

EL BARROCO

ARQUITECTURA • ESCULTURA • PINTURA

Edición de Rolf Toman
Fotografías de Achim Bednorz

*h.f.*ullmann

ILUSTRACIÓN DE LA SOBRECUBIERTA ANTERIOR:

Bom Jesus do Monte, Braga, 1784-1811

Viacrucis y fachada de la iglesia

Fotografía: Achim Bednorz

ILUSTRACIÓN DE LA SOBRECUBIERTA POSTERIOR:

Johann Joseph Christian:

Iglesia de la abadía benedictina, Ottobeuren

Ángel del altar sur del crucero

Hacia 1760

Fotografía: Achim Bednorz

FRONTISPICIO:

Egid Quirin Asam:

Asunción de Nuestra Señora, 1723

Rohr, iglesia del convento de los canónigos agustinos

© 2004/7 Tandem Verlag GmbH

h.f.ullmann is an imprint of Tandem Verlag GmbH

Título original: Die Kunst des Barock

ISBN: 978-3-8331-1041-2

Redacción y producción: Rolf Toman, Espéraz, Birgit Beyer, Colonia, Barbara Borngässer, Potzwenden

Fotografías: Achim Bednorz, Colonia

Recopilación de ilustraciones: Barbara Linz, Colonia

Diseño de la cubierta: Werkstatt München

Traducción del alemán: Ambrosio Berasain Villanueva, Angela Cots Egert y Beatriz Gómez Medina para LocTeam, S.L., Barcelona

Redacción y maquetación de la edición española: LocTeam, S.L., Barcelona

© 2007 for this Spanish edition: Tandem Verlag GmbH

h.f.ullmann is an imprint of Tandem Verlag GmbH

Special edition

ISBN 978-3-8331-4659-6

Printed in China

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

X IX VIII VII VI V IV III II I

FOTOGRAFÍA PÁGINA ANTERIOR:
Johann Michael Rottmayr
Frescos de cúpula, 1716-1717
Melk, colegiata

Francesco Borromini
Roma, San Carlo alle Quattro Fontane
detalle de la fachada, 1664-1667

Barbara Borngässer/Rolf Toman

Introducción

“Theatrum mundi”: la existencia como obra de arte total

Nadie ha caracterizado con más acierto el sentimiento vital del barroco que el dramaturgo español Calderón de la Barca. En su obra alegórica *El gran teatro del mundo*, estrenada en 1645, trasladó a su tiempo el viejo tópico del “mundo, un teatro”: los hombres actúan como actores en presencia de Dios Padre y de la corte celestial; la obra que interpretan es su propia vida y el escenario es el mundo.

La metáfora del “teatro del mundo” recorre todo el barroco, es decir, la época que se extiende desde finales del siglo XVI hasta muy avanzado el siglo XVIII. Es una época marcada por fuertes contradicciones, que se manifiestan delante y detrás del telón. Ser y parecer, ostentación y ascetismo, poder y debilidad: he aquí las constantes antagonistas del período. En un mundo sacudido por los conflictos sociales, las guerras y las luchas de religión el gigantesco espectáculo ofrecía un cierto sostén. La autoescenificación del soberano, tanto si se trataba del Papa como del Rey, constituía al mismo tiempo un programa político. El ceremonial, las acotaciones de este “teatro universal”, era el espejo de un orden superior, supuestamente de origen divino.

Las artes, tanto las plásticas como las representativas, desempeñaban una doble función; servían para impresionar e incluso “ofuscar” a los súbditos y al mismo tiempo para “transmitir” contenidos ideológicos. Constituían los bastidores del teatro y creaban la ilusión de un mundo perfectamente ordenado. Nada refleja mejor esta situación que la pintura perspectivista de los cielos rasos de las iglesias y de los palacios; el espacio aparente se abre sobre el espacio real y permite contemplar las esferas celestiales.

Sin embargo, no siempre se podían eludir las adversidades de la vida cotidiana, por lo que el arte del barroco presenta con frecuencia formas desconcertantes. Frente a la ostentación material desbordante está la seriedad profunda de la fe, frente al disfrute desinhibido de los sentidos está la conciencia de la inevitabilidad de la muerte. En el período barroco el lema “Memento mori”, “Recuerda que has de morir”, es el *leitmotiv* de una sociedad acosada por problemas existenciales. No es casual que en el fastuoso estilo de vida de la época se esconda con frecuencia la referencia a lo efímero, por ejemplo a través de un gusano, de una baya podrida o de un trozo de pan mordido.

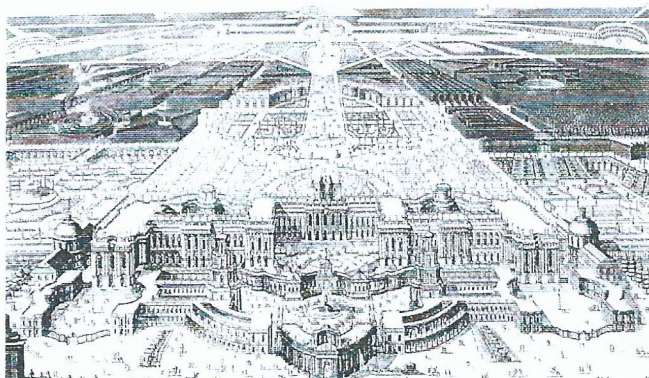
El arte barroco se dirige siempre a los sentidos del espectador. Su *pathos* teatral, su ilusionismo y el dinamismo de sus formas pretenden impresionar, convencer, provocar un movimiento interior. Así se explica que con frecuencia se perciba como algo exaltado, efectista y hasta “ampuloso”. Ya a finales del siglo XVIII el escritor italiano Francesco Milizia descubría en la arquitectura barroca, concretamente en la obra



de Borromini, el “superlativo de lo extravagante, el exceso de lo grotesco”. También en nuestro siglo se han mantenido posiciones críticas frente a las manifestaciones del arte barroco. Así, en los años veinte el filósofo italiano Benedetto Croce criticaba la falta de “sustancia” y señalaba que el barroco es “un juego... una búsqueda de medios para crear desconcierto. Por su propio carácter, el barroco... en última instancia, a pesar del movimiento y del calor de su superficie, resulta frío; a pesar de su riqueza de imágenes y de la multiplicidad de las combinaciones de las mismas transmite la sensación de vacío”. Todavía se registran muchas de estas reservas frente al arte barroco. Pero posiblemente nuestra época, nuevamente abierta a sensaciones “superficiales”, encuentre un nuevo acceso a esta época tan rica en facetas.

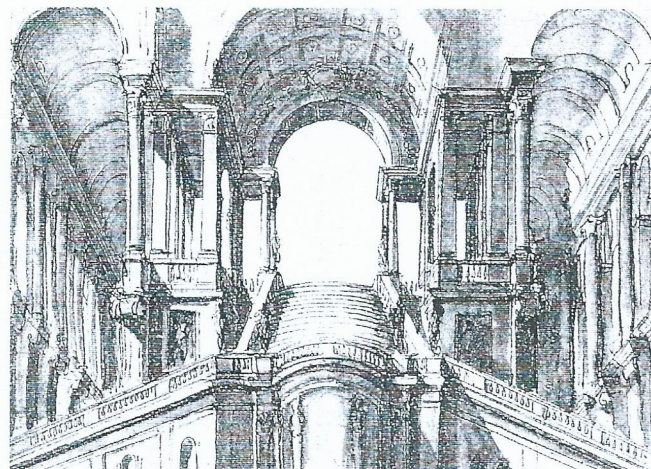
Más allá de la primera aproximación óptica, es decir, “sensorial”, al barroco, las aportaciones de los diversos autores facilitan los instrumentos que permiten una comprensión más profunda de la cultura barroca, cuyo transfondo histórico, espiritual y social es —una y otra vez— objeto de estudio. Las últimas explicaciones incorporan las investigaciones más recientes, como las relacionadas, por ejemplo, con la influencia de la retórica en la estructura de la imagen, el concepto de “obra de arte total” o la significación de las celebraciones cortesanas —efímeras— para la creación de obras de arte impercederas. Con todo, al llegar aquí se impone señalar algunos conceptos fundamentales de la historia cultural del barroco.

