

## FACHADA DE SAN PEDRO DO VATICANO



### **Identificación:**

O edificio que estamos a admirar é a Basílica de San Pedro, no Vaticano. Máis concretamente a súa fachada, que foi erixida cara a 1612 por Carlo Maderno. Pertence á arte barroca.

### **Contexto histórico-artístico:**

En 1607, despois dun concurso, encoméndaselle a Carlo Maderno a continuación da obras de San Pedro de Roma, modificando o modelo de planta centralizada de Miguel Anxo (que primeiramente ideara Bramante) e seguindo os designios do Papa e da Contrarreforma, convértea en basilical. Dentro da arquitectura relixiosa, a Basílica de San Pedro é concibida para ser unha obra cumio que resaltase o poder da Institución católica. O múltiples artistas implicados e o lonxevo da súa construción revelan a ambición do proxecto, moitas veces pausado pola morte dos autores, ou pola falta de fondos e a necesidade de recadar máis cartos.

Carlo Maderno (1556-1629) é lembrado como un dos pais da arquitectura barroca, xa que as súas grandes fachadas, foron de importancia clave na evolución do Barroco italiano. Este artista italiano oriúndo da Confederación Helvética, tras gañar o concurso para retomar as obras, decide aproveitar os cimentos e a cúpula que Miguel Anxo Buonarroti erixira pero aplicará unha serie de cambios que mudan a fisionomía do edificio.

### **Análise e comentario:**

En primeiro lugar, Maderno, vai acoplar unha maxestuosa fachada, pasando a ser un conxunto de cruz latina e abandonando o plan central con cruz grega. A basílica articúlase ao redor dunha nave central, ampla e alta, con bóvedas de medio canón e dúas laterais, comunicadas coa principal mediante arcos de medio punto, co que o eixo se converte en lonxitudinal cara ao altar; e unha fachada monumental a modo de pano que tapa o transepto

da planta. Con esta modificación pérdese a visión de grandiosidade da cúpula que se observaba desde a praza, divisándose mellor de lonxe ou desde a cabeceira.

A fachada ten unha tendencia á horizontalidade con certo adiantamento no centro. O material é a pedra en aparello de sillería e distínguese o emprego de elementos clásicos como pilastras, columnas de orde xigante (grandes columnas que enmarcan dúas plantas por influencia de Miguel Ánxo), capiteis, frontóns (algúns partidos), arcos de medio punto, entaboamento con entrantes e saíntes e balaustradas, pero cunha idea xa barroca ao estar as formas matizadas e moduladas pola luz, que crea xogos de claroscuro. A fachada modúlase mediante as columnas e as pilastras, que aumentan de vulto a medida que nos achegamos ao centro. Estrutúrase da seguinte forma: Básicamente divídese en dous niveis, que son o inferior e o ático.

O nivel inferior consta dun corpo central, con columnas de orde xigante corintias que enmarcan dúas plantas. A de abaixo ten portas adinteladas e de medio punto sobre columnas; encima, vans rectangulares e sobre eles, balcóns con arcos de medio punto, enmarcados por columnas e alternando frontóns triangulares e semicirculares. Este nivel remátase cun gran frontón triangular cuxo vértice marca visualmente a dirección cara á cúpula. Nos dous extremos da fachada, no que ían ser as torres, vemos dúas grandes entradas abovedadas de medio canón con balcóns enriba, flanqueados por columnas que sustentan un frontón semicircular. O arquitrabe, o friso con inscricións e a cornixa, que presenta entradas e saídas, separan este nivel do ático.

No ático, entre as pilastras, obsérvanse vans cuadrangulares e dous rectangulares con sendos frontóns triangulares, entre os que está inscrito un van cego case circular. Unha liña de esculturas rematan este nivel como elemento decorativo, rompendo coa harmonía do clasicismo. Admírase unha grande importancia dos efectos da luz, para matizar os elementos arquitectónicos e crear sombras. Coa intervención de Maderno respondíase con creces ao ideal contrarreformista do Papado de converter a San Pedro no templo máis grande da cristiandade e como elemento propagandístico do poder sacro. As posteriores intervencións de Bernini coa columnata incidiron no mesmo sentido.

