

EL ARTE BARROCO

1 Introducción

El Renacimiento agotó su inspiración a partir de 1550. Entonces surgen los manieristas, los cuales no tenían una capacidad creadora de primera magnitud. A fines del s. XVI o inicios del XVII se nota un cambio a todos los niveles y también artístico. Todas las artes plásticas se sentirán alteradas por igual.

El término Barroco fue creado despectivamente en el S. XIX por los clasicistas enemigos del recargamiento decorativo del S. XVII. En el s. XX se volvió a valorar el arte del Barroco pero no homogéneamente: se atacó la arquitectura barroca por ser bárbara y desproporcionado pero se elogió sobre todo la pintura de Poussin o de Velázquez. La pintura fue el arte más importante del Barroco porque ahora el arte se idealiza, es un transporte intelectual, es la base de una idea y aquí la pintura puede instrumentalizarse mucho mejor que el resto de las artes.

Hoy se sitúa al Barroco en su auténtica perspectiva histórica. No es sólo un estilo desproporcionado y recargado. Hay que profundizar más. Ya no es sólo aquel arte irregular, contorsionado, grotesco o de mal gusto, como lo calificaron los neoclásicos del s. XIX

Localización

La cuna del Barroco vuelve a estar en Italia, exactamente en Roma, allá por el último decenio del S. XVI. La Roma contrarreformista desarrolló una política plástica contra los nórdicos luteranos. Este cambio provocó una inversión estética radical que fue el inicio del Barroco. De aquí pasó a las Cortes absolutistas de España y Francia donde el Barroco fue un arte al servicio del poder real, instrumentalizado por la Iglesia y el Rey y popularizado para tener bien amarrado al pueblo.

Pero el Barroco no es sólo Contrarreforma. También fue el soporte plástico de la Reforma y también se dió en los países republicanos y protestantes, aunque con notables diferencias. Por eso conviene estudiar por separado los dos Barrocos, el católico y el protestante porque al igual que las doctrinas religiosas, las dos artes se endurecieron y separaron radicalmente. Si en el Renacimiento era difícil a veces distinguir una obra flamenca de otra francesa o española hecha al estilo flamenco, en el Barroco resulta imposible confundir los dos tipos de arte en los que se dividió Europa.

Cambios de pensamiento.

Hay una estrecha relación entre el Barroco y el pensamiento racionalista que brota en esta época, por ejemplo el arte de Velázquez, es un arte racional hasta el extremo. Pero este racionalismo es diferente al del Renacimiento. El arte del Renacimiento es antropocéntrico, la apariencia natural de las figuras, la perspectiva, son elementos de un concepto del mundo como algo ordenado por Dios, pero que ahora, una vez creado por él, sigue sus propias leyes. Todo ocupa un lugar ordenado en el espacio porque Dios lo puso ahí. Por eso el Renacimiento es una arte sereno, proporcionados, armónicos. El hombre sólo tenía que desentrañar ese orden perfecto y reflejarlo en su obra de arte.

Pero en el Barroco se realiza un descubrimiento filosófico fundamental, sobre todo por obra de Descartes: ahora la Naturaleza ya no es algo indudable, con un orden perfecto y universal. Es incluso difícil que algo exista tal y como se presenta ante nosotros. Lo único indudable para el Barroco es la conciencia, el pensamiento íntimo de cada hombre. Las cosas no tienen un orden prefijado e inamovible sino que tienen el orden que el hombre les da cuando las ve. Esto es idealismo, también relativismo y sobre todo dinamismo frente a lo estético del Renacimiento. El artista no puede representar el mundo tal y como es sino tal y como lo ve. Por ejemplo un cuadro renacentista representa un conjunto de cosas tal y como las podría ver cualquiera, desde un lugar impersonal y abstracto, desde un enfoque geométrico de la perspectiva. Pero el cuadro barroco representa cosas conforme al punto de vista de un hombre, de una retina en particular. Un cuadro de Mantegna representa a hombres, árboles y cosas y todas con el mismo derecho y la misma pretensión de realidad. En un cuadro de Velázquez, se representan un conjunto de cosas, las cuales adquieren un grado de realismo diferente para el espectador. La perspectiva aérea selecciona objetos y personas de entre la realidad. Es así como el pintor barroco utiliza las ideas racionalistas del s. XVII.

El fracaso del humanismo.

A pesar de sus extravíos, el Manierismo seguía participando de la fiebre humanista del S.XVI. La figura humana sigue siendo su base sustancial, tratada con juegos sinuosos y graciosos y con miradas vacías, fijas o hurañas. Pero el hombre seguía en la cima donde se había colocado, limitándose a disfrutar de un disimulado vértigo que prepara su caída. Ese orgullo del hombre es el que ataca la Reforma para anonadarlo ante el Dios medieval. Con ello la Reforma abría el paso al individualismo pero con un complejo de inferioridad, como conciencia de su aplastante y solitaria pequeñez ante el juez y Creador.

Pero también la Iglesia Católica echó la culpa de las herejías cristianas que desgarraban Europa al cáncer humanista, el cual, habiendo nacido puro y cristiano en Italia, se había vuelto orgulloso y hereje en

Europa. Reforma y Contrarreforma ven con malos ojos el orgullo humanista y anteponen la fe, luterana o católica, al humanismo.

"El humanismo, obra de esa clase nueva que son los intelectuales, había afirmado la independencia del genio humano. Del mismo modo, los artistas no querían depender más que de su arte, hecho autónomo. Pero el fervor cristiano, interrumpido en su curso medieval, seguía insatisfecho. El hombre, separado de Dios por el crecimiento irresistible de sus conquistas y de su confianza en sí mismo, es presa de un escalofrío en su cima solitaria a la que se había alzado. Pronto, frente al intelectualismo colmado, reclama su parte de espiritualidad, ayer triunfante y hoy frustrada"(el Arte y el Hombre, vol,2)

Estas reivindicaciones tuvieron ya su precedente con Savonarola, en pleno corazón de la Florencia renacentista y llegaron a tocar la fibra del principal pintor del cuatrocento italiano: de Botticelli. Pronto serán muchos pintores los que ejemplifiquen este cambio espiritual y el más representativo es el Greco. Impregnado de Renacimiento en Italia, aprendió en Venecia la lección manierista del humanismo, pero vino a España y fue transformando ese manierismo por un impulso místico exaltado.

Arte y Contrarreforma.