Paul Decker
 Perspectiva del palacio real ideal
 de: "Fürstlicher Baumeister..." ("Los arquitectos de la Corte...")
 Augsburgo 1711-1716



Filippo Juvarra
 Perspectiva de teatro
 Turín, Biblioteca Nazionale

PÁGINA SIGUIENTE:
 Balthasar Neumann
 Brühl, Castillo de Augustusburg
 escalera, 1741-1744



“Barroco” como concepto de estilo y de época

Las reservas frente al barroco a las que se ha hecho referencia pueden constatarse también en la evolución del concepto de barroco. Antes de imponerse como concepto de estilo muy avanzado el siglo XIX, se utilizó ampliamente como adjetivo en el sentido peyorativo de “grotesco, extravagante, recargado, oscuro y confuso, artificial y amanerado”. Todavía en la segunda edición del Diccionario enciclopédico de Meyer, publicada en 1904, se lee: “El barroco... en realidad desigual (aplicado a perlas), equivale a irregular, raro, extravagante...” Todavía en los años veinte de nuestro siglo, por ejemplo en los textos de Benedetto Croce, se imponía la imagen negativa del “barroco”, que apenas merecía reflexión. En 1956 Hans Tintelnot publicó un estudio sobre la “formación de nuestro concepto del barroco”.

Creadas sobre el trasfondo de una estética clásica, las diversas Academias defendieron casi dogmáticamente la imagen negativa de un arte extravagante e incluso grotesco. Así para un erudito como Johann Joachim Winckelmann la época del barroco no representaba más que una “agitación febril”. Aunque vinculado, como Winckelmann, a la recepción de la Antigüedad clásica, Jakob Burckhardt ya no concebía la arquitectura de los siglos XVII y XVIII como un fenómeno aislado y anormal, sino que destacó su dependencia de la riqueza de formas del Renacimiento. Es cierto que calificó la transición del Renacimiento al barroco de “degradación de un dialecto”, pero en cualquier caso abrió el camino hacia unos puntos de vista más diferenciados y hacia unos primeros análisis formales más precisos. En 1875 Burckhardt, cambiando de actitud, reconocía: “Mi respeto al barroco crece de hora en hora y me siento inclinado a considerarlo como el verdadero final y el principal resultado de la arquitectura viva”.

El “barroco” como objeto de estudio se abrió paso con los escritos del arquitecto e historiador del arte Cornelius Gurlitt en los años 80

del siglo XIX, época en que las construcciones neobarrocas determinaron la aparición de una actitud más libre frente a este estilo. La formulación con carácter sustantivo del concepto técnico de “barroco” coincidió con la liberación de las constricciones normativas académicas. Fue, sin embargo, Heinrich Wölfflin quien en sus libros *Renaissance und Barock* (Renacimiento y barroco, 1888) y *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Conceptos fundamentales de la Historia del arte, 1915) orientó durante décadas enteras los estudios sobre el barroco. Intentó la caracterización de fenómenos específicamente barrocos utilizando pares antitéticos como “lineal – pictórico”, “movimiento – estatismo”, “abierto – cerrado”, “aprehensible – no aprehensible”. Por primera vez se tenían en cuenta y se hablaba al lector de momentos psicológicos, de la experiencia del espectador y del procedimiento de la configuración ilusionista.

Los problemas que acabamos de señalar interesaron también a Erwin Panofsky en su famoso estudio sobre la Scala Regia de Bernini (1919) o a Hans Sedlmayr en su *Österreichische Barockarchitektur* (Arquitectura barroca en Austria, 1930). Casi simultáneamente se analizaron las bases espirituales del barroco, como la función de la Contrarreforma o las fuentes iconográficas, a las cuales abrió la vía la reelaboración de *Iconologia* de Cesare Ripa, de 1593.

Por efecto de la intensificación de los estudios interdisciplinares en las últimas décadas ha vuelto a modificarse la comprensión del barroco. Destaca en primer término la “obra de arte total”, la acción combinada y la interpenetración de todos los géneros artísticos verbales y plásticos, tanto la retórica como las celebraciones y las artes representativas. El concepto de “teatro universal” alumbra en la actualidad una imagen radicalmente más compleja de una época que ya no se percibe como una incongruencia extravagante, sino más bien como un escenario inteligente.



Pathos y teatralidad

En su libro *La cultura holandesa en el siglo XVII* el historiador neerlandés Johan Huizinga traza un preciso esquema cultural del barroco: “Predominan la magnificencia y la dignidad, el gesto teatral, las reglas rigurosas y un sistema de enseñanza cerrado; el ideal lo constituye el respeto sumiso a la Iglesia y al Estado. Se diviniza la monarquía como forma de Estado; al mismo tiempo los Estados, cada uno por sí, sientan las bases de un egoísmo nacional ilimitado y de la autonomía. Toda la vida pública se mueve en el marco de las formas de una elocuencia altisonante, que aspira a ser aceptada como seriedad perfecta. Los fastos y los desfiles celebran su gran momento con pomposa formalidad. Las nuevas creencias se expresan plásticamente en retumbantes manifestaciones triunfalistas: Rubens, los pintores españoles, Bernini.” Huizinga se sirve de este esquema como contraste para desplegar los rasgos, sólo “parcialmente similares”, de la cultura holandesa: “Ni el estilo severo, ni el gesto grandilocuente, ni la dignidad mayestática son característicos de este país”, al que falta totalmente lo teatral, una característica fundamental del barroco y una categoría central que explica muchas de las formas del arte barroco.

Como ejemplo de la íntima relación entre la teatralidad, la necesidad de representación y la cultura festiva desarrollada con este fin por un lado y las correspondientes formas arquitectónicas por otro, baste señalar los castillos y los palacios urbanos, tan importantes para el barroco, y concretamente sus escaleras y escalinatas, tan profusa y justificadamente reproducidas en este libro. Las escaleras son los escenarios más apropiados para las entradas y las salidas. El historiador alemán de la literatura, Richard Alewyn, describe maravillosamente su función: “No cabe dudar de lo que en este espacio estimulaba en tan gran medida la fantasía del siglo: el tener que recorrerse en una determinada dirección, concretamente en diagonal, línea tan del gusto del barroco, en la que el espacio se abre en el movimiento. La escalera origina el caso típico del espectador en movimiento, un principio de todo el arte espacial barroco. Pero cuando la llegada y la recepción de huéspedes eran tan importantes, la escalera, lo mismo que el vestíbulo, tenía su significación social como bastidores de teatro que obligadamente deben pensarse animados por las formaciones de los lacayos y por el espectáculo de los saludos ceremoniales”.

Junto al “espectáculo de los saludos ceremoniales” la cultura cortesana, que llegó a su apogeo en el barroco, conoció toda una serie de similares “espectáculos” sociales de alta significación simbólica. El más conocido sin duda es el “lever” y “coucher”, el “levantarse” y “acostarse” de Luis XIV, un espectáculo que duraba horas enteras y que movilizaba a toda la Corte (véanse páginas 138-139). Nosotros hemos perdido actualmente el sentido de este tipo de “espectáculos”, lo cual no significa que no hagamos menos teatro social. Ya no conocemos las reglas de la vieja escuela teatral e interpretamos mal el sentido de las escenas, de los gestos y de las formas de comportamiento porque desconocemos su simbolismo. Lo mismo cabe decir de determinadas poses que han accedido al arte del retrato.

Si, por un lado, la vida cortesana estaba reglamentada por un ceremonial rígido, por otro las celebraciones festivas ofrecían una salida al alborozo, sometido también a una coreografía establecida. Ninguna otra época ha ofrecido fiestas más lujosas que la barroca. Versailles anticipaba todo lo que después sería imitado en las Cortes europeas: fiestas que duraban días y noches, en las que todas las artes se fundían en una gigantesca obra de arte total. La ópera, el ballet y los fuegos artificiales experimentaron un esplendoroso desarrollo. Los bastidores ideales eran los salones, decorados con imágenes mitológicas, los jardines y las fuentes, que con la utilización de artificios mecánicos y otros propios del ilusionismo se transformaban en escenarios constantemente nuevos. Durante algunos días toda la Corte se perdía en el mundo de los dioses y de los héroes. Otra cosa es que estos espectáculos, como toda la cultura cortesana, arruinaran la Hacienda pública.

