profeta de los estilos de dos siglos posteriores" (Freedberg)

* PARMIGIANINO, Francesco Mazzola, il (1503-1540)

Madonna del cuello largo (1534-1540)
Madonna de la Rosa (Venus con Cupido) (1532-1534)
Amor, que fabrica un arco (1533?)
Retratista

"Siguiendo al voluptuoso Correggio y añadiendo a su estilo nueva facilidad y una abstracción intelectuales sin precedentes, daba la impresión de ser el creador de la nueva belleza y sin él el Manierismo no habría llegado a ser tan consistente ni tan elaborado" (Chastel)

* ROMANO, Giulio Pippi (1492-1546)

Sala de los Gigantes (1527-1534), Palacio del Té

"Las ideas de Giulio no son ofrecidas al espectador como las de Rafael, es decir como revelaciones dotadas de un sereno atractivo, sino como afirmaciones cargadas con una fuerza explosiva desconcertante; sus ideas son fruto de procesos intelectuales, pero de un intelecto que va forzando los límites de la razón" (Freedberg)

Santa María della Steccata (también B.Gatti)

Retratista y dibujante

Isabel de Este

"Virtuosismo y ardor: escorzos y erotismo. Paganismo voluptuoso" (Hale)

Bibliografía.

ARGAN G.C.: "El Cinquecento italiano y el idealismo", en HUYGUE, *El arte y el hombre*, 2, Madrid, 1972 (1957), p. 408.

CINOTTI M.: *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973, pp. 207 ss.

FLAMAND E.Ch.: *El Renacimiento II (Historia General de la Pintura)*, Madrid 1970 (1966), pp. 52 ss.

HEYDENREICH L.H.-PASSAVANT G.: *La época de los genios*, Madrid, 1974 (1970), pp. 308-320.

7.3 - LA PINTURA DEL SIGLO XVI

En este siglo, palacios e iglesias fueron ampliamente decorados, y en buena medida con pintura mural. Florencia y Roma, y, por supuesto, Venecia, dieron trabajo a numerosos pintores. Aquí y en otras ciudades, los pintores han sido agrupados preferentemente con referencia a la ciudad de trabajo, y, todo lo más, por su principal dependencia de alguno de los maestros de los que eran coetáneos, o que les habían precedido poco antes, pero que en pocas ocasiones eran una fuente de inspiración exclusiva. Los pintores, como siempre se había hecho, realizaban parte de su aprendizaje estudiando la obra de los grandes. A partir de allí intentaron ser diferentes y personales.

Florencia continuó siendo ciudad donde la actividad pictórica fue importante. Consecuentemente los pintores fueron numerosos. No ajenos a las nuevas preferencias, pintores de esta ciudad nos han dejado obras que son de especial utilidad para tipificar lo que es el manierismo en pintura y entender la trama conceptual que lo sustenta. El tema del **Descendimiento** ofrecía especiales posibilidades a los maestros para hacer realidad las categorías conceptuales en vigor. La tendencia mostrada por los pintores, a prescindir de un marco ambiental donde colocar sus temas, venía facilitada por la composición en diferentes planos de las figuras protagonistas del tema del descendimiento, donde la cruz y las escaleras necesarias para el abajamiento eran estructuras donde engarzar los actuantes sin necesidad de forzar su disposición en composiciones mediante planos superpuestos. Estas figuras se expresan con gestos, y están dispuestas en actitudes exigidas por esa composición al margen de cualquier naturalismo. Es el pretexto y apoyo para exhibir la habilidad en los escorzos, a veces forzados. El dibujo siempre es correcto, porque todos ellos son expertos dibujantes. El color se funde en tonalidades blanquecinas. La luz está presente pero viene de todas partes envolviendo por igual los volúmenes. Por esto, cada una de las obras realizadas por *ROSSO* y *PONTORMO* con "descendimientos", constituyen buenos puntos de apoyo para entender el Manierismo en pintura.

Todos los pintores tuvieron que ser buenos retratistas, dada la competencia. Cada uno de los retratos tenían la función de ser exhibición de la relevancia social de los retratados, que simplemente están presentes sin llegar a comunicarse con quienes los contemplan. *BRONZINO*, trabajó para los Medicis, e hizo retratos donde más que la personalidad de quienes quedaban inmortalizados, dejó patente lo que había de encorsetamiento social en los retratados, como en los de **Leonor de Toledo y su Hijo**. Éste es el pintor, de ese otro cuadro, **La Iujuria**, que constituye referencia ineludible en la iconografía por la sobrecarga informativa que logró acumular en el tema.

En Roma, el arquitecto *PERUZZI*, en el edificio de la *Farnesina* que él había construido, pintó los muros de la llamada **Sala de las Perspectivas**. La pintura parece algo diferente a otros trabajos coetáneos, pero está unida a buena parte de ellos en lo que supone de exhibición de habilidad, y en la genialidad para conseguir efectos ilusorios, al aprovecharse de los soportes de unas paredes para acabar anulando los muros. Mediante la maestría en el uso de la técnica de la perspectiva, de donde le viene el nombre, la sala con las pinturas murales queda imaginativamente abierta al paisaje con la misma intención que rigió la construcción del palacio abrazando el jardín de la parte trasera. Este fue concebido con planta en U, permitiendo al jardín conectar con la arquitectura.

POMBO, pintor veneciano, desempeñó buena parte de su actividad artística en la ciudad de Roma. Junto a formas pesadas motivadas por su admiración a *Miguel Ángel*, se ha reconocido en sus pinturas, particularmente en el tema de la **Piedad**, valores pictóricos que se generalizaron en épocas posteriores.

ESQUEMA

*** ROMA y la influencia de los maestros**

PERUZZI, Baldassare (1481-1536)
Sala de las Perspectivas (1516)

PIOMBO, Sebastiano (1485-1547)
Adoración de los pastores (1511 aprox.)
Muerte de Adonis (1512 aprox.)
Pieta de Viterbo (1515) y de **Leningrado** (1516)

*** FLORENCIA, entre la experimentación y el jeroglífico**

SARTO, Andrea del (1468-1531)
Madonna de las Harpias (1517)
Sacrificio de Isaac (1529?)

ROSSO, Giovanni (1495-1540): discípulo de Sarto
Descendimiento de la Cruz (Volterra, 1521)
Cristo muerto sostenido por ángeles (1525-26)

PONTORMO, Jacopo Carrucci, il (1494-1556)
Descendimiento de la Cruz (1526-28)

“Da la impresión de una pantomima en la que los tipos están tratados con delicadeza. No hay lugar donde se realiza la escena, los personajes se acomodan al marco...”
(Heyndereich)

Retratista

BRONZINO, Agnolo (1503-1572)
Venus, Cupido, la Lujuria y el Tiempo (1540-45)
Guidobaldo della Rovere (1531?)

Temas religiosos

VASARI, Giorgio (1511-1574)

“Vasari es clarísimo: la naturaleza es un ejemplo, los antiguos, una escuela. De ellos obtiene el artista un alimento para las obras originales. Las creaciones de los artistas del Renacimiento ‘fueron todas producto, parte de su cerebro y parte del resto de las antigualas que vieron’ ... El mito de lo antiguo y su invocación preceden a su imitación...”
(Garin)

Bibliografía:

FREEDBERG S.J.: *Pintura en Italia 1500/1600*, Madrid, 1978, pp. 105-116, 90 ss., 177-203, 430-437 y 455-463.

HAUSER A.: *Historia social de la literatura y el Arte*, Madrid, 1968 (23 ed.), p. 52.

HEYDENREICH L.H.-PASSAVANT G.: *La época de los genios. Renacimiento italiano 1500/1540*, Madrid, 1974, pp. 221-226.

PALLUCHINI R.: “El Manierismo en el siglo XVI, en HUYGUE, *El arte y el hombre*, 3, Barcelona, 1973 (1961), pp. 17-22.

7.4. - VENECIA Y SU PINTURA

Venecia, es esa ciudad que ha superado su circunscripción a un tiempo, al ser capaz de seducir con su personalidad e inspirar pródigamente a las gentes de cualquier generación. Esto ha sucedido de forma peculiar en pintura, con los logros conseguidos y las aportaciones hechas. Parte del atractivo de esta ciudad y su cultura reside en los enigmas de sus logros y en lo inexplicable de sus vacíos. Frente a las cotas alcanzadas en pintura, arquitectura y música, es difícil explicar las menores aportaciones en literatura y escultura.

En lo que a pintura se refiere, nunca han satisfecho plenamente las explicaciones que han intentado justificar razonablemente la amplitud y calidad de la producción pictórica. Certo que hubo maestros de tal talla que necesariamente tenían que generar unos cauces nuevos que incuestionablemente iban a ser seguidos por las posibilidades que ofrecían, pero, a su vez, la coincidencia de los mismos y la altura de lo conseguido suscita nuevas preguntas sin respuesta satisfactoria. Fueron tantos los maestros y tan relevantes por el número y calidad sus aportaciones, que obliga a preguntarse de dónde viene esa fecundidad.

Es unánimemente reconocido que el tratamiento del color, propio de los venecianos, es el rasgo que mejor los define y califica, hasta el extremo que constituye una de las notas, si no es el principal elemento que aglutina a sus pintores hasta poder hablar de una escuela. No era la única ciudad mediterránea donde la luz brilla con fuerza. Pero, probablemente no estaban al margen de los resultados conseguidos las texturas de las ricas telas traídas de lejanos países, y de las que tantas veces presumieron aquellos que las pudieron vestir, pertenecientes a las clases pudientes y bien situadas. Los pintores al tener que representarlas se vieron condicionados a estimular su sensibilidad y precisar su habilidad en el momento de reproducir sus peculiaridades. Eso les proporcionó una percepción de los tonos en su variedad, matiz y brillantez, que acabó generando una paleta variada en colores, luminosa y rica en matices.

Venecia con una tradición medieval propia en pintura, había consolidado con los *Bellini* una forma de pintar distinta por distinguida. Al cambio de siglo y coincidiendo en vida con los grandes de la Historia del Arte apareció un personaje enigmático que realizó una pintura igualmente enigmática: *GIORGIONE*, cariñoso apodo de Giorgio para trasmitir la percepción de grandeza que su pintura había conseguido, consolidó las aportaciones de los anteriores, y sentó las bases de lo que se iba a hacer después. La realidad del entorno natural, la naturaleza, adquiere con él una verosimilitud hasta entonces no alcanzada, a pesar de lo mucho conseguido por quienes inmediatamente le precedieron. La naturaleza ocupó un peculiar protagonismo en el cuadro que nunca había tenido, pasando a compartirlo con la figura humana en un binomio también enigmático, como en **Los tres Filósofos**. Todo en una unidad de concepción y expresión que constituye una novedad, y con una calidad de color que refuerza la concepción unitaria de todo el cuadro.

La cualidad de este colorido quizás solo se podía concebir y mantener en una atmósfera como la veneciana, con el esplendor de sus fiestas llenas de calidades en los materiales y de reflejos en cada materia, de matices en los tonos e irisaciones en las texturas. Era acorde con la percepción de la sensualidad que, a su vez, significa los desnudos de la **Venus dormida** y el **Concierto campestre**, que compenetrados con la naturaleza revisten de una natural inocencia cuanto en su entorno está. Es tan enigmática como sugerente la presencia de figuras femeninas desnudas, en plena naturaleza, y, en el caso del segundo cuadro, ante la indiferencia de hombres relajados en aparente momento de ocio. Como se ha dicho, quizás nunca se ha cantado de forma más convincente, precisamente por la candidez, al menos aparente, una vida hedonista, fácil y placentera, aislada, eso sí, de la crudeza de quienes no tuvieron la suerte de disfrutarla.

ESQUEMA

*** Pintura veneciana y contexto socio económico, antes y después de 1571**

“Los florentinos les reprochaban haber descuidado el dibujo y la forma, pero los venecianos no estaban vueltos hacia la azarosa vida espiritual, como lo estaban los toscanos manieristas ni tampoco estaban obligados a comprobar las ambiciones y gustos de gobernantes absolutos. Más bien se veían animados a explorar caminos en la imaginación pictórica y arquitectónica fortalecidos por una continuación del entusiasmo renacentista por la realidad visual abriéndose constantemente al futuro” (Hartt)

*** Los nuevos cauces de expresión y su influencia**

“Lo que en un principio había sido una espléndida tensión cromática, en parte bizantina, en parte gótica, se transmutó en la pintura veneciana del primer renacimiento en un énfasis en las bellezas sensibles, tanto visuales como tactiles, observables en la naturaleza” (Freedberg)

*** GIORGIONE, Giorgio Barbarelli da Castelfranco (1478?-1510)**

Singularidad del personaje, aportación de su obra
El color

“El poder del color se convierte en medio de expresión, en un lenguaje fundamental para el ulterior desarrollo de la pintura veneciana, cuyo curso será transformado por él” (Palluchini)

***La Pala de Castelfranco* (1503?)**

Nueva relación tema-paisaje

“La pintura de las culturas afirmadoras del mundo y gozadoras de la experiencia, representa los cuerpos por de pronto en una relación espacial sin soluciones de continuidad, y las convierte poco a poco en sostenes del espacio, para disolverlos al cabo en él completamente...” (Hauser)

El enigma

La Tempestad (1508?)
Los tres filósofos (1509)
Venus dormida (1510?)
Concierto campestre

“Sus ideas habían asumido la forma y la calidad de sueños, pero en su exposición de las mismas reveló una singular energía y poseía suficiente rigor mental para magnificar las ideas y desarrollar las formas ... dejó para Tiziano la terminación de lo que había creado” (Freedberg)

Bibliografía:

FREEDBERG S.J.: *Pintura en Italia 1500/1600*, Madrid, 1978, pp. 124-135.

HEYDENREICH L.H.-PASSAVANT G.: *La época de los genios. Renacimiento italiano (1500/1540)*, Madrid, 1974, p. 261.

KELLER H.: *El Renacimiento italiano*, Madrid, s.f., p. 318.

PALLUCHINI R.: “El cinquecento en Venecia”, en HUYGUE, *El arte y el hombre*, 2, Barcelona, 1972 (1958), pp. 411 ss.

7.5 - LOS MAESTROS: TIZIANO (1485-1576)

Vecellio TIZIANO vinculado a Venecia tomó lo mejor de sus maestros, para, a su vez, desenvolver o desarrollar lo que de estos aprendió. Coetáneo a todos los grandes, estuvo a su altura pintando de una forma diferente. Pintó mucho, porque su vida fue larga, y en todos los géneros, religioso, mitológico y retrato, se acomodó con maestría. Pintó mucho y de todo porque sintonizó con las sensibilidades y valores, con los gustos y preferencias de la época.

Como sucede con todos los grandes maestros, la bibliografía es amplia y su obra bien estudiada, de forma que puede seguirse con facilidad toda su trayectoria. En su época de juventud, todavía imbuido de la filosofía neoplatónica, pintó **El amor sacro y el amor profano**, donde aquél queda representado por una figura desnuda femenina, cuyo desnudo aparece con aquella candidez que implica respeto. Por entonces hizo temas religiosos que conectaron de forma especial con la piedad popular, como con la **Zingarella**, porque en opinión de Freedberg transmite una sensación de existencia palpable. Sin embargo, rodeó a la **Virgen de los Pesaro**, de una fastuosidad propia de una sociedad como la veneciana. Compositivamente la resolvió dentro de una medida que recuerda el clasicismo, pero, al mismo tiempo, rompiendo con la concepción de equilibrio propia de éste. En lo que aportaba de novedad no podía menos que sentar precedentes para lo que décadas después se iba a hacer en el Barroco.

Respirando el ambiente refinado, cuidado y sensual, lujoso por necesidades de ostentación, propio de las clases bien situadas venecianas, los numerosos temas mitológicos que pintó no podían menos que estar cargados “*de voluptuosidad pagana, exhuberancia dionisiaca, natural impudor*”, tal como escribieron De Vecchi y Cerchiari, pero bajo un control que hacía de todo ello algo natural, y, por natural, susceptible de deleite. La figura femenina desnuda yacente en la **Bacanal**, lejos de suscitar la repulsión inherente a toda embriaguez, está presentarla con el halo de una visión poética.

En otros temas mitológicos se dejó llevar más por su dimensión de ser mortal que por la sutileza de artista atemporal. Aspecto que también dejó entrever en el retrato de **Paulo III**. Por eso no agració a los Farnese que vieron en la mirada del protagonista una sugerencia impropia de un pontífice, que además ya era mayor. Pasados los años sus desnudos femeninos no son descritos con la imparcialidad de los pintores del siglo anterior, sino desde la vivencia propia de una sociedad hedonista. Es la transmisión de una vivencia sensual, tal como aparece a sus ojos, pero a su vez, haciendo de ello una experiencia noble, no meramente instintiva. Los reinterpreta como artista en la medida en que “crea” viendo. Quizá no está al margen de aquella percepción su amistad con Aretino. La **Venus de Urbino**, suscita una inquietud que no surgía al contemplar aquella otra realizada en el taller de **Giorgione**. Por esta sintonía con lo que le rodeaba, e inmerso en el espejismo de una plenitud en el disfrute que proporcionan los sentidos, se ha dicho que no podía manifestar ninguna sintonía con lo infinito. Es la constatación común a la obra de otros artistas de la época.

Como retratista hizo para la corte española sobresalientes retratos que luego sirvieron de referencia para otros pintores de corte. En ellos dejó plasmada la personalidad de **Carlos V** y **Felipe II** de forma que ante su contemplación se entienden mejor los textos literarios de la época sobre estos monarcas.

Como consecuencia de los numerosos trabajos que dejó o envió a distintas ciudades, tanto de Italia como de otros países, Tiziano se constituyó en punto de modificación para numerosas escuelas locales. Después fue siempre admirado, y en todos los tiempos sus cuadros merecieron la visita de los más grandes que replantearon sus pinturas tras la contemplación de las del maestro. Afortunadamente el Museo del Prado, tiene una excelente colección de Ticianos debido a la admiración de Carlos V por este maestro pintor.

ESQUEMA

* **TIZIANO, Vecellio (485-1576)**

"Incitó la crisis del Manierismo. Fue más allá de la visión clásica que se limitaba a exaltar las formas naturales. Concibió una realidad más profunda y más lírica" (Palluchini)

Obras de Juventud

Amor sacro y amor profano (1515-16)

Temas religiosos

La zingarella (1511)

"Ninguna obra anterior ha conseguido transmitir en igual grado esa sensación de seres con una existencia palpable, inmersos en la atmósfera que reflejan la luz coloreada..." (Freedberg)

La Asunción de Santa María dei Frari (1516-18)

"Causó perplejidad y discusiones por las dimensiones grandiosas y los gestos elocuentes. La cromática abandona las armónicas asonancias del Giorgione para expresar una energía sin precedentes" (De Vecchi Cerchiari)

Virgen de Pésaro (1519-26)

"Las figuras no siguen la regular estratificación de las Sagradas conversaciones y se disponen de acuerdo con la disposición nueva adaptada para subrayar la vivacidad y la naturaleza de los gestos mientras la arquitectura contribuye a equilibrar la simetría de la representación" (De Vecchi-Cerchiari)

Temas mitológicos: Ferrara. Ariosto (1523)

Bacanal (1523), Baco y Ariadna (1523), Ofrenda a Venus (1523)

Venus de Urbino (1538)

"Sensualidad, voluptuosidad pagana. Exuberancia dionisiaca, natural impudor. Luz y color se realzan recíprocamente" (Hale)

Retratos

Paulo III (1545 aprox.) y Carlos V en Mühlberg (1548)

* **Resumen de su aportación**

"Al revés de lo que ocurre con Leonardo y Miguel Ángel en él no se manifiesta ninguna angustia ante lo infinito. Es el pintor de la plenitud humana..." (De Vecchi Cerchiari)

Bibliografía:

ARGAN G.C.: *Renacimiento y Barroco II*, Madrid, 1987 (1976), pp. 159-71.

FREEDBERG S.J.: *Pintura en Italia 1500/1600*, Madrid, 1978, p. 135, 144, 323 y 504.

HEYDENREICH L.H.-PASSAVANT G.: *La época de los genios. Renacimiento italiano (1500/1540)*, Madrid, 1974, pp. 269-179.

PALLUCHINI R.: "El cinquecento en Venecia", en *El Arte y el Hombre*, Barcelona, 1972 (1958), p. 411.

7.6 y 7.7 - LOS MAESTROS: TINTORETTO y VERONÉS

Es sorprendente la sensación de grandiosidad que trasmite el conjunto de pintura hecha por los más grandes. Es grandiosa por el número, las dimensiones y la calidad técnica, y grandiosa, cómo no, por los temas, la forma de representarlos y los marcos arquitectónicos donde son representados. Todo ello es exponente de una sociedad y una cultura que no sólo vivía con holgura, sino con opulencia, que necesitaba que los cuadros sintonizaran con ese nivel. A su vez, muy lejos de ser oportunidad para la crítica, como sucedía en otras pinturas coetaneas, como la flamenca, de alguna manera suponía un visto bueno para esa forma de vivir y actuar.

A *Jacopo Robusti il TINTORETTO*, por su parte, tampoco le interesa el rigor histórico en su **Lavatorio**. También se sirvió del tema para inventar otro ambiente, no al margen de la fantasía resuelta con recursos técnicos dominados con perfección. La composición en esvaje, el punto focal muy bajo, los magistrales escorzos, la anécdota como hito que jalona la trayectoria de contemplación del cuadro, han hecho de uno de los acontecimientos que acompañaron a la Última Cena, una visión original, por no haber nada semejante. Al mismo tiempo, en sintonía con esa pintura coetánea que buscaba el hacer algo diferente, el pintor hizo una exhibición de ingenio y habilidad sorprendiendo con lo nunca hasta entonces visto. Es en este sentido como el pintor sintoniza y se desenvuelve en los presupuestos conceptuales que alimentaron el manierismo. La misma grandilocuencia subyace en la decoración de los grandes murales de la **Escuela de San Roque**.

A *Paolo Caliari il VERONESE* puede considerarse el paradigma de lo anteriormente dicho. La dimensión de algunos de sus cuadros solo podía ser concebida para grandes espacios en los que estas pinturas modificaban la atmósfera con la abundancia de matices empleados en la rica gama de cada uno de los colores. Entrar en el interior de cuadros como las **Bodas de Cana o Cristo en Casa de Levi**, era penetrar en un ambiente social bullicioso y opulento, necesitado de la evasión y sumergido en lo que de más placentero se podía conseguir. En cuadros como estos queda reflejada una sociedad que vivía el lujo con frenesí. Contemplar sus cuadros es tener la posibilidad de estudiar un amplio inventario de cosas de todo tipo, de artículos de las más lejanas procedencias, intuir hábitos sociales y descubrir costumbres de las clases distinguidas. Una atmósfera donde lo religioso no tiene lugar pues el tema no es más que un pretexto manipulado sin miramientos. Cinotti vino a decir de este maestro, que su pintura, empapada de las glorias y festines del mundo para el que trabajaba el pintor, acabó describiendo un mundo de fantasía por la transfiguración antirrealista que implica el ver que “*todo vive por contraposición de escorzos, por dialéctica interna de formas y conocimientos, figuras y arquitectura, de ejes divergentes, series de aires, audacia, prodigo*”.

Estos pintores, y otros, pintaron retratos, temas religiosos y mitológicos. Estos tuvieron gran demanda en la sociedad, y, aquellos, con más posibilidades para dejar entrever sugerencias de volubilidad, fueron más solicitados. En relación con este presupuesto, tuvieron gran acogida los temas bíblicos que ofrecían la oportunidad para semejantes sugerencias. Entre ellos las figuras de “Judit y Holofernes”, y “Susana y los viejos”, aparecen en numerosos cuadros, que, lejos de pretender trasmitir un trasfondo religioso, a pesar de haber sido concebidos con el pretexto de una alegoría, lo que preferentemente recogen y exponen es la carga de volubilidad, inherente a la narración, que no está al margen de lo morboso. Es por esto que, en esta pintura veneciana a la que se le reconoce valores táctiles singulares, y que sintonizó perfectamente con los convencionalismos de la época, es difícil intentar ver en ella algún matiz de profundidad. Eso, no obstante, no supuso ninguna reticencia para pintores como El Greco, Velázquez, Rubens, Van Dick, Delacroix y otros, se fijaran en ella, la admiraran y estudiaran, y se dejaran influir sin intentar disimular sus dependencias.

ESQUEMA

* **TINTORETTO, Jacopo Robusti il (1518-594)**

Pintura veneciana y manierismo: Rasgos de su pintura

Lavatorio (1547)

Susana y los viejos (1555)

San Marcos Serie de (1562 aprox.)

Scuola, decoración de la (1565)

“Reorganizó el color disuelto por los giorgionescos, descubrió el valor expresivo del juego de sombras y luces. Mientras en los retratos de Tiziano la figura está individualizada en los de Tintoretto se descuida lo descriptivo y todo el interés reside en la presencia del interior del modelo. Por eso el Greco es el único discípulo ideal del Tintoretto” (Palluchini)

Retratos

“Se ha roto la profunda armonía que dominaba el espíritu del Renacimiento. En este momento el hombre parece oprimido por las fuerzas cósmicas de la naturaleza, temeroso ante los elementos hostiles de la vida, perdido en el caos de las colisiones mundiales, y busca la salvación en sí mismo” (Vipper en Palluchini)

* **Resumen de su aportación**

* **VERONESE, Paolo Caliari (1528-1588)**

Esplendor veneciano

Bodas de Caná, escenografía (1562)

Ultima Cena (Cristo en Casa de Leví) (1573)

El retrato de escenografía

El tema religioso y el tema mitológico

“Aunque más insistente en los detalles específicos que Tiziano, Verónés había aprendido de él inicialmente que el efecto de verismo no tiene por qué depender necesariamente de los detalles dibujados sino que puede derivarse de un efecto óptico fruto de la manipulación de la luz” (Freedberg)

* **Resumen de su aportación**

“Al final de la parábola renacentista, el suyo no es un mensaje de gozosa elegancia, sino un bloqueo del manierismo en una reanudación ‘ab origine’ de la forma, que da la medida del ‘nom plus ultra’ a que el arte había llegado. Se prepara Rubens y Tiepolo” (Cinotti)

Bibliografía:

ARGAN G.C.: *Renacimiento y Barroco II*, Madrid, 1987 (1976), pp. 191-210.

CINOTTI M.: *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973. pp. 243 y 248 ss.

FREEDBERG S.J.: *Pintura en Italia 1500/1600*, Madrid, 1978, pp. 518-532 y 550-560.

PALLUCHINI R.: “El cinquecento en Venecia”, en HUYGUE, *El arte y el hombre*, 2, Barcelona, 1972 (1958), pp. 414 ss.

8.0 - El Renacimiento en Europa

A principios del siglo XVI, los diferentes países europeos estaban comprometidos en el mismo empeño de superar la etapa de la Edad Media que, de hecho, había pervivido hasta entonces. Italia ejercía una función de referencia en esta tarea, ofreciendo vías para un cambio de apariencia. Pero, para un mundo que percibía que los conceptos y las soluciones de articulación de la sociedad estaban agotados, tal como apuntaron Honour y Fleming, lo que en Italia se había hecho plasmaba la nueva mentalidad inherente al humanismo, así como el modelo de monarca, gobernante, caudillo y mecenas. Fueron los reyes franceses y, particularmente Francisco I, quienes así lo habían aprendido en sus incursiones bélicas en el país vecino.

Francia fue el primero en emular a Italia. En *Amboise*, el propio rey concentró a los primeros artistas italianos que logró atraer a Francia, y, entre ellos, a Leonardo que, ya mayor, murió en este lugar. En él el rey quiso constituir algo parecido a lo que habían sido las academias italianas de algunas ciudades. A partir de allí su esfuerzo se dirigió a un sitio real, *Fontainebleau*, que pasó a ser su centro de interés al estar destinado a residencia real. Lo que allí aconteció sobrepasó lo que inicialmente era una operación de acomodo de la corte, al constituirse en punto de referencia de la renovación de las artes para el resto del país, hasta el extremo de formar una escuela de pintura, por la

personalidad que definieron los pintores que la compusieron, a partir de la inspiración que aportaron los artistas venidos de Italia. Espacios como la galería que lleva el nombre del monarca, no sólo fueron el lugar para acontecimientos sociales sino que resultaron de gran novedad para los artistas franceses. No obstante, superadas las formas artísticas de raigambre medieval, la pintura flamenca tuvo para los franceses la atención que merecía, y, de hecho, marcó de forma clara la escuela aquí formada, y la de este país en épocas sucesivas.

La arquitectura también experimentó una profunda transformación. No en vano arquitectos como *SERLIO* y *VIGNOLA*, que pasaron por Fontainebleau, y *PRIMATICIO* y *NICOLO DEL'ABATE*, que también eran pintores, inauguraron una nueva forma de construir, de la que el primer y más destacado arquitecto francés fue *PHILIBERT DE L'HORNE*. Tras un completo aprendizaje, y no al margen del puesto influyente que le adjudicaron en la corte, sobre todo con otra italiana protectora, Catalina de Medicis, inauguró una manera de hacer arquitectura que se consolidó como distintiva en el siglo siguiente, hasta el extremo de servir de referencia para la arquitectura de otros países.

Con las posibilidades y recursos de la época y el ansia de vivirlos en sintonía con nuevas mentalidades y distintas valoraciones de la vida, se extendió entre la aristocracia la necesidad de construir una serie de palacios que, por no haber podido romper por completo con la tradición militar medieval, continuaron llamándose castillos. Son los *Chateau* del Loira, por estar en su mayor parte ubicados junto a este río. Fueron preparados para un nivel de vida que no tenía que envidiar a las cortes italianas que habían servido de referencia. Su esquema estructural recuerda a las construcciones militares jalónadas de torres, pero ahora fueron abiertas con numerosas y grandes ventanales y coronados por un bosque de chimeneas.

En los países germánicos fue más circunstancial la trasposición de referencias procedentes de Italia, que quedaron circunscritas principalmente a la arquitectura. Y, dentro de ésta, en la ornamentación que se concibió y realizó con soluciones que, en la medida en que no aparecen en otro lugar, se pueden considerar una aportación de los maestros locales. Como siempre, fueron los mecenas, con especiales posibilidades por su situación política o sus recursos económicos, los que facilitaron la introducción de nuevas formas.

Por otra parte, las interminables revueltas de motivación religiosa, repercutieron en las diversas modalidades de creación artística que acabaron empobreciendo notablemente la pintura y escultura en los países de fe protestante, donde, sin embargo, con el tiempo, la música se desarrolló con destacada potencia. En pintura, no pocas veces los maestros tuvieron que sufrir las presiones de ambas creencias y desenvolverse en la dualidad que cada una de ellas les exigía. Consecuentemente, el panorama que ofrece la pintura es amplio y variado, hasta el extremo de haber sido agrupado en escuelas. A pesar de todo, y no al margen de estas tensiones, la aportación de Alemania a la pintura es destacada. En escultura los artistas se mantuvieron más conservadores, atraídos por las formas de ascendencia gótica.

En las artes menores hubo un gran incremento relacionado con la demanda para amueblar y ornamentar los palacios, con muebles y elementos que no siempre tenían

precedentes y, que, por lo tanto, en no pocas ocasiones tuvieron que inventarse ahora. Los artesanos de la madera hicieron una carpintería de calidad. Pero fue principalmente en orfebrería donde los plateros diseñaron una vajilla con piezas hasta entonces no conocidas, y soluciones formales de original y buen acabado.

Inglaterra, a partir de los problemas personales del Enrique VIII, se debatió entre la consolidación de una personalidad propia, que necesitaba reafirmarse frente a la catolicidad identificada con Roma, y, por otra, la admiración irresistible que para todos los países ofrecía Italia. En arquitectura estaban todavía vivas formas de raigambre tradicional, que se mantuvieron durante todo el siglo, pero al finalizarlo descubrieron la arquitectura de *Palladio*, a la que se acercaron, asimilándola hasta hacerla propia. En escultura, desde comienzos del siglo XVI, los reyes manifestaron cierto atractivo por escultores como el italiano *Torrigiano* para inmortalizar sus personas en los sepulcros. También en pintura fueron llamados pintores extranjeros, preferentemente aquellos que eran hábiles retratistas.

Particular interés ofrece Portugal, que vive una época relevante, consecuencia de la gestión de sus reyes, y el horizonte que este país colocó en ultramar. La arquitectura, fuertemente vinculada al pasado, reformula la tradición medieval con formas nuevas en composiciones originales, hasta constituir un estilo propio identificado con el rey Manuel. Es una arquitectura que sin romper con el pasado no se puede decir que sea anacrónica. Por el contrario, con la introducción de nuevas formas y la originalidad en recrear otras ya conocidas, los arquitectos levantaron construcciones que caracterizan exclusivamente y de forma relevante a este país. Por entonces se dieron a conocer escultores y pintores, que, por ser relevantes, trabajaron también en España.

España, unificada por los Reyes Católicos comenzó el nuevo siglo tras la hazaña del descubrimiento del Nuevo Mundo. A lo largo de todo el siglo le fue propicia la gestión del emperador y rey facilitando la preponderancia sobre otras cortes y países. Controlada férreamente la incursión de las nuevas maneras de pensar religiosa no estuvo al margen de la renovación de las artes. Importantes maestros en cada una de ellas fueron poniendo al día el lenguaje artístico conformando una etapa de fecundidad.

Peculiar interés tiene la corte de Praga con Rodolfo II, sobrino de Felipe II. Constituida en centro del saber, las ciencias y del arte, en ella encontró protección el pintor ARCIMBOLDO, y especial acogida la obra de BRUEGHEL.

ESQUEMA

*** De la Edad Media al Posrenacimiento**

“Si Renacimiento significa ponerse frente a lo antiguo para reemprender el proceso creativo y así alcanzar verdades estéticas nuevas, en tal caso no se puede hablar de un Renacimiento europeo” (Cinotti)

*** Contexto social y político**

El problema religioso
Panorama social y político
La búsqueda de identidades nacionalistas

*** La admiración por la producción artística italiana**

“El estilo renacentista italiano, se relacionó no sólo con las nuevas enseñanzas del humanismo, sino también con el nuevo modelo de monarca, mecenas de artistas y estudiosos, así como jefe militar y gobernante por la gracia divina” (Honour-Fleming)

*** El Renacimiento artístico en Europa**

Francia-Alemania-Países Bajos-Inglatera-Portugal

“Si se examinan uno por uno los hechos artísticos del siglo XVI, nos convenceremos de que es imposible reunirlos bajo un denominador común de ‘modernidad’ más bien hay que concluir que nos hallamos ante un siglo de transición en su gran variedad, entre un gótico todavía no extinguido y un barroco en cierto modo ya anticipado por la misma fantasía gótica” (Cinotti)

“Producio también (Inglatera) una arquitectura fantástica, palacios de piedra y cristal, ricos bordados en blanco y negro, sin fosos, vulnerables, intolerablemente expuestos a toda clase de corrientes de aire, pero pensados para facilitar a los hombres una relación libre con la naturaleza y entre sí, que la arquitectura de nuestros días ha tratado de re-capturar” (Clark)

*** El incremento de las artes decorativas**

“En cierto sentido. Europa comprende mal el Renacimiento, identificándolo en arte con sus lados más vistosos, la regla geométrica y la imitación de lo antiguo. En cambio toma parte con espíritu justo, en el movimiento humanístico que se produce en el campo de la cultura” (Cinotti)

Bibliografía:

HONOUR H.-FLEMING J.: *Historia del Arte*, Barcelona, 1986, pp. 351-359 y 376 ss.

CLARK, K.: *Civilización*, Madrid, 1979, pp. 207 ss.

JESTAZ B.: *El Arte del Renacimiento*, Madrid, 1991, pp. 106 ss.

PRADEL P.: “Comienzos del Renacimiento fuera de Italia (Francia, Flandes, Inglaterra/Reticencias de Alemania ante el Renacimiento)”, en *El Arte y el hombre*, 2, Barcelona 1972 (1958), pp. 421-428.

8.1 - FRANCIA, ARQUITECTURA

Llegado el siglo XVI, Francia como otros países de Europa sintieron la necesidad de acomodar su arte a los nuevos tiempos. Esta aspiración fue más necesaria, porque con las diferentes incursiones bélicas que Francia había realizado en Italia desde finales del siglo anterior, había descubierto nuevas soluciones arquitectónicas para nuevas maneras de vivir, y una manera de expresarse más acorde con las nuevas categorías sociales. Había suficientes construcciones religiosas para las necesidades del momento, por lo que no fue este tipo de arquitectura el que se construyó, ni consecuentemente es en esta modalidad donde los arquitectos franceses ensayaron nuevas fórmulas. Por el contrario, el arraigo de una buena arquitectura de ascendencia medieval estaba tan consolidado que cuando se construyeron nuevos templos como es el caso de la iglesia de **San Eustaquio** de París, comenzada por *LEMERCIER*, en una primera impresión parece una iglesia medieval más. Luego se constata que cada uno de los elementos responden al nuevo lenguaje del Renacimiento, aunque engarzados en una estructura y apariencia inequívocamente medieval.

La edificación para habitación resultaba inadecuada para las necesidades del momento, en buena parte marcadas por los nuevos gustos y entretenimientos de la aristocracia. A su vez, esta arquitectura y las construcciones en general se habían desarrollado hasta entonces dentro de unas formas y soluciones de tal consistencia que no sólo habían marcado una época en Francia, sino que habían influido en el resto de Europa. Este, no obstante, sería el capítulo de la arquitectura por donde entraría la modernidad. Pero, inicialmente, al igual que en la arquitectura religiosa, el Renacimiento quedaría circunscrito a formas decorativas nuevas.

Francisco I fue quien llevó a la práctica la necesidad de emulación de la arquitectura que había tenido oportunidad de admirar en Italia. Atrajo a Francia destacados arquitectos y artistas italianos. De aquellos unos no respondieron a su llamada, como Julio Romano, otros estuvieron temporalmente como *Serlio* y *Vignola*, y, otros, quedaron en este país de adopción. Entre estos el *PRIMATICIO* y *NICOLO DEL'ABATE*, iniciaron una forma de hacer arte que evolucionaría por derroteros propios una vez que lo asumieron los artistas locales.

Blois y **Amboise**, en este caso con *FRA GIOCONDO*, incorporaron con decisión las nuevas formas ornamentales, en estructuras que preexistían. **Fontainebleau**, fue el primer intento concebido de acuerdo con una manera de construir diferente. Trabajaron muchos, y entre ellos *SERLIO*, tratadista que acabó siendo célebre. Con este arquitecto colaboró *Philibert DE L'ORME*, francés, que estuvo en Italia y asimiló la nueva forma de hacer arquitectura, para, a partir de allí, elaborar una arquitectura propia que acabó siendo el punto de partida de una manera de construir que alcanzó su punto culminante con las generaciones siguientes. La obra de este arquitecto, en parte desaparecida, adquirió amplia difusión por sus publicaciones, entre las que se halla un tratado sobre arquitectura. Otros, como *Jacques DU CERCEAU* y *Jean BULLANT*, que también estuvo en Italia, lo emularon, escribiendo otros tratados. *Pierre LESCOT*, en la **Cour carré**, del Louvre, marcó diferencias respecto a la arquitectura italiana, que se habrían de consolidar definiendo una arquitectura francesa.

Todos ellos construyeron castillos, así llamados porque también estas edificaciones están vinculadas a formas y estructuras del pasado medieval, pero adaptados a palacios con soluciones y esplendor que los colocan a la cabeza de la mejor arquitectura áulica del momento. Constituyen el capítulo más destacado de la arquitectura francesa del siglo XVI. **Chambord** es el más conocido. Probable obra del italiano *Domenico DA CORTONA*, se considera la obra más sobresaliente del reinado de Francisco I.

ESQUEMA

*** Influencia italiana y peculiaridades de escuela**

“Más que determinar una verdadera transformación en el arte de construir, lo que se da a menudo son geniales y exquisitas repeticiones decorativas sobre estructuras preexistentes o renovadas de acuerdo con la tradición local” (Cinotti)

ROSSO, Giovanni (+1541)

PRIMATICCIO, Francesco (1504-1570)

SERLIO, Sebastiano (1475-1554)
Chateau-de-Ancy-le-Franc/Fontainebleau

Philibert DE L'ORNE (1518-1577)

Tratadista: *Nouvelles inventions pour bien batir et a petit frais*
Tratado de Arquitectura (9 tomos) Arquitecto
Fontainebleau / Chateau d'Anet /
Chateau de Chenonceau /Tullerías

ANDROUET DU CERCEAU, Jacques (1510/20-1584)

Tratadista: *El libro de la arquitectura* (1559)
Proyecto para las **Tullerías**
Chateau de Ecouen

LESCOT, Pierre (1510-1578)

Cour carré, del Louvre

BULLANT, Jean (+1578)

Tratadista: *La regla general de las cinco maneras* (1564)
Tullerías/Fontainebleau

*** Arquitectura religiosa**

San Eustaquio, de París
Anet, capilla

*** Los castillos del Loira**

Blois, Amboise, Chambord, Chenonceau

“El nuevo clasicismo creado por los grandes arquitectos de la corte, Serlio, De l'Orme, Lescot y el Primaticcio, iba acompañado de movimientos paralelos y a menudo independientes en las provincias, que a veces producían edificios verdaderamente originales” (Blunt)

Bibliografía:

BABELON J.: “El manierismo septentrional y la escuela de Fontainebleau” en HUYGUE, *El arte y el hombre*, 3, Barcelona, pp. 23 ss.

BLUNT A.: *Arte y Arquitectura en Francia 1500/1700*, Madrid, 1977, pp. 16, 52 y 76.

CINOTTI M.: *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973, pp. 275 ss.

CHUECA GOTIA F.: *Historia de la Arquitectura Occidental: Renacimiento*, Madrid, 1984, pp. 137-156.

8.2 - OTROS PAÍSES. ARQUITECTURA

Al principio del siglo XVI todos los países de Europa estaban inmersos en un proceso de cambio que venía exigido por las circunstancias. En algunos de ellos las construcciones arquitectónicas habían adquirido tal nivel de desarrollo, como en el caso de Inglaterra y los países germánicos, que habían creado una dependencia a los arquitectos, consecuencia de la fuerte vinculación a percepciones de identidades nacionales. A pesar de ello se estaba extendiendo el convencimiento de que había que emprender nuevos caminos para obtener nuevas soluciones a otras necesidades, y adoptar un vocabulario acorde a la necesidad de incorporarse a los nuevos tiempos. En este contexto era necesario conocer tanto la teoría como la práctica de una nueva forma de construir. Los tratados escritos por los italianos fueron codiciados, y particularmente el de *Serlio* obtuvo gran difusión. La abundancia de sus grabados constituía una ayuda inestimable al margen de la veracidad con que se reflejara lo distintivo de aquel país, la arquitectura clásica, o de que no fueran más que propuestas más o menos geniales de su autor.

Lo cierto era que había otros tratados como los de *Vignola* y *Palladio* que eran conocidos como obras de interés, y que no resultaban de fácil acceso. Ante esta demanda se extendió por los diferentes países europeos la necesidad de redactar una literatura que hiciera accesible a los maestros de obra nuevas imágenes, y les ayudara a comprender una nueva idea de la arquitectura. No siempre constituyeron aportaciones nuevas, pero resultaron útiles y base de la renovación de la nueva forma de construir. A veces, hacían presentes teorías completamente superadas en Italia, o difundían otras relacionadas sobre todo con las proporciones, de más reciente difusión, pero no faltaron otros textos más innovadores, entre los cuales el de *FLORIS Y VRIES*, ofrecía matices importantes a la hora de relacionar arquitectura y decoración.

Fundamentalmente ésta es la que, en opinión de los historiadores, caracteriza a la nueva arquitectura europea, y, por ella, entró la nueva forma de construir concentrada básicamente en lo epidérmico, en la decoración. Los edificios en su aspecto general continuaron evocando viejas concepciones. El ala del elector Otón del **Palacio de Heidelberg**, está entre lo más directamente relacionado con soluciones por entonces predominantes en Italia. Sin embargo la otra ala, la de Federico V, así como, por ejemplo el **Ayuntamiento de Amberes**, solo cuando se contemplan en la particularidad de cada uno de los elementos que los componen se descubre que son otros los tiempos, y que ya no son construcciones medievales. Habían sido construidos por arquitectos nativos como *FISCHER*, *LEYDER*, *SCHOCH*, y *VRIES* y *FLORIS*. En todo caso los mecenas más abiertos y con más recursos económicos estaban contratando arquitectos italianos, quizás no muy relevantes en su país, pero que en *Nuremberg*, *Augsburgo*, *Innsbruck* y *Praga*, constituirían vínculos de unión con la arquitectura italiana. Otros palacios, algunos de ellos para la administración municipal, fueron la oportunidad para introducir nuevas formas de construir.

Inglaterra, siempre diferente, tardaría mucho más en abrirse a nuevas formas de construir, y cuando lo hizo, lo cual sucedió en periodo siguiente, no fue al margen de reticencias. Mientras tanto, el fuerte arraigo al gótico perpendicular con el que desde hacía tiempo los arquitectos ingleses se sentían cómodos, pervivió en tantas variaciones como períodos delimitaron los monarcas reinantes.

Portugal ofrece un panorama diferente. Durante los reinados de los reyes Manuel, y Juan III, fue construida una relevante arquitectura religiosa que evolucionó desde un estilo muy nacional, como es el “manuelino” hasta formas italianas. Sobresalientes son los **monasterios de Batalha** y de los Jerónimos en *Belem* y el **Convento de Tomar**. Exhiben lo mejor de aquel estilo, y las incorporaciones posteriores.

ESQUEMA

*** La difusión de Tratados**

“Los libritos especiales (alemanes) sobre la perspectiva, que son muchos ... forman una categoría en sí, cuyos resultados no se han examinado demasiado, al igual que toda la literatura popular. Este renacimiento alemán está enormemente relacionado con el ambiente del norte de Italia” (Schlosser)

*** PAÍSES GERMANICOS**

Nuremberg, Augsburgo, Insbruck (*Andrea CRIVELLI*), Praga (*P. STELLA*)

Heidelberg: **Ala de Otón** (1556): **Aspar FISCHER / Jacobo LEYDER**

Ala de Federico V (1605): **Johannes SCHOCH**

*** PAÍSES BAJOS**

La tradición gótica, y los elementos renacentistas

Palacio comunal de Leyden (*LIEVEN DE KEY*)

Palacio de Malinas (*GUYOT DE BEAUREGARD*)

DE VRIES, Vredeman, y FLORIS, Cornelis

Tratadistas, *Invenzioni*

Ayuntamiento de Amberes

*** INGLATERRA**

Periodo Tudor (1550-1560)

Periodo Isabelino (1558-1603)

Periodo Jacobeo (1603-1625)

*** PORTUGAL**

Estilo Manuelino(1495-1521)

FERNÁNDES, Matheus (+1515)

Monasterio de Batalla (h.1509)

BOYTACA (1490-1515?)

Monasterio de los Jerónimos en Belem, iglesia y claustro

ARRUDA, Diogo y Francisco de

Nave del **Convento** de Tomar (1515ss)

Torre de Belem

Periodo clásico

CASTILHO, Joao de (1515-1552)

Jerónimos de Belem, continuación

Convento de Tomar (1527ss)

TORRALBA, Diogo de (1500-1566)

Coro de los Jerónimos de Belem

TERZI, Filippo (+1597)

“... un estilo cuya exuberancia decorativa supera en atrevimiento a la de la España isabelina” (Hulftegger)

Bibliografía:

BENEVOLO L.: *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*, Madrid, 1972, 1973 (1968), pp. 557-561.

CINOTTI M.: *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973, pp. 271 ss.

CHUECA F.: *Historia de la Arquitectura Occidental: Renacimiento*, Madrid, 1984, pp. 157-167.

