

MATERIAL INFORMÁTICO

EL BARROCO

ÍNDICE: ARQUITECTURA BARROCA

1. Introducción histórica sobre lo que significa el Barroco.
2. Características Generales.
3. Autores y obras:
 - Bernini:
 - Columnata del Vaticano.
 - Baldaquino del Vaticano.
 - Fuente de los 4 ríos de la Piazza Navona
 - San Andrés del Quirinal: Planta y Fachada.
 - Borromini:
 - San Carlos de las cuatro fuentes.
 - El Palacio de Versalles: vista general con jardines incluidos.
 - Fachada de la catedral de Murcia, Por Jaime Bort.

1. Introducción histórica:

Como noción estética, el "barroco" es una categoría permanente y recurrente, pues, tras un periodo clásico, sigue otro barroco.

En sentido cronológico, el término se restringe para designar al estilo artístico del SIGLO XVII y primera mitad del SIGLO XVIII.

Este concepto apareció en la Historia del Arte en el siglo XVIII: sus creadores fueron los teóricos del Neoclasicismo y le dieron un sentido peyorativo, ya que con él aludían a fenómenos artísticos extravagantes y carentes de lógica.

La revisión de esta valoración corresponde ya al siglo XX, tras la Primera Guerra Mundial, momento en el que una serie de estudios (Werstchar D'Ors, Facillon) pusieron de manifiesto su carácter coherente y lúcido.

Se trata de un estilo complejo, fruto de una época de crisis. Por una parte es naturalista y clásico, pues arranca del Renacimiento, pero por otra tiene un carácter analítico y sintético muy diferente.

Su cuna está en Roma, que será el centro de formación para artistas de toda Europa: desde allí irradiará al resto de Italia y a todo el continente.

La variedad de circunstancias socioeconómicas, políticas y religiosas, que se dan en esta etapa, origina la coexistencia de diversos círculos culturales y objetivos artísticos. De este modo nacen dos tipos de Barroco:

1. Un Barroco cortesano y católico, instrumento de propaganda de la Iglesia contrarreformista y del Estado absoluto (Italia, España, Alemania y Francia).
2. Otro Barroco burgués y protestante, naturalista y laico (Inglaterra y Holanda).

AUTORES:

● Lorenzo BERNINI (1.598-1.680):

Nació en Nápoles, hijo de un escultor, formado en la corriente miguelangelesca y en el Manierismo.

Bernini fue también escultor, pintor con una técnica comparable a la de Velázquez y arquitecto.

Es un hombre que gusta de materiales ricos y de trabajar con papas y reyes. Se convertirá en el monarca indiscutido del Barroco romano.

Con el papa Urbano VII entra a trabajar en el Vaticano, encargos que tendrían que ocuparle hasta su vejez.

Será el artista de la corte pontificia, lo que le llevará a convertirse en paradigma del Barroco: arquitecto, escultor, pintor, autor teatral, escenógrafo. Entre las características de su estilo, destacamos las siguientes:

● Como arquitecto:

1. Admiración y continuación de la obra de Miguel Ángel en el Vaticano. En 1.629 fue designado "arquitecto de San Pedro".
2. Utilización del lenguaje del Clasicismo con soluciones nuevas audaces e individualistas.
3. Tratamiento de las superficies arquitectónicas como obras de escultura, logrando una perfecta relación entre ambas (capilla *Cornaro*, Baldaquino de San Pedro).
4. Preferencia por las plantas centralizadas: cruz griega (Castelgandolfo), círculo (Ariccia) y elipses (San Andrés del Quirinal), que confieren al espacio un gran dinamismo.
5. Uso de orden gigante como elemento configurador de sus exteriores religiosos y la alternancia de frontones en los vanos, separados por pilastras gigantes que resaltan o retraen los diferentes planos de los edificios (Palacio de Montecitorio).
6. Fusión del espacio natural y el espacio urbano, convirtiendo las fuentes en elemento esencial de la articulación urbana (fuente de los Cuatro Ríos).

- EL BALDAQUINO DE SAN PEDRO (Bernini):

Su primera empresa fue el Baldaqúino de San Pedro o dosel de bronce dorado, de casi tres metros de alto, erigido entre 1.624 y 1.633 ante el altar mayor y justo sobre la apertura del suelo que conduce a la tumba de S. Pedro.

Bernini se apropió de las ocho columnas en espiral (denominadas "salomónicas"), supuestamente encontradas en el Templo de Salomón. Bernini sostendrá su baldaqúino sobre cuatro columnas a una escala gigante y las colocará en una especie de danza (movimiento), sosteniendo macizos entablamentos así como osladuras simuladas, ángeles, hojas, frutas y las cuatro ménsulas que forman la cubierta, coronada por una bola y una cruz bajo la cúpula.

El contraste de las columnas con los estribos de la cúpula, de hecho, es el único elemento que ayuda al visitante a captar la auténtica dimensión de San Pedro.

Como sus antiguos prototipos, las columnas no son sólo espirales, sino que están divididas en segmentos acanalados y segmentos con hoja de vid entrelazadas; doradas abejas, emblema de los Barberini, se posan aquí y allá entre las hojas.

Por primera vez se unen escultura, pintura y arquitectura con una plena identificación, rompiendo la frialdad del interior del Templo.

El bronce, oro y mármol combinados, llenan de policromía el interior.

COMENTARIO

Estamos ante una obra que ha roto con la estética renacentista del periodo anterior, por las siguientes razones:

7. Abandona el principio de belleza y armonía, en favor de un Naturalismo acusado.
8. Se interesa por el dinamismo, movimiento enérgico.
9. Busca la expresividad.
10. Utiliza soportes con fines decorativos.
11. Los elementos decorativos desbordan lo constructivo.
12. El espacio interior es fruto de la libertad imaginativa: fluyente, dinámico, envolvente y misterioso.

Por todo ello, la obra, El Baldaqúino de San Pedro, es del Barroco.

- COLUMNATA DE SAN PEDRO DEL VATICANO (Bernini):

Se trataba de construir un pórtico que conectara la basílica con la ciudad. Bernini proyectó una plaza elíptica, ya que podía proporcionar

multitud de visiones a los peregrinos y dejaba en segundo plano la fachada de Maderno para potenciar la cúpula de Miguel Ángel.

Bernini realiza una plaza ovalada: la plaza tiene una doble columnata, que une la ciudad con San Pedro.

La plaza elíptica tiene un doble sistema: es abierta al exterior, pero cerrada hacia el interior por la fachada de Maderno, a la que precede un rectángulo de líneas convergentes (*Piazza Retta*) hacia los grandes semi-círculos de la plaza oval. Es un espacio unificado.

Trazando el eje de simetría desde la cúpula, observamos que toda la estructura lineal de la plaza va en función de esta convergencia.

Los pórticos que se deslizan rodeando la plaza están formados por cuatro filas de columnas, que se abren en abanico y que unidas de dos en dos dejan ver un espacio interno más amplio.

Estas columnas no soportan nada: reciben una simple techumbre a dos vertientes. Su misión es de cierre, constituyendo la hipotética fachada de la plaza, pero a la vez han de enfrentarse a un sistema abierto y transparente que se opone a la función: cerrar.

Su tamaño es desproporcionado en la valoración de Clasicismo (proporción con la figura humana), pero a la vez se limita su altura, ya que era imprescindible que se vieran las ventanas del palacio Vaticano.

La visión de la plaza está enmarcada por el dinamismo del Barroco. El espectador penetra en el gran pórtico de la plaza oval, sigue hacia *Piazza Retta*, donde se encuentran los aposentos Vaticanos, y llegan, al fin, a la gran escalinata, pórtico de Maderno. La experiencia del espacio en constante transformación supera incluso el efecto de los foros romanos, que tanto inspiraron a Bernini.

A la idea del espacio cóncavo de la plaza se une la convexidad de las columnas, adaptadas al vigor del orden dórico, que acentúa su tamaño colosal en el alzado.

Rematan las columnas las inmensas cornisas del entablamento, que acentúan la concavidad y reciben las balaustradas de remate y la enorme cantidad de esculturas.

En síntesis, Bernini ha sabido dar unidad al espacio elíptico y al espacio rectangular (casi un trapecio) de la *Piazza Retta*. Estos recintos están marcados por el fuerte claroscuro arquitectónico: columna/claro/vacío de los intercolumnios/oscuras. Esta visión se altera según sean días claros o nublados.

Los valores del Clasicismo se rompen con la estética barroca; a la idea de armonía y proporción se opone la tendencia a lo grandioso y al efectismo del teatro.

SIGNIFICADO:

Esta columnata significa una comunidad mística entre la iglesia triunfante, simbolizada por la larga colección de santos de la coronación y la iglesia militante, es decir, la multitud de fieles orando en la plaza, que se funden como en un abrazo.

SAN ANDRÉS DEL QUIRINAL

Diapositiva en "Gran Museo interactivo de Bellas artes.

Es una iglesia pequeña en apariencia.

Olvida las grandes plantas renacentistas y coloca una elipse en un organismo biaxial, cuyo eje central está en los lados menores; de esta manera crea una ilusión:

1. El espacio no se cierra, sino que queda en expansión.
2. Para incrementar esta dilatación crea en la elipse unos espacios en óvalo y cuadrangulares con un ritmo discontinuo.

Tribuna y columnata van cediendo al giro de la elipse. El movimiento en esta planta queda determinado por el muro cóncavo que tiende al abrazo del espectador y recoge la vista. Luego un pórtico convexo crea un impulso hacia adelante.

La entrada está en el lado menor, de modo que nuestros ojos ensanchan un espacio que en sí mismo es reducido.

En el exterior, la iglesia, según el sentido barroco, se une al espacio urbano mediante dos alas cóncavas. El escudo de los Barberini (familiar del Papa) se convierte en un elemento escultórico. La transición se enriquece con un pórtico semicircular que avanza desde la fachada hasta la plaza.

Es un gusto por los volúmenes elementales expresados con claridad.

BORROMINI:

Francesco Borromini (1.599-1.667) es la gran figura de la arquitectura barroca italiana, contrapuesta generalmente a Bernini por sus características, que tienden a un desequilibrio y a una sensación de movimiento totalmente nuevos. Consigue estos efectos:

- Ondulando entablamentos y cornisas.
- Retrayendo y haciendo sobresalir los muros.
- Utilizando elementos góticos, como los **arcos mixtilíneos** y las **bóvedas nervadas**.
- Empleando materiales más modestos que los utilizados por Bernini, pero tratados con gran inventiva.
- Tratando los espacios con un criterio de dinamismo que rompe con la tradición clásica en cuanto a la relación interior-exterior.

Borromini trabajó para distintas órdenes religiosas menores y tan solo en una ocasión estuvo al servicio de los grandes poderes y requerimiento de Inocencio X.

- *San Carlos de las cuatro fuentes.*

Las imágenes (Gran Museo interactivo de Bellas Artes) nos presentan dos vistas de un edificio:

- Planta, de gran complejidad geométrica, fundamentalmente elíptica: consta de cinco formas espaciales integradas, como si se hubiese inscrito una cruz griega en un rombo alargado, dando predominio a la zona central y dejando los brazos como fragmentos de óvalo. Es un organismo biaxial con delimitación ondulante y continua.
- Cúpula central desde el interior.

ANÁLISIS

La naturaleza de los **materiales** es difícil de identificar. Queda claro que no interesa la sinceridad de los mismos, prefiriéndose la ilusión óptica. Puede incluso tratarse de materiales humildes [ladrillo, estuco, revoque (cal y arena)] transformados por una hábil técnica en formas refinadas de apariencia noble.

El **muro**, interior y exteriormente, está moldeado y ondulado, adquiriendo carácter muy plástico y dinámico: se convierte en un elemento artístico y expresivo importante.

Los **soportes** utilizados son pilastras y columnas de orden compuesto y sobre las que descansa un entablamento tratado con gran libertad (en algunos tramos es rectos, en otros ondulado).

Los **arcos** son de medio punto.

La **cubierta** es una bóveda **elipsoidal** compleja. La cúpula central, ovalada, descansa sobre un anillo y se remata con una linterna octogonal también convexa.

Los **elementos decorativos** son abundantes, arquitectónicos y escultóricos y están muy unidos a los estructurales. Hay que destacar la conversión de elementos funcionales (pilastras, columnas, entablamentos,...) en ornamentales.

Al analizar sus **valores plásticos** nos damos cuenta de que la obra es pequeña pero grandiosa, con una clara tendencia a la belleza, limpieza y elegancia de detalles, pero sin subordinación a un **canon**, con dominio técnico y fantasía; aunque el repertorio de formas es tradicional, prescinde de las **proporciones clásicas**. Contrastes y dinamismo son las dos características más evidentes.

Externamente es una forma plástica autónoma.

El achaflanamiento de la esquina y alabeado del muro se han de interpretar, además, como una corrección de significación realizada por el arquitecto a fin de que el edificio llame la atención del transeunte en un entorno en el que, de otro modo, no sería advertido.

El **espacio interno** tiene un enfoque original que se podría definir como unidad espacial compleja. Es un volumen envolvente, dinámico y continuo que se articula, pero no se descompone, en elementos independientes.

Los recursos utilizados para su creación han sido:

- La planta fluida y muro ondulante.
- El tratamiento de la **luz**, que consigue efectos singulares y valor místico. Se ha buscado una luz particular que deriva de la cualidad plástica de las formas y su orientación, cuidando mucho el tallado vigoroso, los perfiles y, sobre todo, la incidencia de los rayos y proyección de las sombras.

COMENTARIO

Los juegos espaciales, el sentido de la ornamentación y el sentido del espacio que hemos analizado caracterizan a esta obra como típicamente barroca.

Ciertas originalidades, como el sistema geométrico de planificación, el énfasis en las estructuras dinámicas, la conversión de elementos constructivos en ornamentales y viceversa, nos llevan a una de las figuras clave de la arquitectura barroca italiana: **Francesco Borromini**.

La obra objeto de nuestro estudio es **San Carlo alle Quattro Fontane**, de Roma. Fue el primer encargo importante que se hizo a este arquitecto y se trataba de la reforma completa del pequeño convento de los Padres Trinitarios, iniciada gracias al apoyo económico del embajador español Marqués de Castel Rodrigo.