El Barroco expresa la lucha que la Iglesia Católica mantuvo frente al protestantismo. Tras el Concilio de Trento, la Iglesia hubo de emprender, junto con las órdenes religiosas (ahora muy importantes) la recuperación espiritual de Europa. El arte se contagia del espíritu religioso-combativo de la época (por los dos bandos) y el arte contrarreformista tendrá como característica más importante el amor a lo recargado y fastuoso frente a la severidad y desnudez de la Reforma. Esta riqueza decorativa no fue sólo una perversión del gusto sino más bien una idea de lucha. La Reforma había desatado una campaña iconoclasta contra imágenes muy queridas por los católicos. La Reforma buscaba la popularización de su arte expoliando todo vestigio de superchería y de santurrería. Frente a eso la Contrarreforma ataca apoyando la veneración de imágenes populares y multiplicándolas a la vez que crea todo tipo de aderezos ornamentales que buscan popularizar este arte, involucrar a la población en esta lucha contra el hereje.

Cuando la Iglesia reaccionó frente al ataque protestante, España, que nunca había roto con la fe medieval y con la humildad cristianas, fue el instrumento elegido para iniciar esta renovación (tanto por su carácter cristiano como por su poder político y militar). En 1537 Ignacio de Loyola crea la Compañía de Jesús (jesuitas), verdadero ejército de la fe y sometido a una implacable disciplina. La Inquisición, la

más ruda tentativa de renovación de las disciplinas católicas, alcanzó su pleno desarrollo en España. Este país no había recibido la experiencia de los príncipes de vida lujosa y alegre de las cortes italianas, ni de los intelectuales que legitimaban este goce por parte de la Aristocracia del espíritu y del arte. El Renacimiento español fue oficial y dirigido desde arriba además de superficial y decorativo. La minoría selecta del Renacimiento fue más minoría aún aquí en España.

Del Concilio de Trento de 1545 a 1563 nace el Barroco. Roma, España, los jesuitas y la Inquisición harían del Barroco una técnica de persuasión y de emociones religiosas por el arte. El arte se dedicará ahora a los fieles, a la masas y no a una selección. Contrarreforma = populismo o popularización del arte.

Para vaciar de contenido las críticas reformistas de que la jerarquía eclesiástica explotaba a los fieles para satisfacer sus lujos y sobre todo el más caro de ellos, el arte, ahora la Iglesia Católica sustituirá en el s. XVII el esfuerzo por edificar en el Vaticano por una amplia campaña de construcción de Iglesias, urbanas y rurales. Esto se empezaría a notar sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVII puesto que en la primera todavía se llevan a cabo grandes esfuerzos en el Vaticano por parte de Maderna y Bernini por ejemplo.

Este viraje social del arte entrañó pronto un movimiento populista del que fue el primer representante Caravaggio y la primera zona el Milanesado en el Norte de Italia. Pero el Milanesado era español (1535-1706) y así, esta vena popular se introdujo en España, triunfando en todas las artes durante todo el S. XVII y parte del XVIII.

La crisis del siglo XVII.

Entre el siglo del Renacimiento y el siglo de la Ilustración, el s.XVII se el siglo de la depresión, y no ya tanto artística sino económica y social sobre todo. Como suele suceder. la crisis general afectó al pensamiento y al arte. Pero también suele pasar que crisis económica no coincide con crisis artística sino todo lo contrario, el siglo XVII fue el Siglo de Oro para la Literatura Española. Los mismo ocurrió en el Helenismo griego o en la etapa final del Gótico. Pero es evidente que se produjo una crisis a nivel general y que ésta influyó decisivamente en el arte de todo el siglo.

Se produjo una crisis demográfica (en 1700 había la misma población que en 1600). Se produjeron numerosas mortandades catastróficas en todo el siglo: en 1603 de peste y en 1630 de lo mismo. Se mezclan fuertes hambrunas que debilitan la población y sobre ella se ceba después la peste. A todo esto

se suman las continuas guerras y sobretodo la guerra de los Treinta Años (1618-1648) que devastó el territorio de Alemania y Austria.

Hay también una crisis económica producida sobre todo por una serie de malas cosechas, estancamiento tecnológico en agricultura, bajos rendimientos. La crisis agrícola alimenta la crisis demográfica y viceversa. A su vez estas dos crisis generan una crisis industrial y comercial. Se acaba el oro y la plata de América y se estancan los precios, se degrada la moneda (plata por cobre) y entonces se acumula o se invierte en tierra, lo que produce una refeudalización de la tierra y de la sociedad entera.

Toda esta crisis de reacción en cadena produce a su vez una crisis social, una serie de revueltas que jalonan todo el siglo. La Refeudalización es muy fuerte en Europa del Este (siervos de la gleba) y en Europa Occidental la tierra no se compra para ganar dinero, para producir, sino para dar prestigio social, es un paso previo al ennoblecimiento. Hay una falta de interés por las actividades comerciales o industriales. La nobleza se hizo cortesana y la burguesía también fue controlada por el Rey a través de los Municipios. Pero la clase media se debilitó durante todo el siglo, se empobreció y provocó una bipolaridad social ricos-pobres, lo que incentivo la inestabilidad social.

Revueltas de pobres en el campo, de burgueses empobrecidos en la ciudad, bandolerismo crónico en los caminos y alguna que otra revuelta de tipo político: La revolución inglesa, la Fronza en Francia, las revueltas en Cataluña, Portugal y Nápoles dentro de la Corona española, enfrentándose a la campaña de centralización del Estado y su fiscalidad, promovida por el Conde Duque De Olivares. A todo esto se sumó toda una serie de defectos políticos que profundizaron aún más la crisis: excesivos gastos en la Corte, en la corrompida burocracia y en las constantes guerras europeas. Todo ello necesitaba de una superfiscalidad que arruinó Castilla, por ejemplo.

En algunos países esto contribuyó al desgaste del poder absoluto del Rey (Revolución Inglesa o decadencia de los Austrias) pero en otros lugares el Rey reafirmó su poder preparándose así para entrar en el Despotismo Ilustrado del s. XVIII.

Toda esta inestabilidad demográfica, económica, social y política se refleja en el pensamiento y por tanto en un arte también inestable. El mundo ordenado del Renacimiento ya no existía y Europa se mueve en un torbellino de violencia que va a suponer también un arte más dinámico, antiestático. Todos estos cambios en el pensamiento, en la religión, en la economía y en la sociedad, suponen un trauma europeo que se trasluce en un arte bañado de dramatismos, exuberancia y teatralidad,

En arquitectura predominan los efectos ópticos rebuscados, lo anti-clásico y lo artificioso, contrastes de masas, soportes delgados que soportan enormes volúmenes, fachadas que engañan interiores, contraposición de líneas cóncavas y convexas, claroscuros y frontones que se quiebran y se curvan, órdenes clásicos no respetados o inventados, iniciativas propias del artista que buscan efectos inesperados, monumentales, majestuosos. Los monumentos se cubren de estatuas en actitudes rebuscadas, dotadas de una plástica vigorosa y una exuberancia anatómica. Se esquivo la frontalidad y la serenidad impasible del Renacimiento se sacrifica por el dinamismo. Todo ello es la representación plástica de una época transicional o de cambio.