Pero también se celebraban fiestas en la calle. Con ocasión de los actos oficiales, de las festividades religiosas, de las procesiones y de las ferias anuales las ciudades, tan opresivas por otra parte, se embellecían con efímeras construcciones de madera y con abundantes adornos decorativos. También aquí se hacía teatro: los comediantes gastaban bromas pesadas e iluminaban el otro mundo de la sociedad cortesana.

Retórica y “concettismo”

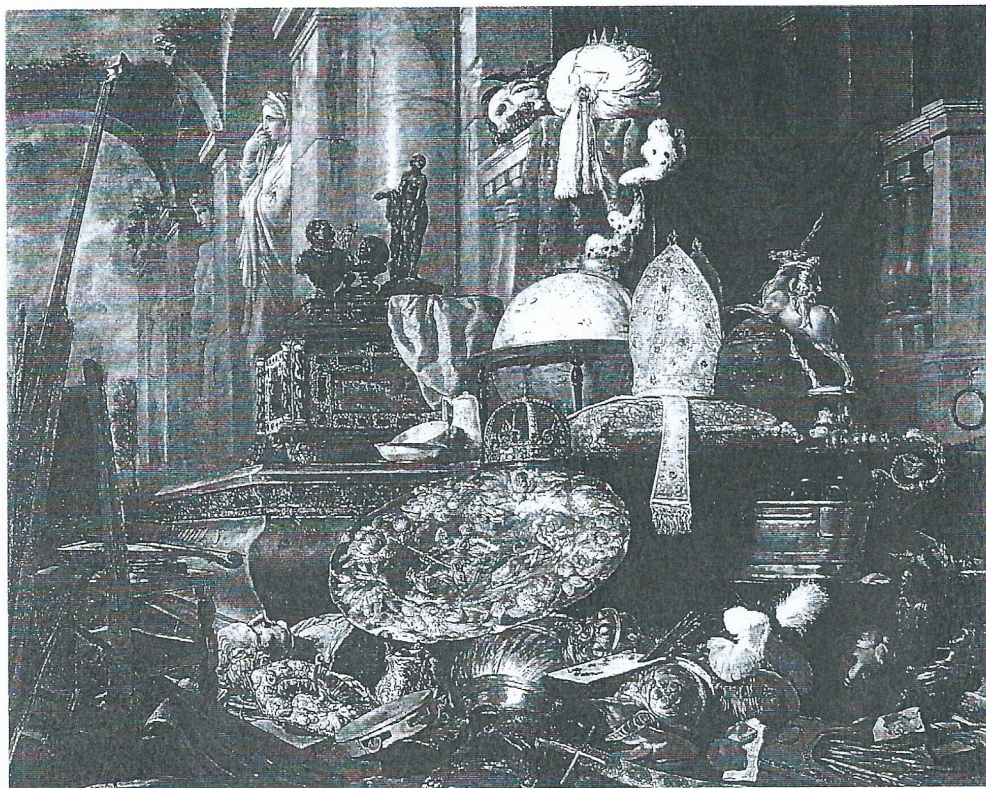
El supuesto desenfreno del arte barroco señalado al principio no puede hacernos olvidar su sometimiento a esquemas rigurosos. Si el ceremonial influía en el comportamiento de los hombres entre sí, la retórica determinaba la estructura de un discurso o de una obra de arte. Conocida desde la Antigüedad, la retórica designa el “arte del discurso adecuado”, estrategia que formó parte de la cultura general desde la Antigüedad hasta finales del siglo XVIII. La retórica constituye una especie de hilo conductor entre el orador y el oyente y regula la recepción y la interpretación de las palabras pronunciadas. Se trata, por ejemplo, de dirigirse al público de un modo adecuado y de familiarizarlo con un tema concreto, de ofrecer las aclaraciones oportunas y de convencer al oyente de la opinión propia tras haber sopesado diversas tesis. Pueden utilizarse los recursos de la estimulación afectiva, de la provocación y del extrañamiento. Precisamente los elementos citados en último lugar son extraordinariamente importantes para la “interpretación” de una obra de arte barroca. Cabe aplicarlos a la estructura iconográfica y escénica de un ciclo histórico de frescos y a la escultura, como cuando se representan de forma patética y directamente el delirio, en el *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini por ejemplo, o el horror de un martirio. “Delectare et movere”, “deleitar y conmover” era lo que se esperaba de un discurso bien logrado y de una obra de arte bien conseguida.

También la arquitectura se sometía a las reglas de la retórica. Así, estaba perfectamente establecido el orden arquitectónico correspondiente a una determinada finalidad y las “fórmulas de pathos” constructivo con las que se configuraba un recinto sagrado, la fachada de

Pieter Boel
Vanitas, 1663
 óleo sobre lienzo, 207 x 260 cm
 Lille, Musée des Beaux Arts



Detalle del sarcófago
 del emperador Carlos VI
 Viena, Cripta de los Capuchinos



un palacio o una plaza. Así, el orden dórico, pesado y compacto, se reservaba a las iglesias dedicadas a santos varones, y también a palacios de héroes militares. Por el contrario, las casas de los hombres cultos llevaban decoración jónica. Desde Miguel Ángel, el orden monumental, el afianzamiento de varios pisos por una disposición de columnas, representaba el supremo ennoblecimiento. En la arquitectura de un palacio la disposición escenográfica desempeñaba una función muy importante. Si en la escalera de ceremonias la construcción se abre al acercarse a ella y al recorrerla, también aquí —como en la sucesión de salas y patios de Versalles— la arquitectura marca la dirección escénica: como en un buen discurso, el huésped pasa de una experiencia a la siguiente. Lo mismo que la disposición de las salas interiores está en función de la estructuración jerárquica de la vida cortesana, la construcción exterior se dirige al público, a quien trata de impresionar e intimidar. En el libro de Paul Decker, *La arquitectura de la Corte o arquitectura civil* (1711), cuyos proyectos, llenos de fantasía, jamás se realizaron (véase fotografía página 8 izquierda), se ofrece un muestrario de arquitectura programática palaciega. No obstante, la disposición ascética y severa de El Escorial, el amplio y patético frente de columnas del Louvre y la situación de Versalles, con su control total del paisaje, revelan los medios de que disponía la arquitectura para convencer al espectador o al visitante de las intenciones de quienes encargaron las obras.

La escenificación consciente del arte aquí descrita presupone un concepto bien meditado que sólo podían elaborar los cultos. Así, los príncipes eclesiásticos y laicos, en ocasiones incluso los mismos artistas, recurrían a escritores, nobles y con frecuencia también a religiosos

que les facilitaban la “invención” en relación con un tema, la propuesta de contenido. Esta prestación intelectual era parte fundamental de la obra de arte. Sólo en casos extremos estaba el artista en condiciones de elaborar *concetti* por sí mismo, pero entonces sobresalía del nivel de un artesano. Hermann Bauer define el *concettismo* como “transformación de una idea a través de diversos campos”, como “vía del objeto a su significación (en la metáfora)”, elemento “constitutivo” de la obra de arte barroca.

Las “postrimerías”

Volvamos al “teatro del mundo” de Calderón de la Barca. A lo largo de la obra el “mundo” entrega a cada actor, tanto al rey como al mendigo, los atributos correspondientes a su posición social. El actor llega al escenario por una puerta, “la cuna”, y lo abandona por otra, “la tumba”. Es el momento en que los “actores” se ven despojados de sus “insignias” y reconocen si han desempeñado su función. Los símbolos del poder amontonados en el suelo del cuadro de Pieter Boel (fotografía superior derecha) reflejan con precisión este momento dramático que decide sobre el “engaño” y el “desengaño” del hombre barroco. En Calderón, los únicos que no sucumben a la soberbia y a la vanidad son el mendigo y la sabiduría. Sólo ellos han comprendido las enseñanzas morales de la obra teatral y eluden la sentencia condenatoria.

Al caer el telón, únicamente permanecen las “cuatro postrimerías”: muerte, juicio, infierno y gloria. Su interpretación alegórica se extiende por toda la época barroca y facilita el *concetto* para las obras de arte más impresionantes.