Comenzada en 1.635, la iglesia se realizó entre 1.638 y 1.641, consiguiendo, a pesar de su tamaño, una composición espacial genial y un sentido revolucionario.

La fachada, construida unos años después, 1.667, es así mismo una obra maestra llena de novedades (la primera propiamente ondulada del Barroco). Se dispone en tres tramos verticales, con alternancia de cóncavos y convexos, con interesantes juegos de volumen y espacio conseguidos a través de los elementos constructivo-decorativos y de los efectos de luz. Logra la interpretación del espacio exterior e interior y gran sensación de movimiento.

Borromini, al igual que Bernini y Cartona, pertenece a la generación de 1.630, fundamental en la formulación del estilo barroco, en especial de su concepción del espacio..

El Barroco, nacido en Roma entre 1.630 y 1.660, en gran medida fue la revitalización que la Iglesia Católica experimentó en esa época, respuesta de las consecuencias de la Reforma; su tono emocional y retórico tuvo diferentes manifestaciones:

- Grandeza, ostentosis, ilusionismo, como es la arquitectura de Benini.
- Tensión, exaltación, fruto de profunda religiosidad que rechaza lo terrenal para tender a transcendencia absoluta: Borromini.

Tímido, neurótico, dedicado en exclusiva a su trabajo, tuvo poco éxito durante su vida, sobre todo en comparación con su rival Bernini. Los encargos, generalmente para órdenes religiosas, suelen ser obras de pequeñas proporciones y materiales pobres, pero llenas de originalidad, en las que la materia queda sublimada por la forma.

Se formó en la escuela de Maderno, pero es autodidáctica. Fue gran estudioso de la Antigüedad grecorromana y admirador de Miguel Ángel: sus proyectos se basaban en un sistema geométrico riguroso, pero refutó la posición central de la arquitectura antropomórfica.

Introdujo las plantas atormentadas, que se complican y transforman como la de la obra que nos ocupa. El énfasis que en ella pone en la elipse habría que relacionarse con las teorizaciones que sobre esta forma, sus leyes y propiedades, estaba haciendo Kepler.

Dio a las formas un contenido simbólico, con lo que tuvo un pretexto para alejarse de las proyecciones clásicas, para conseguir mayor expresividad.

Su mayor aportación fue, sin embargo, el enfoque al problema del espacio arquitectónico y tratamiento de la luz.

En su época se le acusó de destruir los convencionalismos de la "buena arquitectura", y su influencia inmediata en Italia fue escasa, pues su esilo era demasiado personal (mezcla de principios estructurales góticos y tardorenacentistas). Su revolucionario sentido espacial fue, sin embargo, decisivo en la arquitectura barroca centroeuropea.

Después de su muerte, y durante más de un siglo, fue considerado como un demente corruptor de la arquitectura, caprichoso y extravagante, sin entender lo que significa como innovador, aspecto que, en nuestros días, ha tenido un justo reconocimiento.

- BARROCO EUROPEO: El Palacio de Versalles: vista general con jardines incluidos.

A) Barroco y Monarquía en Francia.

La arquitectura del Barroco francés expresa la imagen de la monarquía absoluta y centralista. El carácter todopoderoso del Estado deja a un lado la arquitectura religiosa en favor de las construcciones palaciegas. Además, en 1.671 se funda la Academia de la arquitectura, que marca un control sobre los proyectos, supervisados por la institución, de forma que se impone un gusto regular y al servicio del poder. Arquitectos como Hardouin Mansart o Louis Le Vau controlarán los encargos más importantes.

Los espacios públicos cumplen un papel fundamental y el trazado urbano, sobre todo en París, se hace cada vez más regular. Se desarrollan plazas públicas de gran tamaño con edificaciones uniformes, como lugares para la celebración de festejos y otros acontecimientos populares.

Los palacios son el Mayor logro de la arquitectura barroca en Francia. El exterior mantiene una estructura basada en los principios clásicos (órdenes tradicionales, alternancia de frontones curvos y triangulares, buscando la solemnidad y lamonumentalidad. Los interiores se recargan desde el punto de vista decorativo con mármoles multicolores, espejos o molduras doradas que

acentúan la impresión de riqueza y opulencia. En estos conjuntos son muy importantes los espacios ajardinados, con gran protagonismo del agua y las fuentes. El Palacio de Versalles servirá de modelo a la arquitectura palaciega de toda Europa.

B) EL PALACIO DE VERSALLES

Versalles es el símbolo perfecto de la monarquía absoluta de Luís XIV y la expresión del poder y la voluntad del monarca. Es una ciudad palaciega donde habitan la Corte, los ministros y un número enorme de funcionarios y servidores que rodean al Rey. El edificio tiene unas proporciones considerables y está rodeado de hermosos jardines, donde transcurre la vida controlada por la etiqueta, un código de conducta que imponía un rígido ceremonial. Todas las acciones del monarca, desde su propio despertar hasta sus comidas, estaban rodeadas de ceremonias reguladas previamente que convertían al palacio en el escenario de una representación teatral.

● El edificio:

Versalles era un pequeño palacio de caza que Luís XIV decide transformar en el centro de su poder. Las primeras modificaciones las lleva a cabo el arquitecto Le Vau y las continúa Harduin Mansart, que será quien dé forma a los gustos del Rey, justo antes de que se instale en el palacio en 1.685. El propio Luís XIV supervisa todos los trabajos, tanto constructivos como decorativos, rodeado de un elevado número de artistas, de forma que el edificio sea la imagen de su propia voluntad.

El edificio responde a un plan simétrico y organizado, en cuyo centro se encuentran las habitaciones personales del Rey. Un gran espacio representativo, la Galería de los Espejos, sirve para mostrar la opulencia de la monarquía y para lograr el juego favorable de la perspectiva con la vista hacia los jardines y la apertura del muro con grandes ventanales que inundan de luz el interior.

● Los jardines:

El diseñador Le Nôtre, a las órdenes del Rey, programa unos jardines fastuosos, de acuerdo con una organización geométrica, que no son más que una prolongación vegetal del propio palacio. En los jardines abundan las fuentes, las esculturas y los canales, que sirven de diversión a la Corte en sus paseos diarios. Más allá de los jardines, se extendían bosques en los que abundaba la caza.

Luís XIV había elegido el Sol como símbolo personal. La elección del Rey permite hacernos una idea del elevado concepto que tenía de sí mismo y de sus tareas de gobierno. Su imagen, en forma de estatua, de retrato pintado o de motivos alusivos a su persona, aparece distribuida por todo el palacio.

ÍNDICE: ESCULTURA BARROCA:

4. ITAIA: BERNINI: (características por el libro págs. 257-258)
OBRAS:

- David. Galería Borghese, Roma.
- Apolo y Dafne. " "
- Éxtasis de Santa Teresa. Sta. María de la Victoria, Roma.
- Sepulcro del papa Urbano VIII, Vaticano.
- Cátedra de San Pedro, Vaticano.
- Fuente de los Cuatro Ríos.

5. ESPAÑA: Imaginería.

Gregorio Fernández. Escuela Castellana (pág. 261)

- Cristo Yacente (libro pág. 277)
- Paso procesional de *El Descendimiento*, Iglesia de Vera cruz, Valladolid.

Francisco Salzillo Murcia (tema): Realismo algo idealizado.

- El Belén.
- La Oración en el huerto.
- San Jerónimo.
- San Juan Evangelista.
- El Prendimiento.
- La Sagrada Familia (San Miguel, Murcia).

1. ITALIA: BERNINI (1.598-1.680)

Bernini fue al Barroco lo que Miguel Ángel al Renacimiento. Tanto su obra plástica como arquitectónica representaron las formas más acabadas del arte romano del seiscientos y su influencia se extendió a toda la plástica europea de los siglos XVII y XVIII.

Desde muy joven, Bernini tuvo la oportunidad de colaborar con su padre, también escultor, en importantes obras para el Vaticano, por lo que pronto se hizo conocido en toda la ciudad y comenzó a recibir comisiones importantes. La primera de ella fue la Villa Borghese.

En el año 1.655 ya trabajaba en calidad de arquitecto y escultor en la corte de Luis XIV en los planos para el palacio del Louvre, sin embargo, las tendencias clásicas de la Francia del siglo XVII impidieron que sus proyectos se hicieran realidad y regresó a Roma.

Con el asentimiento del Papa Urbano VIII Bernini comenzó a decorar la ciudad con fuentes y esculturas de una magnificencia poco habitual. Desistiendo de las geométricas pautas renacentistas, el escultor napolitano no dudó en modelar figuras de dimensiones colosales, totalmente plásticas, y en completa armonía óptica con el espacio arquitectónico. También los efectos de luz y sombra fueron estudiadamente aplicados en aras de un mayor naturalismo. Esto se refleja en la posición casi teatral de sus figuras. La estatuaria berninesca abarca todos los géneros: relieves, retratos, fuentes, figuras mitológicas, monumentos funerarios y sobre todo figuras de santos y escenas religiosas.

Sus obras más importantes son "Santa Teresa mística", "Apolo y Daphne", "Urbano VIII" y "La fuente de los cuatro ríos" en la plaza Navona. Como arquitecto, Bernini jamás abandonó las líneas claras del renacimiento, pero les imprimió dinamismo y plasticidad por medio de una decoración más recargada y efectista.

Su obra más importante fue la columnata de San Pedro en el Vaticano.

Sus características como escultor son:

1. La proyección espacial de la escultura.
2. El sentido "escenográfico" de lo decorativo.
3. El misticismo y apasionamiento por las visiones celestiales.
4. La preferencia de las figuras por medio de la curva y de la multiplicidad de planos, consiguiendo producir sensaciones llenas de conmoción y vigor.
5. La preferencia por las figuras serpentinas y helicoidales.
6. Como artista, piensa que cuanto concibe la imaginación debe hacerse realidad por medio de la técnica.
7. Ve la cultura como expresión de la historia de la humanidad, algo que aplica a la Iglesia, al Estado y al Arte: a la Iglesia porque es el instrumento técnico para la salvación de los hombres; al Estado porque es el instrumento técnico para la felicidad terrenal de los hombres; al Arte porque es la técnica que hace visible las creaciones de la imaginación.

● El *David*. 1.623. Mármol. Altura: 1,70 metros. Galería Borghese, Roma.

Bernini es el "monarca" indiscutido del Barroco romano y uno de los tres o cuatro artistas más influyentes del siglo XVII en Europa. Arquitecto, escultor de genio, pintor, draaturgo y compositor. Nacido en Nápoles de un padre florentino y una madre napolitana, parece haber combinado la inteligencia del primero con la naturaleza apasionada de la segunda. Fue el primero de los grandes escultores barrocos; es más, hasta comienzos del siglo XX no hubo escultor que pudiera sustraerse del todo a su influencia. Una brillante obra de juventud, el *David* (incluido en "Gran Museo Interactivo de Bellas Artes"), hecha para el cardena Borghese cuando el artista tenía veinticinco años de edad, muestra la extraordinaria transformación de la escultura ocurrida a manos de Bernini (compárese con los *David* de Miguel Ángel o Donatello, también incluidos). Bernini ha capturado el preciso momento en el que el joven profeta (en este caso un jovenya crecido de diecisiete años), está a punto de lanzar la piedra. La postura, derivada del *Poiifemo* de Annibale Carracci, está trabajada con absoluta devoción por la realidad física y psicológica. La mano izquierda tensando la honda con la piedra produce agudas tensiones en los músculos y las venas del brazo, los dedos del pie derecho se aferran a la roca para sostenerse mejor, y la expresión, sin precedentes ni siquiera en la escultura helenística, muestra al joven apretando los labios con el esfuerzo. Una fuente contemporánea cuenta que Bernini esculpió el rostro estudiando el suyo propio en un espejo que en ocasiones le sostenía el cardenal Maffeo Barberini, más tarde papa Urbano

VIII. La intensidad de la identificación personal de Bernini con el tema se hace sentir en cada detalle del vibrante cuerpo.

● *Apolo y Dafne*. 1.622-1.624. Mármol. Altura: 2,44 metros. Galería Borghese.

Un momento aún más efímero de climax de acción, percepción y sentimiento es el representado por una obra compañera de ésta, también para el cardenal Borghese, el *Apolo y Dafne*, iniciada un año antes que el *David* y terminada dos años después. Bernini se atascó en esta escena, en la que el dios anhelante, en ardiente persecución de la casta Dafne, se ve frustrado cuando ella implora a su padre, el dios fuvial Peneo, que la salve, y es transformada en un laurel. Los dedos de su pie izquierdo ya han echado raíces, la corteza ha crecido en torno a su pierna izquierda y empieza a ceñir su talle, y sus dedos y su pelo están convirtiéndose ya en tallos y hojas, pero el cambio es tan brusco que la expresión de terror aun no ha abandonado su rostro, como tampoco el deseo ha abandonado las facciones clásicas de Apolo. La fidelidad con que están ejecutadas la suavidad de la carne femenina, el cuerpo flexible de Apolo, la textura del pelo, la corteza y las hojas no es más asombrosa que la artesanía de que hace gala Bernini en el tallado de las marcas del instante y las finas entalladuras del frágil mármol. En plena juventud ha alcanzado la cima de su habilidad en la escultura pictórica (negación de todo lo que defendió Miguel Ángel), ero cumplimiento de las expectativas creadas por el intrépido Ghiberti en las *Puertas del Paraíso*.

A) ANÁLISIS

La obra es un grupo escultórico formado por dos figuras, una figura femenina joven y un muchacho, ambos aparecen casi desnudos. Está realizada en mármol con un gran virtuosismo. La textura de las superficies expresa distintos contrastes, ásperas-suaves, incluso el color. Hay un predominio de las cualidades pictóricas sobre lo plástico.