8.3 y 8.4 - LA ARQUITECTURA DEL RENACIMIENTO EN ESPAÑA

En toda Europa el Renacimiento llegó tarde con respecto a Italia. En España, avanzado el siglo, se siguieron construyendo edificios con cubierta de nervaduras góticas en naves de la misma altura. Paradójicamente, a principios del siglo XVI, cuando los Reyes Católicos estaban construyendo en Toledo **San Juan de los Reyes** en un gótico barroquizante, estos mismos monarcas estaban patrocinando en Roma la construcción del edificio que iba a ser el emblema del mejor clasicismo conseguido en lo alto del Renacimiento, **San Pietro in Montorio**, de Bramante. Esta bipolaridad sirve para explicar el siglo XVI español. Compartimentar lo que se construyó en modos artísticos sucesivos, no sirve; encasillar a los arquitectos en alguno de estos modos, tampoco. A esto hay que añadir que varios de ellos fueron saga familiar y que, en no pocos edificios, trabajaron diferentes maestros. Finalmente, no hay unanimidad en algunas atribuciones. El resultado fue que a lo largo de siglo se fueron incorporando las diferentes maneras y superando las anteriores. A ello contribuyeron los tratados italianos traducidos y los de producción española, como fueron los de **SAGREDO**, los **VANDELVIRA**, y **Hernan RUIZ**. Por razones didácticas se puede establecer un orden cronológico siempre que se tenga en cuenta lo dicho.

En España el Renacimiento entró por vía de ornamentación relacionada con la buena orfebrería que por entonces se estaba haciendo. Es lo que se llamó plateresco. En edificios antiguos o de construcción vinculada a la época medieval se introdujeron fachadas que estaban resueltas como si fueran retablos, como la de **Santa Engracia** de Zaragoza, o el **Salvador** de Úbeda. Para entender el Renacimiento español ideado por arquitectos españoles hay que tener presente que los arquitectos pudieron incorporar recursos estilísticos de época anterior, particularmente del mudéjar, estilo netamente español. Además el elemento ornamental fue fundamental aún en composiciones arquitectónicas novedosas. En este contexto el **Colegio de Santa Cruz** de Valladolid de *Lorenzo VAZQUEZ*, se considera un protorenacimiento.

Progresivamente se fue introduciendo una arquitectura que introducía un lenguaje clásico seguido con diferentes fidelidades como en los **claustros de la Universidad** de Alcalá, y **hospital de Santa Cruz** de Toledo, o edificios íntegramente concebidos en una expresión distinta como las **catedrales de Granada**, Jaén.

Edificios no obstante como el **Palacio de Carlos V**, de *Pedro MACHUCA*, en Granada, impactaron por su originalidad y novedad, dado el momento en que se construyó. Machuca, había estado en Italia de donde volvió antes de que las nuevas corrientes arquitectónicas se consolidaran. De allí, que mientras para unos historiadores, el Palacio de la Alhambra es consecuencia de su formación italiana, para otros, es precedente de otros trabajo hechos en aquel país.

En la segunda mitad del siglo XVI la empresa de construcción del **Palacio-monasterio-panteón real** de El Escorial, fue un hito que rompía definitivamente con lenguajes superados, e incorporaba discursos tectónicos elaborados en Italia. Los especialistas lo encuadran dentro de un manierismo por la lectura tectónica confusa que ofrece en fachada. En patios e iglesia ofrece una apariencia más mesurada de acuerdo con referencias más clasicistas. Inconológicamente ha sido objeto de diferentes interpretaciones, desde el momento de su construcción como puso de manifiesto el libro de **VILLAPANDO**, al relacionarlo con el Templo de Salomón. *Juan de HERRERA* llevó a cabo la mayor parte de El Escorial que “es una obra ligada subjetiva e intelectualmente a las ideas y a las normas dimanadas del Concilio de Trento” (Buendía).

Juan de Herrera hizo también, de acuerdo con sus principios, la **catedral** de Valladolid. Se había consolidado una forma de edificar que se continuaría en el siglo siguiente, siglo de plenitud de la Contrarreforma. Estilísticamente introdujo una forma de hacer que tendría continuación en un barroco inicialmente de formas más sobrias.

ESQUEMA

*** Plateresco y Protorenacimiento**

VAZQUEZ, Lorenzo (1450-1515)

Colegio Santa Cruz, Valladolid

EGAS, Enrique (1455-1534)

MORLANES, Gil de (1445-1517)

VERGARA, Nicolás de (1540-1606)

GUMIEL Pedro, (1460-1519): estilo Cisneros

*** Segundo Tercio: Renacimiento**

SILOÉ, Diego de, (1495?-1563)

Catedral de Granada (1528 ss)

VANDELVIRA Andrés de (1509-1575)

El Salvador, Úbeda y **Catedral de Jaén** (1548 ss), con su padre Pedro

RUIZ, Hernan el joven,

Hospital de la sangre Sevilla (1546) y **Campanario de la Giralda** (1568)

*** Últimas décadas: Manierismo**

MACHUCA, Pedro (1490-1550)

Palacio de Carlos V (1527ss)

COVARRUBIAS, Alonso de (1488-1570)

Hospital Sta Cruz de Toledo

Patio del Hospital de Afuera, Toledo

HONTAÑON, Gil de (1500-1577)

Fachada Universidad, de Alcalá de Henares

Palacio de Monterrey, Salamanca

*** Estilo Herreriano**

TOLEDO, Juan Bautista de y *HERRERA, Juan de*

El Escorial

Catedral de Valladolid, (Herrera)

MORA, Francisco de

*** Los tratadistas en España**

Diego de SAGREDO, Medidas del Romano (1526)

Juan Bautista VILLALPANDO: Ezechielen Explanaciones, 3 vol. 1595

Tercer y cuarto libro Serlio,

Alonso VANDELVIRA, Libro de cortes de piedra

Hernán RUIZ II el joven (1513-1569) : *libro de arquitectura*

“... con el advenimiento de la Contrarreforma se consideró nocivo el espíritu de la cultura clásica... Ante este problema surgieron dos tendencias contrapuestas en la misma Iglesia: la dirigida por San Carlos Borromeo, que propugnaba la anulación del Humanismo, y la de los que veían en la cultura clásica un posible enriquecimiento del Catolicismo...”
(Sebastián)

Bibliografía

NIETO V., MORALES, A.J., CHECA F., *Arquitectura del Renacimiento en España*, Madrid, 1989.

SEBASTIAN, S., GARCIA GAINZA,C., BUENDÍA,R., *El Renacimiento*, en “Historia del Arte Hispánico”, III, Madrid, 1980, pp.3-70.

8.5 - LA ESCULTURA EN EUROPA

Más desorientación pusieron de manifiesto los escultores de los países europeos a la hora de satisfacer los nuevos encargos. Hasta el siglo XVI las formas habían sido exclusivamente medievales, sin que aquellas vinculadas al clasicismo que había renovado toda la escultura italiana del siglo XV tuvieran cabida en alguno de los países europeos. Estos, cuando se abrieron a los nuevos horizontes, descubrieron formas de expresión que son las que tenemos encasilladas en el llamado manierismo italiano, por lo que los artistas pasaron directamente a incorporarlas prescindiendo de etapas que habían sido previas.

Fue principalmente en la modalidad de monumento funerario donde se comenzó a introducir una nueva forma de trabajar los volúmenes esculpidos. El deseo de los poderosos de muchos tiempos y países de alcanzar la inmortalidad fue lo que les llevó a incorporar formas de expresión que, por ser las últimas, parecían las definitivas. Franceses e ingleses trajeron escultores italianos para este cometido. Entonces, los panteones reales fueron la referencia donde pudieron aprender otros artistas locales.

En Francia la abadía de *Saint Denis*, constituida en panteón real, fue oportunidad para hacer alarde de las nuevas concepciones formales propias de la escultura. La tumba de **Francisco I y Ana de Bretaña** y la de **Enrique II y Catalina de Medicis** introdujeron formas y concepciones motivadas por una modernidad que iba incluso más lejos de lo que había ido en Italia. En las dos tumbas los cuatro monarcas aparecen semidesnudos, en un intento de romper encorsetamientos y abrirse a nuevas valoraciones hasta entonces no experimentadas. La primera es de un italiano, *Giovanni GIUSTI*, y la segunda del francés *Gemain PILON*, que destacó como retratista. Éste, junto con *Jean Pierre GOUJON*, que, entre otras cosas, decoró las fachadas de la “cour carré” del Louvre, hicieron las primeras aportaciones autóctonas a la escultura francesa de este siglo.

No pasó desapercibida la presencia temporal de *Cellini* en *Fontainebleau*, y fue en este centro donde se consolidaron formas netamente manieristas de esculpir, aportadas por *Primaticcio*. Estas formas aparecen con claridad en las figuras alegóricas de la tumba antes mencionada hecha por *Pilon*.

En Inglaterra *Pietro TORRIGIANO*, coetáneo de *Miguel Ángel*, introdujo una forma de esculpir totalmente nueva en la **tumba de Enrique VII**. Fue el largo periodo de la reina Isabel cuando se consolidó un arte renacentista sin quedar al margen de las fuertes vinculaciones a las formas expresivas propias de un gótico muy arraigado.

Conservadora se mantuvo la escultura en los países germánicos, donde, a veces, solo un análisis minucioso ayuda a detectar rasgos que indican que determinada escultura no puede ser más que del siglo XVI. En no pocas ocasiones esto se deduce por el vestuario sometido a las variaciones de las modas, que siempre están circunscritas a períodos delimitados en el tiempo. A lo largo de la mayor parte del siglo XVI se continuó realizando una escultura de concepción del más puro estilo gótico. La dinastía de los *VISCHER*, fundidores en bronce, resume el panorama y las oscilaciones de las tendencias. *Peter VISCHER*, el viejo, incluyó formas italianas en su **arca de San Sebaldo**, y *VISCHER*, el joven, en obras como el monumento a **Federico el Prudente**. En ellas es donde más se manifiesta la introducción de nuevas tendencias. El **Sarcófago de Margarita de Austria**, de *Conrad WEIT*, está resuelto al gusto italiano. Mientras tanto, la imaginería de los retablos se desenvolvía en esquemas y formas vinculadas al gótico.

Los alemanes, extraordinarios orfebres, hicieron de este arte uno de los medios de expresión más genuinos, con piezas que ennoblecen las vitrinas de los mejores museos.

ESQUEMA

*** Panorama de conjunto. Influencia italiana y peculiaridades de escuela**

FRANCIA

“Este manierismo francés es síntesis de la fantasía ornamental rafaelesca y del clasicismo florentino con el esteticismo de los pintores franceses del periodo” (Cinotti)

Los italianos en Francia, y **CELLINI**

El Panteón real de Saint Denis y la escultura funeraria

GOUJON, Jean Pierre (1510-1568)

Esculturas del **Court carré** (Louvre) y **Fontainebleau**

PILON, Germain (1530/35-1590)

Tumba de Enrique II y Catalina de Medicis (1565-1570)

“La escultura francesa de mediados del siglo XVI no mostró la misma gama de inventiva que la arquitectura de la época... pero representa una forma más completa que la pintura los ideales de la sociedad francesa” (Blunt)

ALEMANIA

FLÖTNER, Peter (1490-1546)

Fuente del Ayuntamiento de Nuremberg

VISCHER, Peter, el viejo (1460-1529) **Paul**

Arca de San Sebaldo (Nuremberg)

Virgen de Nuremberg

DESCHLER, Joachin (+1571)

Busto del conde palatino Ottheisrich

GERHARD, Hubert (1540-1620)

Alegoría de la fuente de Augsburgo

Fuente de Munich

INGLATERRA

TORRIGIANO, Pietro (1472-1528)

Tumba de Enrique VII (1512-18)

ROVEZZANO, Benedetto Da (1474-1552)

Altar de la catedral de Oxford (1529)

COLT DE ARRAS, Maximilian

Tumba de Salisbury

“Ver en su conjunto la plástica del siglo XVI europeo significa sobre todo preparar la mente y el gusto a las más íntimas razones del barroco” (Cinotti)

Bibliografía:

BLUNT A.: *Arte y Arquitectura en Francia 1500/1700*, Madrid, 1977. pp. 37, 63, 129 y 152.

CEYSSON, B.: *La Escultura: La tradición de la escultura antigua desde el siglo XV al XVIII*, Geneve, 1987.

CINOTTI M.: *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973, p. 271, p. 282 (Francia), p. 333 (Alemania), p. 308 (Inglaterra).

8.6 y 8.7 - LA ESCULTURA DEL RENACIMIENTO EN ESPAÑA

La escultura fue una actividad artística que pronto, en el siglo XVI, necesitó renovarse. La oportunidad la ofrecía la construcción de numerosas capillas incorporadas a viejas iglesias medievales. Desarrollado un formato de altar medieval pintado sobre tabla, fragmentado con numerosos temas, a partir de ahora, cuando fue posible se realizó en escultura. La nueva arquitectura renacentista dio pie a que ésta formara parte de algunas fachadas con esculturas figuradas o en ornamentación escultórica. Esta pudo extenderse a artísticos y complicados aleros, como en Aragón.

La referencia a maneras de hacer consagradas en Italia era inevitable. Se encargaron piezas que, aunque escasas, fueron traídas como sepulcros, fuentes, pulpitos, y bajorrelieves para veneración. A España llegó una de las pocas piezas documentadas de Cellini, el **Cristo** de El Escorial. Hubo escultores italianos destacados como **FANCELLI, TORRIGIANO, LEONI, MORETO...** que se desplazaron a este país. También los hubo franceses como **VIGARNY y JOLY**. La nueva valoración del hombre, no al margen del deseo de supervivencia, generó demanda de sepulcros. El **sepulcro de los Reyes Católicos**, en Granada, de **FANCELLI**, puede ser una referencia significativa. A su imitación se hicieron otros que son destacadas obras, como los del escultor **VASCO DE LA ZARZA**, en Ávila.

Hubo arquitectos y pintores que también fueron sobresalientes escultores. **Diego de SILOE**, fue uno de aquellos. Esta duplicidad se reflejó en cada uno de sus diversificados diseños. El historiador Gomez Moreno señaló a **Bartolomé ORDOÑEZ, Diego de SILOE, Pedro MACHUCA y Alonso BERRUGUETE**, como los más destacados escultores del arte español del siglo XVI, siguiendo a **Francisco de Holanda**, que los distinguió como "las aguilas del Renacimiento". En Castilla **Alonso BERRUGUETE**, también pintor, se movió en este lenguaje con soluciones estilizadas tan sugerentes de espiritualismo como reafirmación de nuevos lenguajes. **Diego de SAGREDO**, y **Francisco de HOLANDA**, en sus tratados, ayudan a entender la escultura y arquitectura de este siglo.

En toda la península se hizo excelente escultura. La mitad norte de España fue especialmente fecunda en obras escultóricas sobresalientes. Burgos, Valladolid y Palencia se consideran centro de escuela propia. Fundamental fue el valenciano **Damián FORMENT** que trabajó principalmente en Aragón y Navarra. Movido en la indecisión de estructuras todavía góticas como los **retablos del Pilar y catedral de Huesca**, supo incorporar el manierismo al mismo tiempo que las obras novedosas de Miguel Ángel, como en el retablo citado de Huesca. Surgieron imitadores de calidad, como para poder hablar de una escuela.

Un capítulo especial del que hay que dejar constancia es la calidad de las sillerías de coro. Fueron colocadas de manera distintiva en el centro de las catedrales, señalando la jerarquía o diferencia de clases, en que estaba estructurada la comunidad de creyentes. Escultores de renombre hicieron conjuntos de extraordinario valor. Obras muy destacadas puede ser la de **VIGARNY** de la **Catedral de Toledo**, pero se podrían citar numerosas, pues no cabido catedralicio que no quisiera estar a la altura de los otros.

Muy avanzado el siglo los escultores quisieron incorporar con más decisión el vocabulario clásico, sin renunciar a la sobredosis de información y vibración visual que ofrecía el ornamentalismo. Lejos de ser un híbrido es una conjunción original intensamente usada en España, no al margen de remedos del manierismo. El resultado fue una solución sobre todo en retablos que se ha dado por llamar "romanistas". A Valladolid se le ha dado un papel decisivo en esta nueva manera. **Gaspar BECERRA**, que se formó en Italia es uno de los iniciadores de esta manera de componer retablos y de tallar la escultura.

La producción escultórica española de calidad es inmensa de forma que los ejemplos no siempre son los más destacados y nunca los únicos. La escultórica de interiores fue preferentemente de madera policromada, obteniendo niveles de perfección técnica y calidades en las texturas, que en el siglo siguiente, con el barroco, facilitarían una producción de un enorme naturalismo que se puede considerar realismo.

ESQUEMA

Italianos en España

FANCELLI, Domenico, (1469-1519); TORRIGIANO, Pietro (1472-1528) LEONI, León (1509-1590)

Escuelas españolas

VIGARNY, Felipe (1475-1523)

Ret. Mayor Cat Toledo; Ret Capilla Real Granada

ORDOÑEZ, Bartolomé (1480-1520)

Silleria Cat de Barcelona;

Sepulcro D, Felipe y Dña Juana, Granada

ZARZA, Vasco de la (+ 1524)

Sepulcro Alonso Fernandez del Madrigal, el Tostado, Avila (1518)

Sepulcro Alonso Carrillo, e Iñigo López Carrillo (1515)

GIL MORLANES, el viejo (1445?-1517)

Portada Sta Engracia, Zaragoza, (1514); Ret. Montearagón, Huesca, (1506)

JOLY, Gabriel (+1538)

Ret. Cat. Teruel (1536)

FORMENT Damian (1480?-1540)

Rets. Pilar de Zaragoza (1509)

Catedral de Huesca (1532)

MORETO, Juan (+1552)

Ret. Capilla S Miguel, Jaca (1521 ss)

SILOE, Diego (+1563)

Capilla del Condestable, Burgos, con Vigarny;

Sepulcro Alonso Fonseca, Salamanca

BERRUGUETE, Alonso (1490-1561)

Sillería, Toledo; Sepulcro cardenal Tavera, Toledo

JUNI, Juan (1507?-1577)

Santo Entierro, Valladolid (1543)

Último tercio: romanismo

BECERRA, Gaspar (1520-1568)

“Tiene su principal introductor y propagador en Gaspar Becerra que fue colaborador de Giorgio Vasari y de Daniel Volterra en Roma,... De ellos tomó una serie de fórmulas y composiciones inspiradas directamente en Miguel Angel que el repitió de manera académica y un tanto fría. Sus personajes, de anatomías potentes y bien estructuradas en todas sus partes, tienen más carne que las de Berruguete, según apreciación de sus contemporáneos” (García Gainza)

JORDAN, Esteban (+1598), ANCHIETA, Juan (+1588), ORLIENS, Juan M. (+1602)

Bibliografía

GOMEZ MORENO M., *Las águilas del renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Silóee, Pedro Machuca, Alonso Berruguete.* 1517-1558, Madrid 1941.

CHECA F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600,* Madrid 1983

SEBASTIAN S., GARCIA GAINZA C., BUENDÍA R. *El Renacimiento,* en “Historia del Arte Hispánico” III, Madrid 1980, PP.93-166.

9.0 - La pintura Europea del siglo XVI

El panorama que presenta la pintura del siglo XVI es variado, y muy diversos los resultados de un país con respecto a otro, de tal forma que resulta difícil encajar el conjunto de Europa en las clasificaciones estilísticas tradicionales. Cada país se mueve entre la vinculación a las tradiciones y el deseo de remodelaciones. Todos mantuvieron personalismos, y algunos, como Alemania, tan relevantes como los que presenta su pintura. Hechas estas precisiones comunes a los diferentes países, hay que señalar que fue Francia el país que primero incorporó los nuevos lenguajes pictóricos. En todo momento, la pintura flamenca y la italiana siguieron siendo dos fuentes de inspiración para el resto de Europa.

Si en el siglo anterior algunos pintores italianos habían modificado sus técnicas y formas de expresión tras el impacto que en ellos produjo el conocimiento de algunas obras flamencas, y la visita de algunos de sus maestros, en el siglo XVI fueron los pintores flamencos los que sintieron atractivo de la pintura italiana, desplazándose a este país para conocerla mejor. Después, sin romper con formas de expresión que, por arraigadas, eran definitorias de escuela, introdujeron modificaciones que son evidencias de estos nuevos contactos. Pintores como van ORLEY, GOSSAERT, FLORIS y METSYS... se dejaron influir de forma notoria por los grandes maestros italianos de principios del siglo

XVI. Su pintura está llena de citas o referencias que matizan sus modos personales, pero sin llegar a realizaciones depuradas propias de Italia, y sin abandonar las dependencias de formas que eran distintivas de las diferentes escuelas de los Países Bajos. En estos la producción es tanta que resulta difícil abarcarla en sus numerosos pintores. A su vez, éstos se agrupan en escuelas ubicadas en diferentes ciudades, cada una de las cuales introducen matices diferenciadores en el conjunto.

Esta abundancia trajo consigo la experimentación con nuevas formas de expresión que, manteniendo la peculiaridad que los distinguía, iban a definir el camino que culminaría en la pintura del siglo siguiente. Entonces, ya diversificada la pintura flamenca y la pintura holandesa, cada una de ellas alcanzó otro de los puntos culminantes de la expresión pictórica, con personalidades definidas.

En el transcurso del siglo XVI se fueron perfilando los diversos géneros pictóricos que en el siglo siguiente obtendrían cada uno de ellos razón de ser propia, como el del paisaje y el costumbrista. Aquel, antes de llegar a esta independencia, pasó por composiciones fantasiosas, lejanas a la orografía distintiva de los Países Bajos, que, aunque inspiradas en las panorámicas montañosas, eran imposibles de identificar en alguna parte. Mientras tanto, la introducción de temas y figuras de tradición mediterránea fue más un ejercicio de erudición, que evidencia de la asimilación de una concepción de base idealista. El amor por lo concreto continuó siendo irrenunciable y distintivo, y tendría su punto culminante en los bodegones y naturalezas muertas del siglo siguiente. La pintura costumbrista recibió una peculiar atención con pintores como *Pieter BRUEGHEL, el viejo*. Sus cuadros, buscados como pocos desde el momento que los pintó, aparecen como documentos elocuentes de una época.

Francia bajo la iniciativa de Francisco I, fue el primer país en abrir caminos distintos a una manera de pintar que estaba fuertemente arraigada en la tradición del gótico. Este rey atrajo a cuantos maestros italianos estuvieron a su alcance, y compró obra para ornamentar sus estancias y facilitar la inspiración y renovación de técnicas y conceptos a quienes los contemplaran. De esta forma quedó perfilada la escuela de *Fontaniebleau*, en la que paradójicamente se desconoce la autoría de algunas de sus obras relevantes. Estas que fueron concebidas para el rey o personal adjunto a la corte, rebosan un sensualismo propio de estas clases. Lo representan con elementos de importación pero en contextos diferentes formando discursos propios de la nueva escuela. En el género del retrato, está escuela y país, permaneció próxima a la forma de hacer de los grandes retratistas del norte. Pero, significativamente, a pesar del personalismo que distinguía a esta escuela, no se puede decir que fuera una referencia importante, y, por supuesto, no tuvo el impacto de las escuelas consolidadas, como eran la flamenca y la italiana.

Más diversa, y, por lo tanto, rica en matices, es la pintura alemana. Los pintores alemanes fueron reacios a las influencias del sur, consolidando el expresionismo como lenguaje distintivo. Esta pintura se mantuvo fuertemente atada a las tradiciones medievales, con resultados que no por estar al margen de las corrientes contemporáneas dejan de ser relevantes. Solamente *DURERO* fue capaz de acercarse a la manera de pintar

identificada con el renacimiento italiano. Este maestro, no obstante, fiel a sus raíces, obtuvo una personalidad propia y relevante hasta el extremo de merecer un reconocimiento similar a los grandes maestros de los que fue coetáneo. En buena parte su éxito fue consecuencia de sus aportaciones tanto teóricas como prácticas. A este reconocimiento contribuyó de forma decisiva el grabado en el que fue destacado perfeccionista.

Hans HOLBEIN, el joven, también sobresalió en el panorama europeo. El reconocimiento de que fue merecedor le llevó a ser reclamado en lugares diferentes, principalmente como retratista. Sus obras las realizó con la precisión de iluminista, la genialidad de los mejores codificadores de mensajes, y la elocuencia de los expresionistas contemporáneos suyos.

En solitario quedó también otro pintor, maestro por otras razones, *GRÜNEWALD*. La interpretación de sus temas es de tal dramatismo que están en el polo opuesto de la pintura idealizada proveniente del sur.

La actividad artística de principios del siglo XVI fue tan variada en Europa que se constituye en documento para verificar el profundo cambio que se estaba operando y la intensidad que supone todo comienzo, como era el de la nueva era que se estaba perfilando. Esta fecundidad fue tal que hizo posible la existencia de pintores como el alemán *Grúnewald*, o el *Bosco*, de los Países Bajos, que anduvieron solos en un mundo que, lejos de perderse en lo que podían ser síntomas de desorientación, supuso el punto de partida para una amplia y diversa producción que enriquece con su extraordinaria variedad la Historia del Arte.

A todo este panorama hay que añadir la específica aportación española. Levante, quedó preferentemente vinculado a Italia mientras que en Castilla fue fuerte, pero nunca excluyente, la influencia del Norte de Europa. En este antiguo reino está Madrid, y en el siglo XVI la corte fue definitivamente establecida en esta ciudad. En ella la presencia de pintores italianos fue constante. En la segunda mitad estuvo activo el *GRECO*, con personalidad propia y muy definida, y uno de los hitos importantes en la pintura de todos los tiempos.

Las diferentes escuelas que se dieron a lo largo del siglo XVI, con su número y diferencias en las formas ponen de manifiesto las diversas maneras como se estaban viviendo los acontecimientos que estaban convulsionando Europa.

ESQUEMA

“El arte europeo, cuya unidad había asegurado la Edad Media, se hallaba antes del Renacimiento dividido entre dos estéticas discordantes: en los países septentrionales predominaba el realismo visual y en Italia los conceptos intelectuales. Triunfará el prestigio italiano: pero los primeros intentos de fusión de ambos espíritus, o más bien de subordinación del verismo del norte al idealismo de la península, no dejaran de hallar resistencias, tanteos y dificultades” (Pradel)

*** Religiosidad tradicional y mentalidad humanista**

Las revueltas sociales y la revisión de la creencia
El sufrimiento y el destino, como temas

“... después de haber favorecido la eclosión del individualismo y de haber dado mayor libertad a la expresión del pensamiento, el humanismo habrá contribuido finalmente a reforzar la tradición germánica en una actitud de resistencia respecto a la cultura greco-latina, cuyas ideas no serán verdaderamente asimiladas nunca” (Hulftegger)

*** Flandes e Italia**

La realidad como seducción
El manierismo con retardo

“No son los movimientos muy individualizados los que decidirán la suerte del arte. Las incertidumbres y las turbaciones que acompañan el final del mundo gótico se supeditan en general a la facilidad del manierismo” (Pradel)

*** El trasiego de artistas**

Los desplazamientos a Italia
La demanda de italianos

*** El retrato como demanda**

Flamencos e italianos en las cortes europeas

*** La difusión de técnicas**

El papel del grabado y la xilografía

“En el mismo periodo en que Erasmo difundía ilustración e información mediante la palabra, otra vertiente de la imprenta nutría la imaginación: la xilografía ... la ingente multiplicación de imágenes que hizo posible la xilografía impresa confirió a esta forma de comunicación un carácter completamente distinto ...” (Clark)

Bibliografía:

CINOTTI M.: *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973, pp. 337 ss.

HARTT F.: *Arte, Historia de la Pintura, escultura y arquitectura*, Madrid, 1989 (1985), pp. 730-740.

HULFTEGGER A.: “Reticencias de Alemania ante el Renacimiento”, en *El Arte y el Hombre* 2, p. 424.

PRADEL P.: “Comienzos del renacimiento fuera de Italia”, en *El Arte y el Hombre* 2, 1972 (1958), p. 421.

9.1 - LA PINTURA EN FRANCIA

Es en pintura donde Francia puso al descubierto su capacidad y voluntad de renovar el arte, lo que tenía de vinculación a formas muy consolidadas, y lo que de necesidad de superación le estaba motivando. El resultado fueron formas distintas que progresivamente se fueron separando de las tradicionales tuteladas por las dos grandes influencias que eran la que venía del norte, la flamenca, y la del levante, la italiana.

La admiración por la pintura flamenca se consolidó en el siglo XVI, lo cual no podía ser de otra forma, dada la proximidad geográfica y la fuerza como se había definido esta pintura. Otras iban a ser las motivaciones con respecto a la influencia italiana. Francisco I admiró el arte de Italia desde su primer contacto con este país, y buscó por los medios que estaban a su alcance el poder emularlo. Trajo a Francia los pintores que se pusieron a su disposición, entre ellos al propio Leonardo. El *PRIMATICCIO*, discípulo de *Giulio Romano*, es la referencia del nuevo arte centrado en *Fontainebleau*. Otros fueron con carácter provisional, y de estos, los hubo que acabaron sus días en este país, como ROSSO, el florentino. Varios de ellos recibieron el encargo de volver a Italia para adquirir cuantas obras fuera posible con la finalidad de ambientar, sobre todo, la nueva construcción que era el palacio de *Fontainebleau*. Estas obras con su presencia, y aquellos pintores con su actividad renovaron por completo las artes pictóricas francesas. En torno a aquellos pintores y otros como *Nicolo DELL'ABATE*, se formaron pintores franceses que en una primera época estuvieron tan en segundo plano que ni siquiera son siempre bien conocidos, pero que empezaron una forma distinta de pintar que se consolidó en escuela. Algunas de sus obras carecen de una paternidad cierta, como la célebre **Gabriella d'Estrees, con Duquesa de Villars**.

La escuela de *Fontainebleau* tomó de la pintura italiana el concepto de la vida y la naturaleza, sobre todo en lo que tenía de valoración de la sensualidad, muy acorde con el ambiente a que iban destinadas las obras. Pero Francia no podía estar al margen de las aportaciones de los cercanos países del norte donde la descripción de la realidad tal como es, era imperativo de su filosofía de la vida. El resultado fue una manera de hacer propia, en que la sensualidad, lejos de la idealización italiana, era presentada tras un espíritu de observación cercano al de la escuela flamenca. La consecuencia fue una pintura diferente, que acabó teniendo rasgos propios, en los que lo inmediato tiene un atractivo peculiar. Esta valoración de lo inmediato era fundamentalmente la referencia que entretenía a los cortesanos de *Fontainebleau*, y el atractivo especial consistía en la facilidad y disponibilidad tanto de objetos como de personas, respecto a los cuales no tenían limitaciones de disfrute.

Así es como la elegancia y refinamiento procedentes de las cortes borgoñonas habían encontrado formas de pervivencia adaptadas a las nuevas posibilidades y recursos de los nuevos tiempos. Se podían seguir disfrutando con el mismo goce intelectual que les había distinguido en épocas de pasado esplendor, pero con las formas expresivas que tenían la peculiaridad de ser nuevas.

El retrato y los personajes de la corte fueron temas reiterativos. *CLOUET*, hijo, se prodigó en ellos. Su padre era flamenco. De los COUSIN, destacados en la nueva escuela, *Jean, el viejo*, es el que mejor se compenetró con la nueva forma de pintar, hasta el extremo de serle atribuidas algunas de las obras de incierta paternidad, como alguna de las **Cortesanas**.

De todas formas, precediendo a todos ellos, algunos historiadores atribuyen a *Jean FOUCQUET* (1420-1481), a pesar de no haber llegado al siglo XVI, la condición de haber sido el primer pintor renacentista francés, debido, sobre todo, a que estuvo en Italia, donde se compenetró con el arte de este país. Su pintura no llega a encajar en la de la Edad Media, porque quiere ser diferente, sin romper con el pasado.

ESQUEMA

“La historia de la pintura francesa no es tan sólo la de los artistas nacidos franceses, sino la del gusto en Francia a través de las épocas. Y aquel gusto fue, al igual que el gusto italiano, lo suficientemente seductor como para conquistar, a su vez, a Europa en muchos casos” (Francastel)

*** Los italianos en Francia**

“Los modelos elaborados por los artistas italianos se difunden rápidamente y se aplican al nuevo gusto en una producción autónoma ornamental de tono intelectual elegante y refinado que encuentra reflejo en las pinturas de Clouet, de Jean Cousin el viejo, y en Jean Goujon” (De Vecchi Cerchiatti)

ROSSO, Giovanni (desde 1530)

PRIMATICCIO, Francesco (desde 1532)

Galería de Francisco I

Cámara de la Duquesa de Estampes

DELL'ABATE, Niccolò (desde 1557?)

*** La escuela de Fontainebleau**

“Las decoraciones de Fontainebleau son de las más ricas manifestaciones manieristas. Dan idea del carácter estético de este estilo cortesano. La trama decorativa, sin fin, eclipsa a las pinturas” (Hartt)

CLOUET, Jean (1485-1540), y **François** (1515-1572)

Francisco I

“Con su exacta y casi imposible definición pictórica y formal ... los dos Clouet participan en una especie de reacción contra el italiano del periodo” (Cinotti)

Los anónimos

Triunfo de Flora

Cortesana de Dijon

Gabriella d'Estrees, con Duquesa de Villars (1594 aprox.)

*** Los independientes**

COUSIN, Jean, el viejo (+1561)

Eva primera Pandora

Diana en el baño, y Diana cazadora

Bibliografía:

BABELON J.: “El manierismo septentrional y la escuela de Fontainebleau”, en HUYGUE, *El arte y el hombre*, 3, Barcelona, pp. 23 ss.

BLUNT A.: *Arte y Arquitectura en Francia 1500/1700*, Madrid, 1977, pp. 63, 110, 159 y 185.

FLAMAND E.Ch.: *Renacimiento III* (núm. 11 de Historia general de la Pintura), Madrid 1970 (1966) pp. 11-41.

FRANCATEL P.: *Historia de la pintura francesa*, Madrid 1989, pp. 87-107.

9.2 y 9.3 - LA PINTURA EN ALEMANIA

Fue en la pintura donde Alemania desarrolló un estilo más propio sin quedar al margen de las influencias más importantes, la flamenca y la italiana, obteniendo niveles equiparables a los que éstas ofrecían. También fuertemente vinculada a su pasado, en pintura logró mantener la fidelidad a formas que habían resultado relevantes, y, al mismo tiempo, aportar particularidades que hicieron de algunos de sus pintores prototipos insuperados, y en alguno de ellos referencias ineludibles. Entre los numerosos maestros que desarrollaron una abundante actividad sobresalen por distintas razones de acuerdo con sus distintas maneras de entender el arte de la pintura, *Dürer*, *Grünewald* y *Holbein*, el joven. Los pintores, de todas formas fueron numerosos, y algunos de ellos coincidieron en modos de expresión formal similares de manera que se han agrupado en escuelas, que los historiadores identifican en las del *Danubio*, *Augsburgo* o *Ulm*, y *Nuremberg*.

Descolgado de todos ellos está el pintor **GRÜNEWALD**. Figura bastante enigmática por las escasas noticias que de él se tienen, hizo una pintura que si por algo se debe caracterizar es por ser síntesis de todo lo que estaba en vigor, obteniendo una nueva manera de expresarse de tal fuerza que no tenía precedente. Por esto es la referencia ineludible al expresionismo que ha sido señalado como la nota más característica de la pintura alemana en varios momentos de su historia. Este pintor puso de manifiesto que cualquier tema puede ser objeto del arte y ser elevado a la categoría de arte cuando el que lo trata es un artista. Nunca como en el caso de este maestro se había hecho del dolor y del tormento, de lo patético y de la muerte, un tema que sin perder lo que de desgarramiento humano implica, quedara sublimado por el halo de trascendencia con que logró revestirlo. Esto es lo que consiguió en el célebre **Retablo de Isenheim**. Vinculado a formas y soluciones medievales, incorpora elementos propios de una idealización, sin llegar a caer en la dosis de evasión que la pintura italiana conlleva por su irreabilidad. Con una precisión propia de un cronista consiguió la atmósfera de los cromatismos más fantasiosos, "Originalidad de visión, amplitud de forma, poder de evocación, virtuosismo y atrevimiento en la factura apunta a tiempos nuevos", en apreciación de Hulfteggn. Nunca algo tan sobrecogedor había quedado abierto a la posibilidad de superación, cuando a lo que se prestaba era a ser aterrador.

La escuela del *Danubio* llama la atención por cierta imposibilidad para romper con las formas expresivas del pasado, y, al mismo tiempo, poner de manifiesto la necesidad de superarlas. El resultado tiene algo de híbrido que no deja de ser original. Es la pintura de Los **ALTDORFER**. La pintura de Los **GRANACH** es inconfundible por los prototipos, particularmente el de mujer, repetidos una y otra vez sin grandes variaciones. Tras ellos, hay una necesidad de disfrutar del sensualismo relatado con un deseo de veracidad, en esquemas compositivos anacrónicos que pueden perderse en la infinidad de información acumulada en los cuadros. El fondo muy oscuro o negro aparece en otros trabajos alemanes. Entre los retratos los hay magistrales.

Los pintores de *Augsburgo* fueron los más directamente vinculados a Italia. **BRUYN**, siguió de cerca a *Rafael* y *Miguel Ángel*. **HOLBEIN** el joven, estuvo en Italia, pero su pintura no quedó al margen de percepciones de la realidad aprendidas en la pintura flamenca. El resultado fue una pintura muy apta para el retrato, en el que hizo obras maestras como el de **Enrique VIII**. Su forma de pintar no era ajena al expresionismo propio de sus compatriotas, como en su célebre **Cristo muerto**. También pintó cuadros de una complejidad de lectura, propia de los más enrevesados temas italianos, como en **Los embajadores**, pintura prodigiosa por su precisión descriptiva y fascinante por la carga significativa que aporta cada uno de los detalles. Viene a ser una reflexión motivada por los acontecimientos relacionados con la ruptura de la iglesia de Inglaterra en la que mediaron los embajadores.

ESQUEMA

*** ALEMANIA: Escuelas entre la tradición y el renacimiento**

“Alemania está desgarrada entre la necesidad de asegurar la autonomía espiritual y la tentación de ceder a la atracción de la belleza formal cuya imagen ofrece Italia” (Huygue-Hulfteggn)

GRÜNEWALD, Matthias (+1528)
Retablo de Isenheim

“La fidelidad al gótico tardío se mantiene en Grünewald, colorista genial. Su políptico de Isenheim medieval por la naturaleza de la inspiración y su ordenamiento, pero con originalidad de visión, amplitud de forma, poder de evocación, virtuosismo y atrevimiento en la factura apunta tiempos nuevos” (Huygue-Hulfteggn)

Danubio: **ALTDORFER, Albrecht y Erhart**

HUBER Wolf (1485/90-1553)

GRANACH, Lucas (padre e hijo) (1472-1553)
Juan Cupiscian (1502)
Crucifixión (1503)
Descanso en la huida a Egipto Cacería del ciervo
Temas mitológicos

Augsburgo: **HOLBEIN, Hans, el viejo (1494-1519)**

PACHER, Michael (1435-1498)

BRUYN, Bartholomaäeus, el Viejo (1493-1555)

HOLBEIN, Hans, el joven (1497-1543)
Cristo muerto (1521)
Enrique VIII
Los embajadores (1533)
Virgen del burgomaestre Meyer, Darmstadt

“El que busque una sociedad razonable y temerosa de Dios, la hallará reflejada en Holbein; y ante la obra original de Darmstadt uno se siente lentamente invadido por un espíritu de devoción que va mucho más allá de la necesidad de estabilidad material” (Clark)

Bibliografía:

CINOTTI M.: *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973, pp. 337 ss.

FLAMAND E.Ch.: *Renacimiento III* (núm. 11 de Historia General de la Pintura), Madrid, 1970 (1966), pp. 79 ss.

HARTT F.: *Arte, Historia de la Pintura, escultura y arquitectura*, Madrid 1989 (1985), p. 730-740.

HULFTEGGER A., “Reticencias de Alemania ante el Renacimiento”, en *El Arte y el Hombre 2*, pp. 425 ss.
Varios, *Pintura del Renacimiento 2 (III de Grandes de la Pintura)*, Madrid, 1979, p. 197 (Grünewald).

9.4 - DURERO (1471-1528)

Alberto Durero constituye un caso particular en el panorama de artistas de su época. En su país fuertemente vinculado a modos y formas del pasado, es una excepción por su capacidad de asimilación y las innovaciones que generó. La excepcionalidad de su talla lo colocó a la altura de los grandes de su época, de los que fue coetáneo, y la peculiaridad de su obra influyó con fuerza en los artistas de toda Europa, en buena parte por el soporte gráfico con que difundió su manera de ver el arte, el grabado. Otra parte de su influencia se debió a su otra faceta de tratadista, a través de la cual, como en el caso de todos aquellos que escribieron, es posible conocer el trasfondo conceptual sobre el que se apoyaba su producción artística.

Durero adquirió la talla de un renacentista integral por su formación, su talante de observador, y por su condición de elucubrador. Escudriñó en los secretos de la naturaleza y sondeó en la esencia del arte. No al margen de estas predisposiciones innatas, estaba su afición al colecciónismo. Como a otros coetáneos suyos le interesó la armonía y la belleza, que buscó allí donde creyó que podía encontrarla. Fue un perseguidor de la belleza absoluta. Ésta la encontró en lo que le rodeaba, y, particularmente, en las proporciones ideales el cuerpo humano, indagación para la que daba mucha importancia a la aportación personalizada del artista. De sus deducciones son extraordinaria plasmación sus pinturas de **Adán y Eva**, exhibidas en el Museo del Prado. Escribió un tratado sobre el tema de las proporciones. Todos estos intereses y búsquedas lo apartaron, en parte, de trayectorias propias del arte de su país, que, entre otras cosas se ha identificado con el expresionismo. *Durero*, a su vez, afrontó el problema del idealismo, marcando una ruptura con lo que definía la pintura alemana.

Él fue consciente de su valía y aportaciones, como puso claramente de manifiesto en las reiteradas veces en que se autorretrató, y el empaque con que se reprodujo en estas obras. No quedaba al margen de su vinculación a tierras donde la tradición del retrato estaba arraigada con maestría. En otra parte, es consecuencia de una autoestima muy consistente, no ajena al convencimiento de que la condición de artista es algo muy personal que no estaba generalizado. Para él, el arte no se podía ni entender ni enseñar, sino que es una gracia.

Su capacidad para el género del retrato lo puso de manifiesto en otros retratos de extraordinaria carga sicológica por él hechos, como es el de **Maximiliano**. Lejos de estar encerrado en sus elucubraciones personales, sus obras pictóricas muestran la incorporación de las enseñanzas que le proporcionaron el conocimiento de Italia, a donde viajó.

Fue extraordinario dibujante capaz de describir con la fidelidad de un miniaturista pequeños detalles de la naturaleza. Son dibujos que reflejan minuciosamente plantas y flores. Se considera que fue el primero en dejar constancia de la imagen real de una ciudad. La depurada habilidad como dibujante también se hace presente en los grabados, cuya técnica dominó, y donde encontró un buen medio de expresión. Con ellos compuso temas codificados, no ajenos al jeroglífico, que dieron que pensar a muchos de aquellos que los contemplaron. Entre ellos **Melancolía**, el **Caballero y la muerte**, y **San Jerónimo**, obtuvieron especial celebridad. Mediante el grabado difundió temas en acertadas composiciones, que en todo o en parte, aparecen a veces reproducidas en destacadas obras de arte de renombrados maestros que tuvieron acceso a este material. Estos grabados están hechos con una resolución muy personal, de forma que son fácilmente identificables. Están fechados y firmados de manera que resultan inconfundibles.

Una de sus últimas obras maestras fue **Cuatro Apóstoles**, considerada como su testamento espiritual. Quizá aquí es donde mejor logró su obsesión por plasmar el alma humana.

ESQUEMA

* **DURER, Albrecht,**
Personalidad renacentista

"Continuo palpitar entre la amorosa búsqueda de la naturaleza e indagación de las leyes abstractas del arte; entre el espíritu empírico-científico y el objetivo medieval de identificar la 'belleza' con la glorificación de Dios. Es el único renacentista del Norte pero descubre no las verdades del Renacimiento sino sus verdades. Mientras experimenta afirma que el arte no se puede ni entender ni enseñar sino que es una gracia ... afirma ... que el objetivo es captar la armonía y belleza del cuerpo humano pero concluye 'que muchas cosas deben dejarse a la invención el hombre'" (Huygue-Hulftegger)

Tratadista:

Tratado de proporciones del cuerpo humano
Instrucciones sobre el modo de medir

Obra pictórica

Retratos y autorretratos

Autorretratos, París 1493, Prado 1498, Munich 1500

Maximiliano (c. 1506) Temas religiosos

Retablo de Paumgartner (1502-3)

Adoración de la Trinidad (1511)

"Es una de las más bellas visiones del Renacimiento" (Hartt)

Obra de significación

Cuatro Apóstoles (Los temperamentos), 1526

Adán y Eva, 1507

"A pesar de todo es el primero si no el único alemán que afronta el problema del idealismo marcando una cierta ruptura con la búsqueda del expresionismo alemán" (Cinotti)

Grabados, y su influencia

El caballero, la muerte y el diablo

Melancolía I

San Jerónimo

"Lo que hizo a Durero tan importante para su época fue su combinación de un control férreo de las apariencias con una inventiva extraordinariamente fértil. Sus xilogravías y grabados de temas sacros eran portadores de una convicción absoluta ... difundieron una nueva manera de mirar el arte, no como algo mágico o simbólico, sino algo exacto y fidedigno" (Clark)

Bibliografía:

HULFTEGGER A., "Reticencias de Alemania ante el Renacimiento", en HUYGUE, *El arte y el hombre*, 2, Barcelona, 1972 (1958), pp. 424-427.

FLAMAND E.Ch., *El Renacimiento III* (núm. 11 de "Historia General de la Pintura"), Madrid, 1970 (1966), p. 75.

HARTT F. Arte, *Historia de la pintura, escultura y arquitectura*, Madrid, 1989(1985), pp.725-730.

Varios: *Pintura del Renacimiento 2 (III de Grandes de la Pintura)*, Madrid, 1979, pp. 177ss.

9.5 - LA PINTURA EN LOS PAÍSES BAJOS

Descubierta una nueva manera de pintar a partir de los *Van Eyck*, se ha dicho que esta pintura, llamada flamenca, atrajo a todos cuantos la conocieron. Entre estos pintores estaban los italianos que modificaron sus criterios desde el momento en que llegaron cuadros o maestros flamencos a Italia o algunos de sus pintores pasaron por Flandes. Sin embargo, los pintores flamencos en un primer momento se desinteresaron por completo de las aportaciones específicas provenientes de Italia y de su forma de pintar. Preferentemente se interesaban por la realidad en lo que tenía de vivo, pues tal como se ha dicho, en Italia veían las cosas como deberían ser, perfectas aunque irreales, mientras que en Flandes, el sentido de lo práctico para una sociedad como era la flamenca, aceptaban las cosas tal como se presentaban a riesgo de que estuvieran alejadas de una perfección ideal.

Los tiempos cambiaron, y los maestros flamencos no pudieron ignorar esta otra forma de pintar que era la italiana. Acabaron sintiendo fascinación por los grandes maestros de este otro país, hasta el extremo de que algunos historiadores han querido ver polarizaciones por parte de los pintores flamencos en cada uno de los grandes italianos. En la medida en que avanzó el siglo XVI, los pintores flamencos viajaron más a Italia, porque necesitaron conocer mejor a este país y sus obras. En sus viajes descubrieron aspectos que parcialmente incorporaron a sus concepciones estéticas, y descubrieron un paisaje que les fascinó tanto como la pintura que motivaba su viaje. Este paisaje montañoso proporcionó inspiración para pintar unas enmarcaciones fantásticas que contrarrestan el realismo, permanentemente presente en los temas de sus cuadros. Conocemos con bastante precisión una parte de la actividad de los maestros más destacados debido al escritor van Mander que recogió la biografía de algunos de ellos. Con lo que dijo, y lo que es la obra de los pintores, se ha podido comprobar que algunos de ellos mostraron preferencias, como por ejemplo *METSYS* por *Leonardo*, *GOSSAERT* y *VAN ORDELY* por *Rafael*, *FLORIS*, por *Miguel Ángel*, *MORO* por *Tiziano*, sin que puedan ser exclusivamente encasillados, en estas dependencias.