Tipos de Barroco.

Pueden distinguirse cuatro tendencias simultáneas en el Barroco.

- 1.- Arte barroco cortesano y católico, es el que se hace en las principales cortes europeas, por ejemplo la del Papa. Es un arte más sensual que conceptual, de carácter monumental y decorativo.
- 2.- Barroco clasicista, riguroso de forma, realizado por la Corte más absolutista de todas: la francesa, un barroco al servicio de Luis XVI.
- 3.- Barroco hispánico. Se da en España, Portugal e Hispanoamérica. Es eclesiástico, naturalista, efectista, teatral y muy simbólico, busca efectos en general y subyace en él todo un sustrato ideológico.
- 4.- Barroco de los países protestantes. Holanda y Alemania sobre todo. Es un arte sencillo e intimista, realista, cargado de simbolismos y destinado no al poder sino a la sociedad burguesa. Es sobre todo pintura.

TEMA 16: EL ARTE DEL BARROCO ITALIANO

2 Características generales.

La evolución de la arquitectura es diferente a la de la pintura y la escultura. El arte está ahora más cerca de la sociedad y del pueblo. Es también un fiel reflejo de la época de crisis. Es un arte de teatro y

de propaganda, eclesiástica y oficial monárquica. Es también un arte popular, simbólico, con una iconografía y unos emblemas propios.

Representa y logra la unidad de todas las artes en un todo. Hay obras de arte que son arquitectura, escultura y pintura a la vez: El Baldaquino de San Pedro es esa unidad del arte, o el Transparente de Narciso Tomé.

Produce una mutación de las formas artísticas para confundir al espectador, para confundir la realidad, pretende hacer ilusoria la realidad y encubirla en un mundo de fantasía. Es un arte dinámico, movido, antiestático, representa lo provisional de la vida, lo fugaz, lo mutacional. Ya no es un mundo perfecto y quieto sino un mundo subjetivo que cambia conforme lo estamos mirando.

Se siguen empleando elementos del repertorio clásico pero mutándolos y dándoles funciones nuevas, retorciéndolos y dándoles más dinamismo. El Barroco es un arte retórico, de discurso, el arte de mezclar lo verdadero de lo probable para convencer al espectador. Es el arte por antonomasia del Absolutismo de Estado y de la Iglesia que se afirma ahora poderosísima. Este absolutismo hace que se use el arte como propaganda para inculcar en los súbditos la grandeza del rey o del Papa. Para eso se utiliza la arquitectura, la escultura, la pintura y el arte provisional, que eran construcciones como capillas por ejemplo, carrozas, arcos de triunfo en madera o cartón-piedra para sacarlas en las procesiones o cuando venía algún pez gordo, etc. Este era un arte en la calles, un arte de propaganda. Las cabalgatas o procesiones se crean ahora en el s. XVII como manifestaciones de este arte popular.

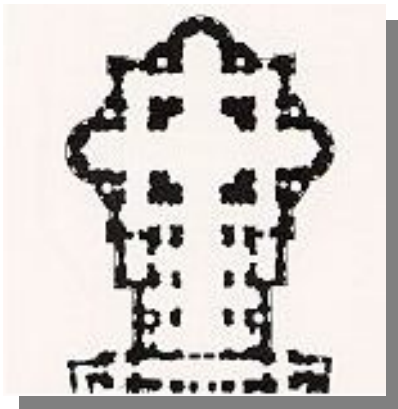
3 Arquitectura barroca italiana

Hay tres períodos:

- 1º- Periodo de transición. 1600-1625. Todavía hay rasgos manieristas. El mejor representante de esta transición es Maderna (1556-1629).
- 2º- Alto Barroco o Barroco pleno. 1625-1675. El más importante en esta época es Jean Lorenzo Bernini (1598-1680) y después Francesco Borromini (1599-1667)
- 3º- Barroco tardío y Rococó. 1675-1750. Destaca aquí Guarino Guarini (1624~1683).

Maderna, Carlo

Es un arquitecto lombardo del Piamonte. Trabajó primero en Milán y después llega a Roma



donde se le encomienda la **Remodelación de San Pedro Vaticano**. Su colaborador será el joven Borromini, el cual le profesaba gran admiración aunque más tarde llegó a superar a su maestro. A partir de 1603 hace la remodelación de San Pedro hasta 1609. En esta época sólo existía la planta centralizada que había diseñado Miguel Ángel y ya estaba acabada. Pero tras el Concilio de Trento vieron que la planta no satisfacía la posibilidad de congregarse a grandes muchedumbres y la

planta de cruz griega tampoco era la idónea para un templo cristiano (vuelta a la espiritualidad religiosa antigua). Así Maderna tiene que añadir tres naves y una fachada monumental respetando la planta centralizada anterior. Era sencillo pero técnicamente muy complicado porque había que ampliar la unión de la cabecera y lo que era la planta centralizada había que convertirlo en crucero y ábside.

Acaba siendo una nave central amplia y dos laterales comunicadas por grandes arcos de medio punto que acentúan el carácter hacia el Altar Mayor. Los elementos formales no son barrocos sino clásicos: pilastras acanaladas, capiteles, grandes entablamentos, bóveda de medio cañón, etc.



La fachada era más problemática. No podía hacerla de dos pisos porque hubieran sido monumentales. La hizo de un cuerpo y sobre éste puso un ático con ventanas. Traslada el frontón al centro del piso inferior y consigue que la fachada parezca el basamento de la cúpula de Miguel Ángel. Plásticamente logra acentuar el centro de la fachada en dos partes: con el frontón y concentrando las columnas y pilastras hacia el centro. Hay un gran porche en la entrada. El cuerpo inferior está dividido en dos pisos: las puertas y el balcón de las bendiciones para el Papa.

Bernini y Borromini son las dos figuras más importantes del barroco italiano e internacional. Pero son diferentes y trabajan de diferente manera. Cada uno representa las dos caras del arte en Italia: el arte triunfante y oficial y el arte para pequeños demandantes aunque de mayor calidad que el primero.

Bernini nace en 1598 y muere en 1680. Es la figura más destacada del Barroco italiano y se dedicó a la arquitectura y a la escultura sobre todo, aunque también fue dramaturgo y diseñador de sus propios decorados y vestuarios. Hizo también arquitectura provisional. Fue un hombre de genio precoz, se le atribuyen esculturas de gran calidad a los 10 y 11 años de edad. Tiene un virtuosismo innato de alta inteligencia práctica y una profunda sensibilidad emocional.