Es una representación plurifacial, con sentido de la tridimensional. Hay una sensación etérea, de vuelo e ingravidez, la figura femenina aparece como suspendida en el aire. La composición, cargada de dinamismo, se ajusta a la diagonal que iría desde el brazo derecho de la figura extendida en el aire hasta el pie izquierdo del muchacho. Además se puede apreciar un giro en espiral de las figuras que recuerdan los últimos toques manieristas. Hay una gran vitalidad en las figuras que contribuyen a plasmar un movimiento dinámico, tanto interno como externo.

La luz es un elemento importantísimo, se derrama desde arriba ofreciendo un claroscuro que matiza las superficies. La luz refuerza la sensación de fugacidad de la escena. La luz crea el modelado fluido y tembloroso. Busca el color en el mármol, para ello ahonda en éste hasta encontrar el tono deseado, a base de sutiles matizaciones de claroscuro.

En su forma de expresión vemos que es una obra figurativa y naturalista, de gran dinamismo, con un sentido instantáneo: desarrolla una técnica que trata de fundir la imagen con el ambiente, de suerte que incorpora el aire, el árbol es el paisaje de la obra. Hay una valoración anatómica, se resalta

la blandura de la carne o la aspereza de la corteza del árbol; remarca en los ojos la forma de la ía y de la pupila y lo que es más importante, penetra en la intimidad de los personajes, mostrándonos el ímpetu de su pasión o de su desdén.

B) COMENTARIO

Es una obra representativa de la escultura barroca por su afán de movimiento, la composición en diagonal, el tratamiento de la luz a base de matices de claroscuros, los gestos enfáticos y la expresión teatral, su gran virtuosismo, su perfecta ambientación la atribuye a Gian Lorenzo Bernini.

El tema de la obra es "*Apolo y Dafne*", realizada para el cardenal Borghese. Bernini se atascó en esta escena, en la que el dios anhelante, en ardiente persecución de la casta Dafne (Ovidio, *Metamorfosis*), se ve frustrado cuando ella implora a su padre, el dios fluvial Peneo, que la salve y es transformada en laurel. Los dedos de su pie izquierdo ya han echado raíces, la corteza ha crecido en torno a su pierna izquierda y empieza a ceñir su talle, sus dedos y su pelo están convirtiéndose ya en tallos y hojas, pero el cambio es tan brusco que la expresión de terror aún no ha abandonado su rostro, como tampoco el deseo ha abandonado las facciones clásicas de Apolo.

La fidelidad con que están ejecutadas la suavidad de la carne femenina, el cuerpo flexible de Apolo, la textura del pelo, la corteza y las hojas no es más asombrosa que la artesanía de que hace gala Bernini en el tallado de las marcas del instante y de las finas entalladuras del frágil mármol.

En plena juventud ha alcanzado la cima de su habilidad en la escultura pictórica, (negación de todo lo que defendió Miguel Ángel), per seguidor de los estudios de Ghiberti en las Puertas del Paraíso. Los evanescentes efectos de la fundiente textura, la translucidez y el brillo disuelven la forma del grupo en el espacio circundante, es como si Bernini tallara la luz y el aire al igual que el mármol.

- *EL ÉXTASIS DE STA. TERESA*. (capilla Cornaro. Sta. María de la Victoria, Roma)

La obra es un grupo escultórico, formado por dos figuras: una figura femenina ataviada de monja, en desmayo místico, y un ángel con un dardo en la mano, apyadas ambas en una nube.

ANÁLISIS

Está realizado en **mármol blanco**, probablemente con varios bloques, pues de otra forma no habría sido posible llevar a cabo las formas lanzadas hacia afuera que presenta.

Temáticamente, podemos hablar de **virtuosismo**: la **textura de las superficies** es capaz, por sí misma, de expresar diversas calidades de tejidos, diferencias entre carnación y cabellos e incluso el color, como veremos más

adefate: se ha dad al mármol una sutileza sólo imaginables en materiales dúctiles como la cera.

Hay claro predominio de lo ilusorio-pictórico sobre lo puramente escultórico:

- Es una representación unifacial (incluso tiene un fondo de alabastro indiscente que refuerza esa impresión) y carece de **sentido de masa tridimensional**.

- No evidencia la **sensación de peso** ni solidez escultórica; por imperativos estéticos, las figuras vuelan e incluso el conjunto del grupo aparece sobre una nube suspendida en el aire de forma ingrávida. Su localización es fundamental, pues figuras y escenario se funden en un todo armónico y las primeras no deben contextualizarse.

La **composición**, muy dinámica, se ajusta a la diagonal; podemos ver claramente esta forma en la línea imaginaria que iría del pie de la monja a la cabeza del ángel y una seunda desde el ángulo inferior izquierdo de la composición hasta el rostro femenino.

Las formas se abre en todas las direcciones, se exageran los gestos y se da amplio movimiento y vitalidad a los ropajes, contribuyendo así a la agitación del conjunto.

La luz es dirigida, pasajera e inestable, y refuerza la sensación de fugacidad de la escena. Entra por una ventana de cristal amarillo, escondida tras el frontón, y su efecto no es realista (crea un carácter de visión). Responde a un tratamiento plástico-simbólico muy expresivo.

Aunque el encuadre es polícromo (mármoles y jaspes de color), el mármol blanco del grupo no ha sido pintado. Se ha conseguido, sin embargo, convertir la forma en color a través del tratamiento de la superficie escultórica, jugando con sutiles matizaciones del claroscuro.

En su forma de expresión vemos que es una obra figurativa y naturalista, pero su realismo es sólo aparente, metafórico. Interesa, de vforma especial, la expresividad, un tanto teatral, y de gestos exagerados en el caso de la monja: su rostro (ojos cerrados, labios y aletas de la nariz abiertos) y el abandono total de manos y pies, indican que se ha alcanzado el "*clímax*" en el que lo espiritual y lo carnal se confunden. La intensidad expresiva es menor en el ángel, que muestra sonrisa de ingénua bondad, algo triste.

Los ropajews tienen gran personalidad y diferente tratamiento. El hábito de la monja, de tejido pesado y grandes plegados, apenas permite apreciar las formas del cuerpo; la túnica del ángel ess mucho más ligera y de plegados finos, aunque igualmente agitados, con el interés puesto en el movimiento del paño más que en el de la figura humana.

COMENTARIO

Estamos ante una obra representativa de la **escultura barroca**, fijándonos para llegar a esta conclusión en su afán de movimiento, teatralidad expresiva y efectos ilusionistas a os que se ha recurrido.

Su gran calidad, escenografía sofisticada y la peculiar forma de tratar los ropajes ("paños volantes", ondulantes y cortantes) nos llevan a uno de los autores más representativos del estilo: **Gian Lorenzo Bernini**.

El tema de la obra se corresponde con el título de la misma: **El Éxtasis de Sta. Teresa**. Se trata de un episodio descrito por la santa en el libro de su vida, cuando en un arrebató de amor divino sintió cómo un ángel le traspasaba el pecho con un dardo encendido, produciéndole a la vez dolor y deleite.

Se trataba de un tema de gran actualidad, la obra le fue encargada en 1.646 y la santa fue canonizada en 1.622. Desde 1.548 se prodigaron las canonizaciones (el mismo año que Sta. Teresa fueron, por ejemplo, canonizados San Ignacio, San Francisco Javier, San Isidro...), lo cual obligó a las artes plásticas a crear una nueva iconografía que, en general, se centró en sus visiones y expresiones místicas, signos evidentes de santidad. En el caso concreto de Sta Teresa, que es la que nos ocupa, la transverberación fue una de las visiones mencionadas expresamente por el Papa en la bula de canonización, de modo que resultaba especualmente adecuada la elección.

Los finés de la imagen religiosa católica del Barroco son el despertar la atención, enternecer la sensibilidad y propiciar la devoción, sirviéndose del impacto que la contemplación produce sobre los sentidos, a fin de enseñar y convencer. El "Éxtasis de Sta. Teresa" responde de forma precisa a estas expectativas, al mostrar, de forma convincente, es desfallecimiento de la naturaleza humana ante la presencia divina en un "pathos" totalmente barroco (atmósfera de prodigio sin prescindir de aspectos humanos), y por otra parte estimulando la participación activa del espectador en lo sobrenatural, en el sentido propugnado por San Ignacio.

El grupo escultórico que comentamos fue creado para un espacio autónomo: **la Capilla Cornaro**, en la iglesia de Sta. María de la Victoria, en Roma. La arquitectura y su decoración están a servicio de la escultura, como si se tratase de su escenario, revestido de mármoles de color y con el altar de la santa en el centro. Todo está pensado para atraer la atención hacia el centro del ara, exactamente hacia el nicho donde se encuentran el ángel y la santa. El montaje se completa con los rayos dorados que ocultan la pared posterior, la bóveda, pintada con ángeles y nubes de estuco, y la vidriera, oculta por el entablamento, que ilumina y modela la escena con luz mágica.

En las paredes de la capilla, a izquierda y derecha, hay unos nichos, a modo de palcos, con miembros de la familia Cornaro, que asisten a la milagrosa escena; los donantes se han convertido en espectadores, como nosotros mismos; se ha borrado el límite entre el mundo real y el mundo del arte, y la integración de las artes en un conjunto indivisible, lo que constituye rasgo definitorio del estilo barroco.

Bernini fue un genio muy versátil, interesado por todos los medios de expresión artística (fue un gran arquitecto, se interesó por la pintura ...), aunque se sintió sobre todo escultor y supo elevar la categoría de este arte.

Nacido en Nápoles, la familia se estableció en Roma a inicios del XVII, y allí transcurrió toda su vida artística, larga y afortunada, en gran parte al servicio de la Santa Sede, lo cual le convierte en el artista más significativo de la Contrarreforma.

Su obra, tanto religiosa como profana, está llena de teatralidad y sentimentalismo y quiere comprometer emocionalmente al espectador, por lo cual:

1. Elige un momento culminante de la acción, un instante fugaz e inestable.
2. Fuerza a un punto de vista único, el más eficaz, disponiendo todos los elementos de forma sofisticada para alcanzar los objetivos propuestos.

Su libertad de planteamiento y gran capacidad técnica le llevaron a nuevos planteamientos escultóricos que se convertirán en aportaciones fundamentales para la definición del barroco y serán repetidos por otros escultores de este estilo.

2. ESPAÑA: Imaginería.

- Gregorio Fernández (1.576-1.636)

OBRAS (generalidades):

Las obras de Gregorio Fernández son imágenes que tienen una función muy precisa de la cual resultan algunos de sus rasgos peculiares: la escultura de tema religioso busca de forma directa evocar el sentimiento de los creyentes hacia el hecho religioso que representa. De ahí que intencionadamente, por medio de los propios temas de la expresión de éstos (efectismo, patetismo, gesticulación, etc) se intente por todos los edios hacer participar al espectador en lo que está viendo, incorporándolo al hecho representado ante el cual no puede quedarse impassible. Estas imágenes, que se ponían en los altares y retablos de las iglesias y que se sacaban en los pasos procesionales y en otras festividades religiosas, son esculturas para estar en contacto con los fieles, obras destinadas a ser paseadas por las calles y que en aquella época, y aún hoy, provocan el fervor popular y mueven la sensibilidad del creyente. (Desde este punto de vista debes tener en cuenta lo que ya conoces por el tema anterior sobre el papel del arte barroco en los países católicos).

El sentimiento religioso, la fe del pueblo y su visión realista son los elementos que configuran la estética del momento.

Ninguna otra nota caracteriza mejor a la escultura barroca que el realismo, el cual para ser más expresivo se hace fundamentalmente expresivo: no trata tanto de la búsqueda de una "expresión real" como de un "acercamiento real" entre espectador e imagen.

Este realismo se refleja en el muestrario de tipos cotidianos que desemboca en el naturalismo en gestos y actitudes de las figuras huyendo de toda expresión fría e idealizada. Las actitudes, los colores, los pequeños detalles puramente efectistas, como la colocación de ojos y lágrimas de cristal, pelo natural, por ejemplo, contribuyen a afianzar este realismo. Pero además la búsqueda de la fuerza expresiva lleva a centrar el interés del artista de forma primordial en los rostros, las miradas, las manos... de tal forma que los sentimientos que expresan se captan a simple vista.

Temáticamente desarrolla:

1. Temas de inspiración cristológica tales como su *Ecce Homo* (Museo Diocesano, Valladolid) o *Paso del Descendimiento* (1.623-1.625), Valladolid, (Vera Cruz) que a continuación comentamos:

TEMA: Representa a Cristo en la cruz. Es un grupo escultórico formado por seis personajes: Cristo, dos hombres encaramados en sendas escaleras y en un plano inferior la Virgen, la Magdalena y San Juan, este último con sus brazos sugiere querer recoger el cuerpo de Jesús que está siendo desclavado.

MATERIAL: Está labrado en madera policromada, de forma muy sutil, con variedad de colorido y de manchas rojas por la tortura sufrida. Es una talla.

FORMA: Es una talla de bulto redondo con multiplicidad de puntos de vista. Es evidente que está realizado para ser observado en la calle desde distintas posiciones, a ras del suelo o bien desde un balcón.

COMPOSICIÓN: La escultura se nos presenta en posición frontal, con la cabeza baja para facilitar la contemplación de los fieles. Destacan en ella:

- La caída de la cabeza hacia el pecho, los ojos cerrados, la boca entreabierta y el pelo enmarañado para dar expresión de patetismo.
- Contrasta la lisura de la talla que acentúa el tratamiento anatómico con la dureza de la barba y el pelo, labrados profundamente para acentuar el claroscuro y dar expresión al drama.
- El punto de vista bajo.
- La disposición de los brazos: el derecho forma un ángulo recto con el cuerpo, el izquierdo cae pesadamente. Ambos brazos abren la composición y crean un **contrapposto**.
- Las piernas, sin fuerzas, cruzadas con un solo clavo dan flexibilidad al cuerpo.
- Soluciona con acierto la enorme dificultad compositiva que suponen las dos figuras encaramadas en escaleras que sujetan un cuerpo suspendido en el aire. Una de ellas crea con su cuerpo una forma convexa, la de la izquierda, su opuesta, cóncava.
- En la parte inferior el grupo de amigos y familiares de Cristo mantienen gestos grandilocuentes de fuerte retórica y gran teatralidad.
- La cruz marca un eje axial en la composición, equilibrando las figuras a cada lado.