La demanda fue creciente, y los pintores se multiplicaron hasta resultar difícil dominar su conocimiento para todo aquel que no busca una especialización en el tema de la pintura flamenca. Al sintonizar cada uno de ellos con lo que se hacía en su proximidad, pusieron de manifiesto modos comunes de pintar, que ha permitido agruparlos en escuelas localizadas en las ciudades. Estas coinciden con aquellas que eran importantes como consecuencia de la actividad preferentemente económica que, a su vez, era la que motivaba la productividad pictórica. *Harlem*, *Utrecht*, *Brujas*, *Leyden*, *Amberes* y *Bruselas*, son ciudades que actualmente están localizadas entre Holanda y Bélgica, pero que forman parte de lo que entonces todavía era Flandes.

Todos ellos se movieron en los tópicos y soluciones que habían generado la peculiar forma de pintar de su país. En la segunda mitad del siglo XVI empezaron a consolidarse como géneros pictóricos independientes, aspectos que habían aparecido parcialmente en obras anteriores. El paisaje había sido profusamente incluido en pinturas como las de *PATINIR*, coetáneo de Leonardo. Con no menos maestría que éste consiguió la profundidad de campo que caracteriza sus cuadros. El retrato fue género cultivado desde los inicios, y, en realidad, buena parte de la razón de ser de esta pintura. Con *Tomás MORO*, nombre españolizado por haber pintado para la corte española, el género se desarrolló con fórmulas novedosas.

En el siglo XVI les empezaron a interesar las cosas por si solas, o las personas en su dimensión de grupo o realidad social. Era una pintura que había surgido con fuerza, que se estaba volviendo a definir, y que continuaría sin declinamiento hasta constituir una de las aportaciones más destacadas de la Historia del Arte.

ESQUEMA

*** Tradición, originalidad y documento**

“Si en Italia importan las cosas como deberían ser perfectas pero irreales, en Flandes son traducción fiel de una realidad, un ahondar dentro de las cosas mismas, en su naturalidad, con la intención de un fisiognomista…” (Díaz Padrón)

*** Escuelas**

Brujas: *PREVOST, Jean* (1465-1529)
ISENBRANDT, Adriaen (+1551)

Leyden: *DE LEYDEN, Lucas de* (1494-1534)

Harlem: *MOSTAERT, Ján* (1475-1555)
MET DE BLES H. (1480-1550)

Utrecht: *GOSSAERT, Jan - MABUSE* (1465-1533)

“Fue el primero que importó a Flandes la buena manera de componer y hacer obras historiadas pobladas de figuras desnudas y de temas sacados de la mitología, lo que nunca hasta ahora había entrado en las usanzas de nuestro país” (Van Mander)

VAN SCOREL, Jan (1496-1562)
HEENSKERCKC, Martino (1498-1574)
BEER. J.de (1480-1535)

Amberes:

PATINIR, Joachim (1480?-1524)
METSYS, Quentin (1466-1530)
FLORIS, Frans (1516-1570)
VAN CLIVE, Joos, el joven (n. 1518)

Bruselas: *VAN ORLEY, Bernaert* (1488-1541)

“Las incertidumbres y las turbaciones que acompañan el final del mundo gótico se supeditan en general a la facilidad del manierismo. Amberes alimenta la producción comercial de retablos de madera, en los que pintores y escultores se ponen de acuerdo para relatar hasta la saciedad los evangelios con el aparato exuberante del teatro” (Pradel)

*** Segunda mitad del siglo XVI**

Los romanistas
Pintura de género, paisaje y retrato
MORO, Antonio (+1576)
AERTSEN, Pieter (1508-1575)

Bibliografía:

FLAMAND E.Ch, *El Renacimiento III* (núm. 11, de Historia General de la Pintura), Madrid 1970 (1966), pp. 49-68.

HARTT F.: *Arte, Historia de la pintura, escultura y arquitectura*, Madrid, 1989 (1985), pp. 742-744.

PRADEL P.: “Penetración del arte nuevo en los Países del Norte”, en HUYGUE, *El arte y el hombre*, 2, Barcelona, 1972 (1958), pp. 422-424.

9.6 - BRUEGHEL, Pieter (c.1520-1569)

La producción de este pintor es afortunadamente amplia y bien datada. Su obra además del extraordinario valor de cada una de sus pinturas, ofrece un peculiar carácter documental que permite seguir con detalle la evolución técnica y emocional de un artista, como consecuencia de sus sintonías con la realidad, y las presiones ejercidas en una sensibilidad muy personal.

A través de su obra se puede ver cómo va evolucionando desde un planteamiento compositivo con fuertes vinculaciones a épocas pasadas, tal como aparece en los **Proverbios**, a la forma de hacer de sus últimas obras. El punto focal de la perspectiva va bajando y la dispersión por acumulación de detalles se va concentrando en elementos temáticos predominantes. La concepción narrativa de las primeras obras, de una extraordinaria riqueza cercana a la de una enciclopedia, evoluciona progresivamente a una unidad compositiva que centra la atención en un tema preferente. Con el paso del tiempo las figuras aumentan de tamaño en relación con el cuadro, y, al mismo tiempo, el punto de vista del cuadro va bajando hasta ponerse a pie de tierra, tal como se puede observar en los temas costumbristas con fiestas campesinas de los últimos años.

Sin duda, esta evolución táctica o técnica estaba relacionada con una evolución emocional en el pintor. El conjunto de su obra queda delimitadamente agrupada en bloques temáticos para cada etapa de su vida, que, a su vez, marcan intereses preferentes. Después de su pintura acumuladora de información minuciosa como, entre otros, en **Juego de niños**, en un segundo momento aparecen en sus cuadros fantasmas similares a los que habían convulsionado a **El Bosco**, que quieren aterrizar con sus visiones apocalípticas. **Dulle Griet**, no es más que uno de ellos. De su última etapa son los temas con metáforas de realidades a veces no ajena a la crueldad. No faltan en su obra los temas religiosos. **Jesús con la cruz** resulta tan agobiante como perderse en la multitud que en él se presenta, y desesperanzador por el horizonte al que se dirige la masa de las gentes representadas.

Al margen de que el pintor lo intentara conscientemente, el conjunto de todas estas etapas y temas constituyen una reflexión sobre el destino que dirige a la humanidad. Probablemente sus cuadros no son ajenos a los acontecimientos sociales que tuvieron lugar a lo largo del siglo XVI en los Países Bajos, consecuencia en buena parte de la presencia de los españoles. *Brueghel* se interesó por las gentes desheredadas, con sus miserias y evasiones, describiéndolas hasta caricaturizarlas. Este es un pintor que hace poesía de esta condición marginal, en obras que curiosamente no podían ir destinadas a los marginados sino a los bien situados. La muerte, la desgracia, el fracaso, el mal, están presentes en buena parte de la producción. Del abuso, la ansiedad, la ambición, participan reyes y papas, mezclados con la plebe. En palabras de Díaz Padrón hay una crítica al desamparo de los humildes, cargada de duro y dramático estoicismo, y no al margen de un cierto fatalismo.

El remate de su trayectoria es una metáfora de extraordinaria elocuencia. **Los mendigos** y la **Parábola de ciegos** son una invitación a la reflexión, frente a la llegada de un final acorde al camino recorrido, que no deja nunca de agotar los interrogantes de todos cuantos quieran conocer los avatares de una época, el desenvolvimiento anímico de un maestro, y que estén abiertos a captar la condición humana. Es por esta visión personalizada por lo que Hauser ha visto en su obra concomitancias conceptuales con la de los manieristas italianos de los que es coetáneo, a pesar de que la expresión formal es completamente distinta a la de estos

Quizá por esta capacidad de sugestión las obras de este pintor fueron inmortalizadas en numerosas copias, desde el momento en que las pintó, empresa en la que desempeñaron un papel importante sus propios hijos.

ESQUEMA

BRUEGHEL, el viejo

* **Circunstancias personales**

Nombre y formación: Cock e Italia
El destino fatalista como filosofía
Biógrafo: Karel van Mander (1548-1606)

* **Su obra**

“Su” realidad y su manierismo

“A primera vista parece que tiene que ver poco con el manierismo. Sin embargo su sentido del mundo y de la vida es tan poco ingenuo y espontáneo como el de los demás manieristas. No es ingenuo en el sentido de que Brueghel, ofrece ‘su’ representación, ‘su’ interpretación de la realidad. Esto y su nuevo sentido del simbolismo es lo revolucionariamente nuevo. Lo que falta en él es el artificio caprichoso de todos los manieristas pero no su individualismo” (Hauser)

Conexión con otros pintores. *El Bosco*

Etapas:

1558-1564, pintura de miniaturas

Proverbios (1558), **Juego de niños** (1560)

Combate entre don Carnal y doña Cuaresma

1563, pesimismo

Jesús con la Cruz

Caída de Icaro

Triunfo de la muerte

Dulle Griet

1565, clasicismo,

Calendario (1565)

1565-1566, temas religiosos

1566-1568, temas costumbristas

1567, el pueblo,

El país de Jauja (1567)

1568, El desencanto

El Misántropo / Los Mendigos / Parábola de ciegos

“Los gestos de las gentes están copiados con intencionalidad hiriente. Hay en la obra de Brueghel una crítica al desamparo de los humildes, cargada de duro y dramático estoicismo ... veía los ambientes rurales y campesinos con profundidad y simpatía, con sabiduría y enseñanza, pero también con fatalismo ...” (Díaz Padrón)

Bibliografía:

FLAMAND E.Ch.: *El Renacimiento III* (núm. 11 de “Historia General de la Pintura”), Madrid 1970, pp. 68-75.

HAUSER A.: *Historia social de la Literatura y el Arte II*, Madrid, 1968 (23 ed.), pp. 60 ss.

HARTT F.: *Arte, Historia de la pintura, escultura y arquitectura*, Madrid, 1989 (1985), pp. 744-746.

Varios: *Pintura del Renacimiento III* (Grandes de la Pintura), Madrid, 1979, pp. 217 ss.

9.7 y 9.8 - LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI

Unificada España y generalizada una misma fe religiosa, en el siglo XVI el afán de ornamentar los lugares religiosos fue generalizado. Después de la fecunda etapa medieval de pintura sobre tabla, principalmente en la mitad norte de España, diversificada en escuelas, se prodigaron tanto los pintores que resulta muy difícil enumerar la mayor parte de ellos. Destacaron algunos que, por su maestría generaron en su entorno discípulos o seguidores que formaron escuelas. Dentro de estas puede haber variedades que constituyen modos comarcales.

El marco común necesariamente tenía que estar polarizado en los dos principales focos de gran fecundidad que con anterioridad habían sido los Países Bajos e Italia. De uno y otro vinieron artistas, algunos para quedarse, y, a Italia fueron pintores españoles que se imbuyeron de una forma de hacer que, al retomar a España trajeron consigo, constituyéndose en referencia para otros artistas locales. Entre aquellos, *Juan de FLANDES*, y, entre estos, *Pedro BERRUGUETE*. Probablemente estuvo en Italia *Juan de BORGONÍA*. Se movieron por Castilla donde, a riesgo de simplificar excesivamente, usaron un lenguaje preferentemente flamenco.

En este panorama, no se puede entender la pintura española de este siglo sin tener en cuenta la destacada cantidad de obras flamencas que con anterioridad habían venido a España. En buena parte se debe a la preferencia de la Reina Católica. También al fácil mercado que encontraron los maestros de los Países Bajos para vender aquí sus obras con menos trabas que en su propio país.

No estuvo al margen de ambas referencias el resto de España. En los reinos de Aragón y Valencia, dada su preferente vinculación a Italia, surgieron escuelas más cercanas a la manera de pintar en Italia. En el caso de Valencia, pintores como *Hernando YÁÑEZ de la ALMEDINA* y *Hernando LLANOS* estuvieron en Italia. Importaron una forma de pintar que recuerda muy de cerca a Leonardo.

Avanzado el siglo, el Monasterio del Escorial entró en fase de decoración. Los pintores italianos que fueron llamados obviamente se movían en parámetros pictóricos de lo que en Italia se estaba haciendo. Es lo que denominamos Manierismo. Esta nueva manera de hacer caló en España de diferentes formas. Mientras tanto Felipe II, a diferencia de las preferencias manifestadas por su padre, mostró su confianza en los pintores españoles y llamó a algunos de ellos a la Corte. La gran pintura española comenzó con Felipe II, sentándose las bases de lo que el barroco español iba a ser en el siglo siguiente. Carlos V no manifestó ningún atractivo por los maestros españoles. El emperador trajo a *Ticiano* y compró obra suya, conjunto que hace del Museo del Prado una excelente colección de este pintor.

En cualquier caso, en este siglo hubo formas de expresividad tan definidas que correctamente se agrupan en escuelas como la Castellana, Extremeña, Andaluza, Aragonesa, Catalana, Mallorquina y Valenciana. Algunos buenos trabajos todavía están en el anonimato y a sus maestros se les designa por el lugar donde preferentemente trabajaron o donde se encuentra su obra más destacada. Pintores como *Alonso BERRUGUETE*, *Luis de MORALES* y *Juan de JUANES*, hicieron una pintura relevante que traspasó su región para pasar a ser deseada en otros regiones españolas.

Domenico TEOTOCOPOULOS, el Greco, llena con personalidad única la segunda mitad de siglo y principios del siguiente, marcando el final de un periodo. Su pintura ha sido vista como la máxima expresión del llamado Manierismo español, lenguaje en el que se desenvolvió con estilo propio, inconfundible y difícilmente imitado. Todos los museos del mundo que poseen alguna obra suya se enorgullecen de exhibirla. Obras como el **entierro del Conde Orgaz** (Toledo) se consideran obras cumbre dentro de la pintura de todos los tiempos. El **Caballero de la mano en el pecho**, siendo retrato anónimo, interpela a cualquiera que lo contemple, siempre que esté dispuesto a dialogar con el desconocido hecho presente de forma viva.

ESQUEMA

Pintores relacionados con Flandes e Italia

FLANDES, Juan de (1465-1519)
BERRUGUETE, Pedro (1450-1503)
BORGOÑA, Juan de (1494-1536)

Escuelas

Castellana, Extremadura, Aragón, Cataluña (*Ayne BRU, alemán*), Norte,

“Si la dependencia de Italia es implícita en las grandes personalidades, en la mayoría de los pintores la veta popular da vibraciones expresivas a su arte. Este fenómeno se acentúa en regiones determinadas; mientras en la escuela valenciana vencen rápida y plenamente las formas italianas, en otras, como Castilla, Andalucía y Cataluña, los residuos góticos no se eliminan con facilidad, coexistiendo las novedades estilísticas con las antiguas estructuras. Ello repercutirá en la creación de las personalidades regionales...” (Buendía)

Andalucía

FERNANDEZ, Alejo (+1543)
MACHUCA, Pedro (1490?-1550)
CAMPAÑA, Pedro (1503-1580)

Valencia

SAN LEOCADIO, Paolo (1447-1519)
OSONA, Rodrigo (1440-1518), y Francisco (1465-1514)
YAÑEZ de la ALMEDINA, Hernando (1505-1537)
LLANOS de los, Hernando (1505-1525)

2da mitad de siglo

Pintores italianos en la Corte

CAMBIASO, Lucca, TIBALDI, Pelegrino, ZUCARO, Federico, CARDUCCI, Bartolomé, CINCINATO, Rómulo, Francisco de URBINO

Pintores españoles en la Corte

FERNANDEZ de NAVARRETE, Juan, el mudo (1526-1579)
SANCHEZ COELLO, Alonso (1531-1588)
PANTOJA de la CRUZ, Juan (+1608)

Otros

BERRUGUETE, Alonso (1490?-1561)
COMONTES, Iñigo, Antonio y Francisco
COREA DE VIVAR, Juan (1510?-1566)
MORALES, Luis (1500-1586)
MACIP Vicente: Juan de Juanes (1507?+1579)
COREA DE VIVAR, Juan (1510?-1566) (1520-1568)

El Greco (1541-1614)

Bibliografía

SEBASTIAN, S.- GARCIA GAINZA, C.-BUENDIA, R.: *El Renacimiento* en “Historia del Arte Hispánico” III,
Madrid, 1980, pp. 197-314
CHECA F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid 1983



EL BARROCO

El barroco, al igual que otros estilos formales que le precedieron, cuando mereció la atención de los historiadores fue inicialmente etiquetado desde la postura despectiva de quienes simplemente lo aceptaron como un fenómeno histórico, sin saber valorar su peculiar expresividad, consecuencia de su denso contenido. Hoy, es evidente que, como expresión formal, es manifestación de la habilidad que se genera cuando los procesos sociales son intensos y los entramados conceptuales coherentes. En los países europeos de los siglos XVII y XVIII fue necesario encontrar un lenguaje que expresara ajustadamente lo que se estaba viviendo. En el ámbito de la expresión estética y de las formas ese lenguaje correspondiente a estos siglos se conoce como Barroco.

Las formas que con riqueza y fecundidad articularon este estilo artístico, fueron posibles porque la nueva sociedad surgida de los acontecimientos políticos y religiosos se enfrentó a los nuevos alicientes, hechos históricos, creaciones del pensamiento y manifestaciones principalmente religiosas, no pocas veces enfrentados en sus enfoques y en sus comportamientos vitales. Estas diferencias necesariamente tenían que reflejarse en las expresiones de este estilo, incrementando su variedad.

La expresión artística barroca quedó diferenciada en base a las variadas raigambres, religiosas o laicas, que la motivaban, y en función de las diversas finalidades con que fue concebida. Las diferencias estaban también relacionadas con la amplitud de destinatarios que entonces se buscaron desde la necesidad de una comunicación, fueran con los fieles o con los súbditos. Así es como el arte volvía a ser preferentemente vehículo de trasmisión de contenidos, y para conseguir esta comunicación fue necesario conectar con un más amplio número de interlocutores.

Si en algún ámbito esto constituyó una necesidad, fue en el escenario de la fe y la religión. No se trataba solamente de facilitar al creyente la evocación de lo que deseaba, sino de que tuviera la oportunidad de preguntarlo, para, al quedar seducido de esta for-

ma, caminar con necesidad hasta la consecución total. El artista, por todo ello, necesitó escudriñar en la vida para llegar al mayor número posible de destinatarios.

Fue Emile Male quien dijo que lo que sucedió a mediados del siglo XVI, conocido como Contrarreforma, no explica todo el Barroco pero que el Barroco no se puede entender sin aquella. La iglesia, a partir del Concilio de Trento, volvió a tomar el control de lo que podía quedar bajo su control. Y volvió a ver en el arte la posibilidad de trasmitir un particular entusiasmo religioso por vivir, que, habiendo en parte desaparecido, era necesario. El resto de los poderes valoraron con unas posibilidades semejantes la utilización de las formas armoniosamente conformadas, como eran las que ofrecía el arte que ahora llamamos Barroco.

Mientras tanto, la progresiva formulación de conceptos más coherentes desde la valorada racionalidad, la aportación de descubrimientos científicos relevantes, y el movimiento surgido desde la nueva fe protestante, fueron consolidando la que sería irrefrenable reivindicación de la autonomía de pensamiento y actuación del ser humano. Esa valoración, no al alcance de la generalidad de los mortales, inmersos en una realidad no menos difícil que en otras épocas, e igualmente sentida con la impotencia, generó en los artistas una percepción de lo inmediato como irremediable, pero susceptible de ser sublimado, que acabó activando, como nunca lo había hecho, las sensibilidades de todos y cada uno, para hacer de lo real y cotidiano fuente de trascendencia y de belleza. Entonces, las formas de los escultores y pintores fueron más interpelladoras que nunca a los que las contemplaban.

Solo la tradición cultural y la precariedad de las circunstancias diferenciaron, por ejemplo, entre Italia y España, una plástica que va desde la sublimación que con el apoyo de la idealización de tradición clásica es expresión preferente en aquel país, hasta la poetización con que en éste otro se trasforma la cotidianidad. Los escultores *Bernini* y *Montañés*, los *Carracci* y la escuela sevillana de pintura, pueden parecer contrapuestos pero todos transmiten lo mismo con lenguajes que son distintos como consecuencia de las diferencias que los fueron acuñando. También las literaturas de estos y otros países se transmiten con lenguajes diferentes, pero las motivaciones son iguales y los contenidos parecidos. Lo inmediato y cotidiano en ese momento ofrecía interés, y el arte lo que hace es mostrarlo. Los espacios que entonces la arquitectura conformó, fueron concebidos como ámbitos necesarios para conectar sin diferencia de continuidad lo que es el devenir diario y la trascendencia, sin otra pausa en los espacios religiosos, que la que exige el traspaso de un umbral, en este caso, el de la muerte también sugerente para el arte.

En el periodo que corresponde al arte barroco la demanda de obras se multiplicó considerablemente, y, consecuentemente, los artistas. Estos que volvieron a aceptar los condicionamientos impuestos por la autoridad competente en cada caso, hicieron de ellos, nuevos recursos para conectar con los admiradores de sus obras, sin dejar de reflejar en ellas el toque distintivo que da la categoría personal. Esta, ciertamente, no es igual para todos ellos, ni su obra equiparable en un mismo nivel. Los grandes maestros tuvieron discípulos y seguidores. A su vez, las escuelas se diversificaron en función de los muchos lugares y de las posibilidades de acceso a la obra de los maestros. Talle-

res locales, simples artesanos cuando la inspiración no daba para más, han llenado de obras iglesias y ermitas, grandes palacios y construcciones menos relevantes, poniendo de manifiesto la enorme demanda consecuencia de la necesidad de ver de otra forma y tener a mano esa nueva forma de ver.

El Barroco es un arte de una peculiar vitalidad, una parte del cual no hizo otra cosa que retomar la admiración por el mundo clásico. Es la última manifestación del hilo deshilvanado a lo largo de los siglos. Después, la recuperación de la antigüedad que hasta aquí motivó buena parte de la creación artística y subyacía en el arte, se hizo proclive a la fría copia porque venía generada por el academicismo. Es lo que se conoce como Neoclasicismo. El academicismo acabó proporcionando un entrenamiento que podía llegar al virtuosismo, sucedáneo de la inspiración creativa.

Los artistas del barroco fueron los últimos que con la habilidad de los maestros elevaron a la categoría de arte las fuentes en que estuvo convertida la antigüedad, haciendo del reiterado intento variaciones sobre un mismo tema. Por esta razón es aceptable la propuesta hecha entre otros por Leonardo Benévoli para considerar la arquitectura barroca como una última etapa de ese largo y fecundo periodo que fue el Renacimiento.

La expresión plástica barroca, que roza el paroxismo con las creaciones del sur de Alemania, España y América latina, es el último de los estilos unitarios, con categoría por su generalización, para definir la cultura occidental. Con los acontecimientos de finales del siglo XVIII, el afianzamiento de las diferencias como reafirmación de individualidades generó nuevas sensibilidades, y, consecuentemente, los lenguajes artísticos se fragmentaron entrando en una dinámica de renovación no al margen de la inercia que se detecta también en los acontecimientos que se sucedieron a lo largo de los siglos siguientes.

En la diversidad cultural que son y con la que quieren presentarse los pueblos desde entonces, el rasgo unificador es la constante posición de búsqueda de algo diferente, y por parte de los artistas, la búsqueda de contempladores de obras se apoyará en buena medida en la impronta de una originalidad que agota en sí misma toda la razón de ser. De alguna forma lo habían intentado ya los artistas del barroco, cuando ampliaron los temas y multiplicaron el tratamiento de los mismos en la pretensión de enriquecer las experiencias de quienes los contemplaran. El emocionalismo que entonces consiguieron contrasta con la indiferencia por parte de los contempladores frente a intentos actuales de expresión artística.

Con el barroco termina el arte como expresión de una colectividad que se sentía unificada en el camino hacia un mismo destino.

ESQUEMA

*** Los acontecimientos religiosos del XVI**

Reforma y Contrarreforma: Trento

"Por medio de las historias de los misterios de nuestra Redención, descritas en pinturas o en otras representaciones, el pueblo sea instruido y confirmado en el hábito de recordar y meditar continuamente los artículos de fe" (Concilio Trento)

Europa, las luchas religiosas y la reafirmación de las monarquías

*** La nueva economía**

"Es así como la economía en crisis, los trastornos monetarios, la inseguridad del crédito, las guerras económicas, y, junto a esto, la vigorización de la propiedad agraria señorial, y el creciente empobrecimiento de las masas, crean un sentimiento de amenaza e inestabilidad en la vida social y personal, dominado por fuerzas de imposición represiva, que están en la base de la gesticulación dramática del hombre barroco y que permiten llamar a este con tal nombre" (Maravall)

*** El progreso técnico-científico**

*** Nuevo talante, nueva visión, nuevo lenguaje**

"La vida interesa sobre todas las bellezas y perfecciones formales. He aquí por qué en España, aunque se detengan pintores y escritores en toda clase de detalles y anécdotas, se tiende a resaltar no sólo el valor expresivo, sino descubrir un aiento vital, una altura que, por encima de todo, une al individuo con el creador" (Orozco)

*** Gestación del Barroco**

*** El Barroco como estilo**

La antiestética realidad susceptible de poetización

"Lo que se impone y lucha dentro del pensamiento y formas clasicistas no es lo natural de la naturaleza, sino precisamente lo no natural, lo vacío, lo injertado, lo fiero, incluso lo feo y monstruoso; lo contrario a lo armónico, equilibrado e igual" (Huygue)

Realismo y clasicismo

*** Tópicos y recursos**

Los tópicos: lo transitorio-la muerte; el tiempo.

Símbolos y alegorías

Bibliografía:

MALE E.: *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España Flandes*, Madrid, 1985.

MARTIN J.R.: *Barroco*, Bilbao, 1987.

TAPIE V.L.: *Barroco y Clasicismo*, Madrid, 1981.

10.0 - La arquitectura barroca

Después de los tanteos del siglo XVI, entre los que había propuestas tan destacadas como las realizadas por *Miguel Ángel*, *Palladio* y *Vignola*, y tras el establecimiento de pautas formuladas por el Concilio de Trento, los arquitectos estaban en condiciones para definir la nueva arquitectura acorde con el nuevo ambiente creado por la Contrarreforma. A partir de la normativa promulgada por este concilio, la creencia católica quedó sometida a unos cánones comunes que necesariamente llevaban a utilizar un lenguaje común.

Este lenguaje aplicado al ejercicio de la arquitectura significó que los modelos de iglesia fueron predeterminados, por exigencias de su función catequética y cultural, y consecuentemente, quedó definido un ámbito o espacio unificado en estilo. Dentro de la multiplicidad y disparidad de arquitectos surgidos en diferentes regiones de la catolicidad, el sometimiento a estos cánones iba a conformar una arquitectura coincidente en lo sustantivo. Serían las aportaciones particulares de interpretación lo que les permitiría desarrollar modos diferenciados. Estos, al igual que había sucedido en estilos anteriores, conformaron las diferentes escuelas.

El arranque de las nuevas formas exigidas por el nuevo talante fue posible por la labor que realizó *BERNINI*. *Bernini* diseñó el espacio que necesitaba la nueva mentalidad para vivir la creencia. En palabras de Wittkover, creó un ámbito conmovedor con la apoyatura de la decoración escultórica para la revelación del misterio al creyente. En rea-

lidad lo sería también por la integración de la pintura y todos aquellos medios expresivos, que a partir de entonces quedaron conjuntados en una unidad sin precedentes para definir una atmósfera también sin precedentes. De acuerdo con las sugerencias del Concilio de Trento y de tratadistas como Carlos Borromeo, el nuevo espacio de la arquitectura barroca acabó siendo un ámbito con atmósfera propia, tesis que reafirmó Giulio Carlo Argan en una publicación de amplia difusión. En este espacio el creyente se encontraba bien con solo dejarse empapar de lo que en él se podía respirar. Esta atmósfera fue conseguida en el Barroco por la conjunción de las diferentes artes en apoyo a la iconografía. Lo que se percibía era una sensación de seguridad que inducía al convencimiento de que eran útiles las virtudes y los sufrimientos, las muertes y los martirios, experimentados por los santos que eran exaltados en cada templo.

Fue *BORROMINI* quien ofreció la fórmula para la solución que daría culminación a aquella propuesta y deseo. Engendró esa otra arquitectura que ofrecía aquellas posibilidades que podían demandar quienes deseaban vivir los matices vibrantes y de más exaltación del Barroco y su Contrarreforma. La arquitectura de *Borromini* llevaba consigo unas posibilidades de exhibición de la autoafirmación que necesitaba la institución, la Iglesia, para contrarrestar la debilidad motivada por la escisión de los reformadores, y por el poder, cada vez más determinante de las monarquías cesaropapistas que defendían la legitimidad de inmiscuirse en los asuntos religiosos del papado.

Los arquitectos, principalmente germánicos, que desarrollaron sus edificios a partir de las propuestas de este arquitecto italiano consiguieron hacer hablar a la arquitectura con especial incidencia de convencimiento, tanto para los que estaban en su interior como para los que se dejaron interpelar desde la proximidad exterior de los edificios, con intensidades que obtienen la cota más alta en la arquitectura alemana posterior.

Los dos arquitectos italianos, y *Pietro DA CORTONA*, también italiano y tras ellos, discípulos y seguidores, y todos cuantos actuaron en la ciudad de Roma jalonaron esta ciudad de templos, configurando una ambientación urbana de concepción eminentemente religiosa, “*Roma se convirtió*, en palabras de Wittkower, *en el centro de todos los movimientos avanzados. Y como sucede a menudo en circunstancias parecidas, estrellas menores con una manera claramente personal surgieron a la sombra de los grandes maestros*”.

Ciertamente, la nueva manera de hacer percibida como la mejor forma de acomodarse al nuevo espíritu, motivó la actividad de numerosos arquitectos a lo largo de toda la cristiandad, contribuyendo a consolidar con amplitud la nueva atmósfera, y a vivir con intensidad la renovada religiosidad.

Francia se encaminó de forma indefectible hacia una secularización siguiendo la trayectoria que ya había iniciado en el siglo anterior. Fueron más los edificios para habitación que las iglesias que se levantaron en este país. Fue principalmente arquitectura civil lo que se construyó insistiendo consecuentemente en la secularización de arte. En parte, venía pedido por los nuevos edificios que se necesitaban, y que eran principalmente de habitación palaciega. De todas formas, no podía ser de otra manera ese proceso si se tiene en cuenta el papel preponderante que estaba desempeñando la monarquía. Esta

era el vehículo activador de esa secularización. Apoyándose en mediatizaciones que habían estado principalmente al servicio de lo sagrado, y no al margen de la pretensión de envolver en cierto halo de sacralidad al rey, se tomaron recursos de captación y se reformularon motivaciones que habían estado en vigor en otros ámbitos. Paradójicamente, esta tendencia traería consigo el aniquilamiento de la monarquía precisamente por las reacciones que estaba inoculando.

La monarquía iba a utilizar el arte, y, particularmente la arquitectura, mediatizándola en beneficio propio. No de otra forma debe entenderse la celebre manifestación de Colbert ministro de Luis XIV, quien le recuerda que son los edificios lo que sobreviven a los reyes, perpetuando una determinada imagen según la categoría de la construcción.

Los palacios franceses, particularmente el de Versalles, fueron la referencia de similares edificios levantados en los países occidentales. La polarización que supuso esta empresa generó destacados arquitectos, además de especialistas en cada una de las artes decorativas. En Francia, a partir de la construcción de Versalles, se formaron un conjunto de arquitectos con personalidad propia diferente a Italia, que levantaron modelos, sobre todo para arquitectura áulica de habitación, que fueron otra de las referencias para cortes y aristócratas. La arquitectura francesa se constituyó en otro de los modelos a imitar.

En Inglaterra *Iñigo JONES* y *Cristopher WREN*, demostraron poseer el ingenio que el país necesitaba para renovar el paisaje de las ciudades, anclado en el pasado, que con dificultad se estaba superando. Ofrecieron tipologías que resultaron válidas hasta los albores de nuestros días. Con ellas el país tuvo la posibilidad de modernizarse con una personalidad propia, en la distancia, a su vez, con el sur de Europa. Las ciudades inglesas fueron amuebladas de forma que no hubiera confusión con el mundo católico, y, al mismo tiempo, superando las formas arquitectónicas hasta entonces vinculadas a la Edad Media.

Muchas fueron las ciudades que remodelaron sus paisajes urbanos teniendo como referencia lo que se había hecho en la ciudad de Roma, o en el entorno de Versalles. Era la exigencia de la nueva época y estaba acorde con la mentalidad definida como del Barroco. Los edificios estaban llamados no sólo a ser espacios que posibilitaran la nueva creencia y el nuevo culto al monarca, sino apoyaturas que jalonaran el espacio abierto que es el de las ciudades. Las actuaciones llevadas a cabo por Sixto V a finales del siglo XVI iniciaron en Roma una serie de intervenciones que se llevaron a cabo con posterioridad, y que, en conjunto, perfilaron una ciudad barroca con categoría propia. Nuevos elementos como fuentes, escaleras públicas, monumentos y otros aditamentos urbanos más pequeños, como eran los tabernáculos o capillitas, configuraron una ciudad distinta por estar cuidada con otras preocupaciones.

En este contexto la jardinería constituye una aportación que se desarrolló por idénticas motivaciones. La grandeza de las realizaciones dependió de la iniciativa y capacitación de los señores, prodigándose los gestos de imitación por todos los países y las ciudades más pequeñas.

ESQUEMA

*** Nueva concepción de la arquitectura y nuevo mensaje**

El espacio barroco: interno-externo

"Mientras el universo geométricamente ordenado del Renacimiento era cerrado y estático, la concepción barroca lo hace abierto y dinámico... la necesidad de pertenecer a un sistema absoluto e integrado, pero abierto y dinámico, fue la actitud fundamental de la época barroca" (Norberg-Schulz)

*** Arquitectura y ciudad**

El palacio y la iglesia

La plaza y el ornato de la ciudad

Los jardines

*** La demanda de nuevas iglesias y su amueblamiento**

La actividad en Roma durante un siglo

"Además de los nuevos edificios debidos a las órdenes contrarreformistas y a los nuevos santos, se erigieron durante las tres décadas de los pontificados de Clemente VIII, y Pablo V, más iglesias de pequeño y medio tamaño que en los 150 años precedentes" (Wittkower)

La terminación de San Pedro

"Bernini parte del centro, del punto más sagrado de la iglesia; idea el tabernáculo bajo la cúpula; decora los cuatro pilares y pasa a definir la perspectiva de las naves. Sistematizado el interior, se ocupa del exterior: corrige la fachada de Maderno ideando los dos campanarios laterales... y finalmente construye la columnata" (Argan)

*** Italia y diversificación**

La arquitectura fuera de Roma

"Las iglesias, palacios y villas de verdadero mérito surgieron por todo el país en gran cantidad, pero, históricamente hablando, muchos de estos edificios son 'provincianos', ya que no sólo cuentan con un precedente o apoyo romano sino que también frecuentemente están atrasados respecto a sus modelos romanos" (Wittkower)

*** El siglo XVII en Europa**

La autonomía de Francia

La búsqueda de una personalidad en Inglaterra

"Toda Europa occidental empezó a imitar la corte de Luis XIV en los modales, en la etiqueta y en las artes, e incluso aquellos países que, como Inglaterra y Holanda, eran enemigos políticos de Francia, recibieron la influencia de su gusto" (Blunt)

Bibliografía:

NORBERG-SCHULZ C.: *Arquitectura Barroca*, Madrid, 1972 (1971).

SUMMERSON J.: *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Barcelona, 1984 (5^a ed.) (1963), pp. 77-107.

VANUXEM J.: "Del Barroco romano al Rococó", en HUYGUE, *El arte y el hombre*, 3, Barcelona, 1973 (1961), pp.159 ss.

10.1 y 10.2 - BERNINI (1598-1680), BORROMINI (1596-1667)

Coetáneos, ambos constituyen uno de los puntos culminantes de la trayectoria de la Historia del Arte, y, particularmente, de la Historia de la Arquitectura.

Gian Lorenzo BERNINI, fue uno de los últimos renacentistas, en el sentido que desarrolló diferentes actividades creativas, todas con acierto como corresponde a un genio, aunque, en modalidades como la pintura haya sido irrelevante su aportación. Como *Miguel Ángel*, su más intensa actividad fue la escultura, pero, al igual que éste, sus actuaciones en arquitectura fueron tan trascendentales que constituyeron un hito en la historia de esta actividad.

Como no podía ser de otra forma, a veces resulta difícil delimitar dónde está la frontera entre ambas actividades, la arquitectura y la escultura. Eso queda manifiesto en una obra como el **Baldaquino** que puede considerarse tanto una arquitectura tratada con valores escultóricos como una escultura concebida con magnitud arquitectónica sin dejar de ser escultura. Todavía más manifiesto queda en la **Cathedra Petri**, inconcebible al margen de la arquitectura para la que fue hecha, y con la que queda indiferenciada. Era el principio de una nueva manera de hacer arte en la que las diferentes creaciones iban a quedar íntimamente conectadas.

En **San Andrés del Quirinal** puso de manifiesto esta interconexión hasta la indiferenciación funcional. De esta forma concebía el espacio como algo moldeable y capaz de adquirir una identidad propia y personalizada. Los alzados exteriores volvían a recuperar la esencia de la arquitectura clásica haciéndola evolucionar en la línea en que lo había hecho el Renacimiento, pero con nuevos requiebros en la expresividad propios del lenguaje barroco.

Mientras tanto, fue levantando la **Plaza de San Pedro**, monumental no sólo por las dimensiones sino por la grandiosidad que proporciona la armonía de las dimensiones y una diafanidad que hace disipar la pesadez inherente al volumen de los elementos que la componen. Por su sintonía con la basílica a la que sirve de proscenio, sin pretender competir, creó uno de los espacios urbanos más monumentales que ha diseñado el hombre. De la limitación del solar donde debía construir la **Scala Regia**, sacó recursos para conseguir un ámbito acorde con un protocolo barroquizado como era el que en ese momento estaba convertida la liturgia pontifical.

Francesco Castelli BORROMINI, mientras tanto, estaba diseñando otra arquitectura que hacía de lo pequeño algo grandioso, y de los materiales pobres la posibilidad de convertirlos en lenguaje. Con un diseño de requiebros y contorsiones estaba preparando el lenguaje para que, con el paso de unas décadas en que el fervor religioso iba a llegar al frenesí, las formas arquitectónicas pudieran expresarse hasta convulsiones y estremecimientos de un movimiento como era la Contrarreforma.

Nunca se había conseguido hasta entonces que un recinto tan reducido como **San Carlos de las cuatro fuentes**, resultara un elemento envolvente que, lejos de oprimir, era capaz de sugerir otro mundo de armonías, y una existencia diferente. Otro tanto se puede decir de **Sant'Ivo**, también de espacio reducido, donde la experiencia que puede vivirse en su interior impone irresistiblemente hasta rozar el mundo celeste. Eso es lo que sutilmente sugiere la linterna helicoidal que corona la cúpula llevando la vista hasta el cielo cósmico para sumergir al creyente en el ámbito de lo celestial.

La arquitectura de *Borromini* sintonizaba de forma especial con el fervor que pedía la nueva religiosidad. Sus fachadas son todas ondulantes como las banderas y el mar, por lo que, lejos de sugerir monotonía llevan a experimentar el devenir de la vida. Serían la fuente de inspiración de la arquitectura religiosa hecha después.

ESQUEMA

*** ROMA**

Tres autores coetáneos

"A Bernini y a Borromini se les ha restituido la posición eminentemente que les es debida. No así a Cortona... sin duda Cortona es el tercer nombre del gran trío de artistas romanos del alto Barroco, y su obra representa un aspecto nuevo y completamente personal de este estilo" (Wittkover)

BERNINI, Gian Lorenzo (1598-1680)

El Baldaquino (1624-33) y la **Cátedra Petri** (1657-66)
Plaza (1656-67)
Sant'Andrea al Quirinale (1658-81)
La Scala Regia (1663-66)

"De siempre la iglesia renacentista se había concebido como una capilla monumental en la cual el hombre apartado de la vida divina, podía comunicarse con Dios. En las iglesias de Bernini, al contrario, la arquitectura no es ni más ni menos que el marco para la revelación al creyente de un misterio conmovedor por medio de la decoración escultórica" (Wittkover)

BORROMINI, Francesco Castelli (1599-1667)

San Carlo a le Quattro Fontane (San Carlino) (1638-41)
Sant'Ivo (1642-60)
Santa Agnese (h.1653-57)
Propaganda Fide (1646 ss)
Palacio Spada (1635 ss.)

"La búsqueda fundamental de Borromini es el ritmo, pero no como vaga e indiferente musicalidad sino como el opuesto teórico de la proporción clásica: continuidad en vez de equilibrio; movimiento, en vez de éxtasis; desarrollo, en vez de representación conclusa" (Argan)

"Es la afirmación de una poética centrada en la relación entre geometría y naturaleza orgánica, entre espacio y forma, con intervención del segundo sobre el primero, mediante la exacta configuración con prismas, remates y ritmos cóncavo-convexos, y con la clara ósmosis de los detalles geométricos y naturalísticos ... elementos funcionales que robustecen la estructura" (Cinotti)

*** Confrontación de ambas arquitecturas**

Bibliografía:

- ARGAN G.C.: *Renacimiento y Barroco II*, Madrid, 1987 (1976), pp. 311-334.
KOSTOF S.: *Historia de la arquitectura*, Madrid, 1988 (1985) t. 2, pp. 876-906.
SUMMERSON J.: *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Barcelona, 1984 (5^a ed.) (1963), pp. 77-89.
VANUXEM J.: "Del Barroco romano al Rococó", en HUYGUE, *El arte y el hombre*, 3, Barcelona, 1973 (1961), pp.159-162.
WITTKOWER R.: *Arte y arquitectura en Italia 1600/1750*, Madrid, 1979 (1958), pp. 174ss. y 197ss.

10.3 - ROMA BARROCA

Roma es ciudad sin parangón, por lo que tiene de atemporal. Y esa atemporalidad la ha conseguido por haber sabido sobrevivir en cada declive con una nueva vitalidad, de categoría no inferior a la que precedió. Eso proporciona a esta ciudad una personalidad muy propia como consecuencia de la multiplicidad de sus variadas imágenes, consecuencia de la intensidad de las diferentes épocas que jalona su historia.

Una de sus épocas más destacadas es precisamente la del Barroco. Es el periodo en que los dirigentes religiosos que la habitan dieron particular impulso a la religiosidad cristiana. Consecuentemente, fue en esta ciudad donde quedó perpetuada de forma preferente el nuevo lenguaje que se estaba hablando. Este lenguaje, grandilocuente y persuasivo, necesitaba de la arquitectura por lo que ofrece de grandiosidad y por las posibilidades funcionales que le son inherentes.

Junto a *Bernini* y *Borromini*, se reconoce en *Pietro DA CORTONA* como el tercero de los artífices que configuró la ciudad de la Contrarreforma sentando las bases de una forma de hacer arquitectura que siguieron numerosos arquitectos. Éstos se multiplicaron como consecuencia de la enorme demanda de edificios religiosos. La categoría de lo realizado por los maestros fue referencia que contribuyó a perfilar una arquitectura y un paisaje urbano único y diferente, que, a su vez, fue referencia para la arquitectura y ciudades de todo el ámbito católico

Las iglesias de *Pietro da Cortona* son variadas en los resultados, pero todas ellas están concebidas desde la fidelidad a las esencias formales clásicas acomodadas a los nuevos gustos. Templos como **San Lucas y Santa Martina** forman parte de ese conjunto de edificios grandiosos por sus dimensiones, pero, a su vez, monumentales por la armonía de las formas, volúmenes y huecos en ellos articulados. Como todos los maestros pendientes de las grandes obras precedentes, que inevitablemente eran referencias, en ningún momento sus construcciones son copias, al quedar reformuladas en nuevas obras de resultados originales, como en el **Casino Sachetti**. Existía la iglesia de **Santa María de la Paz**, pero fue este arquitecto quien le proporcionó nueva apariencia hasta el extremo de quedar vinculada a su nombre. La explicación al éxito está en que convirtió el entorno en parte de esta construcción con resultados que iban a ser paradigmáticos. Era la plasmación del nuevo espíritu que hacía que lo vivido en el interior de los templos rebasara el espacio preferentemente religioso para invadir la ciudad. A partir de entonces se hicieron actuaciones semejantes, como la de la plaza de la **Iglesia de San Ignacio**, cuyo edificio es de *GRASSI*. También *Carlo FONTANA*, contribuyó a reorganizar espacios urbanos como el de la *Piazza del Popolo* donde una de las iglesias es suya.

Intensa fue la actividad de los *RAINALDI*, que, entre otras construcciones, levantaron la iglesia de **Santa María in Campitelli**. Es una de las arquitecturas más sobresalientes del barroco por la genialidad en la articulación de los elementos y los espacios, al crear un ámbito diferente, unitario a pesar de poder perderse en la fragmentación y envolvente por igual desde la diversidad.

Los *LONGHI* fueron otra saga de arquitectos que, en la medida en que construyeron numerosas iglesias en la ciudad, tuvieron la oportunidad de contribuir a la remodelación de la imagen de Roma.

MADERNO, tuvo el privilegio de dar fachada a la iglesia símbolo de la cristiandad que es **San Pedro del Vaticano**. Su propuesta supuso alterar substancialmente la idea original de *Bramante*, pero la fachada con la que cerró el templo, facilitó a *Bernini* los resultados de la grandiosa plaza que precede a la iglesia. Intervino en otras iglesias de la ciudad, cuyas cúpulas suelen estar vinculadas a la imagen de la gran cúpula de *Miguel Ángel*.

ESQUEMA

"En la nueva situación de ruptura y conservadurismo, Roma tiene que afirmar su autoridad con más pujanza que nunca, y esta autoridad debe hacerla visible al orbe católico con un sentido triunfalista. Es necesario imponer la imagen de la Ecclesia triumphans, de su poder, de su brillo, enmarcado en el fasto de su corte y en la grandeza de sus monumentos" (Chueca Goitia)

* PIETRO DA CORTONA (1596-1699)

San Luca e Martina (1635-1650)
Santa Maria della Pace (1656-58)
Casino Sacchetti al Pignetto (1635-50)

* ROMA: los otros

"Roma se convirtió en el centro de todos los movimientos avanzados. Y como sucede a menudo en circunstancias parecidas, estrellas menores con una manera claramente personal surgieron a la sombra de los grandes maestros" (Wittkower)

MADERNO, Carlo (1556-1629)

San Pedro del Vaticano (1608-12)
Sant'Andrea alla Valle (1591)
Santa María de la Paz (ampliación)
Santa María de la Victoria

G.B. SORIA

Santa María de la Victoria (1626)
San Gregorio al Celio (1629-33)

GRASSI

San Ignacio (1626)

Los **RAINALDI**, Girolamo (1570-1655) y Carlo (1611-1691)

Santa Agnese (1652 ss.)
Sant'Andrea alla Valle, fachada, (1655-1665)
Santa María in Campitelli (comenzada 1662)
Santa María del Monte Santo (1662-67)
Santa María dei Miracoli (1677)

Los **LONGHI**, Martino, el viejo, Onorio, Martino, el joven (1602-1656)

San Vicente y San Anastasio (1650)

FONTANA Carlo (1634-1714)

Santa María dei Miracoli (1679)

"Roma es la más variada de todas las ciudades barrocas. Más que imponer un sistema dominante, la época barroca contribuyó en gran medida a su estructura 'etena', aunque dinámica" (Norberg-Schulz)

Bibliografía:

ARGAN G.C.: *Renacimiento y Barroco II*, Madrid, 1987 (1976), pp. 334-342.

CINOTTI M.: *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973, pp 381 ss.

NORBERG-SCHULZ CH.: *Arquitectura barroca*, Madrid, 1972 (1971).