Karin Hellwig

Pintura del siglo XVII en Italia, España y Francia

En la novela de Lope de Vega *El peregrino en su patria*, un loco describe con exactitud las diferentes situaciones que se dan en Italia, España y Francia en el siglo XVII, que también es válida para los pintores de esta época. El loco dice que se debería nacer en Francia, vivir en Italia y morir en España; lo primero por la nobleza legítima y por el rey de la nación, lo segundo por la libertad y el placer de la vida; y lo tercero, finalmente, por la religión, que en España es tan católica, tan verdadera. Este deseo de vivir en Italia manifestado por Lope de Vega se encuentra en realidad en muchos artistas franceses y españoles de aquella época. No solo Poussin y Claude Lorrain, sino también Velázquez y Ribera –por citar solamente cuatro de los grandes maestros–, todos ellos, a pesar de sus orígenes tan diferentes, se establecieron en Italia y principalmente en Roma. Los pintores italianos de aquel período también cambian frecuentemente de especialidad, pero la mayoría se queda en su país natal. Al mismo tiempo surgen entre los contemporáneos opiniones que consideran problemática la residencia de los pintores en Italia. El biógrafo español de arte Antonio Palomino, por citar un ejemplo, afirma que en Roma sólo se favoreció a los artistas veteranos; los pintores jóvenes perdieron años allí, estuvieron desorientados y aturdidos en el “extraordinario laberinto de lo asombroso”, y muchos murieron en la miseria. Según Palomino, muchos artistas comprobaron de esta forma, y en perjuicio suyo, que hubiera sido mejor visitar las escuelas de España que los albergues de Roma.

Como nos muestra la historia, la valoración de estos pintores del siglo XVII, que actualmente figuran entre los grandes, ha estado sujeta a fuertes fluctuaciones a lo largo de los últimos doscientos años. No obstante, las primeras críticas sobre el arte barroco, que datan de los siglos XVIII y XIX, se refieren no tanto a la pintura como a la arquitectura. Heinrich Wölfflin, en su estudio *Renacimiento y barroco* (1888), establece como crítica principal la predilección de este período por los “efectos: masa, colosal, dominante” y critica la transgresión del concepto de armonía del Renacimiento. Más tarde, en *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915), descubre una similitud entre el mundo formal barroco y el moderno. Entre ambos estudios se encuentra *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908), donde se ensalza sobre todo la arquitectura característica de esta época. Surgen entonces análisis detallados sobre la pintura del barroco, tras los que aparecerán diversas monografías de artistas. Entre las obras de conjunto más significativas podemos citar como hitos *Die Malerei des Barock in Rom*, de Hermann Voss (1925) y *Barockmalerei in den romanischen Ländern*, de Nikolaus Pevsner y Otto Grautoff (1928).

La obra de los pintores italianos del barroco será acogida de diferentes formas durante los dos últimos siglos. La obra de Caravaggio, que ya había dividido a sus contemporáneos en dos bandos y que sus adversarios criticaban por no respetar el *decorum* y por la ausencia de *historia*, ha sido ya interpretada en el siglo pasado como precursora de la Modernidad. El francés Poussin será tildado de

“peintre philosophe” por sus coetáneos y, a principios del siglo XIX, muy bien considerado por David e Ingres. Guido Reni nos lo define como un pintor con gran fama, aunque luego ésta fue enturbiada a causa de la explotación comercial y popularización de sus obras por medio de copias y variantes, sobre todo en los siglos XIX y XX. Los pintores españoles son valorados de maneras diferentes, lo cual indica que el observador moderno se muestra más interesado por maestros como Diego Velázquez, Francisco Zurbarán y José Ribera, y sin embargo menos por Bartolomé Esteban Murillo. A mediados del siglo XIX, Velázquez será considerado por algunos pintores franceses, Courbet y Manet entre ellos, como “peintre des peintres”. A partir de ese momento, los historiadores de arte empiezan a dedicarse al pintor: aparece un número importantísimo de monografías, entre las cuales destaca la de Carl Justi, *Velázquez y su siglo* (1888), que incluso en la actualidad está vigente. Ya en el siglo XVIII, las pinturas de Murillo estaban tan solicitadas fuera de España que se prohibió su exportación en el año 1779, bajo el reinado de Carlos III. Sin embargo, desde finales del siglo XIX se ha ido criticando a la obra de Murillo el tener una sensibilidad demasiado acentuada y empalagosa, y se han argumentado juicios cada vez más severos. En las dos últimas décadas de nuestro siglo ha tenido lugar una revalorización de este pintor que intenta hacer justicia a la categoría de su arte. De la misma manera, la obra de Zurbarán se ha revalorizado hace pocos años. Sus pinturas, almacenadas en su mayoría en conventos de Andalucía y Extremadura, permanecieron inaccesibles al gran público durante mucho tiempo. Sus figuras dotadas de espiritualidad y su estilo ascético-monástico, siempre renunciando al adorno, dificultan su ubicación dentro de la imagen común de la época barroca. Las numerosas exposiciones de los últimos veinte años dedicadas a estos maestros, así como las publicaciones especializadas, ponen de manifiesto un excepcional interés por parte de la opinión pública hacia los pintores de la época. En ellas se ha mostrado la obra de artistas como Caravaggio, Guercino, Gentileschi, Claude Lorrain, Murillo, Poussin, Reni, Ribera, Valdés Leal, Velázquez, Vouet, Zurbarán y otros muchos.

En el transcurso del siglo XVII se acentúa el aspecto funcional de las artes y, o bien son puestas por la Iglesia al servicio del movimiento de Contrarreforma, o son utilizadas de forma programática por las cortes absolutistas en busca del ensalzamiento de los monarcas. Al mismo tiempo, la pintura sobre tabla se convierte en objeto codiciado por aristócratas, cortesanos y reyes, y también por una burguesía que está empezando a emanciparse. Incluso más intensamente que en la época renacentista, ahora la vida artística se concentra con fuerza en los grandes centros, bien en las sedes de las cortes —Madrid, París y la Roma papal—, o en lugares con un significado económico especial, como las ciudades comerciales de Nápoles y Sevilla. Sin embargo los centros artísticos más significativos del Renacimiento, como Florencia y Venecia, apenas desempeñarán un papel importante en la vida artística a lo largo del siglo XVII.

En este período tiene lugar una fuerte fluctuación entre los diversos centros artísticos. A causa de factores políticos y económicos van cambiando las ciudades donde se realizan los encargos a los pintores, así que muchos de ellos se ven obligados a cambiar de residencia frecuentemente. Caravaggio abandona la Lombardía y se marcha a Roma, de ahí a Nápoles, luego a Malta y después regresa otra vez a Nápoles. Los Carracci y muchos de sus discípulos se van de Bolonia a Roma y algunos vuelven a su ciudad natal. Artemisia Gentileschi ejerce durante toda su vida no solo en Roma, sino también en Florencia, Nápoles e Inglaterra. El pintor valenciano Ribera se dirige primero a Roma y acaba instalándose en Nápoles. Lorrain, procedente de Lorena, y Poussin, de París, se establecen en Roma y trabajan allí hasta el final de sus vidas. Durante este tiempo se produce además una intensa exportación de arte, a la que sucede un intercambio, extraordinariamente activo, de obras artísticas entre los centros: Poussin pinta en Roma para clientes franceses y españoles y Ribera crea en Nápoles numerosas obras para la aristocracia y la corte españolas.