Gozó de una coyuntura histórica excepcional. Su vida fue una auténtica carrera de éxitos desde los 21 años en que es nombrado caballero. Era brillante y aristocrático en el trato, con un gran talento para crear con rapidez. Supo colmar los ideales creativos de su tiempo. Tenía una mentalidad práctica y representa el arte al servicio del poder. Aceptó la Contrarreforma y no cuestionaba la finalidad que pudiera tener sus obras al servicio de los grandes. Fue el protegido por excelencia de los Papas, sirvió a 8 Papas además de a Cardenales y al Rey Luis XIV de Francia. Fue el protegido de Urbano VIII, uno de los Papas con más personalidad (1623-1644).

Bernini había nacido en Nápoles y se había formado en Bolonia en la escultura manierista. Se formó con su padre que era escultor y en sus primeras obras se aprecia el manierismo florentino. Cuando se estableció en Roma aprendió la escultura helenística del Vaticano y la pintura del S. XVI, sobre todo a Miguel Ángel.

Su actividad más continua es la de escultor. Sólo pintó de 1620 a 1630, realizando buenas obras por su dominio del dibujo y del color. Influído por el papa Urbano VIII cursó estudios de arquitectura porque quería que Bernini fuera su Miguel Ángel. Como arquitecto no haría obras importantes hasta 1658. Anteriormente se formó con la arquitectura de su entorno y fijándose sobre todo en la de Borromini.

Borromini era la sombra de Bernini, hombre melancólico, se entregó de una manera absoluta a su arte. Cada obra era su obsesión y se dedicaba sólo a su trabajo. Se despreocupaba del dinero y de su posición social. Consideró que no depender del dinero y de los mecenas le daba mayor libertad. Trabajó a las órdenes de Bernini en San Pedro Vaticano y aquí empezaría sus disputas. Bernini le explotó, le plagió y le arrebató ideas. Rompieron relaciones y en 1634 se pone a trabajar por su cuenta. Sus encargantes eran órdenes religiosas pobres: filipenses, agustinos, franciscanos, órdenes muy morales y pobres nacidas de la Contrarreforma. Sus presupuestos son recortados y debe trabajar con materiales pobres. Aún así sacó de esto un arte increíble, de una fuerza absoluta y con ideas geniales. Cobraba poco pero daba todo su arte en cada edificio. Sólo gozó del encargante papal una vez.

Bernini, Lorenzo

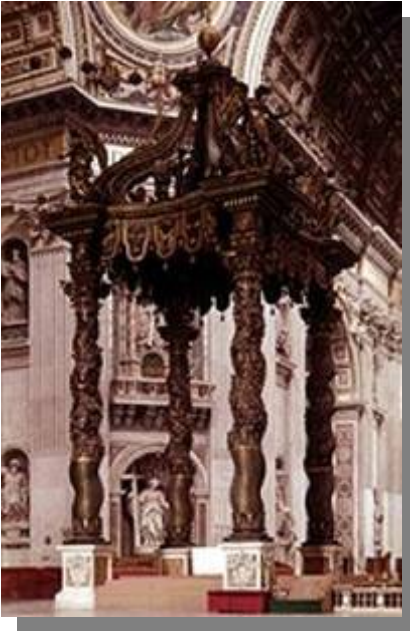
Se le considera el último arquitecto clásico y a Borromini el primer arquitecto moderno, con planteamientos muy revolucionarios. Bernini representa el espacio dado de antemano, no se plantea su proyecto desde el espacio porque siempre contaba con todo el que quería. Borromini en cambio debe adaptar su diseño al espacio dado de antemano partiendo en la arquitectura de fuera a dentro. Así Borromini era capaz de hacer una planta rara, condicionada por el espacio, mientras que Bernini juega con el espacio que él ha elegido. Bernini representa el Barroco del poder y Borromini el Barroco de los pobres, siempre enmarcados los dos por este Barroco elegante y muy clásico que se desarrolla en Italia.

El Baldaquino de San Pedro es una obra híbrida entre arquitectura y escultura. Es importante porque aparecen elementos nuevos que van a caracterizar el Barroco. Este baldaquino será copiado en todo el mundo (sobre todo va a aparecer mucho en el Barroco aragonés). Esta nueva obra sustituye al retablo.

Tiene un simbolismo acentuado:

- Es un monumento central, debe ponerse en el centro del crucero y simboliza el centro de la cristiandad.
- Es un monumento conmemorativo porque debajo esta la Cripta de San Pedro.
- Es también un símbolo del poder del Papa Urbano VIII, su emblema nobiliar aparece por toda la obra (las tres abejas). Es el símbolo de la familia de los Barberini.
- Es una construcción que por sus dimensiones sirve de intermediario entre el espectador y el espacio gigantesco de la Basílica.

Está en el final del eje que hace de camino entre la Plaza y el ábside. La idea del baldaquino no es



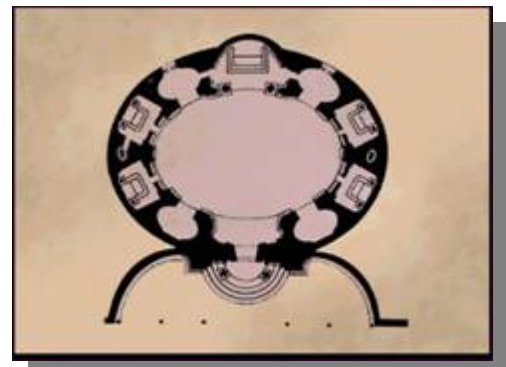
original de Bernini pero sí es original su escala. El baldaquino es una antigua construcción provisional que servía para alojar a personas importantes. El soporte son cuatro columnas helicoidales o torsas, decoradas con racimos de vid. Este tipo de columna tampoco es original de Bernini, es muy antigua, pero es él quien la incorpora al Barroco como un orden nuevo, dándole ese sentido de monumentalidad. Esta columna salomónica de orden gigante va a repetirse mucho en todo el Barroco.

Lo que sostienen las cuatro columnas es un entablamento curvado con guardamalletes (son como bordes de tejido de una tienda de campaña que cuelgan de los mástiles). Esto es una pervivencia de cómo eran los antiguos baldaquinos. La cubierta iba a ser una cúpula pero él la sustituyó por cuatro volutas que se juntan en el centro sosteniendo una bola del mundo con una cruz encima. Así queda abierta la cubierta dándole más dinamismo. Esta obra tiene su éxito en la fusión entre arquitectura, escultura (los ángeles de las esquinas) y la pintura (el color del bronce y el blanco de los materiales de la base). Esta es la obra cumbre del Barroco y de Bernini.