WITTKOWER R.: *Arte y arquitectura en Italia 1600/1750*, Madrid, 1979 (1958), pp. 231 ss.

10.4 - ARQUITECTOS DEL NORTE

En la medida en que se incrementó el espíritu de la Contrarreforma, se intensificó la búsqueda de un lenguaje que mejor la expresara. Los arquitectos encontraron un buen precedente y una referencia en la arquitectura de *Borromini*. La arquitectura de este arquitecto generó numerosos modos de hacer arquitectura, diseñada por auténticos maestros, que cuando eran coincidentes definieron escuelas.

Entre ellos, en el norte de Italia, como nueva expresión de la vitalidad que esta parte de la península había ofrecido siempre, el más sobresaliente fue *GUARINO GUARINI*, cercano a la arquitectura de *Borromini*, pero, a su vez, con un hacer personal claramente diferenciado. *Guarini* hizo propuestas irrepetibles, apoyadas por toda una teoría de la geometrización, que eran variaciones de los nuevos planteamientos. Su arquitectura queda inserta en las coordenadas generales que son las de estilo de la Contrarreforma, pero, al mismo tiempo, con matices propios que lo hacen inconfundible, y que, de hecho, resultaron únicas. En la línea de *Borromini*, su arquitectura es un antídoto contra la pasividad, y obtiene cotas de grandiosidad como consecuencia del volumen de edificios como el **Palacio Carignano**.

La aportación más personal de *Guarini*, no obstante, está en la inclusión de soluciones formales que lo son estructurales, con lejanos precedentes en el espacio y tiempo, así como en el papel que la luz y la iluminación desempeñan en esta arquitectura. No se ha dado una satisfactoria explicación a la solución dada a la cúpula de la **Capilla de la Iglesia de San Lorenzo**, que estructuralmente coincide con la del mirab de la mezquita de Córdoba. Dada su relevancia en la orden de los teatinos a la que pertenecía se piensa que entre los países que visitó estuvo España donde pudo ver la mezquita-catedral de Córdoba. El entramado de los nervios que no se cruzan en el centro solucionaban la estabilidad del edificio de forma que no se había vuelto a repetir desde entonces. Por otra parte, aquí y en la **Capilla del Santo Sudario** la luz desempeña un papel fundamental en la recreación del espacio. Con este recurso empleado en ambos edificios, se vuelve a reducir la arquitectura a estructura, retomando anteriores propuestas que en esta ocasión no son precisamente las de la época clásica, sino la medieval. Es por eso que su arquitectura es ruptura sabiendo a su vez mantener una continuidad. Este arquitecto consigue permanecer en la ortodoxia del barroco a pesar de moverse con categorías, tanto estructurales como formales propias de la expresión artística de épocas superadas.

Venecia, gozó siempre de una personalidad muy consolidada, mantenida de forma constante a lo largo de los siglos. En arquitectura había sido últimamente matizada con aportaciones tan determinantes como las de *Jacopo Sansovino*, y *Palladio*. En esa línea, y dentro del marco de la Contrarreforma *Baldasarre LONGHENA* diseñó una arquitectura que enriqueció el panorama de arquitectura para habitación que, lejos de desentonar con lo preexistente, lo enriquecía con las modalidades introducidas. Construyó alguno de los grandes palacios que bordean los canales. Los **Palacio Pesaro y Renzzonico** no se pueden entender sin tener presente lo que había hecho *Sansovino* en la plaza donde construyó el edificio de la Biblioteca. En aquél se mantiene la estructura tradicional del palacio medieval veneciano marcando tres cuerpos, en lectura vertical, mediante, el emparejamiento de dos columnas.

En arquitectura religiosa su aportación más destacada fue **Santa María de la Salute**, que estratégicamente conforma la panorámica sin parangón que es el Gran Canal y la Judeca o Judería, del que forman parte inseparable los edificios de *Palladio*. Necesariamente tenía que ofrecer citas de esta arquitectura, así como de la misma basílica de San Marcos en la solución de la cubierta de la cúpula. Los empujes de la cúpula sobre el tambor están contrarestados con un sistema de grandes roleos inspirados en arbotantes medievales.

ESQUEMA

*** La personalidad del Norte de Italia: la influencia de Borromini**

GUARINO GUARINI (1624-1683)

“Guarino Guarini, en vez de una superficie de cerramiento es un coronamiento que se disuelve en frágiles retículas suspensas en el aire sin medios aparentes de soporte ... las contradicciones y anomalías de la arquitectura de Guarini tienen efecto mediante la negación de la lógica arquitectónica de trasladar el acento de lo material a lo etéreo. Pintores como Pozzo suscitaron el espacio infinito en el interior de una iglesia. Guarini produjo un resultado comparable mediante geometría puramente abstracta de las formas arquitectónicas” (R. Martin)

Palacio Carignano (1679-1685)

San Lorenzo (1668-1680)

Santo Sudario (1668ss)

San Filippo Nuovo (San Gaetano)

Casale (Vicenza)

“...La aguja de Guarini debeemerger de lo construido; el tumultuoso extradós de la capilla de la Sindone alcanzó los tonos más intensos porque contrasta con la cúpula de la Catedral, mientras que el intradós adquiere vigor contraponiéndose al orden inferior ya construido, que exaspera la capacidad de expresión atormentada del arquitecto.” (Carboneri)

Lisboa: **Santa María de la Divina Providencia**

París: **Santa Ana**

LONGHENA, Baldassare (1598-1682)

Palacio Pesaro

Palacio Renzzonico

Santa Maria della Salute (1630-1687)

“... él era consciente y estaba inmensamente orgulloso de la novedad de su diseño ... Venecia resulta en la actualidad inimaginable sin la silueta pintoresca de esta iglesia que domina la entrada del Gran Canal. Pero sería erróneo insistir demasiado en lo pintoresco del edificio ... mientras se olvida que es, por todos los conceptos, una de las estructuras más interesantes y hábiles de todo el siglo XVII” (Wittkower)

Bibliografía:

ARGAN G.C.: *Renacimiento y Barroco II*, Madrid, 1987 (1976), pp. 370 y 376.

CINOTTI M.: *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973, p. 390.

NORBERG-SCHULZ CH.: *Arquitectura barroca*, Madrid, 1972 (1971).

WITTKOWER R.: *Arte y arquitectura en Italia 1600/1750*, Madrid, 1979 (1958), pp. 403, 413, 292 ss.

10.5 y 10.6 - EL CLASICISMO FRANCÉS

Simultáneamente en Francia los gestores públicos tenían claro “*que nada hay mejor para dar fe de la grandeza de espíritu de los príncipes que los edificios*”, tal como hacia saber el ministro Colbert a Luis XIV, que tomando buena nota de ello quiso que la posteridad le juzgara por las construcciones que levantó.

Dada la trayectoria de este país y el momento de pujanza que estaba viviendo a la sombra de una monarquía absolutista y pudiente, se levantaron más edificios para habitación que iglesias, en parte porque de estas había gran número de la categoría del gótico francés. Fue principalmente la arquitectura civil lo que se construyó insistiendo consecuentemente en la secularización de arte. Con anterioridad se había renovado la arquitectura palaciega, mediante soluciones que no habían superado por completo la arquitectura militar anterior. A partir de ahora la aristocracia renovó su arquitectura teniendo como principal referencia lo que se estaba haciendo en Versalles.

La actividad social francesa giraba exclusivamente en torno al rey que se consideraba a sí mismo astro solar, y estaba centrada en **Versalles**. París cerca de la cual está aquella ciudad, no había perdido su condición de centro y símbolo de toda Francia. Fue entre estos dos lugares donde se concentró toda la actividad artística, y, particularmente, la arquitectónica. La grandeza aquí obtenida llenaba de satisfacción al resto del país, que, a su vez, vio en lo que allí se estaba haciendo y viviendo el referente de la actuación para otras ciudades. En este palacio se llevó a la práctica buena parte del proceso secularizado que se estaba introduciendo en la sociedad. La iglesia dejó de ser el centro de la vida social y la figura del rey se hizo omnipresente apoyándose en mediatizaciones que habían estado principalmente al servicio de lo sagrado. No al margen de la pretensión de envolver en cierto halo de sacralidad al rey, se tomaron recursos de captación y se reformularon motivaciones que habían estado en vigor en el mundo religioso.

Buena parte de la actividad constructiva, el esfuerzo y los recursos, fueron absorbidos por la construcción de los palacios reales, sobre todo el de Versalles. En Versalles trabajaron numerosos maestros de todas las artes para las que fueron llamados los más destacados artistas. También fueron numerosos los arquitectos que sucesivamente trabajaron en la enorme mansión hasta su terminación. Entre ellos destacaron los **MANSARD**, **François** y **Jules**. Este inició la construcción de **Los Invalidados**, un proyecto nunca terminado por su enormidad, pero destacado por lo que se construyó.

No obstante, los edificios religiosos construidos también fueron relevantes, entre otras cosas, por constituir hitos que nos ayudan a entender cómo se gestó una arquitectura específicamente francesa que después sería fuente de inspiración para la construida en otros países europeos. Con ellos se matizaba la que hasta entonces había sido fuente hegemónica de inspiración procedente de Italia. **Val-de-Grace** de **François MANSART**, y **San Gervasio**, de **Salomon BROSSE**, están entre lo más sobresaliente. Con construcciones como estas se fue perfilando una arquitectura tan personal, que ni el propio Bernini tuvo opción cuando se le invitó a proseguir la construcción del palacio del **Louvre**. De este arquitecto italiano es una de las propuestas. En la continuación de este edificio intervinieron los más célebres arquitectos franceses del momento, como eran **PER-RAULT**, **LE BRUM**, y **LE VAU**. Estos últimos principalmente vinculados a Versalles.

Le Vau, con la construcción del **palacio de Vaux-le-Vicomte**, contribuyó a perfilar los hoteles franceses, o casas para habitación de las clases altas, con esquemas que fueron constantes en el futuro. Fachada de marcada horizontalidad con pabellón central y en cada una de las esquinas y cubierta solucionada mediante mansardas. Así mismo, sentó las bases de la jardinería francesa, que a partir de entonces fue referencia en todos los países, sobre todo para los jardines palaciegos.

ESQUEMA

*** Del italiano de *Fontainebleau* a la definición de una arquitectura nacional**

“Su Majestad sabe que al margen de brillantes gestos en la guerra, nada hay mejor para dar fe a la grandeza de espíritu de los principes que los edificios y la posteridad toda los juzgará midiendo aquellas magnificas construcciones que edificaron durante su vida” (Colbert)

*** Fases y periodos convencionales**

1er. clasicismo italiano (Enrique IV-Luis XIII)

MANSART, François (1598-666)

Val-de-Grace, con Lemercier (1645 ss)

Iglesia de la Sorbona (1635 ss) con Lemercier

LEMERCIER, Jacques (1585-1664)

Villa Richelieu

BROSSE, Salomon

Palacio Luxemburgo (1615-1630)

San Gervasio (1616)

BLONDEL, François (1618-1686)

Puerta de Saint Denis

BULLET, Pierre (1639-1716)

Puerta de Saint Martín (1674)

LE VAU, Louis (1612-1670)

Vaux-le-Vicomte (1656 ss.)

2a. mitad de siglo, clasicismo nacional (Luis XIV)

Louvre (*BERNINI, 1655/LEBRUM, LE VAU, PERRAULT*)

MANSART, Jacques Jules (1646-1708)

Los Inválidos (1671-1676)

*** Versalles, significado y repercusiones**

LE VAU, Louis (1665), **Escalera de embajadores**, con *Le Brun*

LEMERCIER, Jacques, **Pabellón del reloj**

LE BRUN, Charles (1619-1690) **Galería espejos**

MANSART, Jules H. 1678 ss., ampliación y **Gran Trianon**

LE NOTRE, Andrè (1613-1700), jardiner

Jardines: símbolo: luz-Apolo

“Más que arquitectura, una política de arquitectura basada en el vigor creativo de una estructura equidistante antirracional, donde el maduro clasicismo del siglo XVII renueva sus recursos en el umbral de la ‘grande Epoque’ el siglo XVIII” (Cinotti)

Bibliografía:

BLUNT A.: *Arte y Arquitectura en Francia 1500/1700*, Madrid 1977, pp. 201,178, 336, 376 ss.

COMBE J.: “El clasicismo francés y su prolongación”, en HUYGUE, *El arte y el hombre*, 3, Barcelona, 1973 (1961), pp.100 y 109.

NORBERG-SCHULZ CH.: *Arquitectura barroca*, Madrid, 1972 (1971).

KOSTOF S.: *Historia de la arquitectura*, Madrid, 1988 (1985), t. 2, pp. 913 ss.

10.7 - ARQUITECTURA INGLESA y PORTUGUESA

No al margen de la fuerte personalidad de las gentes de las Islas Británicas, a lo largo de todo el siglo XVI los arquitectos ingleses se desenvolvieron de acuerdo con los parámetros que marcaba una arquitectura fuertemente arraigada en la Edad Media, y que había obtenido modos de expresión propios. Esta persistencia, no indiferente a los atavismos, se constituyó en coraza defensiva a raíz de los problemas religiosos y políticos que tuvieron lugar en torno a la persona de Enrique VIII. A partir de entonces, lo que se pensaba y hacia en Italia, se consideraba relacionado con el papado con el que la sociedad inglesa había roto en la persona de su rey.

Así las cosas subyacía la incomodidad que conlleva todo encorsetamiento. Fue *Iñigo JONES* quien, necesitado de conocer otros mundos, viajó a Italia entusiasmándose preferentemente por la arquitectura de *Palladio*, un arquitecto que murió poco después de nacer él. A la vuelta a su país, *Jones* hizo una arquitectura que tenía en cuenta los presupuestos de diseño del arquitecto italiano, que, en ocasiones, parece no ser otra cosa que trasposición. Eso es lo que es el **Banqueting House**, de WhiteHall, y, más todavía, **Queen's House**, de Greenwich, fiel transposición de una villa paladiana. A partir de entonces las formas paladianas se perpetuaron en Inglaterra llenando el vacío que no había sido ocupado por el Renacimiento. Estas formas fueron mantenidas dentro de una mesurada expresividad, sin que pudiera dar lugar a identificar esta arquitectura con la que se estaba extendiendo con la Contrarreforma. Por extensión y de acuerdo con el desenvolvimiento de la historia esta arquitectura pasaría a la América anglosajona.

Cristopher WREN tomó el relevo. Necesitado del aprendizaje de otros mundos también estuvo en Italia, pero fue sobre todo en Francia donde se empapó de las nuevas formas, contribuyendo de esta manera a internacionalizar la arquitectura francesa. Son muchas las iglesias atribuidas a este arquitecto como consecuencia de la actividad que desempeñó a raíz del incendio de Londres en 1666. En ningún momento se puede olvidar que la diversidad de formas hay que entenderla como diversas maneras de recomponerlas, según el grado de destrucción experimentado en cada edificio. La iglesia de **Saint James** es la de diseño más personal.

Este arquitecto tuvo la oportunidad de construir la nueva catedral de **San Pablo**, donde hizo buen uso de las referencias italianas, tanto de *Bernini* como de *Borromini*, combinadas con las francesas. El resultado lejos de ser una mera síntesis constituye un diseño personal que, por ser relevante, desde el primer momento fue punto de referencia para otras construcciones posteriores. En especial fuente de inspiración se constituyó la cúpula de esta catedral, que es la que inspiró a la del Capitolio de los Estados Unidos, y, a partir de allí la de buena parte de los capitolios de los estados que componen esta unión.

Los arquitectos de iglesias se movieron en modos de expresión que buscaban la seriedad y rigor de inspiración clásica, pero que, en ocasiones, no podían renunciar a la dinámica ascendente que caracteriza la arquitectura más nacional. Hay iglesias que están resueltas con la superposición de módulos compuestos con formas clásicas, y, sin embargo, configuran siluetas de marcada dinámica ascensional que recuerdan las torres de las catedrales góticas. *John WEBB* es de los más clásicos del siglo XVII. *Roger PRATT* y *Hugh MAY* son otros arquitectos de renombre.

En Portugal se hizo una arquitectura austera no lejana a la española. Fue en el siglo siguiente donde el personalismo motivó construcciones con sello propio. De este personalismo forma parte peculiar el revestimiento de muros con alicatados, que frecuentemente son de gran belleza y hacen de los edificios una arquitectura incuestionablemente portuguesa.

ESQUEMA

*** INGLATERRA**

“La revolución efectuada en la arquitectura inglesa por Iñigo Jones no sólo fue importante por establecer un cambio de estilo sino también por el cambio en el status intelectual y social del diseñador de edificios” (Watkin)

JONES, Iñigo (1573-1652)

Palacio real de Queen's House Greenwich (1616-1635)

Prince's Lodging, Newmarket (1619-1622), destruido

Banqueting House, Whitehall (1619-1622)

WREN, Christopher (1632-1723)

El incendio de Londres de 1666

Catedral de San Pablo (1675-1700)

“La combinación en una persona de la brillante simplicidad técnica, y del supremo tacto artístico, hace de Wren uno de los más grandes Englismen” (Watkin)

Otros arquitectos

PRATT, Roger (1650-1685)

MAY, Hugh (1621-1684)

WEBB, John (1611-1672)

*** PORTUGAL**

Clasicismo vignolesco

MARQUÉS, Diogo

Benedictinos, de Coimbra y Oporto

Gusto barroquizante

ÁLVAREZ, Baldasar

Iglesia de los jesuitas, de Oporto

Los **TINOCO** (*Pedro Nunes y Joao Nunes*)

Santa Cruz, de Coimbra (1626)

Seminario de Santarem (1676)

Los **TURRIANO** (*Leonardo, Francisco Joao y Diogo*)

Benedictinas de Alcobaça y de Santo Tirso

Santa Clara, de Coimbra (1649)

ANTUNES, Joao (1683-1734)

Iglesia de Bercelos

Santa Engracia

Bibliografía:

CINOTTI M.: *Arte el Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973, pp. 497 y 513.

CHUECA GOITIA F.: *Historia de la Arquitectura Occidental: Barroco Europeo*, VI, Madrid, 1984, pp 287 ss.

NORBERG-SCHULZ, C.: *Arquitectura Barroca*, Madrid, 1972, pp. 327-336 (Inglaterra).

PEVSNER N.: *Esquema de la Arquitectura Europea*, Buenos Aires, 1957 (1943), pp. 311 ss.

WITTKOWER R.: *Sobre la arquitectura en la Edad del humanismo*, Barcelona, 1979 (1974), p. 29.

10.8 y 10.9 - ARQUITECTURA ESPAÑOLA DEL BARROCO

En España, durante el siglo XVII, se habían dado todas las circunstancias para que la Contrarreforma encontrara un profundo y fervoroso seguimiento. En la primera mitad del siglo hubo una enorme proliferación de conventos. Era consecuencia de la intensa religiosidad, pero, también, de las mayores posibilidades para la supervivencia que ofrecía el recluirse en uno de ellos. Esto supuso, entre otras consecuencias, la trasformación del paisaje urbano de muchas ciudades en la medida en que fueron absorbidos predios urbanos para ampliación y construcción con, no pocas veces, alteración de la trama urbana. Se ha acuñado la expresión “ciudad convento” cuando abundaron en alguna de ellas. Por las mismas razones, dado el entusiasmo y el deseo de emular a los pueblos vecinos, en muchos casos, fueron sustituidos los edificios de iglesias preexistentes por otros acordes con la nueva manera de ver las cosas. En el mismo contexto, pocos fueron los pueblos, por pequeños que pudieran ser, que no construyeran al menos una ermita en los alrededores. Todo ello hizo que proliferaran los arquitectos. No siempre se les podría considerar como tales, pues en muchos casos no pasaban de ser maestros de obra locales, en distintos grados de habilidad y experiencia. Para todos, pero sobre todo para este sector de profesionales, los tratados impresos fueron manual de referencia directa o indirecta. Tener presente un edificio construido era fuente de inspiración para el de nueva construcción. Ello explica que, por regiones, a veces por comarcas, los edificios de esta época sean similares, de manera que, dentro de las escuelas regionales, hay modos muy locales que unifican la panorámica de nuestros paisajes rurales.

A partir del Concilio de Trento, hubo un mayor control de las expresiones artísticas, y, también, de las construcciones religiosas. El propio Concilio promulgó algunos cánones y San Carlos Borromeo escribió una guía rectora. Se consideró que el edificio construido por los jesuitas en Roma, *il Gesu*, era el paradigma de las nuevas iglesias debido a que ofrecía mejores condiciones acústicas. En innumerables lugares de toda la cristiandad se puede reconocer edificios que en planta y alzados coinciden con el templo de los jesuitas. Fueron muchos los arquitectos y maestros de obra que recibieron ese encargo. Por supuesto lo difundieron los arquitectos jesuitas. Durante algún tiempo, en España, el tipo de fachada para este nuevo modelo de iglesia, tuvo mucho éxito en los construidos por los arquitectos carmelitas.

La nueva forma de construir tuvo presente la teoría sobre arquitectura que procedía de Italia particularmente la de *Vignola*, *Palladio* y *Serlio*. A ella hay que añadir la de los tratadistas españoles en traducciones, versiones adaptadas y nuevas formulaciones. En cualquier caso el barroco español del siglo XVII se dio mejor y con más amplitud en la escultura y pintura. Hasta el último tercio de siglo no aparece una arquitectura de cuño decididamente barroco.

El barroco inicial español es derivación de la obra de *Juan de HERRERA*, *Francisco de MORA*, y *GOMEZ DE MORA*. De apariencia bastante mesurada en sus comienzos al prevalecer visualmente la estructura del edificio en el aspecto del conjunto, fue sucesivamente ornamentándose hasta adquirir gran complejidad en el siglo siguiente. Mientras tanto, buena parte de la apariencia barroca del interior viene dada por el mobiliario, sobretodo retablos. Al exterior, las fachadas que no estaban relacionadas con las nuevas corrientes venidas de Italia, concentraron la ornamentación en torno al eje marcado por la entrada principal.

ESQUEMA

* **La realidad política, social y económica de España en el siglo XVII**

* **La herencia de Juan Herrera**

“Durante los dos primeros tercios de siglo vienen a mantenerse de forma mayoritaria, aunque con claras excepciones, esquemas tradicionales procedentes de la arquitectura clasicista española desarrollada en el último tercio del siglo XVI” (Valdivieso)

MORA, Francisco (1553-1610)

* **Arquitectos**

Jesuitas y carmelitas:

SANCHEZ, Pedro (1569-1633) y BAUTISTA, Francisco (1594-1679)

Alberto de la MADRE DE DIOS (1575-1635); Alfonso de SAN JOSE (1600-54)

Otros:

Toledo: VERGARA, Nicolás de (1540-1606), y MONEGRO Juan B. (1545-1521)

THEOTOCOPULI, Jorge Manuel (1538-1631)

Segovia: BRIZUELA, Pedro (1555-1631)

Galicia: FERNANDEZ LECHUGA, Bartolomé (+1645) PEÑA DEL TORO, José (+1676)
ANDRADE, Domingo de (1639-1712)

Granada, CANO, Alonso (1601-1667)

“Se observa una constante ausencia de movimiento en las patas, que suelen repetir hasta la monotonía el tipo de cruz latina con cúpula en el crucero. Se tenderá generalmente a la creación de interiores de nave única con capillas laterales entre contrafuertes; en las fachadas se observará un esquema vertical en rectángulo cubierto con frontón triangular, con escasez de elementos ornamentales” (Valdivieso)

* **Arquitectura cortesana**

GOMEZ DE MORA, Juan (1586-1648)

Cárcel de la corte y Ayuntamiento de Madrid

CARBONELL, Alonso (1583-1660)

PLAZA, Sebastián de la

HERRERA BARNUEVO, Sebastián, (1619-1671)

Tratadistas

Fray Lorenzo de SAN NICOLÁS (1595-1679) *Arte y Uso de la Arquitectura*

CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan (606-1682) *Arquitectura civil recta oblicua*

Bibliografía

CHUECA GOITIA, F., *Barroco en España*, en Historia de la Arquitectura VII, Madrid, 1985

VALDIVIESO, E., OTERO R, URREA, J., *El Barroco y el Rococó*, en “Historia del Arte Hispánico”, Madrid, 1980, pp. 3-63

11.0 - La escultura de la exaltación

En la época del barroco la escultura no podía hacer otra cosa que encumbrar aquello que sus formas reflejaban, y esto con un espíritu de exaltación que superaba al de cualquier otra época, porque antes que complacencias formales, éste era el objetivo que daba razón a esas formas. Los acontecimientos que conmovieron a la Iglesia institucional quedaron reflejados en lo que se ha denominado Contrarreforma. Esta renovación que surgió a contrapelo de la Reforma, considerada herejía, estuvo envuelta de todo el entusiasmo y todo el nerviosismo de quien con convencimiento necesitaba contrarrestar lo que podía tambalear los fundamentos de la fe católica. Por eso, tal como expresó Emile Male el nuevo movimiento traía consigo un replanteamiento de métodos de expresión inmediatamente anteriores, como eran los del Renacimiento. En relación con ello este autor afirma: si antes el arte “expresaba la confianza en la fe, traduce ahora el impulso de todo ser hacia Dios; si huyó de la expresión del dolor, lo que ahora representa es el martirio con todo horror, si ocultaba la imagen de la muerte, en lo sucesivo se atreve a esculpir esqueletos en las tumbas”. Y bien que lo consiguieron los artistas del barroco, quienes imbuidos del espíritu de la época se convirtieron, como siempre ha hecho el arte, en testigos de lo que en esa época se vivía. Pues, continúa Male, “... *Esta iglesia de la Contrarreforma, ardiente, apasionada, que conoció la angustia, la lucha y el martirio, esta iglesia de los grandes santos en éxtasis, hizo el arte a su imagen ...*”.

En función de incrementar esta expresividad, uno de los recursos de la escultura barroca fue mezclar los materiales y el uso de texturas. Con unos y otras enriqueció las obras con resultados visuales que hasta ahora habían sido propios de la pintura. Las formas, a su vez, se retorcieron y hundieron, e incorporaron variedad de texturas conseguidas con las diferentes herramientas. De esta manera con la complicidad de la luz consiguieron infinidad de incidencias luminosas que la enriquecieron con una gama de matices que hasta entonces habían sido recurso de la pintura.

Como nunca a lo largo de la historia, un objetivo de esta escultura fue dar perdurabilidad a la vida, y, como nunca, lo consiguió. De hecho, a diferencia de la pintura, la escultura tiene como tema preferente los seres vivos. Estos seres plasmados en volúmenes y formas que hace verosímiles a los seres representados quedan detenidos para nuestra contemplación en un momento de su devenir. En realidad esta fijación de “un momento” es una característica del Barroco que comparte con la pintura. Incluso en los monumentos funerarios los escultores lograron contrarrestar la inertitud del ser que en el interior yacía, y al que encumbran, manteniendo activo el halo de su vida en las figuras que lo representan. En algunos casos, como en los túmulos de los papas, desafían a la propia muerte en un intento de mantener la permanente actividad de un contacto con la gente, generalmente mediante el gesto de la bendición. Es como si su respiración quedara detenida en un instante que no quiere ser definitivo.

La escultura barroca, a su vez, compitió con la arquitectura en la que se hace un hueco hasta el punto de que, en muchos ambientes, tanto de palacios como de iglesias, resulta inseparable de ella. El monumento urbano experimentó un auge, particularmente al servicio del monarca. Fue una forma de hacerle presente. Su figura, muchas veces a caballo, constituyó un elemento especial para el ornato urbano. Las fuentes fueron otra forma de amueblar con elegancia calles y plazas. Ciudades como Roma, ofrecen todavía hoy un aspecto especial, precisamente por la presencia reiterada de bellas fuentes. En estas el agua volvió a ser un elemento indispensable para entender la expresividad del monumento. Las fuentes fueron otra de las aportaciones del polifacético *BERNINI*. Bajo la dirección de este maestro, cuando no fue bajo su directa ejecución, obtuvieron soluciones novedosas, que después fueron emuladas si no se había pretendido superarlas, en palacios y en ciudades y jardines. La escultura, a partir de entonces, constituyó una forma usual de ornamentar los espacios públicos contribuyendo a darles un sello particular que sería el propio del estilo barroco. La escalera, tanto al interior de los edificios, como en espacios urbanos y jardines, también merecieron una particular atención obteniendo, en ocasiones, el valor de esculturas, al haber sido trabajadas en su desarrollo y en la solución de balaustradas y pasamanos, incluso en los bordes de las huellas, con tratamiento de escultura.

Bernini fue quien consiguió y definió esta nueva escultura, marcando pautas que sobrevivieron a la época del barroco. Con él la piedra dejó de ser fría y dura para adquirir la suavidad de la piel y el calor de los cuerpos vivos. Su genial visión, su vitalidad, y su dominio de la técnica engendró numerosos artistas e inspiró a escultores del todo el mundo. Este maestro hizo trabajos en todas las modalidades hasta entonces resueltas mediante la expresión escultórica. Todos ellos llevan el sello de la solución novedosa,

y, a su vez, están unificados bajo la expresión de un mismo lenguaje que es el propio del barroco.

Francia, por su parte, vivía un peculiar período en el que se percibe a sí misma con especial autoestima. La superioridad política le proporcionó posibilidades, y los consecuentes recursos económicos para amueblar los espacios que estaba construyendo, principalmente de función palaciega. La escultura ofrecía un importante soporte para hacer ostentación de la nueva calidad de vida. El nivel de ensueño que vivían las clases bien situadas de este país necesitaba de un lenguaje preferentemente idealizado, que la escultura encontró en la referencia a lo clásico. Esa tendencia llevaba inoculada otro orden de valoraciones que iban a ser, en el siglo siguiente, la vida con un existir placentero, por supuesto solo al alcance de las clases pudientes. Se reflejaría de forma significativa en esa sugestiva sensualidad que impregnó la pintura y que también estuvo presente en la escultura.

Las iglesias de todo Europa, y las de las colonias americanas, se amueblaron profusamente con trabajos esculpidos, retablos e imaginería. Cada país prefirió aquello que necesitaba. Los retablos se multiplicaron en todos los ámbitos religiosos contribuyendo a crear el ambiente, de alguna forma aturdidor, que es el espacio barroco donde todo está confabulado para que el creyente percibiera otro orden de cosas que dieran sentido a su vida de cada día cada vez que entraba en la iglesia. En los países de raíz alemana y Flandes, los púlpitos y confesonarios llegaron a ser monumentales, distinguiéndose por la exhuberancia de las formas y la abundancia de los elementos decorativos. Se constituyeron en soportes simbólicos frente a la confesión protestante, en el intento de reafirmar el valor de la predicación y del sacramento de la penitencia.

En España, con otras valoraciones vitales, las representaciones de los santos bajan a la vida de cada día donde podrían haber sido reconocidos como si fueran seres en la individualidad de una fisonomía, sin por ello dejar de merecer toda credibilidad de intercesión. Era otra forma de llenar de sentido el devenir diario de una vida, casi siempre difícil, pero cuya forma de no eludirla era el someterla a las posibilidades de trascendencia de la que era portadora.

Así fue como, con distintas maneras de expresión y con diferentes apoyaturas, el escultor barroco demostró que había asumido las directrices de Concilio de Trento, y, consecuentemente, de la Contrarreforma, haciendo que las imágenes no sólo instruyeran al pueblo, recordándole los artículos de la fe, sino que además le movieran, incluso en no pocos casos, le conmovieran ante el milagro que le aparecía como evidente, para prorrumpir necesariamente en una acción de gracias por los beneficios recibidos. Los santos, con el nuevo lenguaje, aparecían como ejemplos a seguir.

ESQUEMA

*** La escultura y el retablo como tema religioso**

“Si en la Edad de Oro del Renacimiento, el arte religioso era sereno como el arte antiguo, en el siglo XVII lucha contra la herejía, si expresaba la confianza en la fe, traduce ahora el impulso de todo ser hacia Dios; si huyó de la expresión del dolor, lo que ahora representa es el martirio con todo horror, si ocultaba la imagen de la muerte, en lo sucesivo se atreve a esculpir esqueletos en las tumbas. El arte del siglo XVII parece retroceder y encontrarse más allá del Renacimiento con el arte patético de los últimos siglos de la Edad Media ... Esta iglesia de la Contrarreforma, ardiente, apasionada que conoció la angustia, la lucha y el martirio, esta iglesia de los grandes santos en éxtasis, hizo el arte a su imagen ...” (Male)

*** La escultura como apoteosis del monarca**

“Todo el arte barroco ... viene a ser un drama estamental: la gesticulante sumisión del individuo al marco del orden social” (Maravall)

El retrato oficial Versalles

*** El monumento como hito urbano**

“... en que los resortes de represión física quizá no bastan, se ven obligados los poderosos a ayudar y a servirse de aquellos que pueden proporcionarles los resortes eficaces de una cultura ... en la que predominaran congruentemente los elementos de atracción, de persuasión, de compromiso con el sistema, a cuya integración defensiva se trata de incorporar a esa masa común que de todas formas es más numerosa que los crecidos grupos privilegiados y pueden amenazar su orden” (Maravall)

*** El ornato urbano**

La escalera

La fuente pública

“... losas de la vida cotidiana y una mayor independencia del contexto arquitectónico se convertirían en rasgos fundamentales de la escultura para fuentes y jardines del barroco italiano” (Boucher)

*** El Clasicismo en escultura**

“La quintaesencia de la forma clásica es la disciplina, la limitación, el principio de concentración e integración” (Hauser)

“Somos testigos del nacimiento de un estilo realista, propiciado por el estudio vigorizante de la antigüedad clásica” (Wittkower)

Bibliografía:

BOUCHER B.: *La escultura barroca en Italia*, Barcelona, 1999 (1998), pp. 9 ss.

MARTIN J.R.: *Barroco*, Bilbao, 1987.

WITOWER R.: *Arte y Arquitectura en Italia 1600/1750*, Madrid, 1979.

11.1 - BERNINI, ESCULTOR (1598-1680)

Toda la escultura de *Gian Lorenzo BERNINI* tiene la magnificencia propia de una arquitectura. Con *Bernini* la escultura recuperó esa grandiosidad que *Miguel Ángel* había plasmado en la Piedad, para, a partir de ella proporcionar a la piedra una nueva expresividad por otros caminos. Lo mismo que estaba sucediendo con su arquitectura, la escultura conecta con lo mejor de la escultura clásica en lo que de armonía se podía conseguir mediante la abstracción de las formas, y, de sublimación, mediante la idealización de los temas. Ahora, *Bernini*, no ajeno a las nuevas sensibilidades y apoyado en los nuevos recursos hará una escultura en esa línea, pero acercando los resultados a aquellos sensores que permitían percibir mejor el tema, al acentuar aquella faceta de sensualismo que mejor podían percibir los sentidos. Así, desde la dignidad de una obra de arte intentaba conectar mejor con sus contempladores y hacer mejor transmisible la carga de significados que se pedía a toda obra artística.

A esto hay que añadir la peculiar capacidad que tuvo este maestro para hacer presente en sus obras nuevas realidades a las que fue muy sensible el Barroco, como la fugacidad y el paso del tiempo, el movimiento, la incidencia de la luz, y la luminosidad de las almas. *Bernini* consiguió todo esto por el perfecto conocimiento de la técnica, mezclando diferentes texturas, enriqueciendo el arte de la escultura con el cromatismo que le posibilitaban el uso de diferentes materiales, e incorporando los matices que proporciona la luz a toda superficie conformada en requiebros.

De joven, igual que *Miguel Ángel*, llegó a dominar de tal forma la escultura clásica que alguna de sus primeras obras pudieron confundirse con las de aquella época. Después, con obras como **Plutón y Perséfone** o **Apolo y Dafne** puso de manifiesto que el mármol no pesa cuando se le da vida, y que la vida sigue fluyendo aunque se esculpa en piedra. En su **David**, de la Galería Borghese, lejos de la tensión contenida del David de Miguel Ángel, plasmó todo el control de la fuerza en el momento de desplegarla que resulta admirable en el Dicóbolo de Miron. Son tres obras ante las cuales cada contemplador percibe el inminente momento que le va a seguir.

Esa habilidad le permitió llevar a la piedra personalidades que siguieron viviendo en sus retratos. Sólo así se entiende que **Luis XIV** tenga todo el ímpetu de un monarca ególatra y creído, y que **Scipione Borghese** esté tan orondo como cuando acababa de comer, o que **Costanza Bonarelli**, conserve la misma lozanía que sedujo al maestro.

Quizá esa capacidad que tenía para captar lo vivo lo habilitó para reflejar experiencias singulares que no están al alcance de cualquier viviente. Mucho se ha hablado del **Éxtasis de Santa Teresa**. La piedra transmite toda la excitación de un momento singular, para desde allí permitir intuir lo singular de una íntima relación con la divinidad. La pose de la protagonista, el despliegue de los pliegues que contribuyen a crear sensación de excitación, la incidencia de la luz matizando cada pliegue, todo y cada aspecto es un valor con el que, en una unidad perfecta de ascendencia clásica se consigue una obra única. A su vez, esta obra solo se entiende en lo que tiene de experiencia llamada a ser compartida, lo cual se comprende si se contempla en el despliegue escenográfico que es la capilla **Cornaro**. Algo semejante, guardando las distancias, se puede decir de la **Beata Albertoni**, expuesta en un marco ambiental más reducido.

Bernini con los túmulos funerarios de **Urbano VIII** y **Alejandro VII** contribuyó a especializar la basílica de San Pedro como un panteón de papas.

Este maestro escultor contó con un amplio taller bien organizado. Sólo así se entiende que sean tantos los edificios de Roma que tienen un trabajo atribuido a él, y que pudiera hacer tantas fuentes y monumentos para la ciudad, cada uno distinto pero todos dentro de un estilo unitario, añadiendo un toque de distinción allí donde se levantan y haciendo de Roma una ciudad de insuperable calidad artística.

ESQUEMA

*** BERNINI, Gian Lorenzo y la Contrarreforma**

Su escultura

Materiales y colores

Sentimientos e idealización

Primeras obras

Plutón y Perséfone (1621-22)

Apolo y Dafne (1622-25)

David, (1623-24), Borghese

Baldaquino (1624-33)

Catedra Petri (1657-66)

Retrato: la captación de una cualidad singular

Cardenal Scipione Borghese (1632)

“Es un hito en la historia de la escultura y uno de los mejores retratos de todos los tiempos”

(Hibbard)

Constanza Bonarelli (1635)

“Es más un trazo de vida que una obra de arte” (Hibbard).

Luis XIV (1655)

Tumbas

Urbano VIII (1628-47) y **Alejandro VII** (1661-78)

“Las personificaciones realizadas por Bernini no son símbolos vacíos sino actores llenos de vida que habitan en nuestro mundo aún perteneciendo a otro” (Hibbard)

Fuentes

Tritón (1647 ss) y **4 ríos**, escenografía

Obras de especial significación

La Verdad (1642)

Capilla Córnero, y el **Éxtasis de Santa Teresa** (1647)

“La sensación mística del abandono del mundo, los estados alternos de placer y dolor, la expansión del yo que se produce en la unión con la divinidad y todo ello representado con un realismo que trasciende el mero virtuosismo para traer lo ilimitado y lo incomprendible al reino de lo visible y lo tangible” (Martín)

Beata Ludovica Albertoni (1674)

“Fusión de opuestos: agonía y beatitud anticipada” (Martín)

Bibliografía:

ARGAN G.C.: *Renacimiento y Barroco II*, Madrid, 1987 (1976), pp. 304-313 y 322.

BOUCHER B.: *La escultura barroca en Italia*, Barcelona, 1999 (1998), pp. 9 ss.

WITOWER R.: *La Escultura, procesos y principios*, Madrid 1999 (1977), pp. 143 ss.

11.2 - SEGUIDORES E IMITADORES

La obra escultórica de *Bernini* contaba con todos los elementos para conectar con quienes la contemplaran al margen de su preparación. Por esta peculiaridad, y porque era un medio plenamente acomodado al ambiente de Roma, empapado de la atmósfera de una religiosidad triunfante y fastuosa, su escultura resultaba probadamente útil y oportuna.

Gian Lorenzo Bernini tuvo un amplio taller de colaboradores que no sólo fueron aprendiendo unas técnicas, sino empapándose de unas referencias que debían acompañar la creación artística al servicio de una causa, lo que hizo que el estilo de este maestro se difundiera por toda la ciudad de Roma. A eso hay que añadir que por ser una ciudad particularmente visitada con ocasión de algunas celebraciones, la escultura de *Bernini* se constituyó en la forma de hacer escultura más adecuada del momento. Por todo el mundo se pueden encontrar obras hechas en el lenguaje expresivo de las obras del maestro romano.

Roma, era ciudad que estaba comprometida en tarea de amueblar o reamueblar las numerosas iglesias que tenía y se estaban construyendo. Fueron necesarias obras para que ambientaran adecuadamente estos recintos sagrados, lo que motivó el trabajo de numerosos escultores. *Francesco MOCHI*, *Andrea BOLGI* y *François DUQUENOY* hicieron las otras esculturas monumentales para el crucero de Pan Pedro. La **Verónica**, y **San Andrés** podrían ser de *Bernini*. Las esculturas de los nichos encajados en las pilas que sostienen la cúpula sintonizan armónicamente en movimiento con el baldaquino. Parecen estar contagiadas por la espiral de sus columnas salomónicas. *Alessandro ALGARDI*, cercano seguidor de este maestro, hizo el túmulo de **León XI**, con matices interpretativos propios, pero con resultados que sintonizan con lo hecho por aquel.

La ciudad siguió amueblándose con nuevas fuentes monumentales en las décadas siguientes. Tras ellas están los modelos del maestro que pervivieron en el siglo siguiente en que se llegó a creaciones tan monumentales que, en algún caso, resulta difícil delimitar donde acaba la labor escultórica y donde empieza la arquitectura, como sucede en la famosa fuente de Trevi realizada por *Pietro BRACCI*.

La fama de aquel maestro se había extendido de tal forma que fueron numerosos los escultores que se desplazaron a la ciudad para aprender el tratamiento escultórico que mejor iba a las nuevas exigencias. Algunos de ellos se quedaron en la ciudad fascinados por la escultura de todos los tiempos. El francés *Pierre LEGROS* hizo un **San Andrés** para el Quirinal y la escultura yacente de **San Estanislao**, que tiene en cuenta las esculturas precedentes de visiones místicas, y la policromía conseguida con materiales, que el propio *Bernini* había incorporado para la iglesia de San Andrés del Quirinal donde también se encuentra esta última obra. Pero, al mismo tiempo, la resolvió con el personalismo propio de quien no es un mero imitador sino un maestro.

Precisamente por la peculiar maestría de los escultores del barroco, *Stefano MADERNO*, en su **Santa Cecilia**, de la iglesia del Trastevere, concibió el tema con tanta originalidad que dotó a esta obra de un especial atractivo para quienes la contemplan. La niña mártir aparece echada en el suelo, de espaldas, de forma que no se ve la cara, y en su cuello únicamente aparece la incisión del corte de la espada. Al igual que *Miguel Ángel* lo había conseguido en su *Piedad*, este otro escultor sublimó la muerte, y disipó toda apariencia de dolor, haciendo del martirio algo aparentemente normal. De esta forma conseguía lo que la Contrarreforma estaba propugnando respecto a que los creyentes admiraran hasta el deseo, el martirio experimentado por exigencias de fe.

La escultura, de esta manera, fue una de las artes que dieron sentido a los esplendorosos espacios barrocos, contribuyendo a llenarlos de atmósfera especial, y convirtiéndolos en ámbitos aptos para la experiencia religiosa.

ESQUEMA

“La auténtica creación del Barroco llega esencialmente al espíritu. No por una inmediata y directa comunicación, ni menos aún por los medios y caminos de lo racional sino impresionando sensorialmente incluso asombrando y deslumbrando” (Orozco)

ALGARDI, Alessandro (1595-1654).

Monumento a León XI (1634-1644)

TACCA, Pietro (1577-1640)

Felipe III y Felipe IV (1613), Madrid

MOCCHI, Francesco (1580-1654)

Santa Verónica

MADERNO, Stefano (1576-1636)

Santa Cecilia

*** Los túmulos papales**

Tumbas de Inocencio XI, Inocencio XII, Benedicto XIII

“La serie de tumbas papales representa el grupo más coherente de monumentos barrocos, cuyo alto carácter político no admite, sin embargo, demasiadas expresiones de idiosincrasias personales, ni del patrono ni del artista” (Wittkower)

RUSCONI, Camillo (1658-1728)

Tumba de Gregorio XIII (1719-1725)

*** Extranjeros en Roma**

DUQUESNOY, François (1594-1643)

San Andrés (1628-1640)

LE GROS, Pierre (1666-1719)

San Estanislao de Koska

“El artista con las imágenes y pinturas no sólo instruye y conforma al pueblo, recordándole los artículos de la fe, sino que además le mueve a la gratuidad ante el milagro, y beneficios recibidos, ofreciéndole ejemplo a seguir, y, sobre todo, excitándole a adorar y aún a amar a Dios” (Concilio de Trento)

“La visión del Concilio de Trento, había de llevar a un arte alegórico, didáctico y seductor, y, de otra, hacia un arte en el que se imprimiera lo sobrevaloración de lo expresivo, a un arte desequilibrado, deformador, no sólo de módulos y tipos sino de la misma realidad” (Huygue)

Bibliografía:

ARGAN G. C.: *Renacimiento y Barroco II*, Madrid, 1987 (1976), pp. 304-313.

BOUCHER B.: *La escultura barroca en Italia*, Barcelona, 1999 (1998).

CINOTTI M.: *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973. p. 401.

WITOWER R.: *Arte y Arquitectura en Italia 1600/1750*, Madrid, 1979, pp. 128 ss., 266 ss., 433 ss., 440 ss.

11.3 - ESCULTURA FRANCESA DEL SIGLO XVII

Durante el reinado de Luis XIV se construyeron nuevos y grandes edificios que era necesario amueblar. En estos espacios, como en todo espacio barroco, la escultura es muchas veces imprescindible.

A su vez, todos los maestros sabían que la escultura constituía un medio susceptible de motivar especiales emociones en aquellos que la contemplaran. La escultura, de época barroca, está animada de una viveza especial por exigencia del ambiente, y como consecuencia de los recursos que en función de ello le fueron proporcionando los maestros.

Versalles fue la principal oportunidad para algunos de los escultores franceses. La escultura francesa, en la misma línea que la arquitectura, acabó perfilando una forma de hacer propia aunque no al margen de influencias principalmente de ascendencia italiana, cuya presencia había sido fuerte y determinante en el siglo anterior. Ese precedente supuso el desplazamiento temporal a Italia de algunos de los escultores franceses del siglo XVII para captar mejor la forma de hacer de este país. Uno de ellos fue *Pierre PUGET* que en Italia asimiló la forma de hacer de los escultores italianos, incluido del propio *Bernini*. Es por eso que se le considera el escultor francés donde mejor se identifican las huellas de este artista. Hay trabajos que se podrían confundir con los de *Bernini*. Pero, maestro también él, reflejó en sus obras el personalismo de un artista. Hay obras en los que se ha visto la plasmación de sentimientos que no merecieron la atención de este maestro italiano, como en los **Atlantes** del Ayuntamiento de *Toulon*, donde la sobrecarga que soportan parece mayor como consecuencia del esfuerzo que están expresando. Se ha considerado a su **Miló** luchando con el león, su obra maestra por haber sabido conjuntar la tensión de un esfuerzo y el riesgo de una lucha sin perder la compostura, valiéndose de los resortes que caracterizaron la mejor escultura clásica.