LA LUZ: Dada la diferencia de textura de la talla, crea un claroscuro que acentúa el drama que se está viviendo.

EL COLOR: Busca las tonalidades frías, el azulado cuerpo muerto, la abundancia de manchas rojas (sangre que resbala sobre un cuerpo maltratado con el que se han ensañado). Estilo e influencias como en el Cristo yacente de El Pardo.

2. Temas de inspiración mariana: popularísimas son sus *Inmaculadas*, de rostro juvenil, largos cabellos, manos plegadas, cuerpos cilíndricos, manto trapezoidal y aureola de rayos metálicos sobre la cabeza, sentadas en un trono de ángeles o con la imagen del dragón, símbolo de triunfo sobre el mal.

3. Temas de inspiración santoral: en el contexto devocional de la fe barroca aparecen nuevas figuras de santos que son recogidas por su cincel: *Teresa de Ávila* con la mirada elevada, el libro y la pluma en las manos; *San Isidro Labrador*, vestido a la usanza popular; los jesuitas *San Ignacio*, *San Javier* y *San Francisco de Borja*; *San José*.

COMENTARIO TECNICO

Cristo Yacente

EL CRISTO DE "EL PARDO"

1. **Tema e iconografía.** Representa a Cristo muerto en actitud yacente. Destaca su realismo debido a su concepción iconográfica como imagen procesional.
2. **Valores técnicos:**
 - **Material:** tanto el cuerpo como el sudario están labrados en **madera policromada** formando un bloque conjunto.
 - **Forma:** es una talla de bulto redondo (exenta).
 - **Composición:** la escultura se nos presenta en posición frontal, ligeramente inclinada hacia la derecha para facilitarla contemplación a los fieles. Destacan en ella varios elementos:
 - La cabeza inclinada con la boca y los ojos entreabiertos para destacar la expresión patética.
 - La lisura del material en el tratamiento del rostro contrasta con la cabellera y la barba rizada, profundamente labrada para acentuar el claroscuro y la incidencia lumínica plenamente modelada.
 - Los brazos, extendido el derecho, cerrado el izquierdo sobre el sudario. El costado diestro con heridas sangrantes se muestra al espectador en primer plano. Nos encontramos ante un *contrapposto* renacentista subrayado por la expresividad barroca.
 - Las piernas repiten la actitud de las extremidades superiores, la derecha extendida y la izquierda arqueada, acentuando las líneas quebradas.

- Los paños y el sudario blancos (símbolo de pureza), angulosos y quebrados, son herencia de Berruguete y Bernini, y claro ejemplo de la teatralidad y efectos barrocos barrocos.

Nos encontramos, pues, ante un desnudo acabado y con un tratamiento pictórico de las superficies, con contraste de luz y color, juego de pliegues cóncavos y convexos, diagonales y líneas quebradas, actitudes dolientes y deseo de conmover y difundir la fe y el sufrimiento, manifestación de un ideario impuesto desde el Concilio de Trento, en 1.545.

3. **Estilo y cronología.** Es una obra claramente barroca, fechada en la primera mitad del siglo XVII y que responde a un encargo de Felipe III para conmemorar el nacimiento de su hijo, el futuro Felipe IV.

Recuerda los caracteres básicos de la cultura barroca descritos por J.A. Maravall: cultura de aspas, de acción popular, de mecenazgo regio, cuya finalidad principal es actuar sobre la sensibilidad de un periodo de hambre y crisis.

Destaca su profundo realismo, acentuado por los ojos de cristal entreabiertos y la boca.

4. **Lugar.** *Monasterio de los Padres Capuchinos.* El Pardo, Madrid.

5. **Evolución.** En la obra que analizamos encontramos varias influencias:

- El juego de los paños quebrados desde Fidias hasta Berruguete.
- El contraste de superficies lisas y rugosas: el helenismo griego, Miguel Ángel y Bernini.
- La preferencia por las diagonales y líneas quebradas: Berruguete y Caravaggio.
- El efectismo y teatralidad de Juan de Juni y del Manierismo.

- Francisco Salzillo (1.707-1.783):

Procedía de una familia de escultores que en 1.700 habían llegado a Cartagena procedentes de Nápoles. Su educación basada en los principios cristianos y su natural predisposición a fervores místicos darán a su escultura una intención ascética.

El taller en el que trabaja tiene un gran éxito, le llueven los encargos, sus hermanos ayudan en desbastar los troncos, hacer los estofados y en pintar los ojos.

A partir de 1.765, Salzillo experimenta una profunda crisis (muere su mujer) en su vida espiritual y son sus discípulos quienes se encargan del taller, dando Salzillo los últimos toques a su escultura.

La obra de Francisco Salzillo es original, ya que el escultor vivió aislado en Murcia, sin conocer la imaginería que se realizaba en Castilla y Andalucía. Su obra tiene un fundamento napolitano, con rasgos de Bernini, recogidos por Salzillo de su padre que, si bien fue un mal escultor, tuvo el acierto de orientar a su hijo en el trabajo escultórico.

Lo que caracteriza a la obra de Salzillo es:

- Su realismo expresivo, idealizado.
- El arte y la gracia para componer grupos.
- La belleza de los rostros.
- La monumentalidad anatómica.
- La policromía y la perfección en la técnica de la estofa de los paños.
- Utilización del color y la luz.

El realismo expresivo refleja el ambiente de la luz y bienestar que disfruta el Levante español, que moldea insensiblemente los espíritus, de ahí que su obra no refleja un dramatismo intenso, sino sentimientos más alegres y expansivos.

Si el medio influye en su obra, también lo hace el ambiente de manifestaciones públicas de fe del Barroco, para implantar piedad a Dios; es una España de gran devoción hacia las imágenes. Su obra está ligada a la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia y a los "pasos" o tronos de Semana Santa. Su realismo le lleva a utilizar pelo de verdad y lágrimas de cristal (muy criticado).

El arte y la belleza de los rostros responden a la psicología del maestro, hombre de un gran fervor místico, que cree a las imágenes divinas imbuidas de perfección, de ahí que busque la belleza como síntesis de las dos naturalezas: la divina y la humana (el ángel de "La Oración"). Es una hermosura nada académica, como vehículo de un pensamiento que llega al alma y la conmueve.

Salzillo ajusta su realismo expresivo a la hermosura plástica. La diagonal barroca es una de sus características más expresivas en el arte de componer.

Todas sus composiciones están animadas por un pensamiento profundo que nos obliga a meditar. Este movimiento anímico es lo que más caracteriza al artista y pone en tensión toda la escultura. La manera salzillesca de sugerir el movimiento está asociada a una disposición de los pies iniciando la marcha.

La gubia de Salzillo trabaja fundamentalmente el espíritu; lo secundario es la forma y la materia.

Cuando talla el sueño: en San Juan (joven) es una actitud de descanso, mientras que en San Pedro (senectud) es de vigilancia.

Si el espíritu crea tensión, también el ritmo del cuerpo con la opresión de las manos sobre el pecho.

En las figuras antagónicas a Cristo, los sayones son de una violencia tal, que los efectos de su furia habrían de ser insoportables a cualquier ser humano. Esta exageración en los sayones no es más que un recurso del artista

para sacionar la conciencia de los fieles y provocar la devoción. Toda su escultura es expresión (sayón de la caída).

La acusada característica realista llevó a Salzillo a ser un fiel intérprete de la naturaleza, idealizándola, para ponerla al servicio de un final puramente epiritual.

Salzillo policromó y estofó su obra.

No siempre son colores primarios, sólidos, en tonalidades oscuras; otros son medios tonos dulces, agradables y profundos. Nunca utiliza el blanco puro, lo ensucia de acuerdo con la figura que quiere representar (santos o crueles).

Los colores van perfilados con un sombreado que da a la talla un marcadísimo relieve que no desaparece aunque la figura no se halle completamente bañada de luz.

FIGURAS IMPORTANTES	POBRES Y SAYONES ¹
Hermosura de los rostros.	Fealdad.
Colores agradables.	Colores oscuros
Bañados de luz.	= (a veces)
Ropajes en movimiento.	Ropajes en movimiento tumultuoso.

La técnica de la estofa se opone a la costumbre de vestir a las imágenes divinas en trajes reales y enojados (mal gusto).

Se fija en los trajes de la huerta; así, el manto de San Juan es uno de los cobertores del lecho conyugal en las gentes de la huerta; en su famoso "Belén" son campesinos con los rasgos fisionómicos que corresponden a gentes de la huerta, como si Cristo hubiese nacido en los montes de Carrascoy o en Sierra Espuña.

TÉCNICA

El material utilizado es la madera de ciprés, abeto, etc., que son de dureza media, trabajados con maza, gubia y escofina.

La técnica es la siguiente: una vez terminada la talla en madera, el escultor acaba su labor, quedando la imagen "en blanco", es decir, sin policromar. Se procede entonces a su policromía para aumentar la sensación de riqueza deslumbrante y el efecto dramático de la escultura.

Para la buena policromía es necesario preparar antes la escultura: se tapan las hendiduras y grietas con cuñas encoladas o pasta de yeso y se cubre toda la escultura con una capa de yeso. A continuación, la parte correspondiente a los ropajes se "embola", es decir, se le aplica bol, una arcilla muy fina.

¹Verdugo o cofrade de las procesiones.

Embolada la escultura, se procede a "dorarla", es decir, se aplica sobre el bol una capa de panes de oro. Una vez doradas las vestiduras (a veces también la caballera), se procede a la labor del estofado. El estofado es una técnica empleada en las partes vestidas de las esculturas. Consiste en aplicar sobre el oro una capa fina de colores lisos (sin relieve). Luego, mediante un instrumento punzante (grafio), se raya en la escultura el dibujo deseado (picados, flores, etc.) de manera que descubra el oro que tiene debajo, obteniendo así una decoración de tipo esgrafiado (véase el vocabulario), que invita las telas ricas. La labor de estofado se completa con una segunda decoración a punta de pincel que acentúa a riqueza y belleza de las indumentarias.

En la parte descubierta (rostro, manos, etc.) se procede al encarnado, consistente en pintar estas partes de color carne, matizando según la edad. La encarnación puede ser mate o "a pulimento". Esta segunda es la más usada y consiste en pulir de tal forma el color que brille como si fuera esmalte.

OBRAS:

● EL BELÉN:

El "Belén" es un conjunto de más de 900 figuras representativas del Nacimiento de Cristo (sólo se exponen unos centenares. Son de barro cocido y algunas de madera (la Virgen, San José y el Niño), pintadas o estofadas. Tiene un carácter localista (influencia de los "presepi" napolitanos).

Se ordenan en dos grupos: uno, eminentemente religioso, y otro, puramente costumbrista, que simboliza la adoración del pueblo de Murcia, en el que sobresalen "El Portal", "La aparición del ángel a los pastores" y "La huída a Egipto" (25 centímetros).

Otros son:

- * La Cena
- * La Caída.
- * La Dolorosa.
- * San Juan Evangelista.
- * El Prendimiento.
- * La Oración en el Huerto (S.Juan, Santiago, S. Pedro, Cristo, Ángel).
- * La Verónica.
- * San Jerónimo (Catedral).
- * San Juan (incluido en el Museo).
- * El Belén (Nacimiento).

● LA ORACIÓN EN EL HUERTO

Es un grupo escultórico exento que presenta a cinco personajes, cuatro de ellos sedentes y en actitud de reposo.

El material es la madera policromada, realizada con la técnica de la estofa (comentar).

Se trata de una obra figurativa en la que se busca la plasmación de una elevada espiritualidad. El grupo escultórico reproduce a los protagonistas de Getoemaní en las actitudes narradas por los evangelios.

Compuso dos grupos de figuras con sentimientos contraopuestos. En uno, los apóstoles duermen vencidos por el sueño; en otro, se alza agonizante Jesús, acompañado del Ángel, cuya etérea figura acaba de posarse para reconfortarle. Fíjate que Salzillo coloca en el mismo plano al Ángel y a Cristo, lo que da una composición original; este plano retrotraído constituye a la vez el punto de fuga de la pirámide visual, pero marcando la diagonal barroca.

El juego de contrastes antes citado se señala en el grupo: aire dramático en Cristo y sopor en los durmientes que según su edad es de tranquilidad (San Juan) o de vigilancia (San Pedro) (el otro es el apóstol Santiago)

El contraste se ve también en las texturas corporales: luminosidad en el Ángel, conseguida por medio de carnaciones transparentes (lo que acentúa su mítica belleza) frente a la violácea efigie de Jesús, que cae a plomo, vencido por un destino que ni él mismo puede cambiar. Hay en él una mezcla de tragedia griega, víctima de su propia grandeza, y de Redentor evangélicos, consciente de su alta misión.

Los cuerpos están estudiados anatómicamente; se aprecia la fuerza y musculatura en San Pedro y Santiago, vistos como campesinos.

Los efectos de profundidad vienen dados por las formas cúbicas de los apóstoles, encerrados en sí mismos y ayudados por sus voluminosos mantos, así como por la forma piramidal de la composición.

El contenido es religioso y pertenece a un "paso" o trono de Semana Santa de las calles de Murcia. La obra se debe entender en la calle, rodeada de público y a una hora determinada donde los efectos lumínicos y cromáticos destacan con mayor fuerza.

COMENTARIO

Como puede verse, Francisco Salzillo muestra en su obra una contención y un sentido de la belleza aún clásico donde la serenidad, el equilibrio y el realismo idealizado predominan. Es totalmente barroco en tanto en cuanto tiene una gran preocupación por la expresión, sin duda, eso sí, de sentimientos religiosos más serenos, menos exagerados y patéticos que los expresados en España por la escuela castellana.

Salzillo pone el acento más en lo melancólico y lo místico que en lo trágico. En su obra, el valor de lo bello, lo dulce o lo tierno enraiza con los gustos mediterráneos más populares, que le darán un gran éxito.

El Ángel tiene influencia del Habacuc de Bernini.

● La Verónica.