Las numerosas informaciones que poseemos —aparte de las obras de arte que se han conservado— sobre algunos pintores y su obra, el ejercicio y la teoría del arte y la percepción estética del siglo XVII, proceden de un amplio repertorio de material de archivo y de fuentes de diversos tipos. A esto hay que añadir numerosos escritos de sus contemporáneos sobre el arte y los artistas. El pintor y autor de libros de arte Giorgio Vasari, con su obra biográfica sobre artistas italianos, sobre todo florentinos, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* y cuya primera edición fue publicada en 1550, creó un paradigma al que se referirán numerosos autores —artistas o no— en el transcurso de los siglos posteriores. Entre los numerosos historiadores del arte del siglo XVII destacan Giovanni Baglione, que escribió *Le vite de' pittori, scultori ed architetti, dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VII nel 1642* (Roma, 1642); su sucesor Giovanni Battista Passeri, con la obra *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673* (Roma, 1642); el anticuario y erudito bibliotecario de la reina Cristina de Suecia, Giovanni Pietro Bellori, con *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* (Roma, 1672), así como el abad florentino Filippo Baldinucci, autor de *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua* (Roma, 1681), que nos han facilitado mucha información sobre los artistas que ejercían en Roma, no solo sobre los maestros nativos sino también sobre los extranjeros. El pintor y literato Bernardo de Dominici, autor de *Vite dei pittori, scultori ed architetti Napoletani* (Nápoles, 1742–1743), nos informa detalladamente sobre la vida artística napolitana. Sobre la vida y la obra de los pintores españoles escriben extensamente el sevillano Francisco Pacheco, pintor y autor de *El arte de la pintura* (Sevilla, 1649); el historiador y músico de la corte de Felipe IV, Lázaro Díaz del Valle, que escribió *Origen e yllustracion del nobilissimo y real arte de la pintura y dibujo* (1656–1659), y también el pintor Antonio Palomino que es autor de *El parnaso español pintoresco laureado* (Madrid 1724). Finalmente

nos informan sobre pintores franceses André Félibiens, en su obra *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (París, 1660–1685) y el aficionado a las artes Roger de Piles, en *Abregé de la Vie des Peintres* (París, 1699).

Durante el siglo XVII, las biografías centradas sólo en un artista son una excepción. De los pintores que aquí tratamos solamente se conoce una biografía de Velázquez, aunque desaparecida, recopilada por su discípulo Juan de Alfaro (1640–1680).

Roma

Roma es considerada el centro principal de la pintura en la Italia del *Seicento*. Recordando con nostalgia, el cronista Giambattista Passeri declara en el año 1673: “Cuando Urbano VIII se convirtió en Papa, parecía realmente como si se hubiera regresado a la edad de oro de la pintura; pues era un papa de carácter amistoso y mentalidad abierta y tenía nobles propósitos”. La historia de la pintura en Roma es fundamentalmente la historia del mecenazgo por parte de los papas. No solo porque la pintura barroca italiana estaba casi exclusivamente al servicio de la Iglesia, sino también porque muchos artistas fueron convocados en Roma para diversos encargos, a través de los papas, familiares y amigos de éste.

Tras el triunfo de la Contrarreforma, los nuevos dirigentes de la Santa Sede renunciaron al sueño de lograr la soberanía del sumo pontificado, y transfirieron su poder a un reino espiritual, cuya grandeza debía mostrar su capital, Roma. Se sentían herederos del emperador romano y se propusieron revivir la majestuosidad de la antigua Roma. La elección de Pablo V Borghese (1605–1621) como Papa significó una transformación radical en la vida cultural de Roma. Si los pontificados de Sixto VII y Clemente VIII estuvieron marcados sobre todo por tendencias contrarreformistas, con Pablo V, pero sobre todo con su sobrino Escipión Borghese, tendrá un papel importante el deseo de representación y la predilección por el lujo. Su villa en el Cento se convirtió en punto de encuentro para literatos y artistas. En el siglo XVII en la ciudad de Roma se comenzaba con cada nuevo pontificado la construcción de un palacio o una villa, la instalación de una capilla familiar en alguna de las iglesias más importantes de Roma, o la creación de una colección de objetos de arte. La metrópoli papal poseía de esta forma un gran poder de atracción, pues aseguraba no solo encargos remunerados, sino además posibilidades de progreso social. A esto se añadió, como una atracción más, la gran proliferación de grandiosos monumentos clásicos y modernos. La ciudad de Roma se convirtió en la patria elegida por muchos artistas ambiciosos. Cada heredero del trono de San Pedro, nada más empezar su pontificado, comenzaba a encargar obras artísticas con una urgencia febril, para mostrar riqueza y poder lo más rápidamente posible. A la muerte de un papa, la mayoría de su familia y amigos caían en desgracia. Incluso la suerte de los artistas ocupados no solía durar, porque con cada nuevo pontificado aparecían nuevas familias

que decidían los encargos y cuya intención era dar trabajo a los artistas de su ciudad natal.

Después de que el papa Julio II hubiera iniciado la ampliación y reforma de la basílica de San Pedro para convertirla en la iglesia principal del mundo católico, durante el pontificado de Urbano VIII y Alejandro VII cobraron importancia el perfeccionamiento y la decoración de ésta, así como las numerosas medidas urbanísticas de grandiosas dimensiones. La vida artística romana tuvo su máximo apogeo bajo los pontificados de Urbano VIII Barberini (1623–1644), Inocencio X Pamphili (1644–1655) y Alejandro VII Chigi (1655–1667). Urbano VIII tenía solamente 55 años y una salud inmejorable cuando fue elegido Papa. Durante su mandato —dio trabajo a artistas como Bernini y Cortona— la dureza de la Contrarreforma se suavizó a través del lujo y se fomentaron una *grandeur* y una extravagancia nunca vistas. Roma se convirtió en el centro cultural más importante de Italia y ofreció a los pintores un extenso campo de actividad. Había gran demanda no solo de cuadros para la decoración de las iglesias, capillas privadas y colecciones de diletantes, sino también de frescos para las bóvedas de las iglesias y los techos de los numerosos palacios recién construidos. En 1600 se encargó a Aníbal Carracci la decoración de la Galería del Palazzo Farnese. Pietro da Cortona realizó en los años treinta los frescos de la Galería del Palazzo Barberini y en los años cincuenta la Galería del Palazzo Pamphili. Como clientes estaban, además del Papa, las órdenes que se acaban de fundar en relación con la Contrarreforma, como los oratorianos, jesuitas y teatinos, que necesitaban iglesias representativas. Las numerosas iglesias de reciente construcción, entre ellas Santa Maria della Pace, Il Gesù, San Ignacio, Sant’Andrea al Quirinale y San Carlo al Corso, fueron decoradas con grandiosas series de frescos.

Las relaciones entre pintores y clientes podían ser muy diversas. En algunos casos, un determinado cliente daba trabajo regularmente a un pintor, que vivía en el palacio de aquél y que recibía, junto a los honorarios acostumbrados, una gratificación mensual. Así, se sabe que Andrea Sacchi vivió entre 1637 y 1640 en el palacio del cardenal Antonio Barberini. Sin embargo, era más frecuente que un pintor fuera independiente y tuviera su propio taller. Cuando los pintores recibían un encargo importante, normalmente se hacía un contrato en el que se fijaba por escrito las medidas de la obra, el lugar de destino, el tema, el plazo de entrega y los honorarios. A menudo se proponía un tema conocido. Por ejemplo, Urbano VIII encargó para la iglesia de San Sebastián un retablo con el *Martirio de San Sebastián con ocho figuras*; la elección de las ocho figuras se dejaba a cargo del pintor. El precio del cuadro dependía frecuentemente del número de figuras principales de la composición, para las cuales la mayoría de los artistas calculaba un precio fijo. Además desempeñaba un papel importante el grado de popularidad del pintor, de forma que podían subir los precios a medida que éste adquiría fama.

Mientras que Domenichino recibió 130 ducados por cada figura de sus frescos en la Catedral de Nápoles, Lanfranco sólo cobró 100.

Guercino se hacía respetar con gran habilidad comercial ante compradores tacaños. El artista escribió a Antonio Ruffo: "Puesto que mis honorarios habituales ascienden a 125 ducados por cada figura y como Su Excelencia ha establecido un límite máximo de 80 ducados, se podrá ver bien solamente la mitad de cada figura". Aparte de los trabajos que les encargaban, la mayoría de los pintores conservaban una pequeña cantidad de cuadros inacabados para enseñar a los visitantes y, a petición de estos, poder acabarlos rápidamente. Sin embargo, la mayoría de los pintores no eran ricos. Malvasia comenta sobre Reni que éste, a pesar de su posición como pintor de la corte papal, había declarado cuando regresó a Bolonia en 1612 que lamentaba tener que luchar para conseguir sus honorarios de pintor, cuando podría ganarse su dinero más fácilmente con el comercio de objetos de arte.