François GIRARDON y *Antoine COIXEVOX* rivalizaron en la ornamentación del Palacio de Versalles. El lenguaje del primero es más reposado que el de éste por haber resuelto sus obras en un lenguaje más clasicista. Ambos llenaron de movimiento tanto el palacio como los jardines. En estos las fuentes son un elemento fundamental, inseparable del jardín barroco de concepción francesa, entre otras cosas porque ellos contribuyeron a definirlo así. Fue el propio Luis XIV quien escribió una guía para orientar el recorrido de los visitantes y ayudarles a entender los hitos que concatenan un relato alegórico que gira en torno a la persona de este rey. Este recorrido acababa en un conjunto escultórico hecho por *Girardon* con **Apolo atendido por ninfas** en el momento en que, acabada la jornada, iba a acostarse. Era el alegórico final feliz del rey que había comenzado la jornada amaneciendo como lo hace el sol, motivo que quedó reflejado en la primera de las fuentes que había que contemplar, **Apolo emergiendo** de las aguas, de *TUBY*. Este es un espléndido conjunto, situado en uno de los puntos destacados del parque, en medio de un gran estanque que subraya uno de los ejes fundamentales en torno a los cuales está articulado el parque y el palacio.

De este rey se multiplicaron los retratos que fueron enviados a diferentes lugares de Francia para hacer presente su persona de acuerdo con el papel propagandista que se pedía a las artes. Era una forma de hacerse presente en un pueblo con el que no siempre era fácil conectar, tal como vino a expresar Maravall. De igual manera se prodigaron los monumentos urbanos, casi siempre ecuestres, principalmente en París, pero también en otras ciudades: De ellos los hubo en la Plaza des Vosques y en el Pont Neuf. Todos desaparecieron con la revolución, precisamente porque hacían evidente una presencia que chocaba con los nuevos ideales.

ESQUEMA

“Es un hecho que Francia conquistó a partir de finales del siglo (XVI) un lugar de primera fila en Europa como creadora de nuevos signos figurativos del pensamiento humanista internacional” (Francastel)

*** Contexto: entre la medida clásica y el emocionalismo barroco**

“... con este marco histórico tan complicado ... Entre los artistas, entre sus amigos personales y entre un grupo pequeño de admiradores burgueses se desarrolló un auténtico gusto por el naturalismo” (Blunt)

*** Escultores**

PUGET, Pierre (1620-1694)

Atlantes de Toulon (1656)

Milón de Crotona (1682)

“Fue un genio brutal e independiente, de gran fuerza en sus ejecuciones sin embargo su deslumbrante personalidad estuvo un poco al margen de su tiempo, y no quiso pertenecer a los grandes movimientos artísticos” (Daudy)

GIRARDON, François (1640-1715)

Apolo atendido por ninfas (1666)

Monumento a Richelieu (1675)

COYXEVOX, Antoine (1640-1720)

Luis XIV (1680)

Tumba de Mazarino (1689-93)

“Sus propias obras parecen serenas y casi severas al lado del torbellino que es el mármol del escultor romano (Luis XIV), pero la existencia del busto de Bernini ayuda a explicar parcialmente la paradoja curiosa de que mientras Girardon, que estuvo dos veces en Roma, no dio señales de conocer siquiera el barroco, Coyssevox, sin haber visitado Italia por lo que sabemos, se aproxima al sentimiento de sus contemporáneos romanos más que ningún otro francés” (Blunt)

TUBY, Jean Baptiste (1635-1720)

El carro del sol (fuente de Versalles)

“Con esto, el barroco aparece en conexión con los intereses del Estado y de su príncipe, en apoyo de su organización social que culmina en el soberano. Contradicidiendo esta tesis, se ha insistido en decir que el barroco era una arte provinciano ...” (Maravall)

Bibliografía:

BLUNT A.: *Arte y Arquitectura en Francia 1500/1700*, Madrid, 1977, pp. 201, 364-393.

COMBE J.: “El clasicismo francés y su prolongación”, en HUYGUE, *El arte y el hombre*, 3, Barcelona, 1973 (1961), p.109.

TEYSSEDRE B.: *El Arte del siglo de Luis XIV*, Barcelona, 1973, 2 vols.

11.4 y 11.5 - LA ESCULTURA BARROCA ESPAÑOLA

El siglo XVII español también fue relevante en la producción escultórica. La intensa religiosidad necesitó de imágenes que, a su vez, enfervorizaron a los creyentes, pues ese era su objetivo. Para que esto fuera mejor conseguido la escultura española es de un naturalismo cercano al realismo, que como en pintura, ponía de manifiesto la presencia de lo numinoso en la cotidianidad, o, lo que es lo mismo, hacía poco menos que de indefinida separación la realidad palpable de la vida de cada día, limitada, y de penuria y abstinencia, incluso de miseria, de esa otra realidad aspirada. La imaginería, como la pintura, se hizo para trasmitir unos valores trascendentes y suscitar unos comportamientos morales, y, esto, se hizo realidad de forma convincente pues los santos eran reconocibles en las personas de la calle. Esta pedagogía religiosa se podía conseguir mejor que con mármol y broce, materiales caros, con tallas de madera policromadas con carnaciones verosímiles, que hacían presentes tipos que por ser de la calle, evidenciaban la posibilidad de aspirar a otro orden de cosas. Las imágenes de piedra, generalmente del entorno, eran principalmente para las fachadas.

La producción escultórica española del barroco es inmensa, y surgió en todas las regiones españolas. Es, a su vez, de calidad tan generalizada que hace imposible recoger un muestrario completo. A ello hay que añadir los innumerables talleres locales, no por este localismo siempre menoscabables que, cuando no llegaron a cotas artísticas, se catalogan generalmente en lo identificado como arte popular o de religiosidad popular. Los reyes siguieron trayendo artistas extranjeros para ornamentar sus palacios y jardines. Trasmitieron una forma de trabajar que generó discípulos y seguidores.

En una presentación globalizada, hay que señalar como centros fecundamente generadores, la Ciudad de Valladolid, en Castilla, y las ciudades andaluzas, de Sevilla y Granada. Desvanecen pero no anulan los escultores de primera fila que aparecieron en otras regiones que vivieron este periodo con intensidad religiosa.

Las figuras de *Gregorio FERNANDEZ* y *Juan MARTINEZ MONTAÑES* son la cumbre y centro de irradiación, pero junto a éste hay que mencionar a *Juan de MESA*, *Pedro de MENA* y *Pedro ROLDAN*. A caballo entre los dos siglos, en Murcia están los *SALCILLO*. Además de ellos cada región legítimamente puede encumbrar a los máximos representantes que lo son de calidad.

Buena parte de la producción escultórica estuvo vinculada a los retablos y a las procesiones. Aquellos se multiplicaron en número difícil de contabilizar. Los que fueron para tallas cobijaron innumerables de ellas. Los retablos fueron los que en no pocos casos dieron a los espacios sagrados el toque barroquizante típicamente español. Las procesiones experimentaron un considerable incremento, particularmente las relacionadas con la Semana Santa. Algunas de las piezas sacadas en ellas están entre lo mejor de la producción escultórica española. El conjunto escultórico español es numerosísimo, y destacar algunas piezas implica darles una relevancia que sin duda la tienen, pero que no debe presuponer minusvalorar otras.

Este es un arte destinado a dialogar con el contemplador, y por lo tanto, pueden ser subjetivas las apreciaciones. Pero allí están las innumerables tallas barrocas españolas. Siempre está la posibilidad de colocarse debajo del **Cristo de los cálices**, de *MONTAÑES*, no como turista sino como contemplador del arte. Quizá eso ayude a comprender el entusiasmo que siguen suscitando no pocas de ellas.

ESQUEMA

“La escultura barroca española representa una de las manifestaciones más genuinas de nuestro arte...por la íntima afinidad entre el estilo y el alma hispánica... ...a comienzos del siglo XVII, cuando se inicia la decadencia política de los Austrias, la depresión económica y la crisis social, esa vitalidad constituye la ‘acentuación’ que distingue una manifestación humana de aquella semejante de la cual surgió, proporcionándole personalidad y entidad propias” (Urrea, citando a Hatzfeld y Teilhard de Ch.)

*** La escultura y la ambientación barroca**

*** El retablo, la procesión y la escultura urbana**

*** Técnica e iconografía**

*** Escuelas y sus maestros**

Castilla:

FERNANDEZ O HERNANDEZ, Gregorio (1576-1636)

Cristo yacente (varios)

Sevilla:

MARTINEZ MONTAÑÉS, Juan, (1568-1649)

Cristo de los Cálices, o de la Clemencia (1603-1604), Sevilla

MESA, Juan de (1583-1627)

Crucifijo (varios)

ROLDAN, Pedro (1624-1699)

ROLDAN, Luisa, LA ROLDANA (1652-1706)

Granada:

CANO, Alonso (1601-1667)

MENA, Pedro de (1628-1688)

San Francisco, Toledo

Dolorosa (varias)

Otras escuelas

Galicia, Navarra-Aragón, Levante-Murcia (*BUSI, Nicolas de 1651-1706*)

“Hay una marcada tendencia de los escultores a permanecer en sus centros regionales. Los desplazamientos de esculturas a gran distancia son mas bien escasos, si hacemos excepción del poderosísimo empuje de la escuela de Madrid del siglo XVIII” (Martín González)

Escultores de Corte

TACCA Pedro (1577-1640)

Felipe IV, a caballo

Bibliografía

VALDIVIESO, E., OTERO R. -URREA, J., El Barroco y el Rococó, en “Historia del Arte Hispánico”, Madrid, 1980, pp. 95-199.

MARTIN GONZALEZ J.J., *Escultura barroca en España, 1600-1770*, Madrid, 1983

12.0 - La diversificación pictórica del Barroco

El nuevo orden de valores encontró en la pintura el medio más fácil para difundirse. Esto fue una de las razones que ocasionó en el periodo del Barroco una producción pictórica sin precedentes. Consecuentemente a la proliferación de maestros y lugares de actividad pictórica, la pintura aumentó en riqueza de modos, que, como nunca, se constituyen en un complemento ineludible para entender la época, y los hombres de cada lugar que en ella vivieron. Lo que dice, la forma como lo dice, y los puntos de vista desde donde se acerca a los temas, constituyen una información que desvela motivaciones y limitaciones, mecanismos y formas de vivir de los hombres del Barroco, de sus carencias y ansiedades, de sus temores y expectativas.

Como precedente para explicar esta proliferación, al cambio de los siglos XVI y XVII apareció otro de esos genios que con su aportación iba a revolucionar el mundo del arte, haciendo posible a largo plazo buena parte de las pretensiones que el nuevo talante religioso de la época y los que lo gestionaban se había propuesto. A despecho de los esteticismos que habían marcado el arte de épocas anteriores, con el CARAVAGGIO apareció una forma revolucionaria de reflejar las cosas. No al margen de las nuevas pautas establecidas desde la creencia, este maestro se sumergió en la realidad y a ella bajó el orden de valores trascendentales

Estos quedaron tan empapados de la perentoriedad de las cosas de cada día que algunos cuadros de este maestro resultaron inaceptables para quienes propugnaban la trascendencia desencarnada como referencia. No era más que el primer síntoma de algo que se iba a consolidar en este periodo, y que resultó de preferente atractivo para culturas como la española. Después, una parte de la pintura francesa en torno a los LATOUR, la pintura de los Países Bajos, y las escuelas españolas, manifestaron su atractivo por la realidad de las cosas para captarlas en su dimensión cotidiana. Sería la atmósfera de religiosidad la que, por su carácter envolvente, proporcionaría una dimensión sublimada a lo caduco y evanescente. Es la pintura conocida como naturalista.

Esta pintura por su tangibilidad resultaba especialmente adecuada para llegar al común de los creyentes, que con su aceptación, estimularon una manera de pintar tan generalizada que constituye uno de los aspectos fundamentales del arte barroco. En parte se había superado aquella etapa de mera búsqueda de la depuración de la forma, por exigencia de un esteticismo. Ahora la forma debía ser soporte adecuado para transmitir contenidos que se acomodaran a una ortodoxia.

Pero, esta nueva manera de pintar, por lo menos en sus inicios, no podía colmar todas las expectativas, pues en el ambiente estaban en vigor todas las directivas formuladas a raíz del Concilio de Trento. La trascendencia, de acuerdo con la nueva mentalidad consolidada con este concilio, tenía que presentarse como posible y asequible, pero la verosimilitud no podía ser tanta que aquella perdiera el encanto de todo lo que debe hacerse valer para merecerse. Por eso en esta labor pedagógica o catequética seguían siendo adecuados aquellos modos de expresión artística que tradicionalmente se habían acercado a la idealización. Esta idealización siguió siendo bien vista por todos cuantos habían conseguido constituirse en supervisores de la Contrarreforma. El aspecto triunfante de este movimiento, con la necesaria ambientación en lo etéreo y vaporoso, continuaba siendo imprescindible para evidenciar que el dolor del martirio o la incomodidad de la penitencia eran un mal momento pasajero frente a lo placentero de la nueva gloria.

Era la otra forma de pintar, en parte todavía vinculada a la visión clasicista de tiempos anteriores. La pintura como medio para transmitir conceptos o suscitar dependencias sería un medio ampliamente utilizado por poderes, tanto civiles como eclesiásticos. Las paredes de palacios e iglesias, cuando no fueron el soporte de amplios murales, se llenaron de numerosos lienzos que cantaban excelencias de los santos, invitaban a la virtud, aleaban frente al sacrificio y la muerte, y prometían un final asequible en la medida en que se mereciera. Las motivaciones de fondo y la nueva concepción trajeron consigo la ampliación de los repertorios iconográficos, que en no pocas ocasiones tuvieron que ser reinventados constituyendo otra de las facetas del barroco como, entre otros, hizo notar Wittkower.

Como consecuencia de la evolución del pensamiento y la ciencia se fueron perfilando otros intereses y necesidades de desvelamiento de lo que a lo largo de la historia de la humanidad ha sido un constante esfuerzo por desentrañar la razón de ser de la existencia. La temática del arte, en consecuencia, se enriqueció, pues el arte se interesó

por todo y encontró inspiración en cada cosa. Los géneros pictóricos se multiplicaron y enriquecieron. Se descubrió que las cosas, la historia, lo vivo y lo muerto, el paisaje, los animales, las costumbres, los hábitos y defectos, la gente rica y la pobre... son portadores de sugerencias y ponen al alcance algunas contestaciones a las preguntas de siempre. De ellos, en función de los distintos temas, se perfilaron los diferentes géneros pictóricos.

El panorama se enriqueció hasta resultar difícil abarcarlo. Los Países Bajos con una tradición muy definida y una personalidad consolidada, fueron en esta época de una fecundidad muy especial. Marcaron pautas como *Pieter Paulus RUBENS*, sentaron precedentes con *Frans HALS* y *Anton VAN DYCK*, crearon excepciones como *REMBRANT*, o, simplemente, suscitaron un ensimismamiento muy especial sobre todo y sobre cada cosa, como con *Jan VERMEER*, *Jacob Isaac RUYSDAËL*, y todos los otros.

Italia siguió siendo un país con suficiente vitalidad como para liderar el impulso de una manera de hacer, la relacionada con el clasicismo, que está siempre en lo que es preferente trayectoria de esta tierra, la de lo deseable e ideal, la del recuerdo del mundo que hincado en su geografía subyace en toda la cultura de occidente. El resto de los países como Francia, España, Portugal, Alemania y, desde entonces el mundo ampliado al nuevo continente, no podían estar al margen de estas referencias, pero no por ello fueron meras periferias. Sintetizando fuentes ineludibles por su riqueza perfilan formas de hacer propias. Con la proliferación de la pintura los espacios cambiaron, tanto los de habitación áulica como los de configuración religiosa. La propia arquitectura pasó a ser soporte de murales que anulan muros y techos, para abrir los espacios mediante las figuraciones. La arquitectura barroca rompió barreras, o al menos pretendió crear ilusiones, buscó la indiferenciación de ámbitos de lo trascendente y lo real, de lo real y lo imaginado. Como en ninguna otra época de la historia el hombre, las ambientaciones murales de *Pietro da Cortona*, *Andrea Pozzo*, *Baciccia*, hacen metáfora de la vida y están familiarizadas con las alegorías que llenan su ambiente. En expresión de Mia Cinotti “*La representación de lo imposible, el hincharte de las formas, la grandiosidad, a veces casi trágica que caracteriza a los artistas del barroco... son todavía un acto de poesía, de pura creatividad, una reacción contra el exceso de cerebralismo que ponía fin a la lógica del Renacimiento*”.

Desde las grandes referencias, o a partir de los precedentes creados por los maestros, proliferaron los talleres y se multiplicaron los trabajos pintados. Son infinitas ventanas abiertas por el ser humano sensibilizado como nunca con lo que de sueño tiene la vida, por lo que de evanescente que tiene ésta, y por estar necesitado de conexiones que le pusieran en contacto con lo que es verdaderamente consistente y eterno. Tan claro tenía esta apreciación uno de los muralistas, el padre *Pozzo*, que en su tratado dejó escrito que los pintores tenían que hacer la obra de tal forma que “*todas las líneas estuvieran dirigidas a aquel punto verdadero, la gloria de Dios*”. En realidad esto que era especialmente fácil para los murales por el apoyo en la técnica de la perspectiva focal, era el motivo de fondo que subyacía en toda la pintura religiosa de la época.

ESQUEMA

*** La Pintura de la Contrarreforma**

“Las nuevas iglesias colocaron, sobre todo a los pintores frente a una tarea prodigiosa. No sólo tenían que cubrir con frescos nuevos espacios de muro, sino que tenían que crear un nueva tradición iconográfica.... Todo esto indica que se puede hablar verdaderamente de una iconografía contrarreformista” (Wittkower)

*** La pintura como proliferación**

“El barroco significa un importante cambio en la relación entre el arte y el público: el fin de la ‘cultura estética’ que se inicia con el Renacimiento, y el comienzo de aquella estricta separación entre contenido y forma, en la que la perfección formal ya no sirve de disculpa a ningún desliz ideológico” (Hauser)

*** Naturalismo y clasicismo**

“El naturalismo es excomulgado porque en lugar de la realidad se quiere ver en todos partes la imagen de un mundo arbitrariamente construido... y la forma disfruta de una preferencia sobre el fondo” (Hauser)

*** La diversificación de temas. (Los géneros)**

“A pesar de su aproximación teórica, la contribución de los italianos al desarrollo de los géneros en los primeros años del siglo XVII no es desdeñable” (Wittkower)

*** Los lenguajes y los tópicos**

Alegoría-simbolismo
Contrastes
Tópicos

“La representación de lo imposible, el hincharte de las formas, la grandiosidad, a veces casi trágica que caracteriza a los artistas del barroco ... son todavía un acto de poesía, de pura creatividad, una reacción contra el exceso de cerebralismo que ponía fin a la lógica del Renacimiento, en nombre de una fantasía, irracional como la gótica pero hecha más vigorosa, más delicada a la forma como gozo de la vista, por toda una educación renacentista” (Cinotti)

*** Pintura y escenografía: el fresco**

“Que los pintores hagan la obra con la resolución de trazar todas las líneas dirigidas a aquel punto verdadero, la gloria de Dios” (Pozzo)

Bibliografía:

MARTIN JR.: *Barroco*, Bilbao, 1987, pp. 51 ss.

VENTURI L.: “El realismo y las primeras tendencias clásica y barroca”, en HUYGUE R., *El arte y el hombre*, 3, Barcelona, 1972 (1958), pp. 38-42.

WITTKOWER R.: *Arte y arquitectura en Italia 1600/1750*, Madrid, 1979 (1958), pp. 21ss., 43, 328-227.

12.1 - CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi da (1573-1610)

Pocas veces una vida tan tormentosa ha sido capaz de una creatividad tan regeneradora, en este caso de la pintura. Quizá fue el estar inmerso en lo que de sórdido tiene a veces la vida lo que permitió a CARAVAGGIO ver la realidad desde la particular percepción de veracidad que trasmite tener experiencia de su crudeza. Sin duda fue la capacidad de poetizar, que, a pesar de todo lo era inherente por ser genio, lo que le permitió hacer obra de arte de lo cotidiano hasta en lo que, a veces, puede entrañar de drama, e, incluso de repulsión.

Cuando *Caravaggio* empezó a pintar, pocos fueron los que se percataron de que su pintura era una nueva ventana abierta al mundo. Por ella se podía ver que los sinsabores son inherentes al afán de supervivencia, y en la medida en que aquellos son superados por ésta, la vida obtiene su propia razón de ser al margen de cualquier otra sublimación. Lo que *Caravaggio* hizo fue demostrar que la vida puede ser una experiencia religiosa frente a los que pensaban que debe convertirse en ese tipo de experiencias, para encontrar un valor.

Esa percepción de la realidad necesariamente tenía que llevarle a descubrir en la rutina de cada día, donde el azar es necesario y puede pasar desapercibido, escenas como la **Vocación de Mateo**, donde Cristo recaba la atención del apóstol desde la apariencia del acontecer cotidiano. Solo quien estaba atento a lo que sucedía en el ambiente y sabía leer el alma del hombre más allá de lo que describen las apariencias de las cosas supo presentar con tanta profundidad y de forma tan verosímil la **Conversión de San Pablo**. Pocas veces un desafortunado accidente, de los que podían suceder a un hombre en cualquier momento, ha plasmado con tanto realismo la intensa experiencia de un convertido. Así es como Friedlaender dijo que nadie antes hizo de la conversión de San Pablo “una experiencia verdaderamente humana sin sacrificar el valor sobrenatural”.

El *Caravaggio* supo por experiencia que la tragedia puede hacer tambalear el mismo significado de la muerte. Por eso necesariamente tenía que llamar la atención **El Tránsito de la Virgen**. En **Judit y Holofernes** la残酷 es tan sangrante que suscita la repulsión al contemplar la cabeza, todavía no del todo muerta, pendiente del brazo de la mujer, que siendo una de las mujeres fuertes de la Biblia, no es inmune a esa repulsión. Con tal filosofía de la existencia, hasta el mito quedaba desprovisto del halo de sublimación que le es propio. Los **Bacos**, lejos de ser portadores de jolgorio y evasión, están impregnados de la limitación de lo perentorio e inmediato, e incluso pueden aparecer afectados por la indisposición de los excesos no controlados. Muerte, tragedia, y enfermedad para el *Caravaggio* eran susceptibles de la sublimación inherente al arte si se saben ver con la visión exclusiva de un artista.

Caravaggio bajó tanto al nivel de lo real la experiencia religiosa, que su pintura suscitó dudas sobre la oportunidad de la misma, siendo rechazada por quienes tienen la misión de mantener las miras con altura y la esperanza como estímulo frente a la propia realidad. Sin embargo, porque había abierto un cauce con el que iban a sintonizar buena parte de los mortales, que como tal se perciben, sentó el precedente de una forma de pintar que tendría amplia aceptación y muchos seguidores. Era el comienzo de una pintura llamada “naturalista” por el acercamiento a la realidad, o “tenebrista”, por la importancia expresiva que en ella tienen las amplias zonas oscuras, pues, buena parte de la peculiaridad de esta pintura está en el uso de la luz. Con ella las zonas o áreas iluminadas adquieren un extraordinario verismo, y el conjunto del tema se dramatiza hasta extremos pocas veces conseguido hasta entonces. Con posterioridad, esta manera de pintar obtendría numerosas variaciones.

ESQUEMA

*** Vida**

*** Obra**

El rechazo al academicismo
La luz / tinieblas, como recurso

La seducción por la realidad
Vocación de San Mateo (1590/1600 ss.)

"Es clave en la Historia de la Pintura, donde la elección del fragmento de vida se acentúa a través del empleo constructivo y lleno de significado de la luz" (Guttuso)

La peculiar percepción de lo religioso
Conversión de San Pablo (1600 -1601)

"Nadie antes que él hizo de la conversión de Pablo una experiencia verdaderamente humana sin sacrificar su valor sobrenatural. Nadie lo había intentado seriamente porque hasta entonces la conversión había permanecido siempre dentro del ámbito de la experiencia singular ... excluyendo toda indicación explícita de lo sobrenatural, pudo presentar Caravaggio dentro de una esfera puramente humana una interpretación nueva y profunda del milagro" (Friedlaender)

Tránsito de la Virgen (1605 -1606)

La muerte y el dolor como tema
Judit y Holofernes

La mitología desmitologizada
Baco enfermo (1589 ss.)

*** Valoración y repercusión**

"Su luminosidad nueva y extraordinaria ofrece un contraste entre las sombras profundas y las luces crudas. Sus composiciones de madurez demuestran angustia febril. Sus grandes lienzos trágicos están impregnados de un profundo sentido religioso" (Daudy)

"Es una visión distinta: todo es un tema. La historia no la necesitaba. Las leyes académicas eran inútiles. Puede estructurarse una escena compleja a través de un movimiento de brazos, una inclinación de la cabeza, una vuelta de los pliegues" (Guttuso)

Bibliografía:

ARGAN G.C.: *Renacimiento y Barroco II*, Madrid, 1987 (1976), pp. 275-292.

VENTURI L.: "El realismo y las primeras tendencias clásica y barroca", en HUYGUE R., *El arte y el hombre*, 3, Barcelona, 1972 (1958) pp. 38-42.

WITTKOWER R.: *Arte y arquitectura en Italia 1600/1750*, Madrid, 1979 (1958), pp. 45-56.

12.2 - LA PERMANENTE SEDUCCIÓN POR LA ANTIGÜEDAD

La fascinación por el mundo antiguo ha sido una constante de nuestra cultura que arranca precisamente en Grecia, hasta el extremo de constituir uno de los elementos que definen nuestra civilización. Esta fascinación, más o menos intensa según las épocas, ha supuesto que algunos componentes de la cultura grecorromana estén permanentemente presentes a lo largo de las diferentes etapas que describen nuestra historia. Esta permanencia ha sido constante en la trama conceptual que subyace en nuestros cambiantes modos de pensar, y con más alteraciones, en las formas expresivas.

Ni siquiera en la época del Manierismo desapareció esa referencia a la antigüedad. Algún historiador ha considerado este intento de negación de “lo clásico” como constancia de una forma de pervivencia. Ahora, con el Barroco, no podía menos que volver aemerger aquello que viene a ser como una proclividad a lo largo de los tiempos de la cultura occidental. No sin razón para algunos historiadores el estilo barroco no es más que una culminación del Renacimiento.

En una época o momento en que ya se había revitalizado en la arquitectura y escultura esa conexión con lo mejor de la época clásica, la pintura tenía que seguir el mismo camino. Tuvieron que ser otra vez los pintores italianos quienes manifestaran esta preferencia. La tradición y la permanente ambientación que suponían los vestigios de la antigüedad mantuvieron siempre presentes esta faceta en este país. Teóricos, sobre todo desde el siglo XV, la habían defendido y la volverían a defender ahora. Entre otros *Giovanni Bellori*, es el autor de más incidencia.

Esta vez fue en la ciudad de Bolonia donde se formuló y arraigó una manera de pintar que intentaba conectar con la que pudo ser la pintura de la época clásica, de la que no se conocía ningún resto por no haberse todavía descubierto los grandes yacimientos de las cercanías de Nápoles. Los hermanos *CARRACCI* estuvieron comprometidos en esta causa.

Revalorizados precisamente por este intento, se desplazaron allí donde fue demandado su arte. En el palacio *Farnese*, de la ciudad de Roma, decoraron las bóvedas del gran salón donde los motivos alegóricos estaban resueltos con la seguridad del buen dibujo en el que entrenaban a sus alumnos, y con composiciones que retomaban la referencia al canon y proporción para conseguir esa armonía que necesariamente proporciona belleza. Las coloraciones están matizadas por una luz preferentemente ambiental que es una de las constantes de la pintura con esta tendencia a revivir el clasicismo. Todo conectado con los muralistas del siglo anterior, pero con figuras que tienen un naturalismo lejano a las poses predispuestas de la pintura de entonces, excepción hecha de las de Rafael y los clásicos coetáneos, con los que intencionadamente intentaban conectar los pintores del barroco clasicista.

A partir de la experiencia de los boloñeses se formaron otros pintores como *Guido RENI* y *Domenico DOMINICHINO* que hicieron una pintura que no siempre estuvo tan lejos de la denostada pintura del *Caravaggio*, al incluir, a veces aspectos que lo recuerdan. La proliferación de conjuntos de pintores da pie para agruparlos en escuelas, tanto por el norte como por el sur del país, donde los Napolitanos son de especial interés por su relación con España.

Simultáneamente se desarrolló la pintura mural. *Andrea POZZO* realmente logró borrar las barreras entre el espacio de la iglesia y el ámbito celestial en la iglesia de **San Ignacio**. *Pietro DA CORTONA* hizo lo propio en decoraciones como la del **Palacio Barberini**. Todos los que tuvieron la oportunidad de hacer este tipo de trabajos intentaron reinventar las bóvedas haciendo que los seres que sobre ellas levitaban ofrecieran la sensación de descender al mundo de lo real.

ESQUEMA

*** Los clasicistas italianos**

“La quintaesencia de la forma clásica es la disciplina, la limitación, el principio de concentración e integración” (Hauser)

Los “eclécticos”, academicistas: *BELLORI*

“El rasgo antinatural, forzado y a menudo agarrotado, que distingue el moderno classicismo del de la antigüedad y el Renacimiento, procede de que este mismo afán de tipicidad, impersonalidad, validez general, tiene que imponerse en adelante sobre la subjetividad del artista” (Hauser)

Los **CARRACCI**

Annibale (1560-1609), *Ludovico* (1555-1619), *Agostino* (1557-1602)

La decoración del **Palacio Farnese**

El Paisaje: **La Huida a Egipto**

RENI, Guido (1575-1642)

Fidelidad a los maestros e influencia del *Caravaggio*

DOMENICHINO, Domenico Zampieri (1582-1641)

Historia de Santa Cecilia

*** El muralismo y el espacio “coextenso”**

PIETRO DA CORTONA (1625-1680)

Salón del Palacio Barberini

POZZO, Andrea (1642-1709)

Iglesia de San Ignacio

BACICCI, G.B. Gaulli, llamado el (1639-1709)

Iglesia del Gesù

GUERCINO, Giovanni Francesco Barbieri, llamado el (1591-1666)

La Aurora y La Tierra (1621), Palacio *Ludovisi*

*** Los napolitanos**

ROSA, Salvatore (1615-1673)

GIORDANO, Luca (1632-1705)

Bibliografía:

ARGAN G.C.: *Renacimiento y Barroco II*, Madrid, 1987 (1976), pp. 292 ss.

CINOTTI M.: *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973, pp. 408-414.

VENTURI L.: “El realismo y clasicismo en Italia”, en HUYGUE R., *El arte y el hombre*, 3, Barcelona, 1972 (1958), pp. 38-42.

WITTKOWER R.: *Arte y Arquitectura en Italia 1600/1750*, Madrid, 1979, pp. 37ss., 57-71, 78, 247- 259, 328 ss., 462 ss.

12.3 - FRANCIA EN TORNO A VERSALLES

También en Francia hubo un desdoblamiento entre los dos polos en que fundamentalmente se polarizó el arte de la pintura. Lo significativo es que cuando en escultura hay preferencia por maneras de hacer identificadas con el clasicismo, consecuencia del gusto preferente de las clases bien situadas que a su vez eran las más cultas, en lo que se refiere a pintura, la manera de pintar cercana al naturalismo, tuvo una acogida muy significativa hasta el extremo de estimular considerablemente su producción.

Francia en el XVII, al igual que España, vivió su siglo de clasicismo, por la pujanza del país, por su relevancia en el ámbito internacional, por la talla de sus pensadores, por la calidad de su literatura, y por las formas de su arquitectura, escultura y pintura. En pintura estaba condicionada por la permanente influencia de la pintura flamenca que, desde el momento en que se conoció matizó la producción artística del país. En este siglo, en torno a Versalles se formó un equipo de pintores, en parte decoradores, que hicieron una pintura que necesariamente tenía que sintonizar con la manera de expresarse de la escultura y la arquitectura, pero que dada la técnica particular de la pintura no podía estar al margen de las sendas marcadas por los pintores anteriores. Pintores como *Sebastien BOURDON* y *Eustache LE SUEUR*, entre otros, hicieron esta síntesis sintonizando de forma preferente con esos ambientes.

Más compenetrados estuvieron con esta visión clasicista pintores que, de origen francés, se desplazaron a Italia donde en realidad desarrollaron su actividad. Son *Claude POUSSIN* y *Claude Gelleé LORRAIN*. Una parte de la pintura de ambos es de bastante difícil diferenciación para quienes no pretendan ser especialistas. Es lo que sucede en lo que se ha dado por llamar temas de "paisaje heroico". Son vistas paisajísticas que probablemente nunca existieron, y donde casi siempre se aprecia la artificiosidad desde el primer momento de la contemplación. Están ambientadas con elementos que generalmente evocan el mundo clásico, con ciudades inventadas o ruinas desperdigadas, con un despliegue que se adelanta al romanticismo. En estos paisajes suele aparecer alguna figura histórica, religiosa, o mitológica, que no pocas veces parece no ser más que un elemento del conjunto, pero que generalmente sirve para dar un tema a la composición, y soportar una alegoría que acaba siendo de contenido moralizante.

POUSSIN, de todas formas, hizo una pintura que cuando no es de tema clásico, está tratada como si de aquella época fuera, como en el **Moisés salvado de las aguas**. No sólo los personajes al margen de todo rigor histórico están ambientados en época grecorromana, sino que la pintura en sí, en lo que se refiere a su composición, color y dibujo, responde a los esquemas permanentemente considerados propios de la pintura clásica. Un tratamiento semejante dio *Sebastien BOUDON* a un tema semejante. A *Poussin* se le considera el referente de toda la pintura francesa posterior, tal como destacó *Francastel*, a pesar de que estuvo durante casi toda su vida en Roma.

Con *LORRAIN*, se identifican una serie de cuadros que tienen en común los contraluces de las puestas de sol en el momento en que, al ser rasante, crean una atmósfera muy densa que él supo captar y reproducir. Con percepciones de lo que es la calima y la niebla ambienta marcos irreales de arquitecturas que nunca existieron. Son la ambientación donde tienen lugar los embarques y desembarcos de santas o figuras históricas, como en **Desembarco de Santa Paula Romana y Embarque de la Reina de Saba** (1648). Por esta sensibilidad ante el fenómeno de la luz y la habilidad para reproducir la densidad del momento se le ha considerado como precedente de los impresionistas, no tanto por la técnica pictórica cuanto por la sensibilidad manifestada por los fenómenos naturales. Como dijo *Francastel*, era una nueva manera de experimentar los fenómenos naturales, manifestando una nueva habilidad para plasmarlos.

ESQUEMA

*** Influencias permanentes: Flandes e Italia**

*** La cuestión del clasicismo francés**

"El clasicismo es un momento afortunado de equilibrio, necesariamente inestable ... El país de la unidad y autoridad se trasformó en el de la crítica y la turbulencia. La pátina de Bossuet y de Boileau se convirtió en la de la 'Enciclopedia' y 'el contrato social'" (Peyre)

*** El naturalismo en la pintura francesa**

"Se busca la trascendencia pero más que el deleite intelectual se busca la contemplación como sensación, como experiencia, menos quimeras, como belleza platónica y más dimensionable desde la tangibilidad"

*** El clasicismo**

POUSSIN, Claude (1594-1665)

"Es cuando menos, la clave de toda la evolución posterior del arte francés. En él se reúnen todas las cualidades que tradicionalmente asociamos con el clasicismo francés" (Blunt)

Temas mitológicos y temas bíblicos

Moisés salvado de las aguas (1638)

El paisaje heroico y moralizante

San Mateo y el Ángel

"La pintura deja de ser aquí una puesta en escena y una ilusión para transformarse en comunicación e instrumento de reflexión sobre los datos sensibles" (Francastel)

*** La pintura de fantasía**

LORRAINE, Claude Gellée (1600-1682), también dicho Lorena

Los temas de desembarcos y puertos

El paisaje

"Como la literatura francesa clásica, como la nueva física, como las nuevas matemáticas, expresa dentro de su propio ámbito una renovación de las reacciones del hombre con la naturaleza" (Francastel)

*** Otra pintura clasicista**

BOURDON, Sébastien (1616-1671)

LE SUEUR, Eustache (+1655)

Bibliografía:

BLUNT A.: *Arte y Arquitectura en Francia 1500-1700*, Madrid, 1977, pp. 282 ss., 307 ss., 319 ss.

COMBE J.: "El clasicismo francés y su prolongación", en HUYGUE R., *El arte y el hombre*, 2, Barcelona, 1972 (1968), pp. 100 ss.

FRANCASTEL P.: *Historia de la Pintura Francesa*, Madrid, 1970, pp. 128 ss.

12.4 - EL NATURALISMO DE LA ILUMINACIÓN

En Francia, como queda dicho, siempre estuvo presente el atractivo por esa forma de pintar que era propia de los flamencos. Esa predisposición favoreció en el siglo XVII la admiración por la aportación específica del *Caravaggio*, sin que ello supusiera ningún menoscabo al interés por las formas clásicas. Los fuertes contrastes lumínicos en que se desarrollan los temas de este pintor formados por personas que por ser tan reales parecía que no podían ser otra cosa, sedujeron a algunos pintores franceses.

Fue Georges *LATOUR* quien en línea con *Caravaggio* desarrolló una temática desde una técnica personal. Le interesaron las personas tal como eran, y de los temas religiosos, aquellos que pudieran parecer reales. *La tour* ambientó de forma predominante sus temas en interiores donde quedaron iluminados por la luz artificial de lamparillas o cirios. Eso le permitió captar texturas y calidades, incidencias lumínicas e irisaciones que eran nuevas en la historia de la pintura, y que si en alguna ocasión parcialmente habían sido representadas, nunca lo habían sido con la realidad con que ahora este maestro lo consiguió. A su vez, estas ambientaciones y esas maneras de ver le ofrecieron la posibilidad de sondear en el interior de las personas mediante acercamientos hasta ahora no usados. Logró presentarlas en apariencias que se presentan e interpelan al que contempla el cuadro mediante recursos didácticos o dinamismos de dialogo hasta ahora no utilizados. Eso es lo que se ha visto en esa obra maestra que es la **Magdalena**. Lejos de usar este tema religioso como tantas veces se hizo, como un pretexto para sugerir la sensualidad a través de la semidesnudez de la penitente, la ensoñación que dimana de la santa mujer de *La tour*, en su particular ambientación sugiere a quien la contempla tanto cuanto su imaginación sea capaz de percibir. En la misma línea expresiva, y con los mismos recursos consiguió con otros temas igualmente ambientados, resultados que son de su exclusiva autoría. Del tema que tiene como centro la Santa penitente hizo varias versiones con pequeñas diferencias.

Los hermanos *LE NAIN* también se desenvolvieron en una pintura proclive a representar la realidad tal como es. Para ellos esta realidad estaba especialmente vinculada a los menos favorecidos de la sociedad. En cuadros como **Familia de campesinos** los aldeanos aparecen en una incomunicación que acentúa la dimensión de indefensión frente a un destino común. Captaron los quehaceres humildes, y una filosofía de la vida que no pasa de ser espíritu de supervivencia significados por el arte de estos pintores.

Los pintores franceses, al igual que otros pintores, pintaron preferentemente aquello que mejor les iban a pagar. En este siglo en que la aristocracia se reafirmó como clase, el retrato fue un género que se prodigó con reiteración. Como siempre representaron a los retratados en el esplendor real o deseado, y en la apariencia que los identificara sin que al mismo tiempo se pudiera adivinar sus debilidades. A ellos prestó su servicio *CHAPAGNE*. De este pintor es también **Monjas de Port Royal**, pintura en la que, a pesar de una apariencia común a otras pinturas, se ha visto una sobrecarga de significados, vinculados a las personas de las representadas, de las que una de las religiosas es hija del pintor. Pertenecía a la comunidad de *Port Royal*, convento que en ese momento ofrecía problemas teológicos dentro del ámbito convulso de la iglesia.

Los pintores franceses se multiplicaron como consecuencia de la demanda, y se desenvolvieron en modos diferentes de acuerdo con sus preferencias y sensibilidades. Versalles siguió dando trabajo a algunos de ellos que estuvieron supervisados por otro pintor, *Charles LE BRUN*, más conocido por su trabajo de supervisor que por su hacer como pintor. *Simon VOUET*, estuvo mucho tiempo en Italia donde admiró todo lo que pudo ver. Su pintura deja ver influencia de las obras más clasicistas, sin olvidarse de su admiración por los tenebristas. También estuvo en Italia *Claude VIGNON*, dejándose influir por el caravagismo. De todas formas, son maestros que no tomaron posicionamientos excluyentes al hacer sus propias síntesis.

ESQUEMA

*** Representantes del naturalismo**

* *LA TOUR, Georges* (1593-1652)

La Magdalena, Paris y Los Angeles
San Sebastián y Santa Irene

"Pintor de la realidad tanto en cuadros religiosos como en temas de fantasía y escenas familiares, experimentó sin duda la influencia del Caravaggio. No tardó en superar la anécdota para conseguir una profunda espiritualidad. Casi todos sus cuadros tienen carácter religioso" (Daudy)

*** Los LE NAIN**

Antoine (1588?-1648), *Louis* (1593?-1648), *Mathieu* (1607-1677)

"Sus temas evidencian un realismo sensible a los quehaceres humildes y a los placeres cotidianos" (Daudy)

*** Otra Pintura francesa del XVII**

VIGNON, Claude (1593-1670)

"Manierista, se orientó a un naturalismo fantástico, cercano a Rembrandt, de connotaciones clasicistas" (Cinotti)

VOUET, Simon (+1649)

"... un pintor dotado de un agradable talento, fértil en invenciones graciosas y poseedor de una ciencia apreciable, una brillante inspiración y el arte de trabajar con rapidez. Su éxito fue prodigioso. Formó numerosos alumnos" (Francastel)

LE BRUN, Charles (+1690)

"El esplendor de su visión y la suntuosidad de su estilo, hacen de él el artista más representativo de la grandeza real" (Daudy)

CHAMPAGNE, Philippe de (+1671)

Retratos de Luis XIII

Richelieu (1640)

Monjas de Port Royal (*Sor Catherine de Sainte-Suzanne*) (1662)

"La fuerza de su piedad, hace del retrato de la Madre Catherine de Sainte Suzanne una obra maestra pura" (Daudy)

Bibliografía:

BLUNT A.: *Arte y Arquitectura en Francia 1500-1700*, Madrid, 1977, pp. 275, 249, 356, 363 ss.

CINOTTI M.: *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973, pp. 459-464.

FRANCATEL P.: *Historia de la Pintura Francesa*, Madrid, 1975 (1970).

12.5 - PINTURA HOLANDESA: LAS COSAS, EL HOMBRE, Y LA VIDA

Las gentes de los Países Bajos, al llegar el siglo XVII, habían acumulado una trayectoria tan intensa y estaban tan marcados por la historia y el medio natural que encontraron en la pintura el mejor medio para expresarse.

Los acontecimientos más recientes, como eran la independencia social y religiosa les colmaron de estímulos, al mismo tiempo que les condicionaron. Tradicionalmente pertrechados para superar la monotonía de la realidad y la inertitud de las cosas, estaban dotados de una capacidad de poetización para ver en ellas naturaleza viva y vida bullente. Ningún género pictórico era nuevo, pero con cada uno de ellos obtuvieron tal nivel y consiguieron dotarles de tanta vida que fueron capaces de suscitar en ellos un dialogo sobre la existencia de cualquier ser y su capacidad de trascendencia. El paisaje, la naturaleza muerta y el bodegón, las costumbres... no eran sólo fragmentos de la realidad circundante sino referencias llenas de vida capaces de intensificar la vida de quienes los contemplaban.

Mucho se ha especulado sobre lo que hay detrás de lo que se ve en los cuadros de la pintura holandesa. Parte de su condición de obra de arte reside precisamente en esta capacidad de suscitar interrogantes. Probablemente el maestro que engendró algunos de estos temas no siempre los cargó de un significado particular. Pero si son capaces de seguir suscitado interés y cuestionan a quienes los contemplan es precisamente porque no eran sólo objetos yuxtapuestos, sino seres que se percibían como formando parte del que los contempla.

Tan misteriosos como los cuadros es la constatación de las dificultades que caracterizan la vida de muchos de los maestros holandeses. Es una sorprendente coincidencia que se ha dado hasta en los más recientes, como fue el propio *Van Gogh*. Quizá esa penuria agudizó la sensibilidad para dejarse interpelar por la realidad. Esa sensibilidad para captar lo que a simple vista no se ve y su capacidad para metamorfosearla es lo que hace que la pintura holandesa sea algo más que lo que se ve, por la carga de densidad inherente a lo que en ella aparece.

Prácticamente todos los géneros pictóricos habían existido con anterioridad, pero ahora es cuando cada uno de ellos queda definido hasta obtener categoría de una modalidad o género artístico. En cada uno de ellos los elementos representados consiguen la dignidad de objetos artísticos, y, a su vez, se convierten en portadores de las diferentes visiones que formaban parte de un único discurso. El sentido moral, como afirma J. Ruper Martin está en las nubes, las ruinas, el árbol... cuando se trata de paisajes, pero lo mismo se puede decir de los bodegones y naturalezas muertas donde los símbolos se esconden bajo la forma de objetos domésticos. Se ha repetido que, muchas veces, temas como estos forman parte de la filosofía de las vanidades, que preocupó hasta lo obsesión al hombre de la cultura barroca.

También se han insistido en la complejidad de significados que pueden tener los temas de esta pintura, hasta el extremo de ser fácil equivocar su lectura. Por eso son especialmente desconcertantes los cuadros con escenas de campesinos, donde la vulgaridad y lo prosaico, incluso lo grotesco, queda de tal forma dignificado, que uno no puede menos que preguntarse en qué consiste el atractivo del encanto que trasmiten, sin poder contestar si es la nostalgia de estados de libertad perdidos o el espejo de estados superados.

En los cuadros de retrato los personajes son tan reales, por vivos, que uno es llevado a adoptar la misma actitud de respeto que se mantiene en presencia de quien manifiesta la serenidad o el desencanto, la grandeza de alma o quizás el doblez de una vida. El naturalismo de los Paises del Norte tenía que ser diferente del naturalismo de Italia. Aquí necesariamente tenía que aparecer mejorada la persona, allá era suficiente con que aflorara el alma del retratado.

ESQUEMA

*** El mundo a través del hombre**

El hombre en la realidad: trascendentalismo-inmanentismo.

El hombre frente a sí mismo: individualismo

"El hombre al eliminar las tradiciones, conveniencias o artificios intenta ponerse cara a cara con la realidad y con Dios. Los artistas más superficiales no sobrepasan la exactitud de las apariencias ordinarias, pero los mas profundos, desde Rembrant hasta Veermer y Ruijsdaël ponen en juego las revelaciones del alma" (Huygue-Brion)

*** La pintura como visión**

"El hombre y sus obras mueren y se deshacen en polvo: sola la naturaleza revela la promesa de renovación y salvación en el arco iris y en los árboles que brotan para reemplazar a los que han muerto. El sentido moral se hace patente en las nubes, las ruinas, árbol fantasmal (Cementerio Judío de Ruysdael: fatuidad, vanitas)" (Martín)

*** Los géneros**

"El género, en Holanda del XVII sigue haciendo una interrelación entre realidad y contenido alegórico, pero sigue habiendo muchos problemas de interpretación pues la frontera entre género y alegoría es tenue, y, a menudo, difícil de definir. Los símbolos se esconden, a menudo, bajo la forma de objetos domésticos y las alusiones emblemáticas pueden pasarse por alto o equivocarse con facilidad" (Martín)

Bodegón: "La filosofía de las vanidades"

Sensualismo y su equivalencia en Italia

"Frecuentemente son atributos de los cinco sentidos y frecuentemente tiene significados simbólicos: brevedad de la existencia humana y banalidad de las cosas 'vanitates holandesas'. Con estos cuadros calvinistas están relacionados los españoles: forman parte del lenguaje internacional del simbolismo por el que el espectador puede pasar de las cosas familiares y visibles a la contemplación de las invisibles" (Martín)

Retrato: el grupo como una unidad

Género-costumbrista

Historia

Paisaje

"Para el barroco la naturaleza ha de interpretarse a la luz de la experiencia humana. Por esta razón los paisajes sin figuras son muy escasos, incluso en Holanda ... donde representan la naturaleza por sí misma" (Martín)

*** Las escuelas:**

UTRECH, HARLEM, AMSTERDAM

Bibliografía:

CINOTTI M.: *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973, pp. 530 ss.