"La Verónica" conjuga esa doble vertiente de elegancia y de dolor. Su rostro es hermoso y expresivo como corresponde al momento en que enjugó el rostro de Jesús, milagrosamente impreso en el lienzo. Pronto aflora la atenuación de sentimientos recogidos y angustiados. El cuerpo de la Verónica encierra una sensualidad desconocida. La hermosa desnudez de su cuerpo, limpio y terso, contrasta con la intensidad de su mirada y muy especialmente se prolonga en la elegancia mundana con la que se viste en la combinación

cromática de suaves temples y dorados y en los vistosos zapatos en los que la experta labor de policromado produce una inigualable sensación de realidad.

- La Cena (1.763)

Grupo escultórico exento, realizada en madera. Obra figurativa que presenta a trece personajes en torno a una mesa.

Salzillo ha debido trasladar a la madera los sentimientos provocados por el enigmático anuncio de la traición. Salzillo vuelve al dramático instante magistralmente interpretado por Leonardo. Esta renovación iconográfica venía impuesta por el sentido procesional del conjunto y solucionaba los problemas visuales. Su composición, el inexplicable mensaje de Jesús (*Uno de nosotros me ha de traicionar*) creó una atmósfera de estupor y confusión en la que cada apóstol reaccionó de manera distinta. Se busca interpretar los sentimientos humanos y que éstos den personalidad a cada apóstol. El nerviosismo generalizado creó un vivo juego de giros y torsiones, de miradas sorprendidas y desconfiadas, de manos crispadas y suplicantes. Judas fue realzado al extremo de la mesa, sus facciones son toscas, su mirada torva y estrábica, identificado además por su amarillenta túnica, símbolo del traidor. Fuera de la intranquilidad y desasosiego, Juan duerme seguro en el regazo de Jesús.

Salzillo impone un orden jerárquico en cuanto al color y a la luz, determinado por la ubicación de cada apóstol, en los extremos Judas y Cristo. Estos dos presentan una tensa actitud; es un juego dialéctico en el que se pone a prueba el valor de los contrarios: la oposición del bien y del mal, de la serenidad y del arrebató.

La sutileza del color se refleja en cada apóstol y principalmente en Principalmente en Pedro.

El tema religioso de "La Cena" era una defensa del Cristianismo, de la tesis defendida por la Iglesia Católica contra el Protestantismo.

- San Jerónimo (1.755): Talla en madera policromada. Medidas: 150x130x104 cm.) Museo diocesano, Catedral de Murcia.

"San Jerónimo" fue una obra encargada por el canónico Martín y Lamas para el monasterio de los Jerónimos de La Ñora, Murcia. La talla representa una obra cumbre, excepcional, en la imaginería de Salzillo, relacionada con la tradición hispánica de Torrigiano y Martínez Montañés.

Lejos del preciosismo de las estofas salzillescas y del movimiento interno de sus esculturas, "San Jerónimo" es obra naturalista de acentuación realista exhibiendo una anatomía aviejada por la vida ascética del santo, aspecto este utilizado para la descripción de pormores anatómicos.

"San Jerónimo" está representado, como es habitual en su iconografía, con león, libro, calavera y sobrero, emblema este de su dignidad; desnudo la parte superior.

Destaca el crucifijo de "celebración" que porta el santo y que tanto proliferaron en conventos e iglesias.

San Jerónimo es pieza singular en la obra de Salzillo; sin embargo, siempre deberemos tener en cuenta que fue realizada para ocupar un lugar alto, es decir, en su altar en el monasterio de los Jerónimos.

- El Prendimiento (1.763). Museo Salzillo, Murcia.

Un veraz cuadro plástico, de fuerte hondura dramática, se consigue en este paso de Slzillo, que aún así adquiere su auténtico sentido al verlo desfilar la mañana del Viernes Santo, precedido y continuado por las otras escenas de la Pasión, interpretadas también con semejante teatralidad e igual virtuosismo y calidad artística. El grupo se compone de cinco figuras perfectamente relacionadas entre sí por acciones y miradas y, pese a que se haya potenciado un punto de vsta, las posturas de sus componentes permiten también la visión desde otros ángulos como así sucede en sus "paseos" por las calles. Se reúnen aquí tres momentos de gran peso emocional: el beso de Judas, la agresión de San Pedro a Malco y el Prendimiento como tal, expresado por el soldado que, por su movimiento, vemos que se dispone a actuar. Sin duda, el principal es el compuesto por Cristo y Judas.

PINTURA BARROCA

- Italia: Caravaggio: El Naturalismo en la Pintura.
 - Baco Joven.
 - Vocación de San Mateo.
 - Conversión de San Pablo.
 - Muerte de la Virgen.
 - Pintura Flamenca: Rubens: Ciclo de María de Médicis: Presentación a Enrique IV del retrato de María de Médicis.
 - Tríptico de "El Descendimiento". Cuadro central.
 - Las Tres Gracias, Museo del Prado, Madrid.
 - El Jardín del Amor " "
 - Pintura holandesa: Rembrandt.
 - Ronda de Noche.
 - La Lección de Anatomía del doctor Tulp.
 - Danae. Museo del Ermitage, Leningrado.
 - Autorretrato Final. Museo del Prado (con turbante).
 - El Síndico de los Pañeros.
1. Italia: Caravaggio.

EL BARROCO CATÓLICO

En el siglo XVII, en los países católicos, se busca un retorno a la espiritualidad como reacción al peso del intelectualismo durante el Renacimiento y Manierismo, y como consecuencia de un hecho fundamental en la época: La reforma protestante había desencadenado a la vez en la Iglesia Católica un movimiento de reacción, conocido con el nombre de "Contrarre-forma", que, iniciado tras el concilio de Trento, tendrá consecuencias importantes para el arte. En la Europa católica (Italia, España, Bélgica, Alemania del Sur...) el arte se convertirá de nuevo en el portavoz de la doctrina católica, orientándose como en la Edad Media a la edificación de la moral del creyente. La Iglesia toma de nuevo la dirección del arte y proporciona a los artistas las normas y tipos de representación que deberán servirles de guía, como se aconseja en una de las conclusiones de Trento: *"Que el artista, con las imágenes y pinturas, no sólo instruya y confirme al pueblo recordándole los artículos de la fé, sino que además le guíe a la gratitud ante el milagro y*

beneficios recibidos, ofreciéndole el ejemplo a seguir y, sobre todo, excitándole a adorar y amar a Dios".

De acuerdo con ello, se reafirmó la pureza de la doctrina católica resaltando a través de las imágenes todas las verdades que el protestantismo negaba: de ahí la exaltación del culto a las imágenes que tendrá su expresión en multitud de esculturas de tema religioso y la profusión de obras pictóricas cuyo contenido afiancen la fe del creyente.

Los principios estéticos del barroco católico se revelan tanto en los nuevos temas (precisamente aquellos que la Reforma había combatido: Inmaculada, obras de misericordia, martirios y éxtasis de santos...), como en la interpretación de los que eran tradicionales. Lo bello son las virtudes de la virgen, bello es el sacrificio de Cristo, los aspectos sufrientes de la Pasión, la vida del claustro..., aunque esto no quiere decir que junto a los temas religiosos no surja también la temática profana. Hay, pues, una unidad de este impulso espiritual aunque las condiciones de los países, sus peculiaridades, lo revistende aspectos diferentes.

Así, por ejemplo, vamos a ver cómo la pintura de Caravaggio está asociada al espíritu ascético de la primera Contrarreforma. En su obra consigue una concentración de la vida interior y busca aproximar al creyente al hecho religioso de forma natural tanto por los tipos humanos representados -sus santos son hombres de la calle- como por el tratamiento de los temas, casi como escenas cotidianas. Pero a medida que la Iglesia se afana sobre todo por persuadir al creyente mediante una "predicación visual" a través de las pinturas, triunfará cada vez más el valor comunicativo y externo de las mismas. Se pasará de una severidad a una superabundancia, de dirigirse al fiel individual a hacerlo a la multitud creyente. Será Flandes el país en que esta línea espiritual alcanzará un gran desarrollo; sus particulares condiciones, al estar situado en la vanguardia de la lucha contra el Protestantismo, le harán estar deseoso de conseguir la eficacia de la religión más que la interioridad religiosa. En este sentido, Rubens, con la espectacularidad que confiere a los temas, con su torrente de formas ampulosas, será la figura más representativa.

CARAVAGGIO (1.571-1.610):

Su nombre es Michelangelo Merisi. Había nacido en Caravaggio (Milán), de ahí su sobrenombre. Personaje rebelde y bohemio, de vida tormentosa, desesperada y violenta, tuvo que marcharse a Roma por haber matado aun hombre en una pelea motiada por el juego.

Es un artista que se inserta en lo popular y en lo real. Sus personajes se inspiran en sus contemporáneos y los objetos que aparecen sus cuadros, en la naturaleza, iniciando el desarrollo del género de "naturaleza muerta". El tenebrismo ignora, en general, el paisaje, pero valora la naturaleza muerta. El propio Caravaggio pintó detalles de sus composiciones que podían ser por sí solas objeto temático de un cuadro.

Ese naturalismo nace de la formación religiosa derivada de San Carlos Borromeo, que recibió en la diócesis de Milán, la cual incitaba a la aceptación de la pura y dura realidad de la vida. Ello implica la renuncia a conceptos preconcebidos de belleza y la apuesta.

Así, Caravaggio realiza episodios evangélicos inspirados en la realidad circundante. Con ello los hace más fácilmente comprensibles y provoca el

afecto en el fiel (la Virgen, Cristo o los santos son seres reales). Pero es evidente también que la excesiva vulgaridad de los tipos puede producir una sensación de falta de respeto y, de hecho, algunas de sus obras fue rechaada por las actividades eclesiásticas.

Técnicamente, Caravaggio hace entrar la luz en la oscuridad por medio de un rayo para resaltar lo que encuentra a su paso. Esta práctica se denomina **TENEBRISMO**. La luz no sólo ilumina, sino que configura (construye y modula). De hecho, crea un efecto de luz y sombra al que se subordinará la representación de las imágenes. Su luz no es una luz de día y de noche: *Es un principio de estilo, una cualidad espiritual, que viene de fuera del cuadro y que no tiene fuente natural; destaca un cuerpo, oculta otro, crea atmósfera* (Venturi).

La Vocación de San Mateo.

DATOS DEL CUADRO: Óleo sobre lienzo. Obra figurativa.

Vamos a ver, a través del análisis de "La Vocación de San Mateo", cómo este pintor dota a su obra de unos rasgos típicos (realismo y tenebrismo) que constituyen una novedad respecto al periodo anterior repercutiendo posteriormente tanto en Italia como en otros países.

1. Análisis de la obra.

● El tema.

El cuadro representa el momento en el que Cristo llama a San Mateo a seguirle: la vocación de San Mateo. Por la derecha entra Cristo con San Pedro y con su mano extendida señala a San Mateo. Todos los personajes se vuelven y Mateo recoge el Gesto de Cristo señalándose a sí mismo, sorprendido por la inesperada llamada.

Es obvio que se trata de un tema religioso. Sin embargo, lo aparente, lo que el espectador capta a primera vista, es una escena cotidiana, de taberna: una mesa de juego alrededor de la cual están sentadas una serie de personas vestidas a la usanza de la época.

Este cuadro expresa bien el gusto de la Europa barroca católica por los temas religiosos tratados como cuadros de costumbres. El pintor no se ajusta a la iconografía tradicional del tema ni al texto bíblico, sino que abandona la concepción sagrada usual y la sustituye por una representación habitual y hasta vulgar. La desarrolla en un tugurio y entre jugadores de azar. Prescinde de los elementos que pudieron conferir al episodio un tono épico, hace desaparecer de lo sagrado toda retórica y presenta a los santos como personajes de la misma calle, acercando el hecho religioso al creyente de forma natural, cotidiana, fácilmente identificable a él mismo.

Fue por esto por lo que sus contemporáneos, e incluso hasta hoy, le calificaron de un pintor realista, pero esta afirmación ha de matizarse. Es verdad que Caravaggio no idealizó la naturaleza, desacralizó los temas religiosos, etc.. Es indudable que en este sentido tiene la realidad como modelo, pero muestra en esta obra un "realismo teatralizado" manifiesto en el valor que adquieren los gestos (fíjate en el papel de las manos de los protagonistas de la escena, por ejemplo) y además la utilización de una luz artificial que como verás a continuación

es más un recurso que determina la potencia expresiva que un acercamiento a la visión real de las cosas..

● La composición y el papel de la luz

La escena se desarrolla en un oscuro interior, con una composición más bien estática: en horizontal (por debajo de la ventana) el grupo principal, situado a la izquierda e iluminado. Está equilibrado por la figura del apóstol, de espaldas, que acompaña a Cristo: el nexo queda establecido por la dirección de la mano de Cristo. Frente a las escenas grandiosas, colmadas de figuras, que veremos después en Rubens, Caravaggio hace un cuadro sobrio, de pocos personajes, con fondo neutro.

Más importante que la propia composición, lejana aún del dinamismo del barroco pleno, es el papel que desempeña la luz.

La escena está limitada por dos focos exteriores al cuadro que, procedentes de la derecha, no distribuyen la luz de manera uniforme, sino en zonas, en manchas, de forma que aparecen iluminadas algunas partes y el resto está en penumbra. Se establece con ello unos agudos contrastes de luz y sombra. Fíjate en el contraste entre:

1. Unas zonas de penumbra: parte superior del cuadro en el que llegan a desaparecer los pies de los personajes; parte superior izquierda, totalmente oscurecida.
2. Unas zonas iluminadas: personajes sentados alrededor de la mesa, algunas partes de la figura de Cristo, el apóstol, etc..

La luz irrumpe en el cuadro y cae selectivamente sobre el conjunto. Su papel es doble: Por una parte consigue con sus contrastes dar un extraordinario resalte a las figuras haciendo brillar rostros, jubones, mangas, etc, coloreando vivamente las formas iluminadas y haciendo más evidentes los gestos y los objetos, mientras deja en penumbra lo que no es sustancial para la expresividad de la escena. Por otra parte, ayuda a dramatizar el contenido del cuadro, ya que el acontecimiento representado por el plano de la luz oblicua que corta la oscuridad. La Luz lateral relaciona a figura del santo sentado entre sus compañeros con la de Jesús y se convierte, así, en uno de los elementos principales de la escena: entran Cristo y Pedro y con ellos un haz luminoso que es al mismo tiempo luz y gracia.