La escuela romana de pintura

En el siglo XVII salen de Roma, con Aníbal Carracci y Caravaggio, los impulsos decisivos para el desarrollo de la pintura en el resto de Europa. Michelangelo Merisi (1573–1610), llamado Caravaggio por su lugar de nacimiento, procedía de Lombardía y había adquirido su formación en Milán; en 1590 llegó a Roma, lugar donde pasó gran parte de su vida y donde realizó sus principales obras. Caravaggio fue un renovador a causa del tratamiento revolucionario de los contenidos de sus pinturas. Trasladó lo profano a la representación de la vida sacra, cultivó un realismo extremo y no se acobardó ante la representación de lo desagradable. Sus héroes no son figuras bellas, a menudo son viejas y en ocasiones incluso tienen sucias las plantas de los pies. En sus cuadros predomina normalmente una intensa oscuridad, en la que resaltan sus figuras y objetos a través de vivos claros. Poco después de Caravaggio, llegaron a Roma una serie de pintores boloñeses y dominaron el escenario del arte. Aníbal Carracci (1560–1609), de la familia de pintores de los Carracci, fue llamado a Roma por el cardenal Odoardo Farnese para trabajar en la decoración del Palazzo Farnese. Su obra principal fue el fresco de la bóveda de la Galería Farnese, en la que cooperaron también su hermano Agustín y Domenichino. La meta de Carracci fue la renovación del arte de Rafael, que había caído en el olvido a causa del Manierismo. Una declaración de Gianlorenzo Bernini en el año 1665 afirma que Carracci lo había conseguido, pues había "reunido todo lo bueno: las líneas graciosas de Rafael, la anatomía básica de Miguel Ángel, la delicada técnica de Correggio, el colorido de Tiziano y la fantasía de Giulio Romano y Mantegna".

Domenico Zampieri, llamado Il Domenichino (1581–1641), procedía igualmente de Bolonia, había sido colaborador de Aníbal Carracci pintando la Galería Farnese y además realizó, junto a numerosas representaciones sacras, los frescos de S. Andrea della Valle. Domenichino se puede considerar como uno de los primeros representantes de un clasicismo consecuente en Roma. Las sencillas composiciones acentúan la legibilidad y visualidad de sus cuadros, impregnados de un delicado y sosegado intimismo. Guido Reni

(1575–1642), otro representante de la escuela boloñesa, constituye una corriente distinta. Tras su aprendizaje con el pintor flamenco Denys Calvaert, llega en 1594 a la academia de los Carracci. Su vida en Bolonia se ve interrumpida por algunas temporadas en Roma, de 1600 a 1603, de 1607 a 1611, y de 1612 a 1614. Reni trabajó con un salario fijo para Escipión Borghese. Con la capacidad emocional de sus fórmulas pictóricas y su progreso en el color ha influido decisivamente en la tipología de pintura monumental religiosa y de los cuadros históricos y de devoción. Giovanni Francesco Barbieri, llamado Guercino (1591–1666), nació en Cento, cerca de Bolonia, donde ejerció su profesión, aunque tras la muerte de Reni lo hizo en la ciudad de Bolonia. En 1621 fue llamado a Roma por Gregorio XV, donde residió solamente durante los dos años que duró el pontificado. Aquí realizó como obra principal, aparte de retablos, la decoración del Casino Ludovisi. Guercino dotó a sus obras, mediante una fuerte emoción y el uso de perspectivas, de un dramatismo que se anticipa como tendencia del barroco temprano al estilo del barroco pleno de Cortona. Su modelo no fue la Antigüedad clásica, sino que se inclinó más bien hacia una tendencia pictórica en la que el aspecto esencial residía en el colorido.

Pietro Berrettini da Cortona (1596–1669) llegó a Roma en 1613, donde ejerció como pintor y arquitecto. Además de cuadros realizó numerosos frescos, como, por ejemplo, la decoración de la gigantesca bóveda del salón de fiestas del Palazzo Barberini (1633–1639) y los frescos de Santa María de Vallicella (1633–1639). Se puede considerar a Cortona, con sus patéticas composiciones de muchas figuras, como el fundador del barroco romano tardío. Andrea Sacchi (1599–1661) ocupa una posición completamente diferente como representante de un clasicismo rígido. Este fue discípulo en Roma de Francesco Albani, se fue a Bolonia en 1616 y, a partir de 1621 y hasta su muerte, trabajó en Roma sobre todo para los Barberini. Sacchi ha realizado también numerosos retablos y frescos. Sobre todo causó gran admiración su fresco *Divina Sapienza* cuando fue exhibido por primera vez en el Palazzo Barberini en 1630. Sacchi evita cualquier exceso de ceremonia y de gestos; en su lugar prefiere las formas rígidas y la composición clara y cerrada como expresión de una calma solemne. Con sus obras muestra una vuelta al arte clásico romano y a Rafael.

Roma se erigió ya en siglo XVII como meca para los artistas de todos los países. Por este motivo muchos pintores intentaron hacer fortuna en la ciudad eterna. Sobre todo de los Países Bajos y de Flandes llegaron los Bamboccianti, cuyo fundador fue Pieter van Laer (1599–1642). Encabezaron un movimiento artístico que introdujo un nuevo género en la pintura romana: la representación naturalista de escenas contemporáneas de comercios y calles, renunciando a cualquier tipo de idealización. El grupo tomó su nombre de Van Laer, a quien sus amigos llamaban "Bamboccio" (marioneta desproporcionada, bobo) por su peculiar constitución. Los Bamboccianti tenían buenas relaciones con los pintores franceses de Roma, entre los cuales destacaban Poussin y Lorrain. Nicolás Poussin (1594–1664) procedía

de un pequeño lugar de Normandía y se trasladó a París, donde trabajó con Philippe de Champaigne. En 1624 llegó a Roma, donde pasó la mayor parte de su vida. El pintor se entusiasmó allí por la Antigüedad clásica, por lo que realizó numerosos y pequeños cuadros de tema mitológico para compradores privados. Hacia 1648, Poussin descubrió la pintura paisajística y realizó una serie de cuadros, en los que consigue ingeniosamente una ilusión de profundidad espacial a través de los colores y utiliza las figuras solamente como adorno. También Claude Gellée, conocido como Claude Lorrain (1600-1682), se estableció en Roma. Se le puede considerar como uno de los primeros pintores paisajistas en un sentido moderno. Los delicados motivos de la composición ponen de manifiesto el entendimiento del pintor con la naturaleza. No suele representar lugares reales sino magníficos paisajes clásicos, en los que se incluyen armónicamente obras de la Antigüedad romana o del Renacimiento tardío que se convierten en escenario para el encuentro de dioses y hombres. Sin embargo, el historiador Sandrart señala una falta de habilidad en el pintor para reproducir escenas figurativas. Claude Lorrain hizo dibujos de sus cuadros —éstos están reunidos en *Liber veritatis*— para documentar sus derechos de autor y protegerse de esta manera contra las copias. Entre los pintores más importantes que ejercieron en Roma durante la segunda mitad del siglo, figuran Carlo Maratta y Andrea Pozzo. Carlo Maratta (1625-1713) fue discípulo de Sacchi en Roma y es uno de los principales representantes de la corriente clasicista de la pintura romana en la segunda mitad del siglo XVII. Maratta realizó principalmente retablos e historias de temática religiosa, pero también adquirió importancia como retratista. Andrea Pozzo (1624-1709), de Como, trabajó en Milán y en 1665 se hizo lego jesuita. Se especializó en pinturas arquitectónicas de perspectiva y, en 1681, le llamaron de Roma, a través de Maratta, donde realizó su obra más importante en la iglesia de Sant' Ignazio.