BRION M.: "El realismo en los países protestantes y burgueses", en HUYGUE R., *El arte y el hombre*, 3, Barcelona, 1972 (1958), pp. 85-98.

ROSENBERG J.: *Arte y Arquitectura en Holanda (1600-1800)*, Madrid, 1981 (1966), pp. 171 ss.

12.6 y 12.7- PINTURA HOLANDESA, EL PAISAJE Y EL DEVENIR DIARIO

Muchos fueron los que quedaron embelesados por la pintura de pintores como *Jan VEERMER*. Las cosas, en su cotidianidad, dejan de ser monótonas y rutinarias para desempeñar un protagonismo que suscita muchas preguntas acerca de su razón de ser, y su especificidad, del papel que desempeñan en la vida, y de su valor precisamente por lo importantes que son para los seres humanos. En marcos siempre de interiores y en relación con otras cosas, son seres que han superado su condición inerte para pasar a ser protagonistas casi vivos. Ciento que el elemento que les da el hábito que en las pinturas tienen es precisamente la luz. Esta luz metamorfoseada en atmósfera, al invadir la estancia trasmite la misma vitalidad a cada cosa haciéndolas mover en una misma sinfonía, de sonora armonía. Sus mujeres pesando objetos preciosos, leyendo cartas, y repitiendo actividades de la vida diaria, lejos de ser solamente lo que parece, hacen que la misma actividad sea distinta en cada circunstancia. Los numerosos temas de los cuadros de *Veermer* tienen categoría en sí al margen de lo que en ellos se quiera ver trasmitido como mensaje subyacente. Es solamente de saber ver de forma diferente lo que cada tema tenga la categoría de obra artística. El fragmento de la calle representado en **la Callejuela**, deja de ser un muro con grietas y desconchamientos, con personas anónimas y vulgares cacharras, después que el maestro los haya visto y ayudado a verlos en su peculiaridad al plasmarlos en el cuadro. En su presentación frontal, al margen de esquemas compositivos, lo que para cualquiera es un vulgar fragmento de una alineación de casas con *Vermeer* queda sublimado en una poética visión, en una obra de arte por su singular visión. Quizá por primera vez en la historia de la pintura las cosas de los cuadros “son” sin necesidad de que digan algo. Aunque evidentemente el que “sean” supone estar hablando de la vida.

Algo parecido se puede decir de pintores que se movieron en los mismos tópicos y se fiaron en los mismos temas para representarlos desde maneras de ver semejantes. *Gerard TER BOSH*, *Pieter DE HOOG*, junto con *Jan VEERMER* permiten meternos en el túnel del tiempo y recuperar formas de vivir y de entender la vida con un realismo que queríamos poder conseguir para otros momentos de pasados tiempos.

Particular desarrollo obtuvo el tema del paisaje en la pintura holandesa. A pesar de ser tierra de una monotonía agobiante los maestros holandeses supieron hacer escenificaciones donde la vitalidad de la naturaleza está simplemente detenida, con un antes y un después que no resulta difícil de captar. Es en el paisaje holandés donde se han visto con más claridad los mensajes de más fácil lectura. El hombre de todos los tiempos cuando ha estado compenetrado con la naturaleza, ha captado en su metamorfosis una metáfora de la manera de palpitar identificada con la propia. Especialmente lo percibieron los hombres holandeses del XVII, entonces imbuidos de una particular manera de vivir la fe como era la protestante. Es por todo eso que los paisajes de *Jacobb Isaac RUYSDAËL* y *Meindert HOBEMA*, son mucho más que fragmentos de un paisaje.

El género del retrato venía practicándose con éxito desde el siglo XV sin que se hubieran agotado las posibilidades, como quedó de manifiesto con *Frans HALS*. Este pintor de alguna forma se adelantó a la percepción y definición de lo que los filósofos posteriores consideran el alma colectiva o la colectividad configurada con personalidad específica, en la que están insertos cada una de las individualidades para, sin desmerecer, definir una nueva que abarca a todas ellas. Con el retrato corporativo captó y dio atemporalidad a ese estado de satisfacción contagiada que caracteriza a los **Arqueros de San Jorge** y a **la Pareja**. Pero, al mismo tiempo, y por la misma maestría, no deja de resultar agobiante hasta la incomodidad, la presencia inmutable de **Los regentes**, y, particularmente, de **Las regentes**. Sus rostros, lejos de rezumar la serenidad de tantos rostros de retratos de todos los tiempos resultan incómodos por lo que tramiten de necesidad de superación de una vivencia no plenamente satisfactoria.

ESQUEMA

“Holanda aislada en su independencia y en su fe protestante ... opone a la Contrarreforma un arte de renunciación en el que el Hombre al eliminar las tradiciones conveniencias o artificios intenta ponerse cara a cara con la realidad y con Dios. Los artistas más superficiales no sobrepasan la exactitud de las apariencias ordinarias, pero las más profundas, desde Rembrandt hasta Veermer y Ruysdaël ponen en juego la revelaciones del alma. Así se prepara la misión individualista, generadora de lo moderno” (Huygue-Brion)

*** El paisaje**

RUYSDAËL, Jacob Isaac (1628-1682)
El cementerio judío (entre 1655-1670)
HOBEMEA, Meindet (1638-1709)

*** La cotidianidad**

VEERMER, Jan (1632-1675)
La alegoría y el simbolismo
El tema de cartas
Los instrumentos musicales
La pintura de vistas
La callejuela (1657)
Mujer pesando perlas (1665?)
Alegoría a las artes (1670)

“... en el arte de Veermer, el presentimiento del siglo XX sucedió a las leyes del XVII; el paso mortal del tiempo por las caras, revela la orientación de las obras, como la vegetación del desierto revela los cursos de los ríos subterráneos...” (Malraux)

TER BOSCH, Gerard (1617-1681)
Interiores y vida cotidiana

HOOGH, Pieter De (1629-1684)
Patio en una casa holandesa

CUIJP, Aelbert (1620-1691)

*** El retrato corporativo**

HALS, Frans (1580-1666)
Banquete primero y segundo de los arqueros (1616 y 1627)
Retrato de una pareja (1621)
Reunión de oficiales del cuerpo de San Adriano (1633)
Regentes de Santa Isabel (1641)
Las cinco Regentes, y cuatro Regentes del hospicio (c.1660)
Malle Bobbe (Bruja de Haarlem) (1633?)

Bibliografía:

BRION M.: “El realismo en los Países Protestantes y Burgueses”, en HUYGUE R., *El arte y el hombre*, 3, Barcelona, 1972 (1958), pp. 85-98.

CINOTTI M.: *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973, pp. 530 ss.

DAUDY Ph.: *El siglo XVII* (12 de “Historia General de la Pintura”), Madrid, 1970 (1966) pp. 96 ss.

ROSENBERG J.: *Arte y Arquitectura en Holanda (1600-1800)*, Madrid, 1981, pp. 192 ss. y 49 ss.

12.8 - REMBRANDT (1606-1669)

REMBRANDT Harmenszoon van Rijn, es otro de esos genios cuya producción resulta difícil de encajar en los esquemas previamente establecidos por razones de estudio. Sin embargo, en la misma proporción en que fue difícil su existencia fue grandiosa su aportación a la Historia de la Pintura.

Vinculado por nacimiento y existencia a Holanda, no se puede decir que su pintura sea la de esta escuela. Prendado de la realidad como todos sus coetáneos, la percibió de forma diferente a todos ellos, y la reprodujo desde diferentes perspectivas, mediante diferentes recursos, y con distintos intereses. A diferencia de sus contemporáneos, más que reflejar con fidelidad la apariencia y veracidad, las texturas y calidades de las cosas, lo que hizo fue desentrañarlas para trascender la inmediatez. El color, la luz, la composición y el dibujo, son distintos en él porque distinto fue su posicionamiento frente a la realidad, y diferente lo que de ella quiso decir. El color lo convirtió en mancha de tonos pardos, quemados, humo, oscuridad en definitiva, que sirve, a su vez, para que la luz sea más vivificadora. Es una luz densa, y de una capacidad de animación que trasmite a todo lo que ilumina. Así se percibe en la **Cena de Emaus**, del Museo Jacquemart-André, de París, con el que logra revivir como ningún otro cuadro que haya tratado este tema, la sorpresa y futilidad, la oscuridad del momento de desolación y el resurgimiento que disipa la amarga desesperanza. Pocas veces se había reflejado la experiencia tan intensa que vivieron aquellos caminantes abatidos y desconcertados, y la consecuente fugaz constatación de la recuperación de la esperanza, como *Rembrandt* lo consiguió en este pequeño cuadro. El efecto de contraluz elegido para representar a Cristo se adelante en mucho a los efectos luminicos usados con la luminotecnia actual para conseguir dramatismo. Siendo un cuadro de muy pequeñas dimensiones, es un gran cuadro.

Rembrandt, aquí y en buena parte de sus obras, rompe todos los esquemas de composición preexistentes, para desentrañar la realidad y conseguir involucrar en la misma a los que la contemplan. Con **El estudio del pintor**, en el que la parte trasera del lienzo que está pintando acapara todo el centro del cuadro, la vaciedad de la estancia queda llena con la participación del que contempla el cuadro, preguntándose qué es lo que concentra la atención del pintor, ante la imposibilidad del deseo de traspasar el umbral que es el marco del cuadro.

Cultivó todos los géneros y los cultivó a su manera, pero magistralmente. Prestó más atención que sus coetáneos a los temas religiosos, de inspiración bíblica. Todos ellos están presentados con la opacidad de quien no puede ver claro. Por eso es desmitificante en los temas de mitología. El paisaje mismo deja de ser la metáfora de la regeneración para pasar a ser una realidad tormentosa. Como otros pintores que le precedieron, sintió atractivo por lo trágico, y cuando no lo es, vio la realidad trágicamente. Pocas veces un conglomerado tan deforme e impreciso como es el **Buey desollado** ha resultado más interpelador que en este cuadro para quien lo contempla. La pincelada muy suelta, las formas imprecisas, el color de auténtica sangre acentúan el desgarro de la masa en que ha quedado convertido un ser vivo.

Desde joven sintió interés por lo que pasa por la mente del hombre, lo captó y lo representó con tal maestría que **Lección de anatomía** lo reveló como un sicólogo y un adivinador. Por eso fue otro de los maestros del retrato. Sus **Autorretratos** son el relato de un mundo, la plasmación de su experiencia, la evolución de un devenir irremediablemente conducido al abatimiento a través de la decrepitud.

Su obra es especialmente sugerente, y lo es más cuando se sabe como fue su vida, prospera y feliz por sus triunfos y el amor que profesó a los suyos, pero que, sin embargo, quedó alterada por el infierno y la incomprendición, por la ruina y la soledad. Lo fascinante después de todo es que, a pesar de ello, supiera hacernos ver las cosas de forma que interpelan con incidencia.

ESQUEMA

“Atormentado por el problema del destino humano, de su presencia terrestre y de su más allá, infunde a la forma real un alma intrascendente pero nadie como él estaba prendado de la realidad ...” (Huygue)

*** La obra como expresión de una vida agitada**

El amor y el fracaso

*** Peculiaridades de su obra**

El estudio del pintor (1626): Composición y color

Las cenas de Emaús (1629): La Luz

El buey desollado (1655): el desinterés por los objetos

*** Influencias de los maestros**

Caravaggio, Rubens, pintura veneciana, clasicismo XVII

*** Rembrandt y el barroco holandés**

El antibarroquismo de un barroco

*** Los temas destacados**

Lección de Anatomía (1623) a los 17 años

Lección de anatomía del profesor Johan Reymans (1656)

La tormenta en el mar de Galilea (1633)

*** Los temas religiosos y temas mitológicos**

“Es esencialmente antibarroco en la manera de abordar los temas religiosos, mitológicos, históricos, favorables a los grandes actos patéticos” (Brion)

*** Los géneros**

El paisaje

El molino (1648)

El retrato

Los Síndicos pañeros (1662)

Ronda de Noche (1640)

*** Los autorretratos**

“Superior a todos los pintores por la delicadeza y la acuidad innatas de sus percepciones ópticas, comprendió y siguió en todas sus consecuencias esa verdad, según la cual, para los ojos, toda la esencia de la cosa visible está en la mancha; que el color más simple es infinitamente complejo; que toda sensación visual es un producto de sus elementos y, además, de lo que le rodea; que cada objeto, en el campo visual, es solo una mancha modificada por otras manchas; y que, así, el principal personaje de un cuadro es el aire coloreado, vibrante, interpuesto, en el cual las figuras se hallan sumidas, como los peces en el mar” (Taine)

Bibliografía:

BRION M.: “El realismo en los Países Protestantes y Burgueses”, en HUYGUE R., *El arte y el hombre*, 3, Barcelona, 1972 (1958), pp. 95-96.

ROSENBERG J.: Arte y Arquitectura en Holanda (1600-1800), Madrid, 1981, pp. 79 ss.

12.9 y 12.10 - RUBENS, Pieter Paulus (1577-1640) y VAN DICK, Anton (1599-1641)

La pintura de *RUBENS* es grandilocuente, en sus formas y colores por sus dimensiones y por las masas y volúmenes que se articulan en sus lienzos. Es la grandilocuencia del hombre que aparece en su **Autorretrato**, seguro de sí mismo y afortunado, admirado, y buscado para expresar el sentimiento de una cultura segura en su creencia. Es la grandilocuencia de la iglesia católica, en ese momento ávida por poner de manifiesto la seguridad de sus principios y su superioridad frente a otras creencias. *Rubens* encontró en el espíritu de la Contrarreforma la inspiración para sus obras, y estas fueron un adecuado medio para expresar plásticamente el triunfo de quienes vivieron en la santidad y murieron por la causa de la fe. La luz y atmósfera de las glorificaciones de *Rubens* son las que habían sido prometidas, y ahora estaban conseguidas por la santidad y el martirio. De ello eran certificación los cuadros de este pintor.

No podía menos que impresionar hasta el sobrecogimiento su **Erección de la Cruz** y el **Descendimiento** de Amberes. Ponían de manifiesto que hasta el dolor y el sufrimiento valen la pena porque necesariamente desembocan en una exaltación triunfal. Esto es lo que se transmite no sólo por las dimensiones de los cuadros, sino a través de la composición y el dibujo, y, por supuesto, el color. Cada recurso técnico utilizado por este pintor contribuye a dar verosimilitud a la alegoría, siempre sobrecogedora por el despliegue de recursos con que se expresa.

Los cuadros de *Rubens* llenaron de luz y color las iglesias construidos con anterioridad y contribuyeron a crear en ellos una atmósfera junto con el incienso y la música, los ornamentos sagrados y la liturgia protocolaria propia del barroco. Así el espíritu religioso del nuevo status de la creencia invadía la vida, la cultura y la erudición, proporcionándole dimensiones hasta entonces nunca alcanzadas.

Rubens trató con los mismos recursos los temas religiosos y los mitológicos, el paisaje, e incluso las escenas de los grupos sociales que quedaban al margen de los bien situados en la sociedad. Con el mismo aire de grandeza y la misma excitación da sentido a cada uno de ellos, proporcionando una razón para vivir.

Anton VAN DICK es otro de los maestros que, sintonizando con las mismas melodías que *Rubens*, hizo una pintura de características propias que no podía menos que enriquecer la pintura flamenca dentro del más exultante barroco. Con una paleta muy variada, llena de sutiles matices y unas pinceladas aparentemente desarticuladas pero de enorme precisión, hizo de los retratos figuras que, al margen de su relevancia social, obtuvieran la inmortalidad de toda obra de arte al estar revestidas de la belleza que le es inherente. El **Cardenal Bentivoglio** y la **Marquesa Jerónima Spinola** no son solo dos personajes socialmente relevantes sino el soporte de unos cromatismos que hacen que los textiles sean nobles al margen de la categoría de su manufactura, y que los colores lejos de ser conglomerados monótonos porten infinidad de variaciones. Pocas veces una masa obscura, como es la del vestido de esta dama, en su neutralidad, es un elemento tan importante para destacar sus manos y la cabeza enmarcadas por los encajes que a su vez sintonizan con el cabello. En la **Crucifixión** de Amberes, es precisamente esa pincelada suelta y los matices de los colores lo que acentura el dramatismo de un Cristo que todavía no está muerto se convulsiona en la cruz, haciendo de su muerte algo dramáticamente desgarrador.

Lienzos como su **Carlos I, cazador**, están en los precedentes de la escuela de pintura inglesa en la que hubo pintores que sobresalieron por los retratos. Retratos de los que no pocas veces forma parte el paisaje en una simbiosis característica de esta escuela. Van Dick marcó una pauta desde su estancia en Inglaterra donde fue pintor de corte. En su **Autoretrato con girasol** (1632) se presenta con un aire de autoestima y seguridad que ayuda a comprender el valor de las pinceladas dadas con aparente despreocupación pero con precisión, capaces de crear vibraciones lumínicas y con ellas vida.

ESQUEMA

*** Flandes-España y la Contrarreforma**

* **RUBENS, Pieter Paulus (1577-1640)**

Hombre del Barroco y la Contrarreforma
Formación y viajes: en España en 1603
Estudio de maestros y escultura clásica
Su pintura: color, la sensualidad y el dinamismo
Los géneros: paisajes, costumbres, mitología

La obra religiosa

Erección de la cruz (1610)

Descendimiento (1612)

Adoración de los reyes (1616) Bruselas, manera más fundida donde

“... los efectos luminosos se añaden al relieve de las carnes, a la policromía de las vestiduras y los colores se penetran recíprocamente en vez de yuxtaponerse” (Huygue)

Retratos

Cuadros mitológicos y alegóricos

Historia de María de Médicis (1622-1626)

El paisaje

Cuadros de costumbres y *kermeses*

*** Influencia: el color y el movimiento**

* **VAN DICK, Anton (1599-1641)**

Viaje a Italia e Inglaterra

Crucifixión de Amberes (1626)

Retratos

El Cardenal Bentivoglio (1620 aprox.)

Marquesa Jerónima Spinola (Berlín)

Sir Endimion Porter con el pintor Carlos I, cazador (1635)

“Todo su arte está en el Carlos I cazado, del Louvre y también todo el arte de Reynolds y Gainsborough uniendo el paisaje a la figura, pintando la postura del héroe mejor que su rostro y confundiendo un poco la elocuencia y la poesía” (Huygue)

Bibliografía:

FIERENS P.: “Flandes católico y barroco”, en HUYGUE R., *El arte y el hombre*, 3, Barcelona, 1972 (1958), pp. 74-85.

MALLORY N.A.: *La pintura flamenca del siglo XVII*, Madrid, 1995, pp. 97-218.

VLIEGHE H.: *Arte y Arquitectura flamencas, 1585-1700*, Madrid, 2000 (1998), pp. 50 ss. y 70 ss.

12.11 - OTROS FLAMENCOS

A pesar de la radical división en que quedaron diferenciados los pueblos de los Países Bajos como consecuencia de las diferentes creencias religiosas que adoptaron, no se levantó un muro artificial que proscribiera el atractivo por aquellos géneros pictóricos que cultivaban los de fe opuesta. Los maestros flamencos, los que básicamente quedaron en los territorios del sur de los Países Bajos, agrupados bajo fe católica, cultivaron géneros pictóricos en los que sobresalieron los pintores del norte. Flores, animales, cosas y personas, fueron objeto de atención, y merecieron quedar magnificados en cuanto pasaron a un lienzo. Probablemente también a estos cuadros se les encomendó la misión de trasmitir especiales significados.

Entre estos pintores, los *TENIERS*, particularmente *David*, hicieron infinidad de pequeños cuadritos en los que los campesinos y aldeanos, al margen de saberse de interés de un pintor, manifestaron con naturalidad sus sentimientos y sus debilidades, la alegría de la fiesta, y la desinhibición del baile, sin poner reparos en los convencionalismos sociales a la hora de evitar lo grotesco, e incluso lo prosaico. Son cuadros que, por supuesto, no estaban destinados a ornamentar sus viviendas, que como en ellos aparece, en no pocos casos, no pasaban de ser tugurios donde convivían con animales.

Teniers cargó de significado la vulgaridad y dotó de valor documental la vida del campesino, clase social de las peor situadas. Su pintura yuxtapuesta a la de *Veermer*, *Ter Hooch* y *De Hoog* completa la visión del panorama social de los Países Bajos. Estos no estaban solamente formados por las clases burguesas y sus habitaciones bien enladrilladas y limpias, luminosas y cómodamente amuebladas, incluso ornamentadas con cuadros y mapas, como aparece en los cuadros de estos otros pintores. Como en todas las sociedades quienes no pudieron obtener ese nivel social les tocó vivir como buenamente pudieron. Los cobijos que nos presentan los *Teniers* son indiferenciados para animales y personas, de un utilaje elemental y un mobiliario acomodado en objetos cuya función no era esa.

Jacob JORDAENS, se interesó también por estos temas que reprodujo en cuadros de mayor formato. No pocas veces los cargó de doble sentido, como en el **Rey Bebe**, y **Sátiro entre campesinos**. Si el primero encuentra su razón de ser en lo que parece era una farsa de representación popular, el segundo desconcierta por la mistificación que experimenta la realidad al incluir en ella una figura mitológica. También en esta línea se había movido parte de la pintura de *Teniers* cuando, entre otros temas, incluye monos y otros animales personificados en funciones propias de los hombres. El interrogante surge al comprobar que, frente a los temas idealizados y fantasiosos de los italianos, los habitantes de los Países Bajos, bien situados socialmente, tenían unos gustos e intereses completamente distintos. De no existir este interés los pintores no los hubieran pintado. Era lo mismo que había sucedido con la pintura de *Brueghel*. Todos ellos son cronistas de una realidad, relatores de una manera de vivir, aparentemente no de calidad, pero quizás más satisfactoria. El ser destinados para disfrute estético de los bien situados quizás conllevaba la añoranza de una libertad y naturalidad que no permitía el encortamiento de los bien situados.

La constatación que no hay que perder de vista es que mientras los pintores del norte describen unas ciudades, casas con sus habitaciones, y clases sociales de refinado cuidados, y señores y señoritas de serio porte, los pintores del sur sienten su atractivo por los más desfavorecidos, vistos en su medio de vida, y en la forma como entendían la vida.

No se pueden hacer contraposiciones que induzcan a conclusiones no bien deducidas, pero, paradójicamente, mientras los pintores del sur reflejan la desinhibición, los pintores del norte, atraídos por temas más confortables, fueron en buena parte protagonistas de existencias personales difíciles.

ESQUEMA

“La representación de las cosas como ellas son, tomadas separadamente y asequibles al sentido plástico del acto; y la representación de las cosas según se presentan, vistas en globo, y sobre todo, según sus cualidades no plásticas. Es muy particular advertir que la época clásica instituye un ideal de claridad perfecta, que el siglo XV solo vagamente vislumbró y que el siglo XVII abandona voluntariamente” (Wölfflin)

*** Campesinos y gentes del pueblo**

JORDAENS, Jacob (1593-1678)

“La ternura apasionada de Rubens fue para él completamente extraña. Debió irritarle la velada ironía de van Dyck. Él sabía que sólo el color era verdad, verdad el trazo y las pieles. El modelo era un pretexto para pintar” (Dandy)

La vulgaridad y desmitologización

El rey bebe (1640)

Sátiro y campesinos (1620?)

Temas religiosos

TENIERS David, el joven (1610-1690)

“Observa con ojo malicioso las acciones y gestos de sus modelos campesinos y acomoda sus entretenimientos al gusto de una clientela aristocrática” (Huygue)

Aldeanos

Kermeses

“Mientras más avanzamos en el conocimiento de la historia de la cultura, más visible se nos parece esta verdad: que el panteísmo no es una escuela filosófica como las demás escuelas filosóficas, sino una especie de denominador común, un fondo genérico hacia el cual resbala el espíritu, apenas abandonan las posiciones, difíciles y precarias siempre, de la discriminación rigurosa, del pluralismo y de su preferencia, sobre celosa, combativa, por lo discontinuo y por la racionalidad” (D'Ors)

*** Retratos, animales, flores y cosas**

POURBUS, Frans II, el joven (1569-1622) Retratista

SNYDERS, Frans (1579-1657)

“... su pincelada suelta y su luminoso colorido hicieron de él el más precioso colaborador de Rubens. Sus pinturas demuestran una gran fuerza y mucha sinceridad” (Daudy)

VOS, Cornelis de (1585-1650), Paul (1596-1678)

Bibliografía:

FIERENS P.: “Flandes católico y barroco”, en HUYGUE R., *El arte y el hombre*, 3, Barcelona, 1972 (1968), pp. 74-85.

MALLORY N. A.: *La pintura flamenca del siglo XVII*, Madrid, 1995, pp. 219 ss.

VLIEGHE H.: *Arte y Arquitectura flamencas, 1585-1700*, Madrid, 2000 (1998), pp 50 ss. y 70 ss.

12.12 y 12.13 - LA PINTURA ESPAÑOLA DEL BARROCO

Durante el siglo XVII Europeo, países como Italia, Francia y los Países Bajos fueron muy fecundos en el arte de la pintura. España estuvo a la altura de la mejor pintura con maestros que fueron admirados por los pintores de estos países. El intercambio fue intenso. El español *Diego Rodriguez de Silva y VELAZQUEZ* pasó por Venecia y Roma, y *Jose de RIBERA* se formó en Nápoles. Todos los pintores que pudieron fueron o pasaron por los principales focos artísticos italianos. La pintura, junto con la literatura constituyen un periodo culminante en Artes y Letras españolas.

Paradójicamente, el siglo XVII español no fue un siglo de prosperidad política y económica. Políticamente perdió la preeminencia que había tenido con anterioridad. Económicamente supuso una trayectoria de progresiva recesión y empobrecimiento. Por lo tanto, las razones a su fecunda creatividad está en otros parámetros. Al ser la producción artística eminentemente de tema y raíz religiosa, hay que pensar en alguna relación. Los reyes de la casa de Austria, fueron fervorosos creyentes que facilitaron la religiosidad del pueblo. La Contrarreforma encontró en este país un eco de raíces profundas y extensas. Clero, religiosos y religiosas aumentaron considerablemente en este siglo, condicionando la renovación y construcción de nuevos conventos, iglesias y santuarios. El trasfondo teológico de la Contrarreforma propagaba con entusiasmo la necesidad de hacerse merecedor de las mejores promesas, mediante la práctica de las mejores obras. Esto facilitó el patrocinio de numerosas construcciones, iglesias, capillas y obras de arte para todas ellas, mediante continuadas dádivas a las instituciones. A su vez, el espíritu del barroco se vivió plenamente en los ámbitos públicos y privados, en iglesias, casas, y calles.

Desde el punto de vista de la filosofía de la vida subyacente, a diferencia de los tiempos medievales en que era necesario trascender la realidad porque no podía tener atractivo, ahora los afanes de cada día, la realidad del entorno podía ser soporte para evocar el Más Allá. Los santos de cuadros y esculturas podían ser cualquiera de las personas del entorno. Es la diferencia con Italia donde una parte de la filosofía religiosa se movía en un soporte de idealización clásica. Allí se mostraban las cosas como podrían ser, aquí como realmente eran. Tal percepción está en la base de la pintura española de este siglo asociada a un naturalismo muy realista. Pintores como *Bartolomé MURILLO* y *Diego VELAZQUEZ* trascendieron la imagen diaria de los pordioseros, mujeres y hombres en sus afanes diarios, incluso seres no favorecidos o maltratados de la naturaleza, desde la particular perspectiva de creadores artísticos. Lo mismo hicieron pintores como *Juan SANCHEZ COTAN* y *Francisco de ZURBARAN* de algo tan efímero como las hortalizas, o tan prosaico como las cerámicas. Los santos de este maestro y de *José RIBERA*, si bien inundados de una luz que solo podía ser celestial, eran los seres que sufrían y penaban en una sociedad con dificultades para sobrevivir.

Los reyes seleccionaron a los mejores maestros del momento, y fueron muchos los que pasaron por la corte. Madrid, consecuentemente, fue un centro artístico destacado con numerosos y seguidores de los más grandes. Todos, profundamente religiosos, ornamentaron las iglesias, con temas y tipos sublimados de la vida diaria. Incluso hubo reinas que prefirieron ser retratadas con el hábito conventual.

La fecundidad pictórica fue tan extendida que encontramos numerosos maestros por todas partes. Algunos se desplazaron de un lugar a otro. Los hay de incuestionable relevancia universal que compiten en los museos con los de cualquier otro país relevante en pintura barroca. En cualquier región española hay buena pintura lógicamente de especial valoración para aquellos que están próximos a cada una de ellas.

ESQUEMA

- * La pintura española del siglo XVII en el contexto europeo
- * El siglo de oro de la pintura española
- * Los pintores universales

RIBALTA, Francisco (1565-1628) y *Juan* (1597-1628)
RIBERA, José (1591-1652)
ZURBARAN, Francisco (1598-1664)
VELAZQUEZ, Diego (1599-1660)
MURILLO, Bartolomé Esteban (1618-1682)
CANO, Alonso (1601-1667)
VALDES LEAL, Juan (1622-1690)

Las escuelas

Corte de Madrid:

CARDUCHO, Batolomé (1560-1608), y *Vicente* (1576-1638), *CAJES, Eugenio* (1574-1634);
PAREJA, Juan (1606-1670); *MAYNO Juan Bautista* (1568-1649), *COELLO, Claudio* (1642-1693); *RIZI, Juan* (1600-1681) *CARREÑO DE MIRANDA, Juan* (1614-1685); *HERRERA, Francisco, el mozo* (1622-1685); *COELLO, Claudio* (1642-1693), *MATINEZ DEL MAZO, Juan B.* (1611-1667) *RIZZI Francisco* (1614-1685)

Castilla:

TRISTAN, Luis (1585-1634); *ORRENTE, Pedro* (1580-1645); *SANCHEZ COTÁN, Juan* (1560-1627); *LOARTE, Alejandro* (1590-1626). *PEREDA Antonio de* (1608-1678); *ANTOLINEZ José* (1635-1675); *CEREZO, Mateo* (1626-1666)

Andalucía:

ROELAS, Juan de las (1560?-1625); *PACHECO, Francisco, el viejo* (1564-1654) tratadista; *HERRERA, Francisco, el viejo* (1590-1657); *del CASTILLO, Antonio del* (1616-1668) *PAREJA, Juan de* (1606?-1670)

Valencia:

ESPINOSA, Jacinto (1600-1667)

Aragón-Navarra:

MARTINEZ, Juseppe (1601-1682); *VEDUSAN, Vicente* (1632-1697)

“El florecimiento de las grandes escuelas de la pintura española del siglo XVII ha dejado durante mucho tiempo fuera del interés general de la investigación el estudio de algunos núcleos regionales probablemente, en buena parte, por no haber producido ninguna personalidad de la talla de un Velazquez, un Murillo, un Ribera, un Zurbarán o un Alonso Cano” (Angulo)

Bibliografía

LAFUENTE FERRARI, E., *Breve Historia de la Pintura española*, t.II, Madrid, 1987 (5^a ed.)
VALDIVIESO, E., OTERO R.-URREA, J., *El Barroco y el Rococó*, en “Historia del Arte Hispánico”, Madrid, 1980, pp. 271-331.

13.0 - El final de la trayectoria barroca

Separar el barroco del siglo XVIII del de la época anterior, cuando es su cumbre, tiene algo de artificio tal como dijo Francastel hablando de la pintura, “*Es arbitrario dividir la corriente de la historia artística por secciones netas, siglos o movimientos. Hemos visto como el clasicismo del siglo XVII continuaba en el siglo XVIII sus progresos en arquitectura compitiendo con el barroco o el rococó*”.

Lo cierto es que la clase dominante, los bien situados, fueron cambiando sus hábitos y costumbres, imponiendo un nuevo gusto y haciendo de ello la moda del momento. En el trasfondo había cambio de valores, pues en palabras de Huygue “*El gusto por lo noble y lo solemne es sustituido por la elegancia y la fantasía. En adelante la decoración no debe emocionar sino divertir y agradar*”. Pero añade que, “*La segunda mitad de siglo se aparta resueltamente de la rocalla, tan opuesta al temperamento francés prendado de la simetría y el equilibrio, volviendo a lo antiguo y a los órdenes clásicos en nombre de la naturaleza y de la Razón bajo la influencia de Soufflot , de la Acaemeia de Francia en Roma*”. En el trasfondo se había gestado una manera de pensar, a veces paralela y desconectada de la de vivir que en este siglo XVIII llegaría a una de las cumbres del pensamiento hasta el extremo de designar a este siglo como el “Siglo de las luces” o de la Ilustración. Frente a la artificiosidad en algunas percepciones se requería la seguridad que daba la razón, frente a la superficialidad, se necesitaba ir a lo que entonces se

consideraba consistente, frente a la rocalla y oropel se buscaba lo estructural por creerlo más seguro. Respecto a la arquitectura, Blondel había escrito “*La arquitectura debe ser siempre superior a la ornamentación*” (1737).

Desde comienzos del siglo XVI se marcó una progresiva evolución a favor de una independencia del pensamiento. En las épocas siguientes hubo aportaciones de pensadores de especial incidencia como las de Descartes, Bacon, Spinoza, Pascal. Después, Rousseau, Hume, Spencer, Kant... y los enciclopedistas del siglo XVIII. Desde puntos de vista diferentes fueron marcando pautas para una manera distinta de pensar y hacer. Las aportaciones de los pensadores, filósofos, economistas... reafirmaron la independencia del pensamiento y la capacidad del hombre para marcar el recorrido de su propio destino.

La iglesia, por su parte, desde el concilio de Trento controló férreamente a los católicos señalándoles cuáles eran las claves para entender su existencia, y, no pocas veces, suscitando sentimientos confrontados a lo que la sociedad estaba descubriendo y que acabó siendo pauta preferente. Los reyes, a su vez, aprovechados de las circunstancias que les habían sido favorables, proporcionaron hegemonía a sus respectivos pueblos en la misma medida en que se reafirmaron en su posición. Asumieron el papel de definidores del camino que sus vasallos debían recorrer, dado por supuesto que estos con dificultad podían saber lo que necesitaban. Eran y querían ser “ilustrados”. Tampoco se puede decir que la aristocracia estuviera al margen de la Ilustración, incluso algunos de ellos, sin olvidar las mujeres, alentaron la difusión de las nuevas formas de pensar y vivir lo cotidiano, pero se adormecieron en la holgura de una vida fácil. Reyes y aristócratas, y la Iglesia, no acabaron de darse cuenta de que la sociedad estaba evolucionando hacia una nueva estructuración en la que pedían protagonismo otros sectores con influencia cada vez más creciente, pertrechados con los recursos mentales que les estaban proporcionando pensamiento y ciencia, acontecimientos históricos y accesos a medios de producción, descubrimiento de derechos y capacidad para exigir responsabilidades.

Que a pesar de la diversidad que conforman todos estos componentes seguía habiendo vitalidad creativa queda patente por la fecundidad con que se generaron formas artísticas que obtuvieron la talla de obras de altura. A lo largo del siglo XVIII floreció una pintura tan especial como la francesa y la inglesa, y se levantaron construcciones destacadas, tanto civiles como religiosas. Estas formas, básicamente las mismas desde hacia siglos, en esta etapa se complicaron en la búsqueda de expresiones de una complejidad inusitada. En países como el sur de Alemania se consiguieron espacios arquitectónicos cercanos a lo fantástico, que pueden rozar la percepción de lo sublime. Son exponente de una peculiar excitación colectiva y resultaban adecuados medios para trasformar a quienes los frecuentaban, al colocarlos al borde de la convulsión motivada por las impresiones que reciben todos los sentidos de los creyentes. En las iglesias, la ambientación no estaba solo formada por la arquitectura. Aquella quedaba también configurada por la música, los rituales, los ornamentos, el incienso... todo en un despliegue y con una sintonía convertida en experiencia total. Las artes se integraron en una unidad hasta entonces nunca conseguida. Pero, como siempre que se llega a un tope, tocar fondo supone el desafío de tener que buscar salida. Esto fue el siglo XVIII con un final drástico.

En este contexto, Francia desempeñó un papel especial. País entonces relevante en el panorama internacional, su corte y el ambiente propiciado por sus reyes marcaron el hito de una forma de vivir y expresarse de todos aquellos sectores sociales del mismo rango de cualquier otro país, y fue la meta de cuantos aspiraban a modernizarse. Con su manera de entender la vida crearon la pintura y escultura que mejor les expresaba, pero que también llevaba inoculado el germen de la desintegración. Los hábitos de su diario vivir diseñaron un nivel de refinamiento nunca alcanzado donde la exquisitez, el lujo, la sensualidad, los sentimientos... se hicieron arte. La pintura de Watteau y Fragonard, y de todos aquellos que cantaron lindezas de la mujer, y la escultura equivalente, y quienes desarrollaron las artes de la decoración, fueron tanto una forma de hacer arte como un preanuncio de otras épocas.

De lo que no hubo una percepción social clarividente fue de que este arte era excluyente como excluyente eran las clases sociales que lo generaban. Esto, unido a que las formas artísticas habían tocado otro de los topes inherentes a todo proceso vivo, marcaba el final de otra etapa.

El subsiguiente neoclasicismo fue un intento de superar épocas pasadas, no al margen de buscar un sustrato en la antigüedad, pero a diferencia de lo que sucedió en el siglo XV italiano en que desarrollaron formas y pensamientos que se habían iniciado en la antigüedad, ahora las formas neoclásicas tienen bastante de estereotipadas, por tener bastante de frías copias. Citando otra de las afirmaciones del profesor Francastel se puede decir que *“Desde mediados de este mismo siglo, preparaba un resurgimiento fundado en un concepto nuevo de la antigüedad. Ese ‘neoclasicismo’ no sólo ha engendrado, como se suele creer, el academicismo estéril del siglo XIX, sino que ha planteado algunos de los problemas cuya solución preocupara el arte del siglo XX”*. La nueva forma de pensar no encontró un lenguaje que le sirviera largo tiempo.

El arte entró en un proceso de sucesivas tentativas y experimentos paralelamente al veloz y acelerado proceso de cambios sociales y tentativas de expresión de la cultura occidental. Contrariamente a lo que sucedió a principios del siglo XVI, cuando los artistas al determinar el punto de culminación pusieron el inicio de otra nueva etapa, la segunda mitad del siglo XVIII, es un final, como final es la época, y final es lo que tuvieron las clases sociales que dieron imagen a esta época. A partir de entonces comenzó un proceso de innumerables búsquedas y ensayos. El arte, en definitiva, continuó siendo uno de los índices que bareman los avatares que definen la civilización occidental.

El arte, solo puntualmente, circunscrito a momentos, volvió a tener esa unidad de lenguaje que le había caracterizado, y la expresión estética perdió nitidez en la búsqueda de resortes de conexión con los que lo contemplan. Con el paso del tiempo, dejó de ser el intento para captar lo que se entendía por belleza, para entrar en un proceso en el que esta búsqueda sería soslayada ante planteamientos distintos. Rastrearía en diversas motivaciones, ensayaría los más variados intentos, buscará extrañas razones de ser, experimentará con las más diversas emociones. En definitiva, es la expresión de otros tiempos en los que la reivindicada pluralidad, la buscada diferenciación necesita expresarse con el lenguaje apropiado. El resultado es la multiplicidad actual de lenguajes hablados, que se suceden en una precipitada pero elocuente evanescencia.

ESQUEMA

*** Rococó y refinamiento cortesano**

El gusto francés y la emulación de las cortes europeas

“El arte de una época es el producto de la sociedad de esa época” (Gall)

*** Artes pictóricas y escultura**

La gracia y la fantasía

“Algunas bellezas ningún precepto puede aún definirlas... hay gracias inefables que ningún método enseña y que únicamente la mano de un maestro puede alcanzar” (Pope)

Ocio y decadencia

El preludio del romanticismo: sentimiento e intimidad

“El elemento afectivo está inscrito en todas partes. Esa será la novedad de un siglo caracterizado hacia el descubrimiento del sentimiento, de sus sutilezas y sus ilogismos y que tenía que desembocar en el estallido romántico” (Francastel)

*** La mujer: el mecenazgo de las mujeres**

La mujer y la literatura

Los salones y tertulias

“Por ‘dulzura de la vida’ se entiende naturalmente ‘la dulzura de las mujeres’, ellas son como en toda cultura epicúrea, la diversión preferida. El amor ha perdido tanto su ‘saludable’ impulsividad como su dramático apasionamiento; se ha hecho refinado, divertido, dócil y ha pasado de ser una pasión a ser una costumbre. Se quiere siempre y sobre todo ver desnudos” (Hauser)

*** La relevancia del barroco exultante germánico**

La Ilustración y la creencia

“El arte alemán del siglo XVIII es importante porque es el superior resultado de todos los esfuerzos hechos entonces en Italia, en Francia y en la propia Alemania” (Vanuxem)

“El barroco, en el sentido de que opone el empuje de la vida a las reglas abstractas y generales del clasicismo, fue uno de los grandes liberadores de la expresión individual que el protestantismo había favorecido por su parte, al oponer al catolicismo una religión menos colectivamente organizada. Pero el individualismo, sustituyendo por la expresión del hombre personal la del hombre colectivo y principalmente de su religión, realizó una profunda revolución, constituyendo la fuente del Romanticismo del siglo XIX” (Brion)

Bibliografía:

BRION M.: *El arte a la medida del individuo*, en HUYGUE R., *El arte y el hombre*, 3, Barcelona, 1972 (1958), pp. 189 ss.

HAUSER A.: *Historia social de la literatura y el arte*, t. II, Madrid, 1968 (23 ed.), pp. 161 ss.

VANUXEM J.: “Del Barroco Romano al Rococó Germánico”, en HUYGUE R., *El arte y el hombre*, 3, Barcelona, 1972 (1958), pp. 166-175.

13.1 - ARQUITECTURA DE LOS GRANDES PALACIOS EUROPEOS

Reafirmadas y consolidadas las monarquías europeas, se rodearon de símbolos que evi- denciaran tal conquista e impresionaran a sus vasallos perpetuando sus presencias. Intencionadamente el ministro Colbert le había dicho a Luis XIV que las futuras generaciones medirían la grandeza de los monarcas por el esplendor de las arquitecturas que les habían legado.

Así fue como Francia, sobresaliente en esta época, consiguió realizaciones que acabaron siendo referencia a imitar por el resto de las monarquías europeas y las aristocracias equivalentes, que estaban involucradas en el mismo proceso y motivadas con los mismos sustratos intelectuales y económicos.

Hubo imitación y diferencias, pero en todos los casos la referencia fue la corte y palacio de Versalles. Este planteamiento se extendió a todos aquellos que sin ser reyes pretendían vivir como ellos. Esto se constata sobretodo en Alemania donde hasta el Obispo de Wurzburg, se construyó un descomunal y grandioso palacio. Karlsruhe, fue capital del Gran Ducado de Baden. Fundada en 1715, fue concebida de acuerdo a los principios estéticos y urbanísticos del barroco. La idea del tridente de Versalles inspiró una organización viaria radial con centro en el palacio. En Rusia Pedro el Grande, primero quiso estar a la altura llegando a trasladar y establecer la corte en San Petersburgo. Su sucesora Catalina la Grande, alemana, y de formación francesa, le siguió en la intencionalidad y las construcciones. Para que la emulación fuera más fiel importaron arquitectos italianos. Los jardineros Garnichfield y Borisov, tuvieron presente la jardinería francesa. De la misma concepción el conjunto de **Amalie** y **Amalieborg**, en Copenhague, donde plaza, palacio e iglesia se construyó con las mismas referencias. Los alzados de los edificios, no obstante, no está al margen de la arquitectura italiana, aunque coronada con los sistemas de cubierta que ya estaba generalizados en Francia. Lo mismo se debe decir de la corte de Nápoles, que era de los Borbones, como la española. La **Reggia di Caserta**, cerca de Nápoles, fue el sitio real elegido por Carlos VII. Aunque hecho por *Luigi VANVITELLI*, el planteamiento y soluciones son franceses. Se ha querido ver en el jardín influencia del de Boboli, en Florencia, pero no está al margen del de Versalles en las perspectivas y conexión con el entorno. Palacios de preferente habitación y palacetes, casinos, pabellones de caza y otros se prodigaron y tuvieron la misma evocación tanto arquitectónica como ornamental. Esta referencia y modelo lo fue también para las aristocracias según sus diferentes posibilidades económicas.

Portugal tampoco quiso quedarse al margen y el dramático terremoto de 1755, contribuyó a acelerar el cambio. Con Juan V llegó la idea de hacer de Lisboa una segunda Roma. El **Palacio-convento de Mafra**, mayor que el Escorial, quiso ser una síntesis de edificios romanos a cargo del alemán *Johann Friedrich LUDWIG* (1670-1752), que también hizo la **Biblioteca Real de Coimbra** (1728). Los arquitectos italianos igualmente fueron llamados, entre ellos *JUVARRA*. *Nicola NASONI* (1691-1773) hizo la iglesia **Dos Clérigos**, de Oporto con su distintiva torre y trabajó en el **Santuario de Nossa Senhora dos Remédios** de Lamego (1750-1761), con otros arquitectos. Se identifica por su espectacular escalera que también aparece en el **Santuario do Bom Jesus do Monte** de Braga, de *Manuel PINTO VILLALOBOS*, *Andre SOARES* y *Carlos AMARANTE*.

Tras el terremoto de 1755 el ilustrado marqués de Pombal, los arquitectos *Manuel de MAIA*, *Carlos MARDEL*, *Eugenio DOS SANTOS*, remodelaron la parte baja de la ciudad, con centro en la **Plaza del Comercio**.

Obra destacada del rococó portugués es el **palacio de Queluz** de *Mateus VICENTE OLIVEIRA*, con jardines franceses.

ESQUEMA

*** La arquitectura áulica**

“La experiencia del clasicismo francés, determina, a partir del reinado de Luis XIV, la arquitectura de todos los países europeos y muy especialmente la arquitectura áulica cortesana” (Benevolo)

ALEMANIA: Príncipes y Obispos

Las actuaciones en ciudades alemanas

Berlín, Dresde, Kassel, Würzburg, Mannheim, Karsruhe

COPENHAGUE

El incendio de 1728 y Federico IV

EIGTVED, Nicolás (1701-1754), y JARDIN, Enrique (1720-1799)

Plaza Amalie y Amalieborg

SAN PETERSBURGO

Pedro II (+1723) y la ciudad de 1703.

TREZZINI, Domingo (1670-1734), LE BLOND, Alexandre, el plano

La arquitectura de Isabel (1741-1762)

RASTRELLI, Bartolomé (1700-1771)

Palacio de invierno (1754)

Las actuaciones de Catalina II (1763)

NÁPOLES

VAN VITELLI, Luigi (1700-1773) - COLLECINI

Reggia di Caserta (1751-53)

LISBOA

Juan V, los arquitectos extranjeros y los imitadores portugueses.

El clasicismo de la segunda mitad

OLIVEIRA, Matheus Vicente (1710-1786)

Palacio real de Queluz, (1758-1794)

El terremoto de 1755 y el Marqués de Pombal (1699-1782),

MAIA Manuel (1677-1768), DOS SANTOS, Eugenio (1711-1760)

El nuevo trazado y a plaza de Comercio (1765)

“La difusión del gran goût, al menos a nivel áulico, de los nuevos modelos convencionales elaborados en Francia, no interfiere sino más bien orienta en distintas direcciones los nuevos modelos convencionales elaborados en Francia” (Benevolo)

Bibliografía:

BENEVOLO L.: *Historia de la Arquitectura del Renacimiento (Del Siglo XV al siglo XVIII)*, Madrid, 1973, t. 11, pp. 1082-1187 Y 1322-1330.

CHUECA GOITIA F.: *Historia de la Arquitectura Occidental: Barroco en Europa*, vol. VI, Madrid (198001985), pp. 207-227, 283-285.

NORBERG-SCHULZ CH.: *Arquitectura barroca tardía y rococó*, Madrid, 1973, pp. 39, 258, 269, 281, 338, 344, 348.