La escena queda pues conflagrada por una iluminación selectiva que subordina la representación de las imágenes a los efectos de sombra y luz. Es en estos contrastes en los que radica la fuerza de la escena representada.

2. Comentario:

En esta obra Caravaggio muestra claramente el interés por el Naturalismo, no sometiendo sus modelos, que corresponde a la realidad circundante, a ningún proceso de idealización. Ésta es una característica general de su obra, que se ve reforzada por la utilización de un recurso que hará fortuna: el **TENEBRISMO**, es decir, el contraste de luces y sombras.

Caravaggio, gracias al claroscuro pronunciado, consigue cualidades pictóricas innegables propiciando el dramatismo y la expresividad que

viene dada sobre todo por esa iluminación de trozos perfectamente contrastados. Sin embargo, este recurso plástico que el artista utiliza, desempeña en cierto modo el papel de "proyectar", como un foco de teatro que le permite destacar lo que quiere sin que esa misma luz transforme ni los colores ni el dibujo.

Puede decirse que el claroscuro "se añade" a la escena para subrayar el efecto, pero el contraste lumínico no altera el contorno perfectamente definido de las figuras. Es evidente que la luz (que se convierte en el barroco en una de las principales protagonistas del cuadro) alcanza ya en este pintor un papel preponderante y de gran influencia posterior en otros pintores. Aún no están, sin embargo, desarrollados los rasgos más específicos, es decir, la disolución de los contornos por efecto de la luz, cosa que, por el contrario, tendrás ocasión de ver en la obra de Rembrandt o de Velázquez.

a. Baco Joven. Galería de los Uffizi, Florencia. No hay tenebrismo.

Óleo sobre lienzo. Obra figurativa que representa a un joven coronado con hojas de parra, con una copa de vino y frutas (uvas). Es una pintura de caballete que se localiza en la primera etapa de Caravaggio (1.593).

Hay un marcado gusto por la transcripción fiel de los datos al natural, por lo simple y lo cotidiano, por la exploración visual de las apariencias de las cosas bajo la luz.

Está alejado del Tenebrismo y más próximo al Manierismo. Pinta sobre fondos claros (ocres) y la figura aparece toda iluminada, sin sombras. Se señala el dibujo, las formas compactas, luz uniforme que produce figuras sólidas.

Sólo una copa de vino basta para convertir a un muchacho en Baco; un dos de erotismo ambiguo, con aspecto de travestido y en el que el trozo de naturaleza muerta adquiere un valor fundamental para captar la profundidad. No hay movimiento.

Estos años de aprendizaje, en el que se incluye esta obra, fueron esenciales para su proyección realista. Tema mitológico.

LA CONVERSIÓN DE SAN PABLO

Se trata de un óleo sobre lienzo, de 2,30 x 1,75 metros, realiado entre 1.600 y 1.601.

Al igual que en la Capilla Paulina, *La Conversión de San Pablo* de la Capilla Cerasi hace pareja con una *Crucifixión de San Pedro*. Quizá, con su encargo, T. Cerasi quisiera imitar la disposición de Miguel Ángel en el oratorio del Papa.

ICONOGRAFÍA

<<Saulo, respirando amenazas de muerte contra los discípulos de Señor, se llegó al sumo sacerdote, pidiéndole cartas de recomendación para Damasco, a las sinagogas, a fin de que si allí hallaba quienes siguiesen este camino, fueran hombres o mujeres, los llevase atados a Jerusalén. Estando ya cerca de

Damasco, de repente se vio rodeado de una luz del cielo; y cayendo a tierra, oyó una voz que le decía: Saulo, Saulo, ¿por qué me persigues? Él contestó: ¿quién eres, Señor? Y el Señor: Yo soy Jesús a quien tú persigues. Levántate y entra en la ciudad, y se te dirá lo que has de hacer. Los hombres que le acompañaban quedaron atónitos oyendo la voz, pero sin ver a nadie. Saulo se levantó de tierra, y con los ojos abiertos nada veía. Lleváronle de la mano y le introdujeron en Damasco, donde estuvo tres días sin ver, y sin comer ni beber>>(Hechos de los Apóstoles, 9,1-10).

ANÁLISIS FORMAL Y VALORACIÓN ESTÉTICA

<<Desechando la posición frontal tradicional, Caravaggio quiso presentar el cuerpo de Pablo desde un punto de vista heterodoxo y subjetivo, escorzándolo casi orogonalmente. (...) Aunque el cuerpo de Pablo está dispuesto en ángulo recto con el caballo, forma un ángulo ligeramente oblicuo con la superficie del lienzo, que se corresponde con el leve giro del caballo hacia el fondo por el lado derecho. Sin embargo, el escorzo abrupto del cuerpo dentro de un espacio de muy escasa profundidad suscita una reacción de alarma y sorpresa. Se nos presenta desde un ángulo de visión totalmente desacostumbrado, al cual no es fácil aplicar las normas convencionales de la proporción. (...) El escorzo del muslo derecho de San Pablo es un tanto torpe, y la mano y las piernas del hombre del fondo no acaban de corresponderse lógicamente con la cabeza y los hombros que asoman por encima del caballo. Pero el pintor logra su objetivo de dar expresión drástica a un acontecimiento súbito, que, aunque trasciende de la experiencia normal, es aprehendido inmediatamente por el espectador. El bulto inmóvil del caballo, que llena casi la totalidad del fondo, parece más enorme de lo que es en realidad; el cuerpo del soldado caído parece, con ayuda del escorzo rápido, más pequeño de lo que es. La dirección que el cuerpo señala en su sentido longitudinal no puede prolongarse visualmente más allá de su propio límite, ya que la masa del caballo bloquea toda ulterior extensión en profundidad. Es esta concentración de elementos en contraste casi dialéctico dentro de un espacio intencionadamente angosto y cerrado lo que determina la potencia explosiva de esta *Conversión*>>.

(*Ibidem*, pág. 47).

<<Los brazos de Pablo, con las manos alzadas con anhelo y los dedos tensamente separados, parece pugnar por salir al encuentro de la visión celestial de Cristo y abrazarla. Este ademán es la única indicación externa de que Pablo ha sentido y visto la aparición divina, y de que con espíritu contrito pero gozoso responde a la poderosa voz que penetra su entendimiento y su cuerpo... Se nos muestra un profundo drama psíquico, la conversión de un terco soldado aborrecedor del cristianismo en apóstol de Cristo>>.

(*Ibidem*, págs. 52-53)

Pablo aparece con los ojos cerrados y da la sensación de ser derribado por una luz penetrante, potente, que es el único testimonio de la presencia de Dios. La posición hacia arriba de los brazos se contrapone dramáticamente a la dirección de la luz, en un gesto equívoco de rechazo del rayo cegador y de aceptación o abrazo de la fe y de la voluntad divina que lo produce, rayo que es canalizado por los brazos hacia el pecho, donde ha de conmover el corazón de Saulo y penetrar en él. Así, la luz, unida a los gestos, contribuye a resaltar el patetismo de un momento culminante de gran efectismo teatral. Para que el espectador comprendiese mejor el suceso, Caravaggio toma como modelo de Saulo a un hombre del pueblo con el que se habrían de identificar las humildes masas populares.

Además, el pintor asocia claramente al caballo con el milagro de la conversión por medio de la luz que ilumina intensamente casi todo su flanco. También cae dicha luz sobre la frente arrugada del viejito en algunas zonas de sus piernas desnudas. Pero la mayor intensidad se concentra en el flanco del caballo. El musculoso flanco va cambiando de color desde el castaño oscuro de la grupa, pasando por el más claro amarillo parduzco de la zona media que se aleja hacia el fondo, hasta los cuartos delanteros, de un tono amarillo claro; Caravaggio llena la superficie pictórica de un lado a otro del marco con la masa del animal, que no es paralela al lienzo, sino que se vuelve en un pequeño ángulo hacia el fondo. Su energía plástica queda fuertemente realzada por ese escorzo relativamente ligero dentro del angosto espacio y el fondo oscuro.

La luz de este cuadro no tiene origen visible. No hay indicación alguna de una fuente de luz natural; esto es así porque se trata de una luz mágica que sustituye a la forma tradicional de representación del milagro, pues otros pintores habían recurrido a expresar la voz por medio de la imagen de Cristo en los cielos, pero Caravaggio se atiene a la narración que recogen los Hechos de los Apóstoles, donde no se habla de aparición alguna.

Desde un punto de vista exterior y alto, situado en el ángulo superior derecho, se proyecta la luz sobre la escena, incidiendo de una forma irregular más intensamente en la zona central, en contraste con los tres límites exteriores en oscuridad. No obstante, además de ese claroscuro general, dentro del área iluminada se producen también efectos lumínicos tenebristas que, como ya hemos señalado, contribuyen a la comprensión, dramatización y escenificación del tema.

FUNCIÓN, SIGNIFICADO Y SÍMBOLO

Caravaggio representó la *Conversión de San Pablo* con la misma sobria observación, con la misma captación sensible y próxima de lo real y tangible, que San Ignacio habría pedido de la imaginación del ejercitante. También desde el punto de vista compositivo el espacio aparece estrictamente limitado y exactamente mensurable. La luz milagrosa está poderosamente visualizada sin indicación de fuente etérea, y la voz celestial casi resuena en los oídos del espectador, aun sin la efigie de Cristo, de quien procede; tal y como si oíría el ejercitante en su imaginación sobreestimulada. La *Conversión* de Caravaggio es un misterio realista, como lo son las contemplaciones de San Ignacio.

Nadie antes de Caravaggio (ni después de él) hizo de la *Conversión de San Pablo* una experiencia verdaderamente humana sin sacrificar su valor sobrenatural.

2. La Pintura Barroca al Servicio de la Contrarreforma: RUBENS.

Ya hemos señalado que dentro del programa "Propaganda de Fe" llevado a cabo por la Contrarreforma, en un intento de persuadir al creyente a través de la predicación visual, Rubens representa la postura de la captación del hecho religioso por el fiel a través de efectos elocuentes, espectaculares, teatrales, de grandes composiciones pictóricas que buscan sobre todo la propaganda de la Iglesia más que la espiritualidad íntima; la multitud, más que el fiel aislado.

Vamos a ver cómo y con qué recursos el pintor expresa esto en una de sus obras más conocidas: El Descendimiento.

1. Análisis de la obra.

La obra trata un tema religioso ya anteriormente utilizado y que permite poner en acción numerosos personajes: el momento de descender a Cristo de la Cruz. La primera impresión que el espectador recibe dista mucho de la sencillez que hemos visto en la obra de Caravaggio. Aquí, por el contrario, en una primera aproximación, salta a la vista cierta grandilocuencia en el tratamiento de tema, una espectaculatridad de la gran composición que exige la incorporación del espectador al cuadro. Vamos a analizar ahora detalladamente los medios expresivos que el pintor ha utilizado precisamente para producir esa impresión en el espectador..

a) Una composición dinámica:

Se utiliza una composición destinada a romper cualquier tipo de equilibrio y a resaltar el desbordamiento de la escena creando un espacio abierto, más allá de los límites reales del cuadro, en el cual el espectador se introduce. Sus características son:

- **Una composición en diagonal:** en la diapositiva se puede observar:

- Una gran línea diagonal, que va desde el codo del personaje de la parte superior derecha y continuando por la sábana, llega hasta el pie de María Salomé (la figura femenina con vestido morado). Esta principal línea compositiva no llega a ser contrarrestada por otras dos líneas que veremos a continuación.
- Otra diagonal, apenas insinuada, que va desde el ropaje flotante del personaje encaramado sobre la cruz, a la izquierda, hasta la escalera de la parte inferior derecha.
- Una vertical que se inicia en la parte superior de la cruz u acaba en el pie izquierdo de San Juan (personaje vestido de rojo).

Todas estas líneas se encuentran allí donde el pintor quiere centrar la atención del espectador: el cuerpo de Cristo. Este es el auténtico eje del cuadro y del aspa compositivo, alrededor del cual se organiza el resto de los personajes.

Rubens utiliza, pues, una composición en diagonal, muy generalizada en el Barroco, ya que permite resaltar el movimiento, la profundidad y el desbordamiento de las formas. Rompe así todo orden equilibrado en relación con el espectador y crea un espacio dinámico que posibilita la inserción, en un todo envolvente, de los diferentes planos. A pesar de que aparezcan otras líneas compositivas (por ejemplo la vertical) el Barroco deja que predomine una (la diagonal), precisamente aquella que hace desplazar la vista del espectador.

- El predominio de las curvas.

Si nos fijamos ahora en algunas figuras podemos comprobar que el movimiento del conjunto viene dado también por un incesante juego de curvas que dinamizan aún más el esquema general de la composición. Estas líneas curvas confluyen todas en un mismo punto: el cuerpo de Jesús y ya en este, en su costado sangrante, coincidiendo de esta manera con el centro del aspa compositiva. Crea la unión entre las figuras.

Del mismo modo, el pintor evita la frontalidad de las figuras y, en la medida de lo posible, los perfiles con el fin de quitar equilibrio y simetría a la composición.

- La superposición de planos.

Prácticamente todos los personajes se encuentran en el mismo plano, siendo muy difícil decir cuál de ellos ocupa una posición más próxima a nosotros. Sólo la utilización, por parte del pintor, de algunos recursos efectistas como por ejemplo los pies cortados en la Magdalena y María Salomé o la distorsión que sufren algunos personajes (por ejemplo el violento escorzo al que está sometida la figura de San Juan en rojo o la encarnada en la cruz) nos da la sensación de profundidad. En realidad, ésta vienedada, ante todo, por la suposición de un segundo plano, oscuro, que queda más allá del grupo y sirve de marco a las figuras iluminadas.

b) El importante papel concedido a la luz y el color.