Iglesia de San Andrés del Quirinal. La planta interior se



contrapone con la exterior. La planta es original de Bernini pero se inspiró en el Panteón de Roma. Es una planta oval con capillas alrededor y un altar mayor que resalta al exterior por detrás. Pero este dinamismo de la planta se acentúa con otra elipse tangente que se inicia en la fachada pero no se acaba, se acaba imaginariamente fuera, en la calle.



La fachada parece clásica, estática, con un gran frontón. Pero la escalinata describe una curva y saca dos columnas que soportan un entablamento de media circunferencia decorado encima con un frontón curvo partido. Con estos elementos se produce el dinamismo o movimiento arquitectónico. Las dos alas las construye como dos brazos que recogen al visitante y lo invitan a entrar. En el interior, el eje transversal acorta el trayecto entre la puerta y el

Altar mayor, todo ello decorado profusamente. Las capillas laterales llevan un tratamiento más estático, con elementos muy clásicos. Bernini decora la Iglesia para que la atención recaiga en el Altar Mayor, con gran escenografía, como si el edificio sirviera para albergar este altar.

La Plaza de San Pedro Vaticano. Bernini contaba con un amplio espacio creado artificialmente para él. Debía crear una plaza grandiosa. Pero había dos problemas: adosar la plaza a la fachada y que ésta



quedara equilibrada con la plaza, que una parte no hiciera pequeña a la otra. La solución fue no poner la plaza pegada a la fachada sino separada por medio de unos grandes brazos convergentes que, simbólicamente, sirven para acoger a las multitudes. Así la fachada queda al fondo y la plaza se hace independiente. Además las anchuras de una y de otra son diferentes. Los brazos continúan por la plaza en sentido circular-elíptico, en

forma de pórticos con gigantescas columnas de orden dórico muy severo y con efectos de perspectiva elíptica.

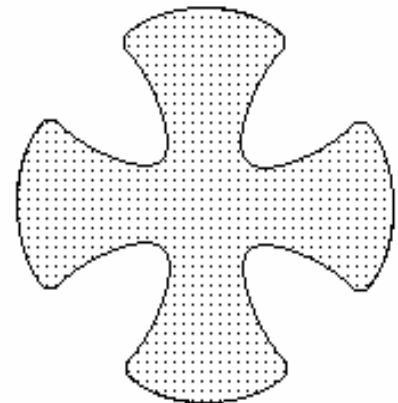
Borromini, Francesco Castello

Nació en la Lombardía pero se estableció pronto en Roma y adoptó el sobrenombre de Borromini. En Roma fue elegido por Maderna para ser su discípulo y con él trabajó hasta 1629 cuando murió el maestro. A pesar de esto el estilo de Borromini no tiene nada que ver con el de su maestro. Después empezó a trabajar con Bernini hasta 1634 cuando se independiza y empieza a trabajar sólo, sobre todo para órdenes nuevas y pobres como los Filipenses y los Franciscanos. En 1667 murió suicidándose después de destruir casi todos sus dibujos. Su forma de diseñar es diferente de Bernini. Él parte de la idea sencilla para ir hacia la complejidad.



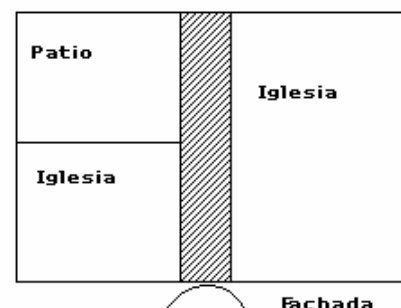
Iglesia de San Carlos de las cuatro fuentes. En 1634 se le encargó la realización de un convento y una iglesia para la orden de los Trinitarios Españoles. El convento se ha perdido y la Iglesia la construyó enteramente menos parte de la fachada porque murió.

Parte de un espacio angosto, un cruce de calles. Había cuatro fuentes en el solar y una de ellas debía respetarla dejando un chaflán en una esquina para albergarla. La planta es nueva y no tiene precedentes y se crea en función del solar: era un patio rectangular con los ángulos en chaflán. A partir de este espacio crea una planta muy dinámica, quiere un edificio que se mueva y que rompa con la tradición clásica. Por eso fue desprestigiado durante el Neoclásico pero también por eso fue revalorizado después. Es una Iglesia pequeña pero monumental. En el interior utiliza medias columnas y en los intercolumnios orada el muro para crear líneas convexas contrapuestas. En el muro utiliza dos soluciones: lo divide en tramos y en cada tramo, o bien coloca un altar, o bien lo divide en tres partes verticales: un hueco arriba, un nicho en el centro y otro hueco abajo. El muro cambia así cada dos por tres de forma muy dinámica.



La cúpula se adapta a la planta y es en forma de elipse muy decorada en su interior. Hace curvo también el arquitrabe. De la fachada, él hizo el cuerpo inferior y el superior lo hizo su sobrino pero siguiendo sus proyectos. Va en contra de todas las fachadas que se conocían hasta entonces: es ondulada y alabeada con dos curvas cóncavas y una convexa en el centro para romper así los planos al igual que en el interior. Con este efecto consigue que la luz provoque en la fachada matices distintos. La puerta es convexa y encima pone una media cúpula. En los laterales pone nichos cóncavos para acentuar el rompimiento de líneas. En el chaflán, encima de la fuente, pone un campanile ligero completamente horadado.

Convento de los Filipenses. La planta de este edificio es más sencilla porque aquí Borromini se dedicó sobre todo a la fachada. Su planta es cuadrada y dividida en varios espacios: un patio cuadrangular al igual que la planta general del edificio y el resto todo iglesia separada en varias partes: un ángulo inferior, un pasillo central y otro cuerpo a la derecha. La fachada tiene un nombre: El



Oratorio de los Filipenses y no tiene correspondencia con el eje del edificio.

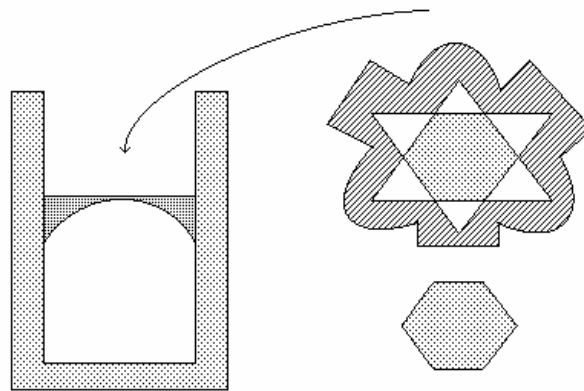
La fachada es de palacio urbano pero alabeado y ligeramente curva. Incorpora la luz para modelar, para dilatar el cuerpo. Está dividida en dos cuerpos cóncavos con uno convexo en el centro. Las formas de capiteles y ventanas son nuevas, inventadas por él. Para coronar la fachada inventa un tipo de frontón nuevo miscilíneo.