13.2 - ARQUITECTURA FRANCESA DEL SIGLO XVIII

El siglo XVIII francés, a lo largo de los reinados de Luis XV (1710-1774) y Luis XVI (1754-1793), caminó hacia la inexorable Revolución de 1789 que para Francia supondría una súbito cambio radical y para el resto del mundo occidental una seria referencia.

En arquitectura se llegó al máximo de la evolución barroca conocida como Rococó, estilo originalmente francés que fue imitado en todos los países. *Gilles Marie OPPENORDT*, fue uno de sus iniciadores. Agotado el barroco se redescubrió otro clasicismo que por intentar ser más puro y fiel que el anterior, lejos de ser la recreación del Renacimiento fue una emulación en lo que se creía la misma línea conceptual de la antigüedad. Esta nueva manera de hacer arquitectura perduró incluso después de la Revolución.

A lo largo del siglo XVIII se fue creando una visión crítica de la vida que puso en revisión prácticamente todo. El acercamiento a la historia fue más objetivo, riguroso y fiel, y las obras del arte del pasado merecieron ser almacenadas con rigor en los museos para aprendizaje y admiración de los que las contemplaran. *Johann WINCKELMANN*, en su obra escrita *Monumentos antiguos inéditos*, incluyó un prefacio titulado “*Tratado preliminar*”, donde presenta un esquema general para la historia del arte

Los tratadistas de arte del siglo XVIII, con sus aportaciones intentaron responder a la necesidad de los nuevos rigores compositivos y a facilitar la demanda de nuevas construcciones a lo largo de toda Francia. Estos tratadistas se plantearon la cuestión entre lo antiguo y lo contemporáneo, y no estuvieron al margen de los logros científicos y técnicos.

La actividad constructiva no se redujo solo a París y Versalles donde la construcción del palacio llegó a su fin, en las provincias los aristócratas, según sus diversas posibilidades quisieron emular lo que se hacía en París y Versalles dejando constancia de su gusto en palacios, palacetes, hoteles y construcciones religiosas. En Nancy, Rennes, Burdeos, Lyon, Monpellier..., trabajaron los mejores arquitectos. El más importante de la época de Luis XV fue *Angel Jacques GABRIEL*, discípulo de su padre a quien sucedió como arquitecto en 1742. No estuvo nunca en Italia. Elaboró un estilo netamente francés que marcó la continuidad de Mansart al neoclasicismo. A él se debe la **Place Royal** (Concordia), y los dos edificios **Garde Meuble y Petit Trianon** (1762-1764). Recibió numerosos encargos entre ellos de la Pompadour que le encargó la **Escuela Militar**. En el **Louvre** hizo el patio detrás de la columnata. **Santa Genoveva**, fue comenzada SOUFFLOT, a partir de 1764. Terminada después de la Revolución fue convertida en **Panteón** de hombres ilustres. Es de gusto antiquizante neoclásido, la cúpula no obstante está inspirada en la de Bramante para *San Pietro in Montorio*. También fue interrumpida **La Magdalena**, acabada tras la revolución por *CONTANT D'IVRY*, y *COUTURE*. El aspecto está cerca a la fidelidad de la copia de un templo clásico.

Hubo otros arquitectos que fueron más lejos en la búsqueda de nuevas construcciones distorsionando los parámetros clásicos y buscando nuevos medios de expresión no al margen de la monumentalidad pero dando protagonismo a su propia imaginación o creatividad. Son denominados visionarios, y por tales se consideran a *Etienne Louis BOULEE* y *Claude Nicolas LEDOUX*. El proyecto más célebre de aquel es el **Cenotafio para Isaac Newton** (1784), nunca construido. Sería referencia para construcciones grandilocuentes del los períodos nacis y fascista. Su libro *Architecture, essai sur l'art* («Ensaya sobre el arte de la arquitectura»), defendiendo un neoclasicismo con un compromiso emocional, no se publicó en 1953. *Claude Nicolas LEDOUX*, protegido de Madame du Barry, apenas construyó después de la revolución. Las **Aduanas de París** no gustaron a Victor Hugo. Eran edificios de control en el recinto de París. Al demoler los recintos fortificados de esta ciudad desaparecieron. La **Barriére de la Villette** que sobrevivo en el actual parque con este nombre sirve para captar el nuevo concepto de arquitectura propuesto. Eran edificios diferentes de original diseño.

ESQUEMA

“Es arbitrario dividir la corriente de la historia artística por secciones netas, siglos o movimientos. Hemos visto como el clasicismo del siglo XVII continuaba en el siglo XVIII sus progresos en arquitectura compitiendo con el barroco o el rococó. Desde mediados de este mismo siglo, preparaba un resurgimiento fundado en un concepto nuevo de la antigüedad. Ese ‘neoclasicismo’ no sólo ha engendrado, como se suele creer, el academicismo estéril del siglo XIX, sino que ha planteado algunos de los problemas cuya solución preocupara el arte del siglo XX” (Francastel)

* Las actuaciones periféricas

NANCY

Duque de Lorena, 1737

CORNY, Manuel Héré (1705-763)

Place royale (1751 ss.)

BURDEOS

GABRIEL, Jacques (1698-1782)

Place Royal (1731 ss.)

Jardín Royal (1743 ss.)

* La bibliografía de arquitectura en el siglo XVIII

El inicio de la publicación de la *Encyclopedie* (1752)

Laugier, Marc Antoine: *Essai sur l'architecture* (1753)

Blondel, Jacques François: *L'architecture française* (1752)

Winckelmann, Johann

* El arranque del neoclasicismo

PARIS

OPPENORDT, Gilles Marie (1672-1742)

GABRIEL, Jacques (1698-1782)

Petit Trianon, de Versalles (1762-1768)

Actuaciones urbanas en París (1757-1772)

SOUFFLOT, Jacques Gérin (1713-1780)

Panteón

* Los arquitectos visionarios y utópicos

LEDOUX, Claude Nicolas (1736-1806)

Aduanas de París

BOULLÉE, Etienne Louis (1728-1799)

El cenotafio de Newton

Bibliografía:

BENEVOLO L.: *Historia de la Arquitectura del Renacimiento (Del Siglo XV al siglo XVIII)*, Madrid, 1973, t. 11, pp. 1314-1322.

NORBERG-SCHULZ CH.: *Arquitectura barroca tardía y rococó*, Madrid, 1973, p. 28 (Nancy), 199-218, 291-298.

RYKVERT J.: *Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVIII*, Barcelona 1982, pp. 98, 306, 308-311, 316-318.

SUMMERSON J.: *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Barcelona, 1984. pp. 114-115, 134-135.

13.3 - ARQUITECTURA INGLESA

La trayectoria histórica de Gran Bretaña, es y ha querido ser algo diferente del ser y existir del continente. Su historia y sus líderes han ido marcando esa peculiaridad de los diferentes territorios que la componen. En esta constatación no es ajeno el deseo consciente de diferenciarse principalmente de los países del mediterráneo. Este sentimiento se acentuó a raíz de la ruptura religiosa de Inglaterra con el papado. El problema surgió cuando junto a tal pretensión estaba la admiración de la fecundidad creativa que ofrecía Italia, sede del papado, pero lugar donde estaban las raíces que, en definitiva, explicaban la peculiaridad de la civilización occidental. La modernidad para las islas británicas no podía estar al margen de las expresiones que procedían de Italia.

En lo que se refiere a las formas artísticas suponía renunciar o proscribir las formas barrocas que identificaban de forma más específica que en cualquier otra época la vinculación a la Iglesia de Roma. Esta dicotomía de admiración y repulsa, en parte había sido solucionada en la segunda mitad del siglo XVI, cuando arquitectos como *Iñigo Jones* encontraron la arquitectura más fiel a la antigüedad, en la interpretada por *Andrea Paladio*: es decir las formas que mantenían la ilación con la antigüedad greco-romana y ninguno de los desvaríos que suponía el lenguaje barroco de la Contrarreforma. *Christopher Wren*, también fue una referencia. Los seguidores de ambos iniciaron una nueva forma de hacer arquitectura. Seguir este hilo conductor supuso una constante diferenciadora con respecto a los excesos del barroco y romper con una Edad Media, que también había que superar. En el trasfondo del barroco inglés hay una preferencia por "lo clásico", manifestado en el uso preferente de formas proporcionadas y limpias de aditamentos. Es en la combinación de volúmenes, sus articulaciones y combinaciones, donde se vislumbra ritmos y movimientos que son propios del estilo barroco. Pero son numerosos los edificios ingleses de esta época que están claramente inspirados en edificios italianos respecto a los cuales introducen matices que quieren diferenciarlos. En este sentido se puede citar alguna iglesia de *Nicholas HAWKSMOOR*. Esa búsqueda no al margen de lo "picturesque" puede llevar a soluciones, al menos sorprendentes, como sucede con alguna iglesia de este mismo arquitecto, y con la iglesia de *All Souls*, en Londres, de *John NASH*, de extraña apariencia al estar resuelta como un híbrido que combina volúmenes clásicos que fueron concebidos para existir con independencia. La planificación en conjunto y en sus edificios de la ciudad de **Bath**, por los *WOOD*, fue concebida con un barroco fuertemente clasicista. De mesuradas formas en los alzados obtienen el barroquismo desde la planificación donde se insertan, de cuño urbanístico netamente inglés.

En lo que se refiere a los lugares de culto se diseñaron espacios diferentes a los de culturas continentales. Ciertamente los cultos relacionados con el protestantismo requerían espacios más funcionales a sus peculiaridades. Los interiores tienden a ser un salón, donde lo que serían naves laterales pueden ser preferentemente deambulatorios en su parte baja y palcos corridos sobre ellos. La forma dada a los techos puede renunciar a la bóveda de cañón para buscar otras soluciones sobre arcos rebajados o de varios puntos, e incluso planas. Así sucede, a veces, con los grandes salones palaciegos. Ofrecen una sensación al menos diferente a de las iglesias con bóvedas, cúpulas y capillas aveneradas.

Al exterior el aspecto más peculiar se encuentra en las torres cuando se levantan mediante módulos cada uno de ellos articulados con formas puras clásicas. Se ha dicho que es la permanencia del verticalismo medieval inglés. Incluso se podría decir que el propio *Filarete* en su tratado ya contempló esta solución. Las reproducidas iglesias de *St Martin in the Fields*, y *St Mary-le-Strand*, cercanas, en Londres y del mismo arquitecto, *James GIBBS*, pueden tipificar lo dicho.

El distintivo de todo ello es una frialdad propia de las emulaciones sin raíces, de los "neos", y generalizada a todo lo identificado con neoclasicismo.

ESQUEMA

*** El Barroco del siglo XVIII**

VANBRUGH, John, (1664-1726)
Castle Howard, Yorks. (h. 1699)
Blenheim Palace, Oxfordshire

HAWKSMOOR, Nicholas (1661-1736)
St Mary Woolnoth, Londres
Christ Church, Spitafields, Londres

ARCHER, Thomas, (1668-1743)
Saint Paul, Deptford (1712) Londres
Wrest Park pavillon, Beds. (1709)

GIBBS James, (1682-1754)
St Martin in the Fields, Londres (1721-1726)
St Mary-le-Strand, Londres (1714-17)
The Radcliffe Camera, Oxford, (1737-48)

*** Neoclasicismo**

CAMPBELL, Colen, (1676-1729)
Vitruvius Britannicus
Wanstead House, Londres (c.1714- demolida 1824)

Lord BURLINGTON, (1694-1753)
Chiswick House, Londres (c.1723)
The Assembly Rooms, York. (1731)

KENT, William (1685-1748)
Holkham Hall, Norfolk, (1734 ss.)

NASH John (1752-1835)

*** Neopalladianismo**

JOHN WOOD, padre (1704-1754), e hijo (1728-1781).
Bath: square (1729ss); **circus** (1754 ss)

ADAM, Robert (1728-1792) y James
Kedleston Hall, Derbyshire, (c.1760)

Otros: **STUART** (1713-1788), **CHAMBERS** (1723-1796), **WYATT** (1746-1813), **STEUART** (1738-1806), **HOLLAND** (1745-1806)

Bibliografía

CHUECA F.: *Historia de la arquitectura occidental: Barroco en Europa*, V, Madrid, 1984, pp 311ss

CINOTTI M.: *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973.

WATKIN David, *English Architecture*, London, 1979

NORBERG-SCHULZ CH.: *Arquitectura barroca tardía y rococó*, Madrid, 1973, pp.9, 58 (Bath), 88, 281-290, 344

13.4 - ARQUITECTURA EN LOS PAÍSES GERMÁNICOS

En el siglo XVIII el barroco de Alemania, en su extensión a Austria y la actual Chequia, es un momento culminante, o el momento culminante del desarrollo estético del barroco. Es la exuberancia de formas y colores conseguidos mediante la ostentación y lujo tanto en edificios religiosos como en palacios. Es la consecuencia de la influencia francesa y de la italiana con resultados propios. De Francia, tomó el modelo de palacio y la rocalla. De Italia la fusión de arquitectura, escultura y pintura en una presentación única y conjuntada. Tal como escribió Chueca Goitia, es “*el sentido integrador de todas las artes fundidas en un afán ilusionístico, que convierte los interiores de iglesias y salones en un fenómeno irracional y milagroso. Las formas arquitectónicas se deslizan en estucos y pinturas que pierden corporeidad con la magia de la luz y con los efectos imprevisibles del color.*”

No pocas veces, los arquitectos consiguieron y modelaron sobre plantas inverosímiles un espacio donde capillas y nave central forman un espacio único, en que la imbricación es tan consistente que supondría la mutilación o alteración grave prescindir de alguno de las partes. En alzados, los perfiles curvos, las caprichosas líneas, la inclusión de atlantes, estípites, termes, nichos y paneles, y otras molduras en resaltes de estuco... todo modelados con el afán de claroscuro, hacen de este barroco el más pictórico. La teatralidad y la exaltación se dan en la más acentuada de las plenitudes. Es la culminación del espacio distintivamente barroco.

Hubo arquitectos italianos que se desplazaron a Alemania, pero los más afamados arquitectos alemanes de esta época se formaron con destacados arquitectos italianos o ellos mismos estuvieron en Italia. Entre aquellos *Johann Bernhard FISCHER VON ERLACH*, y *Johann Lukas VON HILDEBRANDT*. Este se formó con *Fontana* en Roma y conoció la arquitectura de *Guarini* en el Piamonte.

FISCHER VON ERLACH, arquitecto de José I, pasó de las formas borromínescas de la **Santísima Trinidad** de Salzburgo, en Austria, a la armonía clásica de **San Carlos** de Viena. También trabajó en Praga. *Georg Wenceslaus VON KNOBELSDORFF*, levantó el **Sans Souci** de Potsdam para Federico II, teniendo en cuenta el *Gran Trianon* de Versalles. La planta francesa con horizontalidad y alas, aparece con reiteración en las arquitecturas germánicas. En realidad era el deseo de emular a Versalles.

El resultado fue que La **abadía colegiata de Melk**, de *Jacob PRANDTAUER* es la más barroca de las colegiatas. La apariencia del edificio levantado en el siglo XVIII era la antítesis de lo que había sido esta importante abadía benedictina en época del románico, y el **Palacio Episcopal** de Wurzburgo de *Johann Baltasar NEWMANN*, y decoración de *Tiepolo*, pone de manifiesto el paroxismo al que podía llegar un eclesiástico al construirse un palacio. En este caso fue príncipe elector, y, después, gran duque. En el **Zwinger** de Dresde de *Matthäus Daniel PÖPPELMANN*, las fiestas barrocas del Príncipe elector tendrían la más apropiadas y vistosas puestas en escena. En realidad, en la actualidad este edificio, como otros muchos de Alemania, es una reconstrucción posterior a la segunda Guerra Mundial. **San Nicolás** de Praga de *Kilian Ignaz DIENTZENHOFER*, es un obra cumbre como espacio religioso barroco, encarnando todo el espíritu de la contrarreforma. En espacios como éste no hay tiempo para el reposo ni escapatoria para la concatenación de experiencias sensoriales. Construcción y muebles envuelven al visitante, entonces siempre creyente, infundiéndole el sentido triunfante de la catolicidad del momento encarnada por los jesuitas.

Norberg-Schulz, escribió “*Es natural que los arquitectos centroeuropeos estuvieran particularmente interesados por aquellas obras italianas que tenían cierta afinidad con la arquitectura gótica, es decir, la arquitectura de Borromini y Guarini. Pero la finalidad persuasiva general también les hizo adoptar los medios ilusionísticos del theatrum sacrum de Bernini. El barroco tardío de Europa central viene así a representar una síntesis excepcionalmente rica*”.

ESQUEMA

*** Alemania y su exuberante arquitectura del siglo XVIII.**

“Será el sentido integrador de todas las artes fundidas en un afán ilusionístico, que convertirá los interiores de iglesias y salones en un fenómeno irracional y milagroso. Las formas arquitectónicas se deslizan en estucos y pinturas que pierden corporeidad con la magia de la luz y con los efectos imprevisibles del color” (Chueca Goitia)

*** La influencia Italiana: Borromini y Guarini**

Arquitectos italianos: CARATTI, Francesco y MARTINELLI, Domenico, CHIAVERY, Gaetano

*** Influencia de Francia**

Ostentación, lujo y frenesí.
La rocalla

*** Arquitectos alemanes**

FISCHER VON ERLACH, Johann Bernhard (1692-1766)

San Carlos, (1716-1737), y **Planos para Schönbrunn** de Viena
Praga

HILDEBRANT, Johann Lukas von (1668-1745)

Palacio del Belvedere (1714-1723) de Viena

PRANDTAUER, Jacob (1660-1726)

Colegio de Melk (abadía) (1702-1736)

NEUMANN, Johann Baltasar (1687-1726)

Palacio de Wurzburgo (1719 ss)

PÖPPELMANN, Matthäus Daniel (1662-1736)

Zwinger, (1711-1728), Dresden

DIENTZENHOFER, Kilian Ignaz (1689-1751)

San Nicolás (1673-1752), de Praga

ZIMMERMANN, Dominikus (1685-1766)

Iglesia de los peregrinos de Wies, (1728-1733), Alta Baviera

KNOBELSDORFF, Georg von (1699-1753)

Sans Souci, (1745-1747), de Postdam

“El barroco tardío de Europa central viene a representar una síntesis excepcionalmente rica” (Norberg-Schulz)

Bibliografía:

CHUECA F.: *Historia de la Arquitectura Occidental: Barroco en Europa*, V, Madrid, pp.123 s.

CINOTTI M., *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973.

NORBERG-SCHULZ CH.: *Arquitectura barroca tardía y rococó*, Madrid, 1973, pp. 60, 93-178, 242-280, 324-344.

13.5 - ARQUITECTURA ITALIANA DEL SIGLO XVIII

Italia, al igual que otros países, siguió construyendo con intensidad. Consecuentemente, sus arquitectos fueron muchos. Al estar bebiendo de las fuentes del clasicismo, tanto por la presencia de restos de la antigüedad como por ser la cuna de buenos tratadistas, no podía estar al margen del mismo, contribuyendo a adaptarlo. A su vez, los ecos que salían de Francia, sobre todo en lo que se refiere a arquitectura civil o palaciega, llegaron también a Italia donde fueron reinterpretados. Los logros, no obstante, dentro del barroco quedaron lejos de los niveles conseguidos en Alemania, al mantenerse preferentemente cerca de la medida del clasicismo de Bernini.

A pesar de las nuevas corrientes encaminadas a dar preeminencia a la emancipación intelectual, la religiosidad fue una nota constante de la sociedad. No podía ser de otra forma pues Italia era la fuente de la Contrarreforma. Fueron numerosísimas las iglesias construidas por innumerables maestros de obra que, si no siempre eran auténticos arquitectos, al menos gozaban de la proximidad de los más relevantes en cuyas obras se pudieron inspirar.

Roma, completó el proceso de renovación y construcción de nuevas iglesias comenzado el siglo anterior. Contribuyeron a reafirmar la imagen de ciudad del Barroco con que se le conoce, sin que sea la única característica que la define. La ciudad a su vez, en lo que se refiere al urbanismo, fue preocupación de los papas que intencionadamente se esforzaron por mejorarla sobre todo con ocasión de los jubileos. La gran obra barroca romana del siglo XVIII fue la **Escalinata de la plaza España** obra de Alessandro SPECCHI, y Francesco de SANTIS, la **Plaza de San Ignacio** de Filippo RAGUZZINI, y la **Fuente de Trevi**, de Nicoló SALVI. Las tres intervenciones en la ciudad respondían a criterios de intervención netamente barrocos buscando una unidad, hasta el extremo de que en el caso de la Fuente resulta difícil delimitar entre arquitectura y escultura. Fueron remodeladas numerosas iglesias tanto por dentro como por fuera transformando su aspecto a despecho de ignorar su antigüedad. Entre estas, Ferdinando FUGA dotó de nueva fachada a **Santa María la Mayor**, edificio que importantes restos de la época clasificada como paleocristiana y consiguientemente de los más antiguos. La actividad de este arquitecto de formación barroca pero que se decantó por el clasicismo, recibió de los Papas Clemente XII y Benedicto XIV numerosos encargos en Roma. Llamado a Nápoles por Carlos VII de Nápoles, el que sería Carlos III de España, intervino en la ciudad junto con Vanvitelli.

Luigi VANVITELLI, era hijo del vedutista, van Wittel que italianoizó su apellido. Se movió en un barroquismo mesurado, como consecuencia de su inclinación hacia el clasicismo. Su gran obra fue la **Reggia di Caserta**, el Palacio real para Carlos VII. En Roma entre otras obras hizo la fachada de **San Juan de Letrán**.

Ferdinando SANFELICE, fue arquitecto muy activo en Nápoles, Salerno y Nardò construyendo y remodelando numerosas iglesias y palacios, entre ellos el **Sanfelice**. Mario GIOFFREDO, otro polifacético como tantos, se le conoció como el Vitruvio napolitano. Se orientó hacia un clasicismo con matices propios de Nápoles, como consecuencia de los descubrimientos arqueológicos en los que el mismo intervino.

Un interés particular merece la ciudad de Lecce, en la Apulia, situada en el tacón de la supuesta bota italiana. La apariencia de la ciudad es preferentemente barroca con matices locales. La **Iglesia de San Juan Bautista** fue terminada en el siglo XVIII.

En el Norte de Italia, la **Catedral de Carignano** se considera la obra maestra de Benedetto ALFIERI, Mucho más conocido por haber intervenido en España y Portugal es Filippo JUVARRA. Su **Palacio de caza, Stupinigi**, fue referencia barroca para otras construcciones del mismo siglo, y la **Basílica de la Superga**, cerca de Turín, ofrece numerosas citas de edificios clásicos, en resultado de barroco clasicista. En el **Palacio Madama** hizo una monumental escalera que plasma todo el esplendor del barroco, sirviendo a su vez de marco para hacer exhibición de cualquier otro esplendor ceremonial.

ESQUEMA

“En esa primera mitad del siglo XVIII, el arte barroco bajo la forma de rocalla podía parecer al principio no corresponder más que a necesidades civiles y mundanas, desdeñando el arte religioso. A pesar de la debilitación del sentimiento religioso, no hubo eclipse del arte sagrado. Jamás se ha construido y decorado tantas iglesias, se ha hecho tantas pinturas piadosas y se han levantado tantas tumbas” (Huyguee-Vanuxem)

* ROMA

SPECCHI, Alessandro (1668-1729), y *De SANTIS, Francesco* (1679-1731)
Escalera de la Trinita dei Monti, (1723-25)
FUGA, Ferdinando (1699-1781)
En Nápoles, Palermo, Toscana y Roma
Fachada de Santa María la Mayor, de Roma
RAGUZZINI, Filippo (1680-1771)
Plaza San Ignacio (1721-25)
SALVI, Nicolo (1697-1751)
Fontana di Trevi (terminada en 1732-1747)

* NORTE

ALFIERI, Benedetto (1700-1767)
Catedral de Carignano (1757-1767)
JUVARRA, Filippo (1678-1736)
Basilica de la Superga (1717-1731)
Castillo Stupinigi (1729-1733)
Palacio Madama (1728-1721)

Juvarra “... no solamente perfeccionó los ideales más valiosos en la arquitectura italiana sino que también los abandonó ... Este abandono es algo más que un hecho de importancia local o provincial...Indica el final de la su primacía italiana en la arquitectura” (Wittkower)

* NÁPOLES

SANFELICE, Ferdinando (1675-1748)
FUGA, Ferdinando (1699-1782)
VANVITELLI, Luigi (1700-1773)
GIOFFREDO, Mario (1718-1785)

“Lo que diferencia al clasicismo Barroco tardío de todas las tendencias clásicas anteriores es su versatilidad...en Roma, Turín y Nápoles...es lo suficientemente flexible para admitir una buena cantidad de decoración borrominesca...incluso elementos del Manierismo tardío” (Wittkower)

* LECCE

“Barroco local elegantemente decorativo, arraigado en un plateresco” (Cinotti)

Bibliografía:

- CINOTII M.: *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973, p. 391.
NORBERG-SCHULZ CH.: *Arquitectura barroca tardía y rococó*, Madrid, 1973, pp. 9 SS., 178-198, 2188242, 302-308.
VARRIANO J., *Arquitectura italiana del Barroco al Rococo*, Madrid, 1990, pp. 157, 225, 257 ss.
WITTKOWER R., *Arte y Arquitectura en Italia, 1600-1750*, Madrid, 1979

13.6 y 13.7 - LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII

El cambio de siglo XVII al XVIII, en España coincidió con el cambio de dinastía. La borbónica, francesa, introdujo nuevas formas de ver la vida y nuevo lenguaje. Con los bobones se vinieron mejoras en la economía cuyos efectos se vieron en la medida en que avanzó el siglo. También en la expresión artística hubo una evolución que fue desde la culminación del barroquismo de la etapa anterior hasta la inmersión en el neoclasicismo.

A principios de siglo estaban en activo los **CHURRIGUERA, José Benito, Joaquín y Alberto**. No obstante el conjunto de palacio e iglesia de **Nuevo Baztan** (Madrid), recuerda más la forma de construir del siglo anterior que la forma de hacer sus retablos. Sintonizando con el nuevo lenguaje, **Alberto**, hizo la **plaza de Salamanca** en la que el **ayuntamiento** es obra de **Andrés GARCIA DE QUIÑONES**.

De **Pedro de RIBERA**, formado con Teodoro Ardemanns, su obra más barroquizante es el **Hospicio de San Fernando** (1722) que concentra la decoración en la portada y balcón superior, dentro de una preferencia española. Los **TOMÉ, Antonio**, y los hijos **Diego y Narciso** hicieron la **portada de la Universidad** de Valladolid.

En Cádiz **Vicente ACERO**, comenzó la **Catedral**, continuada por **Torcuato CAYON**. En Murcia **Jaime BORT**, doto de **fachada a la catedral de Murcia** (1724-1754). **José BADA**, realizó obras importantes en la provincia de Granada donde se le atribuye la célebre **sacristía de la Cartuja**, de un exuberante barroquismo lo mismo que la **iglesia de San Luis** de Sevilla de **Leonardo de FIGUEROA**. La intercomunicación de las artes es total en un espacio plenamente barroco.

La actividad constructiva en Galicia estuvo centrada principalmente en Santiago de Compostela. **Fernando de CASAS Y NOVOA** (1670-1750) hizo la **fachada del Obradoiro**, funcional, y emblemática con criterios barrocos.

Las ondulaciones de raíz borrominesca y del rococó francés, llegaron más tarde. Se considera máximo representante **Hipólito ROVIRA**, en Valencia, donde construyó el **Palacio del Marqués de Dos Aguas**.

Una etapa peculiar fue la construcción de los sitios reales a los que se dedicaron con intensidad reyes y reinas españolas. Al ser borbones tuvieron como referencia lo realizado en Francia. Los arquitectos fueron franceses e italianos. En 1735 llegaron a Madrid **Filippo JUVARRA** y **Jovanni Batista SACHETTI**.

En 1752 fue definitivamente aprobada por Fernando VI la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que iba a supervisar todas las realizaciones que se hicieran para exhibirlas en un edificio civil o religioso. Surgió con un espíritu ilustrado que consecuentemente quería superar épocas anteriores de las que era lenguaje el barroco. Italia era una referencia a tener en cuenta, recomendando viajes de estudio. Los arquitectos más relevantes estuvieron vinculados a la Academia. **Ventura RODRIGUEZ TIZON** con una primera etapa barroquizante, fue girando hacia el clasicismo del que sería una de sus realizaciones la **fachada de la Catedral** de Pamplona totalmente desconectada del interior. Se le atribuyen numerosas obras.

De los hermanos VILLANUEVA, Diego fue erudito y teórico de la arquitectura sobre la que escribió varios tratados. La obra más emblemática de *Juan* es el **Museo de Ciencias Naturales**, actual del Prado, dentro de un completo programa de inspiración ilustrada, unificado por un espacio público, el **Salón del Prado**, actual Paseo obra de *José de HERMOSILLA*.

ESQUEMA

“En estas circunstancias de recuperación política, social y comercial la arquitectura española va a experimentar sensibles cambios de orientación, mejorando su calidad, aumentando su inventiva y renovando su repertorio formal, merced al abandono de las ideas retardatarias que habían sido utilizadas en el siglo XVII ay a la adopción de soluciones plenamente barrocas, imperantes en otros países europeos” (Valdivieso p40)

*** Arquitectura Primer tercio**

CHURRIGUERA José, (1665-1725) y Joaquín (1674-1724)
Conjunto de Nuevo Baztan, Madrid, (1709-1713)
Palacio Goyeneche, Madrid
CHURRIGUERA, Alberto (1676-1750)
Plaza de Salamanca, (1728ss)
HURTADO, Francisco (1669-1725)
Sagrario de la Cartuja, Granada (1702ss)
Sagrario de la Cartuja del Paular, Riofrio, Segovia (1708 ss)
RIBERA Pedro de (+1742)
Puente de Segovia, Madrid (1723-1724)
Hospicio de San Fernando, Madrid (1722)

*** El Rococó en España**

ROVIRA Hipólito (1740-1744)
Palacio del marqués de Dos Aguas, de Valencia (1740-1744)

*** Palacios y sitios reales**

Filippo JUVARRA, (1678-1736), **Giovanni SABATINI** (1721-1793), y **Giovanni Batistta, SACHETTI** (1690-1764)
Palacio real, Madrid
Palacio de la Granja, Segovia
Palacio real, Aranjuez

*** El Neoclasicismo**

RODRIGUEZ, Ventura (1717-1785)
Capilla del Pilar, (barroca), Zaragoza
Portada Catedral de Pamplona
VILLANUEVA, Juan (1739-1811)
Museo de Ciencias Naturales
Observatorio y Jardín botánico
HERMOSILLA, José (1715-1776)

De finales de siglo son **Antonio LOPEZ AGUADO** (1764-1831), **Isidro GONZALEZ VELAZQUEZ** (1765-1829), y **Silvestre PEREZ** (1767-1825).

Bibliografía

KUBLER, G. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, en “Ars Hispaniae” XIV, Madrid 1957
VALDIVIESO, E.- OTERO R.- URREA.J *El Barroco y el Rococo*, “Historia del Arte Hispanico”, IV, Madrid 1980, pp 39-69.
NAVASCUES, P.- PEREZ, C. ARIAS DE COSIO A. Mª. *Del Neoclasicismo al Modernismo*, “Historia del Arte Hispánico” V, Madrid 1979. Pp 3-44

13.8 - ESCULTURA FRANCESA DEL SIGLO XVIII

La escultura fue considerada por los enciclopedistas como la mejor expresión de la grandeza de las bellas artes. En el siglo XVIII la escultura francesa obtuvo cotas muy altas por su amplia producción y por su calidad. Heredera del barroquismo clasicista de la época anterior evolucionó hacia el neoclasicismo. Particular demanda tuvo el retrato en escultura logrando en este género niveles que son referencia. Los especialistas han insistido en la importancia que el sentimiento tuvo en la producción artística francesa de esta época, preanunciado el romanticismo. Tampoco hay que olvidar la peculiaridad de la pintura galante francesa coetánea con sus temas, sus tópicos no pocas veces frívolos, y el tratamiento no al margen del sensualismo sin descartar la voluptuosidad. Semejantes referencias se constatan también en la escultura con la que coexistió.

Numerosos fueron los escultores dada la demanda de obras. Casi todos pasaron por Roma estudiando en la destacada Academia francesa de la Villa Medici. Y no pocos de ellos desempeñaron puestos de gestión en las instituciones artísticas francesas, principalmente la Academia. Todo ello contribuye a explicar la escultura francesa del siglo XVIII.

Jean-Baptiste LEMOYNE, trabajó ampliamente para Luis XV. Hizo numerosos retratos, entre ellos el del arquitecto **Jules Hardouin-Mansart** tuvo presente el de **Bernini** para Luis XIV. Estuvo en la Academia francesa de Roma.

Nicolas y Guillaume COUSTOU, hermanos, estuvieron vinculados a Coyzevox, con el que trabajaron. Nicolás era el más mayor y Guillaume fue el más celebre. Ambos fueron directores de la Academia. Guillaume que estudió en Roma recuerda a *Bernini* lo cual se aprecia sobre todo en sus caballos.

También estuvo en Italia y fue profesor de la Academia *Edmé BOUCHARDON*. Obtuvo especial fama su estatua ecuestre de **Luis XV** que desapareció para la Revolución. Sin romper con el barroco supo seguir el clasicismo cada vez más presente. **Cupido tensando su arco** es una de sus obras maestras.

Jean Baptiste PIGALLE, se mostró barroquizante en sus sepulcros. Uno de los numerosos retratos de **Voltaire** es suyo. Lo presentó desnudo.

Etienne-Maurice FALCONET, fue el escultor favorito de Madame Pompadour. También fue director de la Academia. El teatro y ballet contemporáneos y el pintor *François Boucher*, con su estilo dulce, elegantemente erótico, influyeron en alguno de sus temas. Es de los pocos que nunca estuvieron en Roma pero conocía el barroquismo italiano a través de *Puget*. Fue llamado a Rusia donde hizo el celebre, **Monumento de Pedro I el Grande**.

Fruto de la observación sicológica los retratos captaron y plasmaron el carácter y la personalidad que da vida a la piedra inerte. *Jean Antoine HOUDON*, fue figura cumbre del neoclasicismo francés. Sus retratos destacaron por la intensa búsqueda del carácter individual, lo que le acercó al prerromanticismo. A **Voltaire** le hizo varios retratos. Discípulo de Pigalle y Lemoyne, en 1764 se trasladó a Roma para completar su formación. Retrató a las más grandes personalidades de la época y fue llamado a los Estados Unidos donde hizo la estatua del **General Washington** del Capitolio.

Claude Michel, conocido como *CLODION*, también estuvo en Roma y fue llamado a Rusia. **La Gimblette**, ofrece la ingenua frivolidad de un tema semejante de *Boucher*, peculiaridad que aparece en otras de sus esculturas de tema femenino.

Psyche abandonada de *Augustin PAJOU* ofrece el encanto de los temas femeninos de la pintura galante. Lo mismo se puede decir de **Ninfa con cabra** de *Pierre JULIEN*, considerado el iniciador del neoclasicismo. Entre otros, son muy reproducidos el retrato de **Jean de la Fontaine**, y **Gladiador moribundo**, por la fuerza expresiva de ambos.

ESQUEMA

*** La escultura del siglo XVIII**

“Las obras escultóricas son las que trasmiten a la posteridad el progreso de las bellas artes en una nación” (Diderot)

“El elemento afectivo está inscrito en todas partes. Esa será la novedad de un siglo caracterizado hacia el descubrimiento del sentimiento, de sus sutilezas y sus ilogismos y que tenía que desembocar en el estallido romántico” (Francastel)

*** El estilismo de refinamiento clasicista**

“Algunas bellezas ningún precepto puede aún definirlas ... hay gracias inefables que ningún método enseña y que únicamente la mano de un maestro puede alcanzar” (Pope)

“Un discernimiento rápido, una percepción repentina, que al igual que las sensaciones del paladar se anticipa a la reflexión, y, con el paladar, se deleita en lo que es bueno con una sensibilidad exquisita y voluptuosa y repudia lo contrario con disgusto” (Voltaire).

*** El retrato**

“La exaltación del carácter, por encima de todo, que es obra del barroco, y el análisis psicológico de la inteligencia y de la sensibilidad, perseguido por el clasicismo, se asocian en el siglo XVIII en una nueva concepción de la vida que conduce, al margen del arte cortesano y del arte religioso, que siguen siendo externos, solemnes, formalistas, a una expresión de lo más individual que tiene el hombre, de lo más peculiar en cualquier aspecto de la naturaleza o de cualquier objeto” (Huygue-Brion)

*** Los escultores**

LEMOYNE, Jean-Baptiste (1704-1778)
COUSTOU, Nicolas y Guillaume (1658-1733) y (1677-1746)
BOUCHARDON, Edmé, (1698-1762)
PIGALLE, Jean- Baptiste (1714-1785)
FALCONET, Etienne-Maurice (1714-1785)
HOUDON, Jean-Antoine (1741-1828)
CLODION, Claude Michel (1738-1814)
JULIEN, Pierre (1731-1804)
PAJOU, Augustín (1730-1809)

*** Del neoclasicismo al romanticismo**

“El neoclasicismo quedó como un elemento episódico que señalaba una harta de barroco una parte con el rococó y una reacción en la que actuaron móviles sociales o nacionales; pero estaba en falso. A pesar de las prolongaciones artificiales que tuvo en el academicismo no respondía a las aspiraciones nuevas y hay que buscar en otra parte el destino que el futuro reservaba al arte” (Huygue)

Bibliografía

LEVEY M.: *Pintura y escultura en Francia 1700-1789*, Madrid, 1994 (1972), 410 pp.

CEYSSON, B.: *La Escultura: la tradición de la escultura antigua desde el siglo XV al XVIII*, Geneve, 1987.

WITIKOWER R.: *La escultura: procesos y principios*, Madrid, 1999 (1977), pp. 215.

13.9 - ESCULTURA EUROPEA DEL SIGLO XVIII

El siglo XVIII fue el siglo de los grandes palacios europeos construidos a imitación de Versalles. Este peculiar tipo de arquitectura trajo consigo la necesidad de amueblarlos y ornamentarlos de acuerdo con el gusto del momento preferentemente difundido por Francia. Consecuentemente las diferentes artes experimentaron una gran actividad, incluidas las llamadas artes decorativas. Estas desarrollaron piezas de una perfección refinada conseguidas con el virtuosismo de unos artesanos que en muchos casos fueron auténticos artistas; vajillas y cristalería, muebles, aditamentos ornamentales, apliques para iluminación, tapices etc., son considerados artes menores, pero en no pocos casos son delicadas obras de arte.

Entre las artes mayores o bellas artes, la escultura fue ampliamente demandada por reyes y aristócratas de toda Europa. Escultores italianos y franceses fueron reclamados en un primer momento, pero a la sobra de estos o por propia iniciativa surgieron otros muchos en cada uno de los países. Aunque en esta ocasión fue sobretodo la escultura no religiosa la de preferente interés, no hay que olvidar la religiosa o de uso religioso cultural. Casi siempre fueron los mismos maestros escultores para uno y otro género, consecuentemente, y no al margen de la atmósfera cultural envolvente, no pocas de las obras de culto carecen de la profundidad religiosa de otras épocas, lo cual también había sucedido en el siglo XVI como consecuencia de parecidos mecanismos de comportamiento tanto individual como social. En España, debido a otras conyunturas aparecieron excelentes maestros que trabajando la madera, obtuvieron niveles que admiramos.

Los focos de referencia que eran Francia e Italia difundieron formas de hacer que iban desde la consolidada estética barroca hasta el cada vez más introducido neoclasicismo. Con respecto a aquella, el siglo XVIII se considera una culminación de época anterior. Con respecto a éste que estaba inoculado en el barroquismo de los dos citados países acabó recorriendo una trayectoria propia. Era el final de una evolución que desembocó en los avatares del siglo XIX.

En el panorama de conjunto la Alemania católica, preferentemente del sur del país, consiguió realizaciones que tocaban el paroxismo del barroquismo. Retablos púlpitos, bancos, confesonarios, comulgatorios, pilas de agua bendita, y, por supuesto retablos, son piezas únicas porque cada una de ellas tienen un valor específico aunque respondan a otras soluciones o funciones análogas. Se comprenden mejor en el contexto para el que fueron hechos, y del que generalmente son inseparables pues contribuyen a configurar una unidad de la que también forman parte la pintura y otras artes menores. Vestíbulos y salones de palacios e interiores de las iglesias no se podrían entender sin la escultura y pintura. Forman parte de conjuntos o espacios que quedarían mutilados si se les despojara de alguna de estas piezas. Es el barroco exultante sobre todo del sur de Alemania y países relacionados del imperio austro-húngaro.

En este capítulo hay que hacer referencia también al amueblamiento urbano de fuentes y monumentos, pequeñas capillitas esquinarias, y relojes públicos sin los cuales ciudades como Praga, Dresde, Munich, Viena... serían otra cosa.

Italia, siguió teniendo la vitalidad que siempre le caracterizó, aunque ahora encontró competencia en otros puntos de la cultura europea. La espectacular **Fontana de Trevi**, sigue siendo única, y magistral es el **Cristo del sudario** de SANMARTINO, en Nápoles. Técnica que después tendría numerosos emuladores en el siglo XIX.

Mayor atención merecería Portugal, país desconocido a pesar de su cercanía. Hizo un barroco con estilo propio. Con referencia preferente a Francia e Italia no podía quedar al margen de la influencia española. En el siglo XVIII, desarrolló una escultura religiosa en retablos de exuberante y minuciosa ornamentación con peculiaridades propias y con ella ornamentó palacios y jardines. En todos los ámbitos portugueses es importante la cerámica de tonos azulados, que constituye un complemento particular y una peculiaridad creativa.

ESQUEMA

“Una distinción entre el siglo XVII y XVIII solo puede hacerse por pura fórmula ... Lógicamente confluyen en el siglo XVIII no pocos elementos del barroco” (M. Cinotti)

* ITALIA

SALVI, Nicolo (1697-1751)
Fontana di Trevi
SERPOTTA, Ciacomo (1656-1732), Palermo
SANMARTINO, Giuseppe (1720-1793?)
Cristo del Sudario, de Nápoles
PERSICO Paolo, BRUNELLI, Angelo, SOLARI, Pietro
Parque de la Reggia di Caserta

* PAÍSES GERMÁNICOS

La decoración de iglesias
Primera mitad

BROKOFF, Ferdinand Maximilian (1688-1731)
Esculturas del Puente de San Carlos, de Praga
BRAUN, Matthias Bernard (1684-1734)
Esculturas de San Clemente, de Praga
PERMOSER, Baltasar (1651-1732), Viena y Dresde
ASAN, Egid Quirin (1692-1750)
GÜNTHER, Ignaz (1725-1775)
Tobías y el Ángel, Munich (1765)

Apogeo tardío: del rococó al clasicismo
WAGNER, Peter Alexander (1730-1809)
PLATZER, Ignaz Franz (1717-1787), Praga
MESSERCHMIOT, Franz Xavier (1736-1783), Viena

* GRAN BRETAÑA

Artistas extranjeros
ROUBILIAC, Louis-François (1705-1762), gusto francés
RYSBRACK, John Michael (1694-1770), barroquizante
SCHEEMAKERS, Peter (1691-1781), neoclásico

* PORTUGAL

Los conjuntos palaciegos
El retablo

Bibliografía:

- BOUCHER B.: *La Escultura Barroca en Italia*, 1999 (1998).
CINOTTI M.: *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973, pp. 501 (Portugal), 517 (Inglaterra), 559 (Países Germánicos).
CEYSSON, B.: *La Escultura: la tradición de la escultura antigua desde el siglo XV al XVIII*, Geneve, 1987.
WITTKOWER R.: *Arte y arquitecturas en Italia 1600/1750*, Madrid 1979, pp. 380,454 ss.
SERRAO, V. *Historia da Arte em Portugal*, Lisboa, 2003.

13.10 y 13.11 - LA ESCULTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII

También en escultura el siglo XVIII español fue continuación del anterior. El lenguaje estético del barroco consiguió el punto máximo de expresividad en escultores como los *SALCILLO* y los *CHURRIGUERA*. También en esta ocasión hubo una duplicidad de preferencias. La monarquía, dinastía francesa, tenía su propio gusto que fue alimentado con la importación de escultores franceses que contribuyeron a ornamentar palacios y jardines, y crearon una nueva manera, pues siempre los gustos y maneras de las clases altas han sido una referencia. Dado el nombre de que gozaron por trabajar para el rey, *Juan Domingo OLIVIERI* y *Felipe de CASTRO*, *Luis Salvador CARMONA*, *Pascual de MENA*, *Roberto MICHEL*, *Juan PORCEL*, *Felipe del CORRAL*, pudieron ser llamados a otros lugares. A su vez, escultores como estos influyeron y tuvieron seguidores.

El pueblo creyente, no obstante, seguía imbuido por el espíritu de la Contrarreforma que era la base conceptual de toda la producción artística. En la línea de lo que había sido el barroco anterior, la escultura se enriqueció en su expresividad con formas más retorcidas y más recargadas. La técnica preferente siguió siendo la madera policromada, más barata que otros materiales, y el adecuado soporte para la expresión del naturalismo que en algunos escultores llegó a un realismo sublimado característico del arte español. Los escultores se prodigaron por toda España. Se puede hablar de escuelas circunscritas a territorios regionales, y, a veces, locales como en Valladolid, Salamanca, Santiago de Compostela, Granada y Sevilla... En todas las principales ciudades aparecieron talleres en torno a escultores destacados que amueblaron lugares secundarios.

Catedrales, iglesias y ermitas españolas se recargaron de retablos que contribuyeron a crear un peculiar ambiente de religiosidad aunque estéticamente estén muy lejos de la unidad e integración que caracteriza el barroco de otros países. En este contexto los retablos llegaron a ser de un extremado recargamiento ornamental hasta el extremo de que siendo las estructuras básicamente clasicistas quedaban semiocultas de forma que aparentan en no pocas ocasiones de una gran complejidad. Maestros especialmente conocidos son *Narciso TOME*, con la obra única arquitectónico-escultórica que es el **Trasparente de Toledo**, *José Benito CHURRIGUERA*, del que se cita como una obra cumbre el **Retablo mayor de las Calatravas**, de Madrid, que se ha puesto como referencia para definir el lenguaje churrigueresco. Mencionar a *Francisco SALCILLO* es recordar la importancia que habían adquirido las procesiones en todas partes aunque el nombre de este escultor esté preferentemente unido a Murcia. Es la culminación del realismo sublimado que caracterizó al barroco español del siglo anterior.

Las cosas cambiaron en la segunda mitad del siglo en la medida en que la recién creada academia de San Fernando, en 1752, pretendió depurar el lenguaje y cambiar los medios de expresión. Fue restringido el uso de oro para los dorados, e imponiéndose los nuevos cánones que en definitiva pretendían recuperar los de la antigüedad clásica. Siguió habiendo escultores que se movieron en los postulados estéticos del barroco, pero los retablos tendieron a presentar formas clásicas más depuradas, con columnas que imitaban las de piedra y esculturas que querían ser más controladas en su expresión y que, a veces, los escultores pintaron completamente de blanco para evocar otros materiales y otros parámetros.

ESQUEMA

“...los comienzos como la duración de cada ciclo varían, pudiéndose apuntar que las corrientes ideológicas llegaran siempre a nuestro país con un tiempo de retraso y que, de acuerdo a ese trasfondo barroco que siempre está presente, palpitando en nuestro arte, lo anterior mantendrá supervivencias hasta casi finalizado la centuria.” (Morales y Marín)

* Los escultores reales

Juan Domingo OLIVIERI (1706-1762), *Felipe de CASTRO* (1711-1775) y otros
Palacio real

FREMIN, Rene, (1672-1744), **La Granja**, (Segovia)

THIERRY, Jean, y Jaime BOUSSEAU (1681-1740)

DUMANDRÉ, Antoine y Hubert, y Pierre PITUE.