Ambas cosas contribuyen a reforzar los aspectos señalados en la composición, esto es, el dinamismo del conjunto. En este sentido, la dirección de la luz y el reparto de colores adquieren igual o más importancia que la propia composición. Junto a ella, crean tanto la visión en profundidad como el estado de tensión y no de equilibrio que ofrece el conjunto.

Observa cómo la luz sigue el brazo de Cristo y el movimiento diagonal de la sábana, acabando en la Magdalena y afianzando así la línea diagonal de la composición. No hay, pues, una iluminación uniforme, sino que asas de luz y sombra entran en contacto en un mútuo juego que contribuye al movimiento integral.

De manera similar el color obra por sí mismo, va y viene, unas veces más intenso y otras más débil para contribuir mediante la "composición cromática" a la idea general de movimiento de las masas. Esta composición cromática se caracteriza por:

- Una amplia zona, oscura, que ocupa el fondo del cuadro y la mayoría de figuras que rodean a Cristo. En ella sobresalen, sin embargo, una rica gama de colores fríos (pardos, azules, verde, morado,..) iluminados sólo parcialmente por la luz. Como podemos observar, en esta zona los colores, aunque diferentes, no se contraponen (fíjate, por ejemplo, en el azul, morado y verde e las mujeres).

Otra zona iluminada, donde predomina un violento contraste cromático, al haber recurrido el pintor a colores cálidos y muy contrastados (rojo y blanco esencialmente) tanto entre sí como respecto al conjunto. Estos colores que ocupa el centro del cuadro provocan, al estar juntos, un efecto de gran tensión en el espectador que se ve obligado a desplazar aquí y allá su mirada. Paradójicamente ésta acabará por retornar al cuerpo de Jesús, en un curioso movimiento de ida y vuelta, provocado por el contraste entre el rojo y el blanco que centra la escena en torno a Cristo coincidiendo así con las líneas de composición.

Fíjate, también, cómo los colores cálidos de la túnica de San Juan y de José de Arimatea crean una zona de tonos intensos y calientes que contrastan violentamente con los colores fríos de los restantes personajes y forman un marco perfecto a la palidez corporal de Jesús que sobresale, a su vez, del sudario blanco.

Luz y color se utilizan, de este modo, tanto en la creación de la composición como para acercar el drama que se representa en el cuadro. Fíjate cómo el contraste de luz y sombra en el rostro de Cristo nos transmite el sufrimiento, cómo la herida de la mano y, sobre todo, la herida del costado (que además es el centro del cuadro) afianza el dramatismo de la situación, puesto que nos recuerda que estamos ante un suplicio físico.

2. Comentario de la obra

Como ves, en el arte barroco es el movimiento de masas (de figuras, de luz, de color) lo que predomina. No es que no existan límites entre ellas, pero dichos límites no se acentúan con el fin de que las masas entren en juego para dar una visión pictórica y no lineal. Mientras que en el Renacimiento la expresión principal residía en los contornos y en las composiciones equilibradas, en el barroco priman las masas. Se intenta destruir el contorno nítido, la línea continua, dejando paso a una zona indefinida.

Mientras que en el Renacimiento las figuras solían destacarse sobre fondo claro, ahora éste es oscuro y las formas se integran en esta oscuridad: El modelado de la luz y las sombras, de las manchas de color contrastadas hace que el color hace que la superficie no sea plana, sino que las partes parezcan avanzar y retroceder.

Si bien las grandes agrupaciones, como el cuadro que analizamos, son las que proporcionan conjuntos más pintorescos y donde la opulencia de figuras y masas produce una ilusión de movimiento; posteriormente veremos cómo esta concepción "pictórica" y no lineal puede ir también vinculada a una simplicidad cada vez mayor, incluso aún cuando se trate de una sola figura como veremos en la obra de Rembrandt.

De cualquier manera, en esta obra destacamos ante todo:

- La gran unidad del conjunto: en el Barroco importa sobre todo el efecto global del conjunto, subordinando todos los elementos a tal unidad.

Observa cómo cada figura ha visto sacrificada parte de su independencia en áreas de la visión unitaria. Aunque la figura de Cristo, como objeto central del tema que es, aparece más individualizada, el resto de los personajes se funde en una sola masa de la cual apenas puede destacarse la figura principal.

- La búsqueda de gestos teatrales, es decir, de **tetralidad**.

3. Significado

Rubens busca la captación del creyente incorporándolo a la escena a través de sus cuadros.

Rubens (1.577-1.640) Pintura Flamenca

Pedro Pablo Rubens ejerció en Flandes una autoridad estilística tan grande como la de Miguel Ángel en Italia. Era el artista más culto e instruido de su época.

- El Jardín del Amor.

DATOS: Fue pintado hacia 1.638. Óleo sobre lienzo. 2 x 2,82 m.. Museo del Prado (Madrid).

El optimismo es uno de los rasgos que mejor caracterizan a la pintura flamenca y Rubens el pintor barroco que mejor supo exaltar los placeres de la vida, tal y como muestra *El Jardín del Amor*. Como en todas sus obras, numerosas figuras pueblan la composición: traviesos cupidos asaltan a damas y caballeros que, en las más diversas posturas, celebran el amor y la belleza en un claro esquema triangular y arremolinado, muy característico de sus composiciones. El lugar, posiblemente relacionado con la finca rural cerca de Amberes que adquirió gracias a su alta posición social, presenta un ambiente de trazos fantásticos, una arquitectura propia de un jardín con sus fuentes y orden rústico que permite vislumbrar un fondo de paisaje. La escena es una alegoría que puede recordar pinturas con celebraciones semejantes inspiradas en la mitología clásica, pero Rubens plasma a sus personajes con vestidos de la época, mezclando de esta forma el mito con la realidad, la alegoría con la vida misma. Los voluminosos y ricos vestidos, el brillo de las sedas y joyas son una propuesta consciente a favor de lo festivo y la opulencia, con un colorido intenso y brillante en el que predominan los tonos cálidos, rojos, ocres y dorados de indudable influencia veneciana que Rubens recogió de su formación inicial en Italia, pero sobre todo de su viaje a la corte española donde pudo admirar y estudiar las colecciones de pinturas de Felipe IV. Las mujeres representadas responden al ideal femenino del pintor, exuberantes, de formas y perfiles generosos que, aunque son un signo más de vitalidad y lujo, así como de los dictámenes de la moda del Flandes del momento, fueron inspirados probablemente por sus respectivas esposas, en particular por su segunda mujer, Elena Fourment.

- Las Tres gracias (Museo del Prado)

Óleo sobre lienzo, pintura de caballete. Obra figurativa en la que se aprecian tres desnudos femeninos incluidos en un paisaje. Es una obra MITOLÓGICA.

La composición está en base al predominio de líneas onduladas en los cuerpos femeninos, en la que aparece su segunda esposa, Elena Forment.

Todo se coordina a un afán de sumisión a un ideal. Un ritmo curvo de torbellino crea un movimiento en acto, y toma aspecto pasional y dinámico. Pintura netamente sensorial, las calidades de la materia, especialmente la carne, llegan a un gran grado de riqueza.

Reina el desnudo, el cuerpo de la mujer, pero de mujer voluminosa, de carne blanda, esponjosa, grasienta y vibrante. No hay un estudio del alma. En el paisaje hay ese mismo impulso dinámico; en las figuras que se entrelazan, carne y paisaje están llenos de energía.

Rubens es un gran técnico, su color es tizianesco (rojo, dorados, pardos), brillante, rico y translúcido. El peso de las figuras se aligera (su pincelada es ligera, suelta y brillante) por las innumerables fluctuaciones del color que corre por su piel bronceada.

No hay una iluminación uniforme, sino que masas de luces y sombras entran en un juego, claroscuro, que acentúa el movimiento, el dinamismo y lleva la mirada de aquí para allá.

Su influencia llega al siglo XIX, al romanticismo de Delacroix y al impresionismo de Renoir.

En su formación se advierte una influencia grande de Tiziano a través del color y también de Miguel Ángel por la musculatura enérgica de sus figuras. Pero lo más importante para Rubens es el color que da vida a las formas junto con la luz y llegan a crear la composición.

REMBRANDT (1.606-1.669):

LA PINTURA HOLANDESA: **Características.**

- **Situación religiosa y política:** en el siglo XVII se firma el Tratado de Westfalia (1.648) por el que los Países Bajos obtienen la independencia de España y la división en dos países: Holanda, de inclinación protestante, y Bélgica, de inclinación católica.

La opción por el protestantismo calvinista invitará a desarrollar un tipo de arte, principalmente en el campo de la pintura, donde lo religioso queda relegado al ámbito de lo privado, como expresión de la vuelta a la Biblia y a la reflexión personal. Al mismo tiempo adquiere libertad, al no existir una clerecía que marque las pautas de interpretación. Ello conlleva que el artista tenga mayor libertad en la interpretación de los temas

- **La clientela:** la nueva Holanda basaba su poderío económico en un amplio imperio ultramarino, apoyado en una potente marina. Esta situación se manifiesta en la sociedad que, principalmente, está compuesta por familias de industriales, comerciantes y funcionarios que generan gran prosperidad comercial y el disfrute de un alto nivel de vida, viviendo en casas de buen nivel para las que demandan arte a fin de decorarlas con exquisito gusto.

Esta burguesía es la mayor demandante del arte, especialmente de carácter profano, de pequeño formato (tablas). Este afán se extiende incluso entre las clases inferiores.

● Genéricamente, el pintor holandés prestará especial atención a la historia de lo cotidiano para:

- Representar en su temática la vida cotidiana, desde lo que podríamos llamar estampas de la vida corriente tales como vestidos costumbres, ajuars domésticos, recuerdos (tanto de las familias que viven en confortables hogares como la vida del llamado pueblo bajo) hasta la historia de su vivir socioeconómico y humano, aunque rrrra vez representa la actividad económica en sí en términos de detallismo anecdótico.

- Representar el paisaje, el espacio real de Holanda, que nos llevará a ver cuadros de verdes praderas con animales pastando, salpicadas de molinos de viento o de agua; paisajes de mar y de agua, de nubes y de vientos. Así, se generan una serie de convencionalismos que propiciaránla creación de escuelas y distintas formas de representarlos: por ejemplo, un país como Holanda es interpretado por los pintores horizontalmente en cuadros donde las tres cuartas partes de espacio pictórico están reservadas al cielo; o bien, se recurre a las ventanas para ver los interiores, como medio para acceder a la intimidad; o recurren a los paisajes marineros, expresión de la vinculación de este pueblo con el mar, como lugar de trabajo, o de guerra, representando tanto su belleza como su tragedia.

- Pintar al hombre. Los pintores holandeses destacan por ser grandes retratistas, tanto de individuos como de colectivos. La representación de grupos, los llamados *doelen*, confiurarán la obra de Hals y Rembrandt. Originalmente, eran compañías de milicia que, organizadas por los burgueses, debían velar por la ciudadanía ante posibles ataques de tropas pagadas por el Rey de España. Estos cuerpos de protección local perviven en el siglo XVII, pero con carácter ceremonial y festivo.

● La técnica que practican pertenece a su pasado, los primitivos flamencos (Van Eyck y cia.), maestros del óleo. Es una pintura llena de detallismo y para ser observada desde cerca.

A) Lo cotidiano trascendido por la luz:

Si en Flandes la personalidad más relevante era Rubens, en Holanda lo será Rembandt. Este pintor no es un representante estricto de la escuela holandesa en el sentido de que su genio, su personalidad, trasciende de la misma, pero su estilo posee muchos elementos típicos de dicha escuela. Su interés por el retrato, su pasión por la luz (a la que dará una interpretación muy personal), así como las diensiones de la mayor parte de sus obras, son propias de la pintura holandesa del siglo XVII. Pero Rembrandt irá más allá, creando un lenguaje personal que llevará a sus últimas consecuencias la utilización de la luz para componer un cuadro, para hacer resaltar el tema consiguiendo captar los valores atmosféricos de lo representado.

Formalmente, Rembrandt es el pintor del óleo y del aguardiente, lo cual contribuye a la difusión de su obra entre sus discípulos e imitadores. También es el pintor de la luz, un estudioso de ella. Es una luz misteriosa que envuelve a los personajes y los aísla del espectador; es una luz nocturna que parte del tenebrismo (de Caravaggio) y se complace en penumbras misteriosas que confieren un gran encanto a su obra. Temáticamente, cultiva:

- **La pintura religiosa**, escenas del Antiguo Testamento y paisajes evangélicos interpretados con gran dramatismo.
- **Los retratos**, sobre todo de grupos, como *Los Síndicos*, *La Conjuración de Claudio* o *Lección de Anatomía del Doctor Tulp*. Es el pintor del ser humano, de sus sentimientos.
- **Autorretratos**: obsesionado por su propio rostro, ha dejado infinidad de ellos, desde su juventud hasta sus últimos días.
- **La pintura mitológica**: a diferencia de la opulencia de Rubens, hay siempre en ellas un elemento de misterio o de inquietud intelectual.
- **Temas populares**: acercamiento a la **naturaleza muerta**, entroncando con la línea de Caravaggio.

LA RONDA DE NOCHE

Vamos a analizar una de las obras más famosas de Rembrandt: "La Ronda de Noche":

a) Análisis (Óleo sobre lienzo. Obra figurativa).

El cuadro se inserta en el tipo de Retrato Colectivo, tan característico de la escuela holandesa del siglo XVII, surgido de la costumbre de fijar la composición de las diversas corporaciones mediante pinturas que quedaban expuestas en las respectivas sedes sociales. Sin embargo, Rembrandt confiere a un género tan habitual como éste un espíritu totalmente nuevo. Sus características son:

- La reelaboración del retrato en grupo.