Iglesia de San Ivo alla Sapiencia. La realiza entre 1643 y 1648 y se considera la obra maestra de Borromini. De nuevo partía con muchos

esmerarse porque que recibía del homenaje que la sabiduría.

edificado. Debía alas y que obra. En ese elipse formada a geométricas: dos



superpuestos formando la estrella de David. Así resulta un interior hexagonal, aunque por el exterior y antes del arranque de la cúpula, aparece la estrella original de seis puntas, aunque los ángulos son redondeados y romos.



tramo circular convexo. La fachada no es tan dinámica como las anteriores, es más quieta, más sólida

condicionantes pero debía que éste era el único encargo Papa. El templo simboliza el Iglesia Católica rinde a la Alrededor estaba todo construir la Iglesia entre dos armonizara con el resto de la espacio realiza una planta de partir de dos figuras triángulos equiláteros

La fachada da a un patio interior y es curva, como si quisiera unir en prolongación las dos fachadas que tiene en los lados. Las ventanas de esta fachada son distintas, de medio punto, porque las ventanas de las alas laterales son de medio punto. La combinación de la fachada con la cúpula le da al edificio un sentido elástico porque la fachada es cóncava y la cúpula es convexa. A la cúpula le da un sentido ascensional porque le pone una linterna alta y una moldura ascensional. No es totalmente circular sino en forma de estrella de seis puntas redondeadas aunque encima de la fachada coincide que hay un

porque debía guardar armonía con el entorno. Aún así el contrapunto que se produce entre fachada y cúpula es el toque maestro.

Guarino Guarini.

Las generaciones posteriores que corresponden al tercer periodo barroco (1675-1750) toman una doble dirección: por un lado algunos vuelven hacia un clasicismo más ornamentado que caminará hacia el Neoclasicismo y que se denominará Rococó. Pero otros siguen la dirección trazada por Borromini. Entre estos últimos está Guarino Guarini (1624-1683). Es el arquitecto más influido por Borromini y siempre se consideró su discípulo aunque nunca trabajó con él. Era tratadista, monje y matemático y casi todas sus obras las realiza para su orden. La mayor parte de sus obras están en Turín: **El palacio de Carignano**, con una fachada calcada del Oratorio de los Filipenses, la **Iglesia de San Lorenzo** y la **Iglesia del Santo Sudario**, realizada entre 1666 y 1670. En todos estos edificios se aprecian los rasgos fundamentales de Borromini: cúpulas superpuestas, predilección por la planta elíptica, ventanas tripartitas, cúpulas con decoración interior basada en las cúpulas de nervios califales españolas, etc.

4 Escultura Barroca Italiana

Es prácticamente Bernini. Pasa lo mismo que con la escultura del S. XVI con Miguel Ángel. Había otros escultores, pero en general, el panorama de este siglo en Italia era mediocre, de un nivel bajo y ahí es donde resalta Bernini.

Excepto el maestro, los demás escultores no llegaron nunca a la maestría y la perfección de Bernini. Los mejores eran: Esteban Maderna, influido por Benini, Francesco Mochi, también influido por Bernini, de gran calidad técnica pero falto de conceptos, Pietro Tacca, un florentino que pasó a la fama por esculpir en España el retrato ecuestre a caballo de Felipe IV, y pocos más.

Características generales.

La más importante es el Naturalismo y plasmar la realidad pero sin idealización. La naturaleza se copia en todos sus aspectos. Se intenta sorprender a esa naturaleza en un momento concreto y pintoresco, en un segundo contenido y significativo. Los momentos más fugaces son la especialidad de Bernini. La fugacidad y el movimiento combinados, dinamismo pero no en potencia como ocurría con Miguel Ángel, sino en acto.

Renacimiento

- Simetría
- Plasticidad
- Naturalismo idealizado
- Estatismo (o movimiento en potencia)
- Retrato idealizado
- Superficies tersas

Barroco

- Asimetría y varios puntos de vista.
- Pictoricismo, detallismo
- Naturalismo pleno
- Movimiento en acto.
- Retrato espiritual.
- Superficies de varias calidades.

Obras de Bernini

Apolo y Dafne. Realizada entre 1622 y 1625. Es un tema mitológico inspirado en Las Metamorfosis de Ovidio. Fue encargado por un cardenal, lo que demuestra el profundo conocimiento de la mitología griega por parte de los altos jerarcas de la Iglesia.

Es el momento crucial: Apolo toca a Dafne y a ésta le empiezan a salir de los cabellos ramas y hojas de árbol y de los pies raíces de laurel. Bernini en esta escultura sienta las bases de la escultura barroca. Capta el instante fugaz, dinámico de la naturaleza real. Está dinamismo se acentúa con la carrera, los dos van corriendo y Apolo está asiendo a Dafne. Es un bloque asimétrico con un pie y un brazo fuera del bloque. Se forman así dos esquemas diagonales, uno con el brazo de Dafne y la pierna de Apolo y otro paralelo con el pelo de Dafne y el brazo de Apolo.



Este es un ejemplo de escultura de ensamblaje frente a la escultura de quitar lo que sobra que realizaba Miguel Ángel. Hay unos efectos pictóricos en los plegados agitados por el viento al igual que el cabello de Dafne.



David. Es donde da el paso definitivo hacia el Barroco. Realizada en 1623 ya no tiene ningún rasgo manierista. Es una obra de Barroco pleno. Inspirada en el David de Miguel Ángel, su concepción es radicalmente distinta. El material es el mismo (mármol de Carrara), la escala es diferente, mucho más pequeña la de Bernini, pero más diferente es la concepción: del movimiento en potencia de Miguel Ángel se pasa al movimiento en acto de Bernini, capta el momento fugaz con el rostro contraído por la

fuerza, con los labios mordidos. Está narrando el momento más representativo, en el que va a lanzar la piedra, con el ceño fruncido y los ojos hundidos, la cabeza vuelta. Hay otra vez un eje diagonal, asimétrico y con diferentes puntos de vista aunque siempre hay uno que es más importante que los otros.