* El retablo del siglo XVIII y las procesiones

Narciso TOMÉ, (1690-1742)

El transparente de la Catedral, (1729-1732) Toledo.
con Antonio y Diego, **esculturas fachada Universidad de Valladolid**

* Los Churrigueras y Los Salcillos

CHURRIGUERA, José Alberto, (1676-1750)

Retablo iglesia de las Calatravas, de Madrid

SALCILLO, Francisco (1707-1783)

Pasos procesionales de Murcia

* Principales escuelas

Valladolid, Salamanca, Santiago de Compostela, Granada y Sevilla

* El neoclasicismo y la Academia

CARMONA, Luis Salvador (1709-1767)

De MENA, Juan Pascual (1707-1784)

Fuente de Neptuno (1782), y **Estatuas Palacio real**

GUTIERREZ, Francisco (1727-1797)

Fuente Cibeles (1782)

ALVAREZ, Manuel, (1727-1797)

Fuente de Apolo y Estatuas del Palacio real, con otros

TOLSA, Manuel, (1757-1816)

Ecuestre de Carlos IV, (1796) Méjico

Bibliografía

VALDIVIESO, E.- OTERO R.- URREA.J *El Barroco y el Rococo*, “Historia del Arte Hispánico”, IV, Madrid, 1980, pp.200-230

NAVASCUES, P.- PEREZ, C. ARIAS DE COSIO A. M^a, *Del Neoclasicismo al Modernismo*, Historia del Arte Hispánico, V, Madrid, 1979, pp.149-175

MARTIN GONZALEZ J.J., *Escultura barroca en España 1600-1770*, Madrid, 1983, pp. 351 ss.

13.12 y 13.13 - LA PINTURA CORTESANA FRANCESA Y LA DE LAS CLASES BURGUESAS

Con Luis XIV se introdujo en Francia una vida cortesana donde los placeres mundanos y los espectáculos fueron una forma importante de proporcionar razón de existir a no pocos de los miembros que la integraban. Este ritmo de vida fue en aumento obteniendo en las primeras décadas del siglo XVIII una intensidad tal que llevaba inoculada su propia destrucción. El arte, siempre lenguaje de los recovecos de la mente humana, no podía quedar al margen de su influencia. Francastel subrayó que no debe olvidarse el elemento afectivo, el sentimiento con sus sutilezas, que consideró preanuncio del movimiento romántico.

Pintores como *Antoine WATTEAU* y *Jean Honoré FRAGONARD* levantaron acta de esa sociedad frívola y refinada, despreocupada y superficial, aunque culta, para la que la voluptuosidad era un valor y el capricho una forma de vivir. El amor y la infidelidad fueron tópicos destacados. Estos pintores, no obstante, no fueron superficiales, pues hicieron arte de lo más vanal. Supieron plasmar lo efímero del momento, como también escribió Francastel. En el centro estaba la mujer como tema y como pretexto.

La exagerada autoestima de cada uno de los componentes de los estamentos altos de esa sociedad cortesana, motivó la proliferación de los retratos en apariencias que podían rozar lo extravagante, y atuendos de incomodidad justificada por la necesidad vital de imagen. Los especialistas proliferaron por ser requeridos con reiteración. No pocas veces tuvieron que trabajar formatos de enormes dimensiones para que las apariencias fueran decididamente visibles. *Hyacinthe RIGAUD* y *Jean Marc NATTIER*, destacaron en el género. Aquel, intentando perpetuar lo fastuoso, éste y *Quintin LA TOUR*, buscaron preferentemente aquellos elementos distintivos de la personalidad. Todo el mundo que podía pagarse un retrato quiso retratarse y los grandes hacerse permanentemente visibles en su dominios.

Esta sociedad mitificó a la mujer hasta la adulación no al margen de aprovechar su sofisticada imagen como complemento y referencia en la vida social. Por eso esta pintura se le conoce también como "Pintura Galante". En una época que el sensualismo tenía mucho de banal fue sobredimensionado en pintores como *François BOUCHER*.

Proliferó la pintura realizada con la técnica del pastel. Sintonizaba con las texturas de las telas entonces usadas. Ofrecía posibilidades para captar, representar y sugerir trasfondos ideológicos y de sentimientos.

A final de siglo, sintonizando con los nuevos valores de una clase emergente no aristocrata pero pudiente, hubo un cambio de gusto en los temas y tópicos, en los mensajes y en la técnica, *Jean-Baptiste Simeon CHARDIN* y *Jean Baptiste GREUZE*, marcaron nuevos gustos en la misma medida en que los plasmaban. La vestimenta se simplificó, las pelucas desaparecieron, interesaba más la realidad estable de cada día que la ficción efímera que evade y distrae. A estas representaciones y temas se les llegó a cargar de mensajes morales. La nueva pintura adquirió un sentido más general y universal en la que cada uno de los miembros de la nueva burguesía se reconocían en lo que eran y querían ser. Ahora lo que interesaba era el modo de vida real, el sistema de educación, el carácter de un amplio sector social de donde saldría la generación ponderada y laboriosa que sustituiría al antiguo régimen político y anterior filosofía de la vida, patrimonio de pocos. La Academia que había sancionado lo que valía y no valía también se vio contestada por quienes artísticamente preferían estar al margen.

El año de la Revolución, 1789, fue un hito por lo que tuvo de final y lo que quiso ser de nuevo comienzo. No podía ser de otra forma para el arte que por ser lenguaje de lo que la mente humana piensa y siente en cada momento, ha sido a lo largo de toda la historia documento de los cambios sociales.

ESQUEMA

* **La pintura galante**

“Al comenzar el XVIII, la pintura francesa va a crear un estilo nuevo tras su influencia: partiendo de cierta rudeza medieval, las líneas se suavizan en curvas cargadas de cálidos adornos bajo influencia italiana. Por la influencia holandesa los temas de la anécdota costumbrista gana naturalidad” (Gall)

* **Siglo XVIII: la sociedad cortesana**

Regencia Felipe de Or., (1715-1723), Luis XV, (1723-1774); Luis XVI, hasta 1789

* **Los pintores de la pintura galante**

WATTEAU, Antoine (1684-1721)

Isla de Citera (1710), y **Embarco para Citera** (1717)
Gilles

“En lugar de copiar el mundo que le rodea, crea un mundo como los grandes” (Gall)

FRAGONARD, Jean Honoré (1732-1806)

Fiesta de Saint Claude, (1776)

BOUCHER, François, (1703-1770)

“Sus desnudos nacarados, firmes, voluptuosos, son radiantes, y sus paisajes emanan claridad e infinitas tonalidades azules. (Francastel)

* **El retrato**

RIGAUD, Hyacinthe, (1659-1743)

Retrato de Luis XIV

“Rey de pintores y pintor de reyes. Auténtica fábrica de retratos.” (Francastel)

NATTIER, Jean Marc (1685-1766)

LA TOUR, Maurice Quentin (1704-1788): el pastel

“Creen que solo capto los rasgos de sus caras, pero yo penetro hasta el fondo de ellos sin que se enteren y me los llevo enteros” (Quentin La Tour)

* **La pintura de los burgueses**

CHARDIN, Jean-Baptiste-Simeon, (1699-1779)

GREUZE, Jean Baptiste (1725-1805)

“Como consecuencia de la política de la Academia, su arte vivo se reconstruye y desarrolla fuera de ella y contra ella” (Francastel)

Bibliografía:

RANCATEL P., *Historia de la Pintura francesa*, Madrid, 1975 (1970), p. 147.

GALL J.F., *La pintura Galante Francesa en el siglo XVIII*, México, 1975.

13.14 - LA PINTURA INGLESA DEL SIGLO XVIII

A diferencia de lo que sucedió con la arquitectura y la escultura, la pintura inglesa del siglo XVIII constituyó una aportación relevante a la historia universal de la pintura. No en vano este siglo es considerado Siglo de oro para la pintura británica. Hubo conexión y peculiaridades definitorias. Conexión, sobre todo con los valores pictóricos aportados por la pintura holandesa, sin dejar al margen otras influencias. Lejos de pasar desapercibidas la estancia de pintores como *Holbein el joven* y *Van Dick* fueron admirados por todos aquellos maestros que querían superarse. Por otra parte el siglo XVIII fue el siglo de los grandes viajes a Italia, país que fascinó a los ingleses. El término *Grand Tour*, se generalizó a partir de esta costumbre que se generalizó para todos aquellos que tenían recursos para hacer este tipo de viajes que generalmente eran largos. Las peculiaridades de la pintura inglesa de este periodo son suficientes y tan relevantes como para considerar a este conjunto pictórico como distinto, y, consecuentemente, constituir un capítulo destacado en la historia de la pintura. A su vez, los maestros pintores incorporaron otras referencias propias de la cultura de las Islas Británicas, para definir esa pintura en la que la vida, las personas y la naturaleza eran vistas desde perspectivas propias de su modo de vivir y pensar.

El retrato fue el gran género que, pedido por una sociedad bien situada, supo sintetizar la representación de lo más personal de cada retratado, y, a su vez, presentarlo en un paisaje que en la mayor parte de las ocasiones no era mero relleno de fondo sino dualidad viva.

Todo esto con una técnica pictórica, en la línea de lo que había hecho *Van Dick*, iba a conseguir unas calidades y matices consecuencia de una paleta rica. *Joshua REYNOLDS*, *Thomas GAINSBOROUGH* y, más tarde *Thomas LAWRENCE*, obtuvieron como retratistas altas cotas de maestría que, después, serían imitadas. Los pintores británicos estuvieron a la altura de los pintores franceses de este siglo, y ambas escuelas marcaron momentos culminantes en la pintura.

William HOGARTH, otro de los maestros, es preferentemente conocido por su espíritu observador de la vida diaria, que se fijaba no precisamente en los arquetipos ideales sino en lo que de banal tienen algunas cotidianidades. Lo más conocido son su serie de cuadros sobre el **Matrimonio a la moda** de las clases relevantes, pero también supo ironizar escenas más prosaicas como sucede con **Calais Gate**, también conocido como **The Roast Beef of Old England**; *Joseph HIGHMORE*, y *John ZOFFANY*, alabaron la vida familiar. *Joshua REYNOLDS* en su **Duquesa de Devonshire con su hija**, conjuntó el retrato con los valores de la maternidad en una presentación de gran frescura por el uso del pincel suelto en sus toques.

Avanzado el siglo los temas, como sucedió en Francia, evolucionaron hacia una cotidianidad menos selecta socialmente para reflejar la actividad de otras clases sociales, como hicieron *George STUBBS*, y *Joseph WRIGHT OF DERBY*, que reflejó admirablemente la admiración de los asistentes suscitada en el experimento con un pájaro en la campana de cristal (**An Experiment on a Bird in the Air Pump**). Tuvo en cuenta a los tenebristas italianos y franceses, y la percepción de la realidad de los ingleses.

Thomas GAINSBOROUGH consiguió tal nivel en representar las calidades de los tejidos que esta habilidad era suficiente para dar valor a sus retratos. Es especialmente conocido el **Niño azul**, celebre no al margen de la pugna que a principios del siglo XX mantuvieron *Isabella Steward* y *Henry Edwards Hantington* por conseguir este destacado lienzo.

El paisaje fue género con valor propio, como con *WILSON Richard*. El paso de *Canaletto*, por Inglaterra tuvo también su incidencia en la pintura de paisaje urbano, como **El Támesis y la ciudad de Londres desde Richmond**, de composición original por el original enfoque en diagonal que evitaba la frontalidad. Dado el patronazgo del duque de Richmond hizo otras vistas durante su estancia.

ESQUEMA

*** La sociedad del XVIII**

"Toda Inglaterra encopetada viajaba, bailaba y se hacía retratar. La pintura se convirtió en el reflejo de aquella sociedad, descrita con humor o ferocidad por unos, y glorificada con elegancia por otros" (Gay)

*** El retrato y el paisaje**

"Con el siglo XVIII la pintura inglesa adquiere el carácter de gran escuela nacional; la superación o la regeneración de las varias influencias o asimilaciones, la libertad de inspiración y hechura hacen de esta época un siglo de oro... continuación emotiva, equilibrio un poco frío, casi desasido, así en la sátira como en la poesía, y, sobre todo, sentido aristocrático de entender e interpretar tanto como lo bello como lo feo" (Cinotti)

*** Los pintores**

HOGARTH, William (1697-1764)

Pintura crítica: las pasiones humanas

El matrimonio a la moda

REYNOLDS, Sir Joshua (1723-1792)

Teórico de la pintura: 15 discursos

Retratos y paisaje

Duquesa de Devonshire con la niña (1786)

Lord Heathfield (1787)

Temas de infancia

GAINSBOROUGH, Thomas, (1727-1788)

Pintor de la aristocracia de Bath

Paisajes y retrato

Paseo matutino

Niño azul (1770 apro.)

"No es solamente un intenso poema cromático en azul y colores celestes, sino también un ejemplo de espontáneo modo de manejar el pincel que se resuelve en exacta caracterización humana" (Cinotti)

WILSON, Richard (1713-1782),

STUBBS, George (1724-1806)

WRIGHT OF DERBY, Joseph (1734-1797)

HOPPNER, John (1758-1810),

LAWRENCE, Thomas (1769-1830).

Bibliografía:

CINOTTI M. *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973, pp. 518-524.

LUNA J.J.: *Pintura Británica (1500-1820)*, tomo XXXIII del "Summa Artis", Madrid.

GAY C.: *El siglo XVIII*, (num. 14 de "Historia General de la Pintura"), Madrid, 1969

WATERHOUSE, E., *Pintura en Gran Bretaña, 1530-1790*, Madrid.

13.15 - PINTURA ITALIANA DEL SIGLO XVIII

En el siglo XVIII los pintores italianos viajaron como no lo habían hecho sus predecesores, aunque la pintura italiana había perdido la preeminencia. En parte los viajes solicitados por otros países era por lo que aportaban en dos aspectos relevantes en ese momento, la decoración mural y el género llamado de los vedutistas.

Para Wittkower, la historia de la pintura italiana de este siglo es fundamentalmente la veneciana, pero no se puede olvidar la aportación de los pintores napolitanos, ni menospreciar la consolidación del género de “vistas de ciudades”, al que dieron un peculiar impulso los pintores italianos.

El veneciano *Giambattista TIEPOLO* es considerado el último de los barrocos. Su pintura estaba concebida en la tradición de los maestros, y, entre ellos, Veronés le había supuesto una especial atracción. Decoró bóvedas de grandes edificios europeos. Murió en Madrid a donde había sido llamado para trabajar para Carlos III. Antes había estado decorando la **Residencia episcopal** de Wurzburgo. *Sebastiano RICCI*, se movió por numerosas ciudades italianas como el palacio **Pitti** de Florencia y el palacio **Farnese** de Roma, y fue llamado a Viena, Londres y París. En realidad estos maestros eran sagas familiares de varios pintores.

La razón principal de la fama de *Giambattista PIRANESI* le viene de sus grabados. Fue arquitecto. Con un especializado y amplio taller levantó acta notarial de numerosas ruinas de la antigüedad. Una de sus series de grabados son “las cárceles”, donde su imaginación le adelantó a concepciones y soluciones arquitectónicas fantásticas que llegarían doscientos años después.

Otra de las grandes aportaciones de los italianos fue el género denominado de los *vedutisti*, vistas panorámicas de ciudades. El interés por las ciudades italianas y lo que evocaban llevó al desarrollo de este género que se considera iniciado con la “Vista de Delf”, de *Veermer*. Tras numerosos intentos y ensayos, principalmente en los Países Bajos, fue la generación de italianos del siglo XVIII la que consolidó este género. Para su realización más fiel se incorporaron medios técnicos, en concreto la cámara obscura.

Se considera que el iniciador fue *Gaspar van WINTEL*, cuyo apellido fue italianizado tomando el nombre de *VANVITELLI*, tras su establecimiento en Italia donde fascinó con las representaciones de diversas ciudades italianas. Los italianos *Luca CARLEVARIJS*, *Giovanni CANALETTO*, su cuñado *GUARDI* y su sobrino *Bernardo BELLOTO* consolidaron el género y fueron llamados desde las cortes europeas para dejar imágenes de edificios que estaban hechos como expresión de las posibilidades de cada mandante y pensando en dejar una destacada herencia para las generaciones venideras. En realidad estos apellidos son de diversos pintores de la misma familia. *Giovanni Paolo PANNINI*, y *Michele MARIESCHI* también obtuvieron amplia resonancia con el mismo género de pintura.

Fue desigual la producción de estos pintores que en ocasiones, por su habilidad o por los apoyos técnicos, rozaron el virtuosismo. El objetivo principal era que las panorámicas de las ciudades fueran reconocibles, pero a veces obtuvieron auténticas obras de arte, donde el motivo quedaba sublimado por el uso de la luz y la riqueza y matices que supieron sacar de muros envejecidos, anodinos para un profano. Así debe verse **Campo san Vidal** de Venecia, de *Canaletto*. No siempre hubo fidelidad y la imaginación no está ausente de algunas de las vistas de ciudades conservadas. Pudieron hacerse varias copias de una misma panorámica. Detrás de la amplia demanda está el fenómeno del *Grand Tour*, inglés.

Nápoles tuvo durante doscientos años una vitalidad pictórica especial. Para los vedutistas tuvo el atractivo que sigue teniendo hoy para cuantos la visitan. No puede entenderse sin la vinculación a España. Debido a esta vinculación los reyes españoles llamaron a algunos de sus pintores. Había estado *Luca GIORDANO* (1634-1705) y *Corrado GIAQUINTTO*, fue llamado para trabajar en el Palacio Real de Madrid donde estaba cuando llegó Tiepolo.

ESQUEMA

*** Italia bajo influencias**

Intercambios regionales e influencia europea

*** La escuela veneciana**

RICCI, Sebastiano (1659-1734), *Marco*, (1676-1730)

TIEPOLO, Giambattista (1696-1770), *Giandomenico* (1727-1804)

La decoración de los palacios europeos

PIRANESI, Giambattista (1720-1778)

Las series de grabados

*** La pintura veduttista**

Los ingleses y las vistas

El atractivo de Venecia, la nostalgia de Roma y el exotismo de Nápoles.

Perspectiva y cámara óptica

“Mientras que Canaletto a pesar de su preparación escenográfica de la que renegaba, había sabido crear un espacio real, es decir una realidad poética hecha de luz y de atmósfera, los pintores de perspectivas la reducían a una entidad ilusoria puramente decorativa y, por ello calculada” (Briganti)

Los pintores

WINTEL, Gaspar van, llamado VANVITELLI (1653-1736),

PANNINI, Giovan Paolo (1691-1765),

CARLEVARIJS, Luca (1663-1731)

CANALETTO, Giovanni Antonio (1697-1768)

Panorámicas

GUARDI, Francesco (1712-1793), *Gian Antonio* (1699-1760), *Nicoló* (1715-1786)

Vistas de Venecia

BELLOTO, Bernardo, (1724-1780)

MARIESCHI, Michele, (1710-1743)

*** Nápoles**

Los vedutistas en la ciudad

Napolitanos en España: *GIAQUINTO, Corrado* (1703-1765)

Bibliografía:

CINOTTI M. *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973, pp. 380 y 435.

CHASTEL, A.: *El arte italiano*, Madrid, 1982,

GAY C.: *El siglo XVIII*, num 14 de “Historia General de la Pintura”, Madrid, 1969.

WITTKOWER R.: *Arte y Arquitectura en Italia 1600/1750*. Madrid, 1979.

13.16 y 13.17 - PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII

Fue tal la potencia y esplendor de la pintura española del siglo anterior, que el comienzo del siglo XVIII no pocas veces se ha presentado como un bache en la trayectoria. Contribuyeron a ello las nuevas circunstancias políticas. La dinastía francesa entonces entronizada, trajo sus costumbres y tenía sus preferencias. Entre ellas dar preeminencia al retrato, por lo que se trajeron retratistas. Por otra parte, la construcción de los conjuntos palaciegos que llegaron a término durante las primeras décadas, supuso su posterior decoración para lo que trajeron pintores especialistas franceses e italianos. *Michel Ange HOUASSE*, francés, dejó su impronta en los discípulos españoles. Los italianos venidos que más destacaron fueron *Corrado GIAQUINTO*, y *Giovanni Battista TIEPOLO*. La pintura española de este periodo es sobre todo cortesana.

El retrato siguiendo los usos franceses obtuvo una gran demanda. Entre los retratistas españoles hay que mencionar a *Miguel Jacinto MELENDEZ*, de familia asturiana de artistas, y *Juan GARCIA DE MIRANDA*. Las cosas empezaron a cambiar a raíz de la puesta en funcionamiento de la Academia de San Fernando.

Antonio PALOMINO fue el más destacado sobre todo por su condición de tratadista “Museo pictórico y escala óptica” (1715) y “Parnaso Español Pintoresco Laureado” (1724). Era cordobés y trabajó en ciudades andaluzas, en levante y en Madrid

Avanzado el siglo empezó un nuevo florecimiento tras el magisterio de los importados, la experiencia de los desplazados a Roma, y la eficiencia de la Academia. Todos los pintores aun siendo de la especialidad del retrato pintaron otros temas, sobre todo religiosos. También lo hizo *Louis-Michel VAN LOO*, eminente retratista como tal traído a la corte. Como decoradores vinieron *Giacomo AMIGONI*, que fue sustituido por *Corrado GIAQUINTO*, de gran influencia en los pintores españoles de su generación. *Giovanni Battista TIEPOLO*, *Giandomenico* y *Lorenzo*, del que la decoración del **Salón del trono** del Palacio real se considera su trabajo más importante. Los pintores italianos estuvieron imbuidos de las formas de pintar francesas del momento.

Influyente fue *Anton Rafael MENGS*, nacido en bohemia pero educado en Italia, bajo la estricta supervisión de su padre, artista judío, que sin embargo bautizó a su hijo. Fue filósofo y erudito. Carlos III lo llevó a Madrid desde Nápoles (1761). En España estuvo diez años y desarrolló una amplia labor dejando numerosas obras. Estuvo al frente de la Real Fábrica de Tapices. Su forma de hacer depurada, precisa, muy estudiada y con referencia a los cánones clásicos, fue referencia para numerosos maestros, entre ellos Goya en su primera etapa. Consolidó el neoclasicismo en España. Fue amigo del aragonés José Nicolás Azara que escribió *Obras de Antonio Rafael Mengs* (Madrid 1797).

Como era obvio tuvo seguidores, entre ellos, *Mariano Salvador MAELLA*, pintor de cámara que trabajó en los diferentes sitios reales, y los *BAYEU*, *Francisco*, *Ramón* y *Manuel*. *Francisco* fue llamado por Mengs a Madrid. *Ramón* estuvo en Roma y pintó 35 cartones para la Fabrica de Tapices. *Manuel* fue cartujo y pintó en las cartujas de Zaragoza, Sariñena (Huesca) y Valldemossa (Mallorca), además de otros edificios religiosos. *Josefa*, la hermana, casó con Goya.

Francisco de GOYA, de reconocimiento internacional como pocos, fue la culminación de un siglo y una trayectoria. Evolucionó desarrollando un estilo personal y propio, y con sus grabados fue relator de lo que era el país. Su obra es la culminación de toda la trayectoria de pintura española que le precedió. Y como tal cenit, abrió nuevos caminos en la forma de pintar y elegir los temas. Su obra adquirió una proyección de crítica social desconocida hasta entonces. Como maestro, también supo hacer arte, de la degradación, el horror y la muerte. En su larga carrera y abundante producción se ha visto el inicio del romanticismo, e, incluso, de aspectos que se dan en la pintura contemporánea. Como retratista, fue original en la presentación de sus personajes, como testigo de guerra, la describió con crudeza, como ilustrado manifestó su dolor por el retraso que sufria España.

ESQUEMA

“La prolongación, en el resto de Europa, de la pintura barroca en la primera mitad del siglo XVIII con innovaciones más o menos acusadas demuestra que lo sucedido en España no fue un caso excepcional. Tampoco se puede seguir afirmando, al menos por ahora, que la pintura española de la primera mitad del nuevo siglo ni tuvo calidad ni se interesó por las novedades, hasta que no quede superado el corto conocimiento que se tiene de este periodo” (Urrea)

*** Retratistas**

RANC, Jean (1674-1735) y HOUASSE, Michel Ange (1680-1730)

PROCACCINI, Andrea (1671-1734)

MELENDEZ, Miguel J. (1679-1734) y GARCIA MIRANDA, Juan (1677-1749)

PALOMINO, Antonio (1655-1726): Tratadista

*** Segundo tercio**

VAN LOO, Louis-Michel (1707-1771);

AMIGONI, Giacomo (c. 1680-1752)

GIAQUINTO, Corrado (1703-1766)

Palacio real: capilla y escalera

TIEPOLO, Giovanni Battista (1696-1770)

Palacio real. (Salón del trono)

Convento de San Pascual, Aranjuez

*** Mengs y el Neoclasicismo**

MENGGS, Anton Rafael (1728-1779)

Palacio real: Sala Gasparini

“...Porque ningún pintor moderno ha seguido el camino de la más alta perfección de los antiguos griegos, ni creo que el arte llegará a aquel sublime punto de belleza y perfección en que pusieron los griegos, a no darse el caso de que en la florida Italia nazca alguna nueva Atenas...” (Azara)

MAELLA, Mariano Salvador, (1739-1819)

BAYEU, Francisco (1734- 1795), Ramón (1746-1793) y Manuel (1740-1808?)

35 cartones para Fabrica de Tapices (Ramon)

*** Otros**

CASTILLO, José del, (1737-1793)

MELENDEZ, Luis, (1716-1780)

Bodegones

PARED Y ALCAZAR, Luis (1746-1799)

*** Goya (1746-1828)**

Del barroco al neoclasicismo

De la pintura por encargo a la pintura testimonio

Los grabados, como acta de la realidad social

Bibliografía

LAFUENTE FERRARI, E., *Breve Historia de la Pintura española*, t.II, Madrid, 1987 (5^a ed.)

VALDIVIESO, E.- OTERO R.- URREA J., *El Barroco y el Rococó*, “Historia del Arte Hispánico”, IV, Madrid 1980

NAVASCUES, P.- PEREZ, C. ARIAS DE COSIO A. M^a., *Del Neoclasicismo al Modernismo*, “Historia del Arte Hispánico” V, Madrid, 1979

BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

Nota: No incluidos los temas que forman parte de las colecciones o historias generales. La bibliografía subrayada es de primera consulta.

ARTE DEL RENACIMIENTO

- ANTAL F., *El Mundo Florentino y su ambiente social*, Madrid, 1989.
- ARGAN G.C., *Brunelleschi*, Bilbao, 1980.
- ARGAN G.C., Renacimiento y Barroco**, Madrid, 1987, 2 vols.
- BENEVOLO L., *Historia de la Arquitectura del Renacimiento* (Del Siglo XV al siglo XVIII), Madrid, 1972-1973, 2 vols.
- BERENSON B., *Pintores italianos del Renacimiento. La Escuela Veneciana*, Barcelona, 1954.
- BRUSCHI A., *Bramante*, Bilbao, 1987.
- BURCKHARDT J., *La Cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, 1982.
- CHASTEL A., *Arte y Humanismo en Florencia en 'Tiempos de Lorenzo el Magnífico'*, Madrid, 1982.
- CHASTEL A., El Gran Taller de Italia (1450-1500)**, Madrid, 1965.
- CHASTEL A., Italia 1460-1500: El Renacimiento Meridional**, Madrid, 1965.
- CINOTTI M., *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973.
- CHECA F., *Pintura y escultura el Renacimiento en España*, Madrid, 1983.
- FERNANDEZ ARENAS J., *Las claves del Renacimiento*, Barcelona, 1986.
- FRANCSTEL P., *La Figura y el Lugar. El Orden Visual del Quattrocento*. Monte Avila (Venezuela), 1967.
- FRANCSTEL P., *Sociología del Arte*, Madrid, 1975 (1970).
- FRANCSTEL P., *Historia de la Pintura Francesa*, Madrid, 1975 (1970), 2 vols.
- FRANCSTEL P., *Pintura y Sociedad*, Madrid, Cátedra, 1984.
- GOMBRICH E.H., *Imágenes simbólicas*, Madrid, 1984.
- GOMBRICH E.H., *El Legado de Apeles. Estudios sobre el Renacimiento*. Madrid.
- HEYDENREICH L.H., Eclosión del Renacimiento: Italia, 1400-1460**, Madrid, 1972.
- HEYDENREICH-L.-LOTZ W., Arquitectura en Italia 1400- 1600**, Madrid, 1991.
- JESTAZ B., *El arte del Renacimiento*, Madrid, 1991 (1984), 655 pp.
- KOSTOF S., *Historia de la Arquitectura*, 3 vols. 1988.
- LOTZ W., Arquitectura del Renacimiento en Italia**, Barcelona, 1985 (1958).
- MALE E., *El Arte Religioso del siglo XII al siglo XVIII*, México, 1966 (1945).
- MURRAY P., Arquitectura del Renacimiento**, Madrid, 1972.
- NIETO V.- CÁMARA A., *El Quattrocento italiano*, Madrid, 1989.
- NIETO V., y otros., *Arquitectura del Renacimiento en España 1488-1599*, Madrid, 1989.
- PANOFSKY E., *El Significado de las Artes Visuales*, Buenos Aires, 1970.
- PANOFSKY E., *Estudios sobre Iconología*, Madrid, 1971.
- PANOFSKY E., *La Perspectiva como "Forma simbólica"*, Barcelona, 1973.
- PANOFSKY E., Renacimiento y Renacimientos en el Arte Occidental**, Madrid, 1975 (reimp.).
- PANOFSKY E., *El Retrato en el Renacimiento*, Madrid, 1985.
- POPE-HEMMESSY J., *El Retrato en el Renacimiento*, Madrid, 1985.
- POPE-HEMMESSY J., *La escultura italiana en el Renacimiento*, Madrid, 1989 (1958).
- SUMMERSON J., *El Lenguaje Clásico de la Arquitectura. D L.B. Alberti a Le Corbusier*, Barcelona, 1984.

- SYMONDS J.A., *El Renacimiento en Italia*, México, 1975, 2 vols. (1875-1886).
- TENENTI A., *Florencia en la Epoca de los Medicis*, Barcelona, 1974.
- WITTKOWER R., *La Arquitectura en la Edad del Humanismo*, Buenos Aires, 1958 (1949).
- WÖLFFLIN H., *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Comunicación, 1977 (1888).
- WÖLFFLIN H., *El Arte Clásico: Una introducción al Renacimiento italiano*, Madrid, 1982 (1899).
- WÖLFFLIN H., Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte**, Madrid, 1970 (5^a ed.) (1899).

ARTE DEL MANIERISMO

- ACKERMAN J., *Palladio*, Madrid, 1981.
- ARGAN G.C., Renacimiento y Barroco**, Madrid, 1987, 2 vols., 412 y 387 pp.
- BENEVOLO L., *Historia de la Arquitectura del Renacimiento* (Del Siglo XV al siglo XVIII), Madrid, 1972-1973, 2 vols.
- BERENSON B., *Pintores italianos del Renacimiento. La Escuela Veneciana*, Barcelona, 1954.
- BLUNT A., Arte y Arquitectura en Francia, 1500-1700**, Madrid, 1977.
- BUENDIA MUÑOZ J.R., *Las Claves del Arte Manierista. Cómo identificarlo*, Barcelona, 1986.
- CEYSSON B., *La Escultura: La tradición de la escultura antigua desde el siglo XV al XVIII*, Geneve, 1987.
- CINOTTI M., *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973.
- FRANCATEL P., *Historia de la Pintura Francesa*, Madrid, 1975 (1970), 2 vols.
- FRANCATEL P., *Sociología del Arte*, Madrid, 1975 (1970).
- FRANCATEL P., *Pintura y Sociedad*, Madrid, Cátedra, 1984.
- FREEDBERG S.J., Pintura en Italia 1500/1600**, Madrid, 1978.
- GOMBRICH E.H., *Imágenes simbólicas*, Madrid, 1984.
- HAUSER A., *Historia social de la literatura y el arte*, t. III, Madrid.
- HAUSER A.: El Manierismo**, Madrid, 1965.
- HARTT F., *Arte, Historia de la Pintura, escultura y arquitectura*, Madrid 1989 (1985).
- HEYDENREICH L.H., La Época de los genios. Renacimiento italiano, 1500/1540**, Madrid, 1974.
- HEYDENREICH L.H, LOTZ W., Arquitectura en Italia, 1400/1600**, Madrid 1996 (1974).
- HOCKE G.R., *El Manierismo en el Arte Europeo, de 1520 a 1650, y en el actual*. Madrid, 1961.
- JESTAZ B., *El arte del Renacimiento*, Madrid, 1991 (1984).
- KOSTOF S., *Historia de la Arquitectura*, 3 vols., 1988.
- LOTZ W., Arquitectura del Renacimiento en Italia**, Barcelona, 1985 (1958).
- MALE E., *El Arte Religioso del siglo XII al siglo XVIII*, México, 1966 (1945).
- OROZCO E., *Manierismo y Barroco*, Madrid, 1975.
- PANOFSKY E., *El Significado de las Artes Visuales*, Buenos Aires, 1970.
- PANOFSKY E., *Estudios sobre Iconología*, Madrid, 1971.
- PANOFSKY E., *Vida y Arte de Alberto Durero*, Madrid, 1982.
- PANOFSKY E., *El Retrato en el Renacimiento*, Madrid, 985.
- POPE-HEMMESSY J., *El Retrato en el Renacimiento*, Madrid, 1985.
- POPE-HEMMESSY J., *La escultura italiana en el Renacimiento*, Madrid, 1989 (1958).
- SCOTT G., *Arquitectura del Humanismo. Un Estudio sobre La Historia del Gusto*. Barcelona, 1974 (1914 -1961).
- SHERMAN J., Manierismo**, Bilbao, 1984.
- SUAREZ QUEVEDO D., *Renacimiento y Manierismo en Europa*, Madrid, 1989.

- SUMMERSON J., *El Lenguaje Clásico de la Arquitectura. D L.B. Alberti a Le Corbusier*, Barcelona, 1984.
- SUMMERSON J., *Architecture in Britain 1530-1830, London*, 1953.
- SYMONDS J.A., *El Renacimiento en Italia*, México, 1975, 2 vols. (1875-1886).
- WITTKOWER R., *La Arquitectura en la Edad del Humanismo*, Buenos Aires, 1958 (1949).
- WITTKOWER R., *La escultura: procesos y principios*, Madrid, 1999 (1977).
- WÖLFFLIN H., *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Comunicación, 1977 (1888).
- WÖLFFLIN H., *Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte*, Madrid, 1970 (5^a ed.) (1899).

ARTE DEL BARROCO

- ARGAN G.C., *El Concepto de Espacio arquitectónico del Barroco a nuestros días*, Buenos Aires, 1973 (1961).
- ARGAN G.C., *Borromini*, Madrid, 1982. BARD H., *Bernini*, Bilbao, 1982.
- BENEVOLO L., *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*, Madrid, 1972-73, 2 vols.
- BLUNT A., Arte y Arquitectura en Francia 1500/1700**, Madrid, 1977.
- BLUNT A., *Borromini*, Madrid, 1982.
- BOECK W., *Rembrandt*, Barcelona, 1970.
- BOUCHER B., La Escultura Barroca en Italia, Madrid, 1999 (1998)**.
- CEYSSON, B., *La Escultura: la tradición de la escultura antigua desde el siglo XV al XVIII*, Geneve, 1987.
- CHUECA GOTILLA F., *Historia de la Arquitectura Occidental: Barroco en Europa*, vol. VI, Madrid (1980-1985).
- CINOTTI M., *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973.
- CLARK K., *Introducción a Rembrandt*, Madrid 1978.
- CROW Th. E., *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Madrid, 1989, 382 pp.
- DAUDY Ph., *El siglo XVII*, Madrid, 1969 (1966).
- D'ORS E., *Lo barroco*, Madrid, 1964 (1935).
- FRANCATEL P., Historia de la Pintura francesa**, Madrid, 1970, 2 vols.
- FREEDBERG S J., Pintura en Italia 1500/1600**, Madrid, 1978.
- FRIEDLAENDER W., *Estudios sobre el Caravaggio*, Madrid, 1982.
- GALL J.F., *La pintura Galante Francesa en el siglo XVIII*, México, 1975 (2^a ed.).
- GAY C., *El siglo XVIII*, Madrid, 1969.
- HIBBARD H., *Bernini*, Bilbao, 1982.
- LAFUENTE FERRARI E., *Breve historia de la Pintura española*, Madrid
- LEVEY M., Pintura y escultura en Francia 1700-1789**, Madrid, 1994 (1972).
- LUNA J.J., *Pintura británica (1500-1820)* (Summa Artis), t. XXXIII, Barcelona.
- MALLORY N.A., La Pintura Flamenca del siglo XVII**, Madrid, 1995.
- MARAVALL J.A., *La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica*. Barcelona, 1975.
- MALE E., *El Barroco. El Arte religioso del siglo XVII. Italia. Francia, España. Flandes*. Madrid, 1985.
- MARTIN J.R., *Barroco*, Bilbao, 1987.
- MARTIN GONZALEZ, J.J., *Escultura barroca en España, 1600-1770*, Madrid, 1983.
- NORBERG-SCHULZ Ch., Arquitectura barroca**, Madrid, 1972.
- NORBERG-SCHULZ CH., Arquitectura barroca tardía y rococó**, Madrid, 1973.
- OROZCO E., *Manierismo y Barroco*, Madrid 1975.
- PEVSNER N., *Esquema de la arquitectura europea*, Buenos Aires, 1957 (1943).
- PORTOGHESI P., *Roma Barroca*, Madrid, 1977 (1966), 2 vols.

- PEYRE F., *¿Qué es el clasicismo?*, México, 1966 (1933).
- ROSENBERG J., Arte y Arquitectura en Holanda (1600-1800), Madrid, 1981.**
- RYKWERT J., *Los primeros modernos. Los arquetipos del siglo XVIII*. Barcelona, 1982.
- SEBASTIAN S., *Contrarreforma y Barroco: Lectura Iconográficas e Iconológicas*, Madrid, 1981.
- SCHONBERGER y SOEHNER, *El Rococó y su tiempo*, Madrid, 1971 (1960).
- SUMMERSON J., *Architecture in Britain 1530-1830*, London, 1963.
- SUMMERSON J., *El lenguaje clásico de la Arquitectura, de L.B. Alberti a Le Corbusier*, Barcelona, 1984.
- TAPIE V. L., Barroco y Clasicismo, Madrid, 1981.**
- TEYSSEDRE B., *El Arte del siglo de Luis XIV*, Barcelona, 1973.
- VARRIANO J., *Arquitectura italiana del Barroco al Rococó*, Madrid, 1990.
- VLIEGHE, H., Arte y Arquitectura flamenca, 1585-1700**, Madrid 1998.
- WATKIN D., *English Architecture*, London, 1990 (1970).
- WATERHOUSE E.H., Pintura en Gran Bretaña 1530-1790**, Madrid (1953).
- WEISBACH W., *El Barroco, Arte de la Contrarreforma*, Barcelona, 1948.
- WITTKOWER R., Arte y arquitectura en Italia 1600/1750, Madrid, 1979.**
- WOLFFLIN H., *Renacimiento y Barroco*, Madrid, 1977.
- WOLFFLIN H., Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte**, Madrid, 1970 (5^a ed.) (1899).

BIBLIOGRAFÍA DE LAS CITAS ENTRECOMILLADAS

- ACKERMAN J., *Palladio*, Madrid, 1981.
- ARGAN G.C., "El Cinquecento italiano y el idealismo", en Huygue, *El arte y el hombre*, 2, Barcelona, 1972 (1958).
- ARGAN G.C., *Brunelleschi*, Bilbao, 1980.
- ARGAN G.C., *Renacimiento y Barroco*, Madrid, 1987.
- BATTISTI E., "El Quattrocento", en Huygue, *El arte y el hombre*, 2, Barcelona, 1972 (1958).
- BATTISTI E., *Renacimiento y Barroco*, Madrid 1990.
- BENEVOLO L., *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*, Madrid, 1972-73.
- BLUNT A., *Arte y Arquitectura en Francia 1500/1700*, Madrid, 1977.
- BOUCHER B., *La escultura barroca en Italia*, Barcelona, 1999 (1998).
- BUENDÍA R., *Las claves del Arte Manierista, cómo identificarlo*, Barcelona, 1986.
- BRIGANTI G., *Les peintres de Vedute*, Venecia, 1971.
- BRION M., "El realismo en los países protestantes y burgueses", y "El Arte a la medida del individuo", en Huygue, *El arte y el hombre*, 2 y 3, Barcelona, 1972 (1958).
- CARBONERI N., *De la Architettura Civile, 1668*, Turín, 1968.
- CINOTTI M., *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*, Barcelona, 1973.
- CHASTEL A., *El gran taller de Italia (1450-1500)*, Bilbao, 1966 (1965).
- CHUECA GOITIA F., *Historia de la Arquitectura Occidental*, t. V y VI, Madrid, 1984.
- CLARK K., *Civilización*, Madrid, 1979.
- DAUDY Ph., *El siglo XVII* (núm. 12 de "Historia General de la Pintura").
- DÍAZ PADRÓN M., "Pintura Gótica", en *Grandes de la Pintura*, Madrid.
- FLAMAND E.Ch., *El Renacimiento III* (Historia Gral de la Pintura núm. 11), Madrid, 1970 (1966).
- FRANCATEL P., *Historia de la Pintura Francesa*, Madrid, 1970, 2 vols.
- FRANCATEL P., "La reacción clásica en los siglos XVIII y XIX", en Huygue, *El arte y el hombre*, 3, Barcelona, 1972 (1958).
- FRANCATEL P., *Sociología del Arte*, Madrid, 1975 (1970).
- FREEDBERG S.J., *Pintura en Italia 1500/1600*, Madrid 1978.
- GARCIA GAINZA C., BUENDIA R., VALDIESO E., URREA J., y otros: *Historia del Arte Hispánico*, t. III, IV y V, Madrid, 1978
- DLAENDER W., *Estudios sobre el Caravaggio*, Madrid, 1982.
- GALL J.F., *La pintura galante francesa en el siglo XVIII*, México, 1975.
- GOMBRICH E.H., *Historia del Arte*, Barcelona, 1975 (5^a ed.).
- HALE J.R., *Enciclopedia del Renacimiento Italiano*, Madrid, 1984 (1981).
- HARTT F., *Arte, Historia de la Pintura, escultura y arquitectura*, Madrid, 1989 (1985).
- HAUSER A., *Historia social de la literatura y el arte*, t. III, Madrid.
- HEYDENREICH L.-PASSAVANT G., *La Época de los Genios: Renacimiento Italiano 1500/1540*, Madrid, 1974.
- HERUBEL M., *Pintura Gótica I* (en Historia General de la Pintura), Madrid 1969.
- HIBBARD H., *Bernini*, Bilbao, 1982.
- HONOUR H-FLEMING J., *Historia del Arte*, Barcelona, 1968.
- HULFTEGGER A., "Reticencias de Alemania ante el Renacimiento", en HUYGUE, *El arte y el hombre*, 2, Barcelona, 1972 (1958).
- HUYGUE R., "El Renacimiento italiano y la belleza ideal", en *El arte y el hombre*, 2, Barcelona, 1972.
- KOSTOF S., *Historia de la Arquitectura*, 3 vols., Madrid, 1988.
- MALE E., *El Barroco. El Arte religioso del siglo XVII*, Madrid, 1985.
- MARAVALL J.A., *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Madrid, 1975
- MARTIN GONZALEZ J.J., *Historia del Arte*, Madrid, 1996, vol 2.

- MARTIN J.R., *Barroco*, Bilbao, 1987.
- NIETO V.-CÁMARA A. *El Quattrocento italiano*, Madrid, 1999.
- NORBERG-SCHULZ C., *Arquitectura Barroca*, Madrid, 1972 (1971).
- OROZCO E., *Manierismo y Barroco*, Madrid, 1975.
- PRADEL P., “Comienzos del Renacimiento fuera de Italia (Francia, Flandes, Inglaterra / Reticencias de Alemania ante el Renacimiento)”, en *Arte y el hombre*, 2, Barcelona 1972 (1958).
- PALLUCHINI R., “El Cinquecento en Venecia”, en *El Arte y el Hombre*, 2, Barcelona, 1973 (1958)-
- PANOFSKY E., *Renacimiento y Renacimientos en el Arte Occidental*, Madrid, 1988 (6^a ed.).
- PATTETA L., *Historia de la Arquitectura. Antología crítica*.
- PEYRE F., ¿Qué es el clasicismo?, México, 1966 (1933).
- PEVSNER N., *Esquema de la Arquitectura Europea*, Buenos Aires 1957(1943).
- POPE-HENNESSY J., *La Escultura Italiana del Renacimiento*, Madrid, 1989.
- RAFOLS J.F., *Historia del Arte*, Barcelona, 2001.
- SHERMAN J., *Manierismo*, Bilbao, 1984.
- STERLING Ch., “El realismo Burgués en el siglo XV”, en HUYGUE, *El arte y el hombre*, 2, Barcelona, 1972 (1958).
- TAFURI M., *La Arquitectura del Humanismo*, Madrid, 1978 (1972).
- VANUXEM J., “Del Barroco romano al Rococó”, en *El Arte y el hombre*, 2, Barcelona. 1972 (1958).
- Varios., *Les Primitif Flamands*, Tournai, 2000
- WATKIN D., *English architecture*, Londres, 1990 (1979).
- WITTKOWER R., *Arte y Arquitectura en Italia 1600/1750*. Madrid 1979.
- WITTKOWER R., *La escultura: procesos y principios*, Madrid, 1999 (1977)
- WOLFFLIN H., *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte* (1899), Madrid, 1970 (5^a ed.).
- ZEVI B.: *Michelangelo architetto*, Turin 1964.

Este libro tiene como objetivo ser el soporte para facilitar el seguimiento de las exposiciones en cada una de las clases de los alumnos que van a estudiar Historia del Arte. Son esquemas para ayudar a concatenar las ideas orgánicamente y facilitar hábitos de síntesis. El programa está concebido como un conjunto que ofrezca un marco donde el alumno pueda situar adecuadamente, por otros conductos y en otros momentos de su formación, aquellos aspectos o hitos de la Historia del Arte más relevantes y aquellos autores y obras en los que quiera profundizar. Las exposiciones desde el punto de vista historiográfico están encaminadas no solo a la adquisición de conocimientos sino a la formación de criterios relacionados con el estudio de la materia y al desarrollo de la sensibilidad para la apreciación de las obras artísticas. Éstas son presentadas en los contextos en que fueron generadas y como documentos complementarios para entender la Historia.

Antonio Naval Más ha sido profesor de las asignaturas de *Arte de la Edad Moderna: Renacimiento y Barroco*, e *Historia de la Ciudad y del Urbanismo*, enfocada a la conservación del Patrimonio, en la Facultad de Letras de la Universidad de Castilla la Mancha. Actualmente lo es de esta misma materia bajo la denominación de *Cultura y Teoría en Arquitectura*, en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, de la Universidad San Jorge, en Zaragoza.

Se ha formado en las Universidades de Zaragoza, Madrid, donde obtuvo el doctorado, Nueva York, París y Roma. Ha publicado una quincena de libros, y artículos en revistas especializadas y congresos, sobre temas relacionados con la materia que imparte, y más de 400 colaboraciones de divulgación relativas a la conservación del patrimonio artístico. Su tesis y algunas de sus publicaciones han sido galardonadas con diferentes premios de investigación, entre los que destacan los nacionales de Historia del Urbanismo de los años 1978 y 1980. Entre los libros de más difusión está *Patrimonio emigrado*, referido a obras que procedentes del Alto Aragón, están fuera de sus localidades de origen. En la misma línea, con referencia a todo Aragón, está concebido *Arte de Aragón y Coleccionismo en Estados Unidos*, consecuencia de la investigación realizada en The Paul Getty Center, de Los Angeles, en las Universidades de Harvard, Yale y Princeton, y en unos cincuenta museos de Estados Unidos.