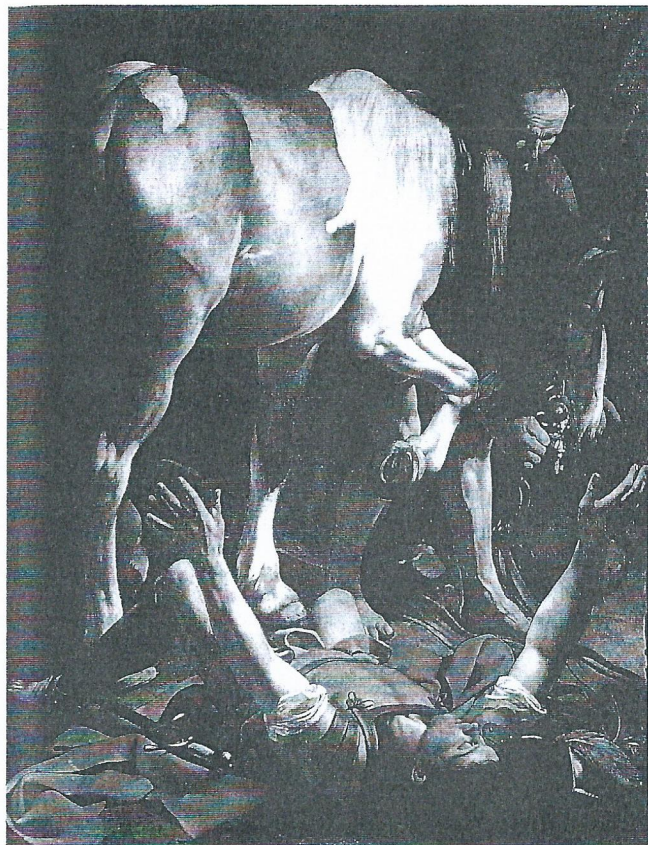
En la Roma del *Seicento* no había una escuela unitaria de pintura, sino que se distinguieron a lo largo del siglo diversas corrientes principales. Por una parte está bien representado el academicismo de los Carracci y sus seguidores, pues se trataba de conseguir de nuevo la belleza clásica y el equilibrio que habían caracterizado al arte del Renacimiento. Por otra parte, el realismo de Caravaggio, al que los críticos reprocharon la ausencia de *invenzione*, *disegno*, *decoro* y *scienza*, encuentra numerosos seguidores no solamente en Italia, sino también en España y en los Países Bajos. A partir de mediados de siglo aparecen no solo la maravillosa pintura del barroco tardío de Da Cortona, sino también el rígido clasicismo de Sacchi. En su escrito publicado en 1664, *Idea del pittore, scultore et architetto*, Bellori establece el programa de la teoría oficial del clasicismo. Uno de sus principios básicos mantiene que la obligación del artista es escoger las piezas más bellas y perfectas de la naturaleza y hacer de ellas una figura acabada, que supere siempre a la naturaleza imperfecta. Durante todo el siglo predominaron los temas religiosos, pues —determinada por las exigencias de una época severamente marcada

por la Contrarreforma— todavía se consideraba tarea prioritaria de la pintura interpretar los asuntos de la fe de forma convincente y comprensible para el observador. Se extienden igualmente las representaciones mitológicas, entre las cuales, sorprendentemente y al contrario que en Francia y España, no aparecen alegorías de estado en las que figuren representantes de las familias más importantes. Las series mitológicas de las galerías de los palacios se limitan a la Antigüedad romana y se evita asociarlas directamente con el presente.

Las academias

Paralelamente a las diversas asociaciones medievales a las que pertenecían los artistas, se fundó en Roma la segunda academia sobre suelo italiano. Después de que Vasari fundara en 1564 en Florencia la Accademia del Disegno, se inauguró en 1593 la Accademia di San Luca, también en la metrópoli papal y a instancias de Federico Zuccari. En sus estatutos se establecía como meta principal la formación de artistas. Esto significaba no solo enseñanza práctica y dibujo del natural, sino también conferencias y discusiones sobre la teoría del arte. La Academia estaba dirigida por un presidente elegido, el *principe*, artista y miembro, asistido por los *consiglieri* (consejeros). La Academia adquirió una gran influencia artística y política, pues todos los encargos públicos caerían a partir de entonces bajo su monopolio. Entre sus miembros figuraban artistas (italianos) nativos y extranjeros como el español Velázquez, o los franceses Poussin y Lorrain. En los años treinta tuvo lugar en la Accademia la famosa controversia entre Da Cortona y Sacchi, en la que se trató la forma de trabajar los cuadros de gran tamaño. Da Cortona insistía en la ventaja de las composiciones complicadas de muchas figuras, en las que se ilustraba el tema principal con episodios paralelos, para lograr riqueza y grandiosidad. Comparaba las pinturas históricas con la epopeya, en la cual también se ampliaba la acción principal con acciones secundarias decorativas. Sacchi veía de forma diferente la representación ideal de una tragedia, que lograba un efecto mayor cuantas menos figuras tuviera. En su opinión, lo que se conseguía con muchas figuras y grupos secundarios era solamente una *confusione*, y no se intervenía de ninguna manera en el afecto y los sentimientos del observador. Sacchi reprochaba a Da Cortona que se perdiera en magnificencias en lugar de ocuparse de cosas realmente esenciales. La discusión que tuvo lugar entre dos pintores tan respetados pone de manifiesto las diferentes opiniones en la pintura romana del barroco pleno. Aparte de la Accademia di San Luca, también estaba en Roma la Académie de France, fundada en 1666 a petición de Colbert como delegación de la Academia de París. Esta academia tenía un objetivo concreto que era facilitar a los estudiantes más brillantes de la Académie Royale de París, una formación y una vida sin preocupaciones económicas en Roma, mediante la concesión de una beca de cuatro años. Como contraprestación, desde París, se esperaba que las reproducciones de las valiosas obras que allí se encontraban, se instalaran en la corte francesa.

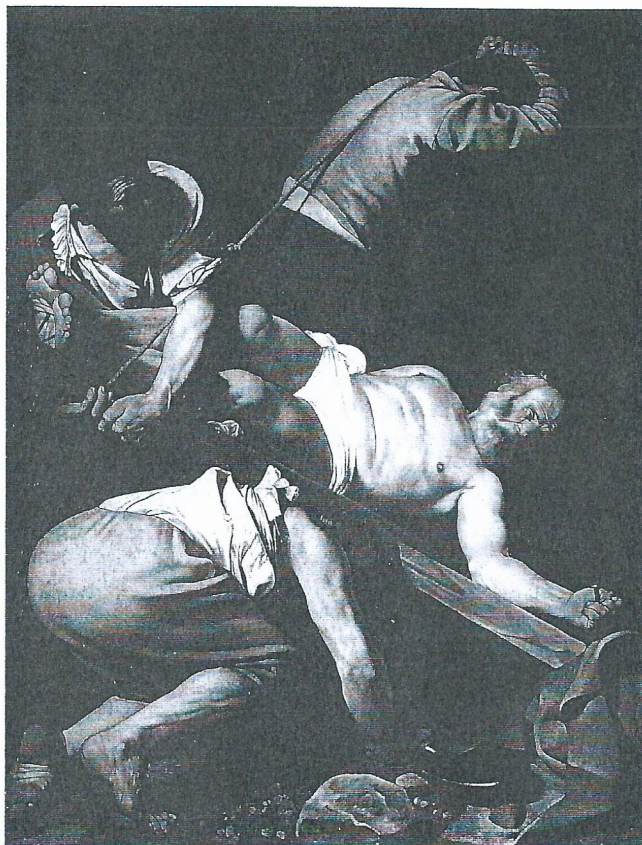
Caravaggio
La conversión de San Pablo, 1601
óleo sobre lienzo, 230 x 175 cm
Roma, Santa Maria del Popolo
Capilla Cerasi



Entre los encargos más importantes realizados por Caravaggio en Roma se encuentra la decoración de la Capilla Cerasi. En el año 1600 firmó un contrato en el que se comprometía a realizar dos cuadros para la capilla familiar de Tiberio Cerasi, tesorero de Clemente VII: la *Conversión de San Pablo* y el *Martirio de San Pedro*, dos temas que ya había aprovechado Miguel Ángel en la Cappella Paolina del Vaticano. Caravaggio —como en otros casos— hubo de elaborar una segunda versión de ambos cuadros ante las exigencias de los compradores descontentos. Para esta representación, el pintor elige el momento en el que Saulo, que se dirigía a Damasco persiguiendo a los cristianos, cae del caballo y se queda ciego al encontrarse con la poderosa aparición de Cristo. Saulo yace de espaldas en el

suelo, los brazos extendidos y los ojos cerrados; su cuerpo, acortado por el efecto de la perspectiva, es alcanzado por la luz divina. Sólo el caballo y el lacayo son testigos de lo sucedido. De un entorno muy oscuro, difícil de reconocer, una deslumbrante luz resalta la figura de Saulo, el cuerpo del caballo y la cabeza del lacayo. El dramatismo del suceso se ve intensificado no solo a través de la detallada composición, en la que el caballo ocupa casi todo el cuadro, sino también por la utilización de la luz. En Caravaggio, sin embargo, nada indica un milagro, pues falta la aparición divina, que encontramos en otros cuadros con este tema. Aquí el poder divino es reemplazado por la intensa trayectoria de la luz. El caballo y el lacayo no se dan cuenta del significado de lo sucedido, la aparición de Jesucristo