En el retrato demostró dos condiciones: un conocimiento perfecto del retrato romano y a la vez un realismo en el retrato individualizado. **Tumba del Papa Urbano VIII** Realizada entre 1628 y 1647, será modelo en todo el mundo. Está situada en el ábside de la Basílica de San Pedro. Sistematizó tres ideas integradas en un esquema claro y muy clásico, tres ideas jerarquizadas y contrastadas con distintos materiales: el personaje se representa en la parte alta, el sarcófago donde se recogerían los restos del santo y, por último, las figuras o emblemas: las dos virtudes, la justicia y la caridad en forma de alegorías clásicas.



El esquema es piramidal y el Papa es el vértice, sentado como si estuviera vivo y dominando a la muerte física. Las dos alegorías se disponen a los dos lados del sarcófago. Los materiales son: el bronce oscuro y verde para el Papa y el sarcófago y el mármol para las alegorías. Encima del sarcófago hay un esqueleto que simboliza a la muerte y que está arrancando el cartel del Papa Urbano VIII.



El éxtasis de Santa Teresa. Realizada entre 1645 y 1652, está situada en una capilla del brazo izquierdo del crucero de la Iglesia de los carmelitas en Roma llamada Santa María de las Victorias. Esta capilla se llamó la del Cornaro porque así se llamaba el encargado y está toda la capilla decorada en función de esta estatua.

Con esta obra supo Bernini lograr unos efectos escenográficos alucinantes, irreales por la luz y el volumen, sin límites definidos y todo para plasmar el climax de la Santa en la estatua. Integra la pintura, la escultura y la arquitectura. Pintura en la policromía de la estructura arquitectónica y arquitectura en el hueco por donde entra una luz cenital, dedicada toda a la escultura.

Santa Teresa está recostada sobre unas nubes y elige, como el momento preciso, el clímax emocional de la Santa. El ambiente supranatural se aumenta por esa luz cenital que no proyecta sombras, que resbala por los rayos dorados y que simboliza la divinidad iluminando al conjunto. Pero esa luz es captada de diferente manera por la Santa que por el ángel por la diferente textura de sus ropajes, el mármol está labrado de diferente forma, pulido y rugoso y la luz influye de diferente manera en cada superficie. El ángel que acaba de bajar del cielo está sonriente, con el dardo divino que penetró el pecho de la Santa en el momento del éxtasis, pero su plegado es distinto al de la Santa porque el ángel acaba de descender y lleva el vestido pegado al cuerpo siguiendo la técnica de paños mojados. En la Santa el paño es más pesado, con un plegamiento más tosco, más acartonado. Las únicas partes del cuerpo de la Santa que sobresalen del vestido son: la cabeza, la mano izquierda y un pie. El cuerpo quiere ocultarlo porque en el Barroco no interesa, pero se muestra debajo de ese tejido como un cuerpo relajado, pesado, en unión amorosa con Cristo, en éxtasis místico. Tanto el pie como el brazo caen hacia abajo. Parece como si todo el cuerpo fuera elevándose sin esfuerzo por encima de esa nube. [Comentario](#)

5 Pintura del Barroco Italiano.

Características generales.

- La principal vuelve a ser el naturalismo, ese deseo de plasmar la realidad sea como sea. Por eso se ponen de moda nuevos géneros pictóricos que captan mejor algunos aspectos cambiantes de la

realidad. Además ahora aparecen algunos aspectos de ella que antes se ocultaban por indecorosos o poco artísticos.

- Hay también un afán por expresar el movimiento. Así van desapareciendo los antiguos esquemas clásicos triangulares y son sustituidos por esquemas diagonales. La profundidad también es ahora una obsesión y se logra con escorzos violentos y con nuevos procedimientos más científicos como la perspectiva aérea con Velázquez.

- Hay un gusto por lo efectista y teatral. Por eso en las pinturas aparecen muchos elementos decorativos, recurren a efectos ilusionistas para crear espacios, engaños ópticos para amplificarlo, sobre todo a la hora de decorar techos, donde parece que no hay techo.

Elementos pictóricos fundamentales:

- La Luz: sirve para seleccionar algunos aspectos de la realidad y provocar unos efectos dramáticos y teatrales. También sirve para quitarle importancia al dibujo, los contornos no son fijos y desaparece esa precisión (difuminado). Se pinta lo que se ve y no lo que existe, no la realidad en sí misma como lo hacían los renacentistas, sino la realidad que ve el artista.

- La Perspectiva aérea: Es un paso más en la búsqueda de visiones. Crea la sensación de profundidad con manchas de color y con luz cambiante conforme atraviesa diferentes planos de profundidad. Los objetos no se pintan claros sino difuminados, como si se pintara el aire que hay entre ese objeto y nosotros, la atmósfera, el humo que no nos deja ver claro. Es la gradación ambiental y es de nuevo la realidad que ve el pintor, no la que existe.

- La calidad de las texturas: Frente a las texturas acharoladas prefieren texturas contrastadas, surcos de pintura, grumos o manchas para pintar la luz, por ejemplo.

En Italia la pintura barroca empieza en los últimos años del s. XVI con dos escuelas: la de Caravaggio y la que forma el taller de los Carraci. Esta última escuela se caracteriza por su clasicismo, por su academicismo y supone por eso una vuelta atrás. Es la escuela que tendrá más éxito en Italia (no fuera de ella) y representa al arte oficial. La escuela de Caravaggio representa la vanguardia, lo novedoso y lo que aporta algo nuevo.

Caravaggio.

Nace en 1573 y podemos ver tres fases en su vida. En el 1590 llega a Roma cuando sólo contaba 17 años. Allí dejará sus mejores obras hasta el 1597. Acusa el influjo de la tradición italiana, sobre todo manierista y de la escuela veneciana. De 1597 a 1606 es su fase de madurez. Ahora investiga en la técnica del tenebrismo utilizándolo para sus fines. Es el periodo más innovador. Trabaja en Roma siempre hasta el 1606 cuando tiene que salir de la ciudad porque se le atribuyeron algunos crímenes. La tercera fase es de 1606 a 1610 donde va errante llevando una vida agitada., perseguido y al final muere asesinado. De esta última época casi no se conservan obras.

El Dios Baco. Es un tema pagano pero la expresión y los objetos que le rodean hace que sea una



obra de transición entre el Renacimiento y el Barroco. El tema es clásico, el esquema de composición es triangular, su actitud es de reposo, la luz es clásica porque ilumina toda la figura y le sirve para modelar los plegados y el cuerpo. Los perfiles son netos, de línea concreta. Todo esto es del Renacimiento pero donde se ve la aptitud nueva del Barroco es en la observación de la realidad, en la corona de pámpanos de vid donde unas hojas son secas y otras son verdes y están pintadas con minuciosidad y realismo. En el cesto de frutos el color es real, la luz se tamiza en esa copa de cristal pintando las transparencias de este material. Es un natu-

ralismo embrionario que se aleja de lo clásico.