Encargado por una compañía de arcahuceros (la de Banning Cocq), su concepción dista mucho de la habitual de retrato de grupo. Se trataba, por lo general, de telas más anchas que altas en las que los personajes se sentaban alrededor de una mesa o cualquier otra cosa que sirviese de pretexto para justificar la reunión de varias personas, los retratados. Lo normal era un retrato en sombra, un desarrollo horizontal de la composición, una luz dispuesta de manera uniforme que hacía destacar el rostro iluminado por los amplios cuellos blancos. Cuadros de este tipo resolvían los dos problemas que tales retratos comportaban: por una parte, representar un gran número de personajes dando a todos más o menos la misma importancia; por otra, evitar poses demasiado estudiadas y teatrales que habrían parecido ridículas, atribuidas a hombres corrientes, en lo que no quería ser más que una "fotografía de grupo".

Rembrandt no procedió así y en esta obra sigue una trayectoria anticonvencional afirmando su plena independencia y el carácter

exclusivo de su lenguaje personal. Capta el grupo a la salida de una callejuela, en el momento en que éste inicia su marcha, y subordina la condición individual de los personajes a la dinámica del momento haciendo de éste el auténtico centro emocional de la obra. El grupo aparece así, como bruscamente sorprendido por una cámara fotográfica. De ello resulta una composición extremadamente viva nada grandilocuente, en la que cada figura en movimiento está situada en un plano diferente y en actitud diversa (uno limpiando el arcabuz, otro desplegando la bandera), dispuestos, en suma, de manera que sugirieran la impresión de un movimiento vivo y articulado, real. Además, mezcla a los retratados con la vida de la calle incorporando a la escena elementos que nada tienen que ver con el grupo que le encargó el cuadro: una niña, intensamente iluminada, con un ave en la mano corre entre el grupo; un enano, un perro que ladra, etc..

Esta manera de concebir la escena supone que los retratados dejan de tener todos la misma importancia en la composición y que unos aparezcan claramente destacados de los otros: el capitán de la Compañía, con una banda roja, y su lugarteniente, vestido de satén en el centro perfectamente iluminados; mientras que el resto queda en un segundo plano. Del mismo modo, las diferentes posiciones hacen que algunas figuras sean bien visibles, mientras que otros muchos personajes desaparecen en la penumbra y sólo las cabezas emergen de ella (por ejemplo, a uno sólo se le ve la media cara, otro queda relegado a un tercer término, un tercero pierde valor entre medias tintas...).

Esta forma de componer, en un momento en que no se concebía un retrato colectivo sin un orden y en el que era primordial que el retratado se identificara plenamente como tal, supuso una interpretación poco favorable de la obra por parte de los que hicieron el encargo.

Como ves, la Ronda de Noche supuso una novedad en varios aspectos:

1. Por una parte, sobresale el conjunto, es decir, la escena aunque no llegue a disolverse el valor individual de los personajes retratados, que pueden identificarse.

2. Por otra, a luz, que no ilumina de manera uniforme el cuadro, es un elemento que configura el espacio contribuyendo a "crear" el grupo: del fondo oscuro, sobresalen personajes parcial o totalmente iluminados por haces de luz. La escena, aunque no lo parezca, no es nocturna; el nombre, con el que la obra es universalmente conocida, se debe a las sucesivas capas de barniz que le fueron aplicadas posteriormente y que formaron una pátina oscura que con el tiempo se fue acumulando sobre la superficie pictórica.

- La utilización de la luz como máximo recurso expresivo.

Si Rembrandt, en esta obra, supera definitivamente la tipología tradicional del retrato en grupo, también pone de manifiesto su interés por utilizar la luz de forma nueva. En sus muros, la luz no será sólo un recurso expresivo más, sino que llegará a crear, gracias a los contrastes de luz y sombra, una situación, como en este caso, o un personaje, como en los retratos individuales.

Rembrandt aplica a la pintura holandesa el contraste de sombras densas y de zonas intensamente iluminadas que ya inició Caravaggio, pero lo supera. Mientras el pintor italiano apela al claroscuro como recurso estético, Rembrandt convierte el claroscuro y os valores atmosféricos de éste en un medio de expresión. Lo utiliza, en suma, para componer el cuadro.

COMPOSICIÓN:

Es axial. Podemos trazar dos ejes: uno horizontal que separa una zona superior por encima de las cabezas del fondo sin figuras ni acción; el otro, vertical, eje axial de la escena, coincidente con la mano del capitán que, con gesto imperativo, da la orden. A izquierda y derecha de este bloque, los personajes se agrupan en un claro equilibrio. El punto central del lienzo es la cabeza del capitán, donde se cruzan las dos diagonales. Si tenemos en cuenta que el cuadro fue mitilado para colocarlo en su actual emplazamiento (ayuntamiento de Amberes), cabe suponer que los recortes efectuados cambiarían la composición inicial. El artista introdujo vivos colores en el primer plano del claroscuro, los contrastes de colores crean una armonía predominantemente cálida. La intensidad se reduce en el fondo, el color es pero sugestivo y presta luminosidad al claroscuro

COMENTARIO

Si en la "Ronda de Noche" ya comenzaba a evidenciarse las peculiaridades de su estilo, en la "Muchacha bañándose", el estilo está configurado. Rembrandt, el pintor más grande de Holanda, no gozó del fervor del público una vez que inició (precisamente en "Ronda de Noche") una búsqueda personal que habría de convertirlo con los años en genio y antecedente de muchas de las renovaciones pictóricas del XIX y XX, por ejemplo los impresionistas.

Un estudioso de su obra afirma:

<<Su obra "La Ronda" no la representaba como su redentora. Cuando se puso a ella, es verdad que no pensó atraerse la enemistad de las gentes, no pretendía destacar todavía, quería ser el pintor de moda; no se sentía con fuerzas para independizarse, pero la idea de la luz, que tanto se movía dentro de él, brotó inconscientemente, y la fama tan fácilmente conquistada se perdió con la misma facilidad>>.

Rembrandt lo expresaba así:

<<Yo ya sé que mis obras no tendrán éxito. Gasto más de la mitad de mi tiempo en un problema que hasta ahora nadie ha resuelto, y del cual, que yo sepa, nadie tiene una idea. Rubens es un gran artista, pero ni siquiera sospecha de la existencia de la materia cuya expresión en mi afán desde hace muchos años, la luz (...). El público no entiende nada de mis intentos. Si dentro de cuatro siglos existen cuadros míos, tal vez se dirá: Por lo menos, ese Rembrandt andaba por el camino>>.

LA DISECCIÓN DE ANATOMÍA DEL DOCTOR TULLP

Óleo sobre lienzo, pintura de caballete. Obra figurativa que presenta una disección de un cadáver, de alguna persona ajusticiada (sólo estos podían

utilizarse); tal oportunidad era un acontecimiento para la investigación médica que se llevaba a cabo ante ciudadanos distinguidos.

Ha dispuesto la composición oblicuamente en profundidad, con el cadáver en escorzo de tal modo que le vemos la planta de los pies. El doctor Tulp levanta con su fórceps los tendones de la mano izquierda del cuerpo (que funcionan desde el antebrazo) y con su propia mano izquierda demuestra cómo cierra los dedos. Los espectadores libremente agrupados observan intensamente el mecanismo humano, tienen rostros muy vivos, mientras el profesor está con una mirada contemplativa. Un momento después, un elemento comienza a dominar: el misterio, en la blanca faz sumida a medias en las sombras y en la boca entornada del cadáver, que poco a poco va recordando a las vivientes su propio destino inevitable. El misterio es el protagonista del cuadro.

El color es grueso, frío. Lapinzelada es suelta y separada. Los contornos están dibujados.

La luz es un resplandor envolvente, tangible; sus cualidades proceden de la naturaleza del sujeto. Se inclina por una iluminación lateral en haces de luz y sombra, que se materializa en diagonales lumínicos ligados a la composición general. La luz crea la composición.

Hasta nuestro siglo no se apreció la calidad de su pintura. Sus ideas y sentimientos acerca del hombre le colocan al nivel de las mujeres humanistas. Su arte es un arte de seres humanos, cuyos destinos vio él a través del cuerpo.

LOS PÁNDICOS DE LOS PAÑEROS

Ésta es quizá la primera vez en la historia de la pintura monumental europea que se consigue una auténtica monumentalidad por procedimientos básicamente pictóricos: una luminiscencia dramática y colorista. El fragmento da esta impresión y el boceto, por su integridad añade claridad estructural.

Se trata de un retrato de grupo.

La composición es de forma escalonada, en cuatro niveles horizontales, de forma que la suave transición de planos crea una claridad espacial sin dejar huecos visibles.

Los síndicos miran hacia el opuesto espectador que interrumpe la reunión, de modo que la atención se concentra fuera del cuadro, uniendo las figuras en un foco externo que capta la unidad psicológica.

Presenta una pincelada gruesa, pastosa, flexible, que busca dedibujar; no es homogénea, hay distintos tipos de pincelada en la misma obra, hasta al punto que algunos de sus contemporáneos creían que estaban sin terminar.

Se trata de una técnica similar a la utilizada en obras tardías por genios pictóricos como Velázquez o Goya.

En su técnica toma de los venecianos el empleo de una base marrón para que la obra progresara de lo oscuro a lo claro.

El medio principal empleado por Rembrandt para expresar su conciencia humana era la *hc*. En los primeros tiempos de su carrera, usaba la luz como recurso para organizar sus cuadros, para lograr efectos melodramáticos y para

dar idea de un simbolismo transparente. Al correr de los años comprendió donde residía su potencial más profundo. La luminosidad de sus pinturas postreras no consistía ya en la convincente iluminación de la estancia en que se encuentra el espectador; tampoco se hallaba aquella sometida a las teorías nacionales de la relación particular entre los sólidos y los vacíos. En sus obras de madurez, la luz es un resplandor envolvente, tangible.

COMENTARIO

El lienzo de *Los Síndicos* desprende una sensación de serenidad que raramente se aprecia en las obras tardías de Rembrandt. El artista parece sentirse aquí sumamente complacido con sus personajes y con el mundo. Ha evitado incurrir en un tratamiento excéntrico e imaginativo, demostrando a sus clientes y al público holandés que podía apegarse a la tradición y ser tan fiel a la realidad y tan decorativo como cualquiera de sus más populares colegas contemporáneos, pero los supera a todos ellos por la comprensión de que hace gala al expresar la humanidad de sus personajes. En esta pintura Rembrandt alcanza una solución perfecta al problema crucial del retrato de grupo: el de cómo preservar el carácter del retrato individual dentro de una acción unitaria y una composición coherente.

El estilo y la técnica de Rembrandt consiste en una síntesis de distintos recursos (luz-sombra, pincelada, composición...) con los que logra una unidad y claridad en sus obras típicamente barrocas, en la que proyecta su genial personalidad artística, distinta de las concepciones clasicistas.

AUTORETRATO con turbante (Museo del Prado)

Retrato de busto de una figura masculina, destaca su cabeza cubierta con un turbante y un pendiente en la oreja izquierda.

- FORMA DE PINTAR: La obra está realizada al óleo sobre lienzo, la superficie es pastosa, grandes brochazos ocultan algún posible dibujo, pincelada suelta y separada, contorno desdibujado. Puede apreciarse cómo las perlas del turbante están trabajadas con un empaste tan denso que parecen realizados en relieve. Esta poderosa y vigorosa forma de pintar hace que el cuadro parezca inacabado y deba verse a distancia.

- COMPOSICIÓN: Es muy original. La cara cubre casi todo el lienzo, siendo apenas apreciable un fondo tizianesco (a base de complicadas capas de veladuras). La figura presenta un perfil izquierdo muy acusado; un primer plano tan próximo al espectador que éste debe retirarse del lienzo. Es como si hubiese sido visto con una lente de aumento. Es una composición circular a partir del pendiente.

- LA LUZ: Es un elemento principal, procede de la naturaleza del sujeto, usó la luz como un resplandor envolvente, tangible. La luz la utiliza para expresar la existencia de un mundo interior. Es una luz lateral.

- EL COLOR: Es de una riqueza y elegancia sólo vista en la pintura de Tiziano. Los ricos canelados y dorados del turbante se ven inundados por los ocres, marrones y rojos de la túnica de fiesta, contra los marrones de la oscuridad que los abarca; sólidas masas en espesosempastes (cuello) contra las veladuras translucidas (fondo, turbante).

La obra es figurativa. Es un autorretrato carente de vanidad, de gran detallismo (procedente de Van Eyck), fijate que ha representado hasta los pelos de la nariz. Aunque la faz es impasible, la mirada dura, el entrecejo fruncido, la pintura irradia una serena soledad. Es un autorretrato de gran captación psicológica, uno de los más emocionantes que debe datar del periodo de dolor por la pérdida de Hendrickje, su segunda esposa.

COMENTARIO

Se observa que es la obra de un genio, que no puede incluirse en un estilo concreto, aunque por el tema (Autorretrato), los haces de luz en diagonal, la riqueza del color y los logros en la captación psicológica diremos que pertenece al Barroco (s. XVII).

Es la obra de un pintor de una gran espiritualidad interior, que ha alcanzado su plena madurez (1.648-1.669), muestra una pintura sabia y compleja, con un cromatismo sorpresivo y rico en matices, con el que lleva a cabo veladuras casi mágicas. La imprimación es parda a la manera de Tiziano, empieza a pintar desde los últimos términos a los primeros, donde los impregna de claridades. No hay dibujo previo. A continuación daba esos brillos de luz como si fueran metales, verdaderos protagonistas del lienzo.

Esta obra de Rembrandt es de su etapa de madurez. Es uno de los más de cien autorretratos que realizó de su persona. Está pintada después de una etapa de su vida tormentosa (crisis económica, muerte de Hendrickje primero y después la de Titus, el único hijo que sobrevivió y que amargaría su vida.

FUNCION Y PENETRACION

La figura humana tiene en este periodo mayor interés para la sensibilidad del artista. Hay gran penetración psicológica, ambición por escudriñar los más recónditos rincones del alma humana. En este autorretrato alcanzó un nivel espiritual que sólo puede ser comparado con el de Miguel Ángel en su última *Pietá*.

Rembrandt realiza una autovaloración de su relación con Dios. La obra de este genial artista será entendida y recreada por otros dos grandes genios: Velázquez y Goya.

MECANÓGRAFO: Antonio Gómez de Salazar y de Rivas

AUTORA: M^a Ángeles Martín Jiménez