Caravaggio
El martirio de San Pedro, 1601
óleo sobre lienzo, 230 x 117 cm
Roma, Santa Maria del Popolo
Capilla Cerasi

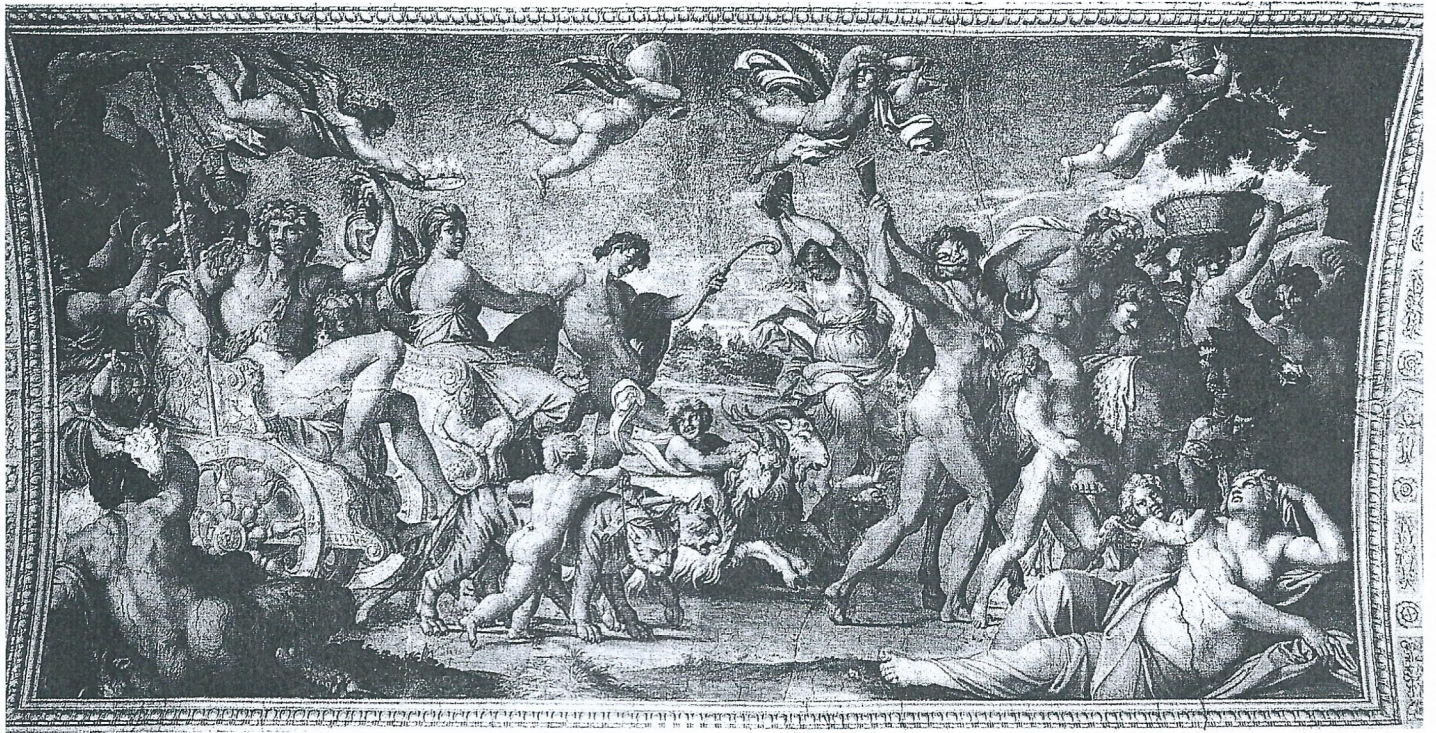


sólo se consuma en el interior del elegido.

Por lo que se refiere al *Martirio de San Pedro*, se representa la escena en la que San Pedro es clavado en la cruz, boca abajo, por tres esbirros, en el circo de Nerón. Con un gran esfuerzo físico, los tres hombres amarran al apóstol en la cruz. Mientras que sólo se reconocen las facciones de uno de los peones, tanto el rostro como el cuerpo del santo son completamente visibles. San Pedro es representado con la cabeza levantada como una persona activa, que recibe su martirio con plena conciencia. Del mismo modo que ocurre en la *Conversión de San Pablo*, Caravaggio reduce el desarrollo del suceso a los cuatro implicados principales y renuncia a la aparición de más testigos. Consigue intensificar el dramatismo a través de

una composición en la que se repite la forma de resaltar la cruz de las cuatro figuras. En la oscuridad del entorno se destacan los cuatro personajes gracias al claroscuro.

El observador no está incluido en el suceso del cuadro; las personas están completamente dedicadas a sus respectivos asuntos o sufrimientos, y ninguna mirada ni ningún gesto sale del cuadro. Con ambas pinturas para la Capilla de los Cerasi, Caravaggio ha puesto de relieve la discrepancia entre la esfera terrenal y la místico-espiritual, mostrando en la *Conversión de San Pablo* y en el *Martirio de San Pedro* solamente la debilidad y el último suplicio, respectivamente, de ambos santos, sin que en ellas se reflejen, a través de apariciones celestiales visibles, sus experiencias religiosas consumadas interiormente.



Annibale Carracci

Frescos de la bóveda de la Galleria Farnese
Roma, Palazzo Farnese, hacia 1600, vista de conjunto (izquierda)
El triunfo de Baco y Ariadna, detalle (superior)



La obra principal del artista boloñés Annibale Carracci es el fresco del techo de la Galleria Farnese, que llevó a cabo con la colaboración de Agustín Carracci y Domenichino, por encargo del cardenal Odoardo Farnesio. Se trata de una sala de la galería, con bóveda de cañón, de 20 metros de largo y 6 metros de ancho, en la que se conservaba la colección de esculturas de los Farnesio. La idea fundamental del programa se basaba en el ensalzamiento de la mansión de los Farnese mediante la representación de escenas mitológicas. Alejandro Farnesio, padre del cardenal, ya había contribuido a la alta consideración y fama de la casa, como general del ejército de Felipe II y más tarde como gobernador de los Países Bajos. Carracci dividió la bóveda en sentido longitudinal en tres zonas. Las bandas laterales contenían numerosas escenas mitológicas menores, las cuatro esquinas, virtudes personificadas y las dos grandes pinturas de las caras frontales, mostraban escenas de la leyenda de Perseo. Especial significado adquieren los cinco cuadros monumentales de la banda central en el cénit del techo. En el centro está la marcha triunfal de Baco y Ariadna, a la que se unen escenas de Pan y Diana por un lado y Paris y Mercurio por otro y, finalmente, en los extremos se pueden ver representaciones de Ganimedes y Jacinto respectivamente. La marcha triunfal muestra a la pareja sen-

tada en un carruaje, acompañada de ninfas y sátiros jubilosos. Baco, el dios del vino y del éxtasis, había salvado a Ariadna después de que Teseo la abandonara en Naxos. Los frescos documentan de forma eficaz los fines artísticos de Carracci, es decir, aquella recuperación de la naturalidad ideal conseguida por la pintura del Renacimiento. Pintados como esculturas de color gris piedra, Atlantes y Hermes sostienen la zona central. Aparecen elementos arquitectónicos y plásticos tanto reales como pintados, guirnaldas, volutas y medallones, junto a *quadri riportati*, *tondos* y escenas figurativas que se desarrollan detrás de las cariátides y desnudos. En algunas partes parece olvidarse dónde termina la sala, como, por ejemplo, en las esquinas, donde todo el conjunto tiende a abrirse hacia el cielo. A menudo no se distingue claramente la frontera entre arquitectura y pintura. A pesar de esta pluralidad de elementos del sistema decorativo, el techo conserva una buena visibilidad, sobre todo gracias al sistema escalonado de simetría axial desde el centro. En las escenas mitológicas se muestra el amor existente entre los dioses o bien el amor entre dioses y humanos elegidos. La idea central del esquema pictórico se basa en la exaltación y metamorfosis del alma humana a través del poder del amor divino.