La vocación de San Mateo. Es un cuadro de la segunda fase y donde podemos observar la evolución de su pintura. No parece una escena religiosa sino una escena de taberna. Los personajes están vestidos con ropas del S. XVII y a San Mateo sólo se le reconoce porque se señala así mismo. Hay mucha fantasía y rebeldía en esta obra. Viste a los personajes de espadachines y con rostros de personas corrientes y vulgares. El realismo es patente. Cristo aparece con un rostro desidealizado, vulgar y sólo se le reconoce por el aro de santidad. La ambientación y el detalle son un rasgo de ese naturalismo siempre visto por el artista.



Pero aquí la luz es más importante que el tema, es crucial. Es tan realista como simbólica. Es realista porque sirve para seleccionar de objetos y figuras los aspectos más representativos, medias caras, las manos, las piernas y para dar una carga expresiva, teatral y dramática. Pero es simbólica porque penetra desde detrás de Cristo, subrayando el gesto de su mano, es el símbolo de la iluminación de Cristo para alumbrar al seleccionado, a Mateo. La luz en algunas zonas da de lleno, es abrupta mientras que otras zonas quedan en penumbra haciendo contrastes violentos. Esto es el Tenebrismo y esto es Barroco puro. [Comentario](#)



La conversión de San Pablo. Ilustra otro pasaje, cuando Saulo (Pablo) es derribado del caballo por una luz cegadora y divina. El modo es revolucionario y contraviene todos los principios del buen gusto de entonces. Lo representa de un modo vanguardista acorde con su tiempo. Por eso su pintura fue rechazada pero decisiva.

La luz esta deliberadamente manipulada Viene de fuera del cuadro y es focal, pero las sombras se distribuyen de un modo antinatural. Esto lo hace para seleccionar lo principal, para potenciar algunos elementos y no otros. Esta conversión es de 1601 (segunda fase). Esta luz también es simbólica porque representa la luz divina que cegó a Saulo. Inunda algunas partes del cuadro y no otras para acentuar la expresividad. Así queda resaltada la cabeza del anciano, individualizada de su cuerpo en sombras. Está iluminada la mano que coge las riendas del caballo el cual esta iluminado casi por completo. De la figura de Saulo selecciona la cara, los párpados cegados y cubiertos de escamas y el gesto de las manos como queriendo apartar la luz que le ciega.

El cambio iconográfico es evidente, rompe con el tenebrismo y nos muestra unas figuras corrientes, el sirviente anciano, Saulo es un joven guerrero sin idealizar, el caballo que ocupa más de la mitad del cuadro, etc. Por todo ello el realismo es total. La composición aquí es importantísima, es innovadora y forma un todo con luz. Es asfixiante porque se permite ocupar todo el espacio del lienzo con tres únicas figuras monumentales y sobre todo el caballo, el cual se lleva casi todo el espacio. También se permite recortar brutalmente algunas partes de la figura, del caballo las grupas y la cola, de Pablo un pie y parte de la mano. Eso entonces era de muy mal gusto y atentaba con toda la normativa de las reglas pictóricas, Trastoca la importancia de las figuras: Saulo es el menos importante y aparece echado y en escorzo, en pose poco heroica.



La muerte de la Virgen. Es un cuadro irrespetuoso. No le pone ni corona ni nada. Empleó como modelo a una muchacha ahogada en el Tiber por eso la Virgen aparece con el vientre hinchado. Los apóstoles son ladrones vulgares. La Virgen aparece pálida, dando una imagen cruel y nada suave de la escena, con el rostro desencajado. La composición es realista. La cortina superior es el telón que se levanta para ver la escena pero sirve además para enmarcar. Su color rojo es el mismo

que el del vestido de la Virgen y acota la escena por arriba y con un Apóstol en la izquierda. La luz también selecciona el rostro de la Virgen, gestos pensativos de los Apóstoles, manos, calvas, etc. Al pintar estos personajes con el rostro de gentes vulgares de la calle era más fácil que el público se identificara con ellos.

Los Carraci

Representan la continuidad de la tradición y tuvieron más éxito que Caravaggio. Eran el arte oficial. Sus encargantes eran los Farnesio, Los Mañani, mientras que Caravaggio sólo pintaba para Iglesias pequeñas y élites muy cultas.

Los Carraci eran tres: Ludovico, Anibal y Angostiño. Ludovico fundó en Bolonia (de donde eran) en 1585 la Academia del Incaminati (los que van por el buen camino) y se proponía con ello revalorizar la tradición clásica y adaptarla a los nuevos tiempos. Les interesa lo mejor de cada maestro del Renacimiento y así toman el relieve y el modelado de las figuras de Miguel Ángel, el dibujo de Rafael, el color de los venecianos y el sfumato de Leonardo.

El techo del Salón del Palacio Farnesio. Realizado en 1597 por Anibal y Angostiño. Es una obra barroca que destiñe clasicismo. Son marcos organizados al fresco que recuerdan la compartimentación de la Capilla Sixtina, además algunas figuras están copiadas de Miguel Ángel. Pero este salón influyó en muchos artistas de la época extendiendo el influjo del clasicismo por todo el Barroco italiano. Esta pintura es un resumen del clasicismo de los viejos maestros. Lo único barroco es el escorzo y el esquema diagonal de Mercurio.

Pintura decorativa italiana.

Tiene una evolución particular durante los siglos XVII y XVIII y parte de la pintura mural de los Carracci. **El Salón del Palacio Barberini** es obra de Pietro de Cortona en el 1629 y el tema se denomina La gloria de Urbano VIII. Esto sí es una arte barroco, teatral, decorativo y festivo. Emplea los elementos pictóricos con una idea de decoración total hasta encubrir totalmente la forma real del techo. Domina los dos requisitos imprescindibles para este tipo de pintura: los escorzos y los procedimientos ilusionistas en esas arquitecturas ficticias.



El Techo de la Iglesia de San Ignacio se realiza en 1694 por Andrea Pozzo. Es otra pintura decorativa para techos. Las columnas pintadas son una continuación de las reales engañando así al espectador. Pinta un techo abierto con las correcciones ópticas necesarias. A través de este tipo de pintura mural se llega a un grado de complejidad cada vez mayor y éste sí es Barroco pleno. Estos techos llegan a tener un grado de complejidad tal que a veces, como en este caso, la pintura del techo está planteada para verla en movimiento mientras se camina por la Iglesia hacia el ábside y poder así hacer ver que la pintura también se mueve.