San Pedro do Vaticano é unha obra única no mundo. Por contra, as súas influencias son múltiples debido ao cambio de artífices e de xéneros artísticos. Deste modo, é evidente a inspiración nos principais templos clásicos, sen esquecer elementos anunciados no manierismo. Do mesmo xeito, a Basílica foi unha fonte de inspiración para grandes centros de poder posteriores, como pode ser o Capitolio de Washington.

## PRAZA DO VATICANO



### Identificación:

A vista correspóndese coa Praza de San Pedro, na Cidade do Vaticano. Foi deseñada por Gian Lorenzo Bernini entre 1656 e 1657. Pertence ao período barroco.

### Contexto histórico-artístico:

Atopámonos no século XVII, no que se desenvolve a arte barroca, definida cun sentido pexorativo como algo recargado e artificioso. Con todo, esta consideración non se sostén, pois é unha manifestación artística orixinal, con grandes logros estéticos, moi vinculados ao contexto relixioso. Esta arte esténdese durante todo o século XVII e a primeira metade do XVIII.

Unha vez rematada a basílica e a súa fachada por Carlo Maderno a mediados do século XVII, o Papa Alexandre VII (tratando de exaltar aínda máis o poder da Igrexa) encarga a Bernini a realización desta praza, que debería ser capaz de acoller a grandes concentracións de fieis. Nun principio, Bernini proxectou a construción dunha praza con dous brazos laterais e un terceiro que pechaba o espazo, pero finalmente desistiu e a praza quedou aberta á rúa. Bernini en lugar dunha soa praza, realizou dúas unidas. A primeira é a «praza recta», con planta trapezoidal e a segunda é elíptica, cun eixo paralelo á fachada, remarcado polo obelisco e as dúas fontes nos focos da elipse. A praza trapezoidal péchase obrigando ópticamente ao espectador a centrarse na cúpula.

Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) foi un artista polifacético (arquitecto, escenógrafo, escultor e pintor) natural de Nápoles. Traballaba ao servizo do Papado no contexto da Contrarreforma, co obxectivo de facer de Roma o epicentro mundial que fora na Antigüidade. Aínda que como arquitecto conserva e respecta elementos renacentistas, introduce innovacións baseadas no movemento, o efectismo (plantas elípticas, curvas e contracurvas) e elementos decorativos de grande riqueza recuperando a fusión coa escultura e coa pintura (mármoles veteados, bronce, estucos pintados...). Bernini é a miúdo considerado como o mellor escultor de todos os tempos.

### Análise e comentario:

Esta mostra de arte relixiosa, forma parte da arquitectura cívica ou urbanismo. Trátase dunha grande superficie de 340 x 240 m a modo de praza elíptica e bordeada por unha columnata con estruturas de 15 m de altura.

Cada un dos brazos ovalados consta dunha sucesión de columnas e pilastras de orde toscana que forman tres rúas (pola central podía circular unha carruaxe). A columnata sostén un entaboamento xónico e encima, unha balaustrada pragada de estatuas de santos e realizadas por discípulos de Bernini, simbolizando o triunfo da Igrexa.

O espazo é aberto e teatral, pois proporciona diferentes puntos de vista. Ten unha función propagandística, como centro da Cristiandade. Pola súa forma ovalada, a columnata dá a sensación de abrazar aos fieis. Tamén permite ver desde todos os ángulos o balcón no que o Papa realiza a bendición *Urbi et orbi*. A planta, en conxunto coa basílica, ten forma de chave, evocando ás chaves do “Reino dos Ceos” que portaba San Pedro, presentes na bandeira da Santa Sede.

A Praza do Vaticano emprega múltiples recursos artísticos dirixidos aos sentidos para provocar o impacto emocional, fronte ao equilibrio e orde do Renacemento. O conxunto é moi conservador, conmovendo ao pobo polas súas dimensións e polo despregamento de medios, xa que non se escatimou nin en materiais nin a nivel ornamental. Desde un punto de vista urbanístico, a culminación da praza foi parella a unha remodelación da cidade que buscaba obter espazos maiores e albergar a enormes masas de peregrinos.

A de San Pedro do Vaticano foi o modelo a seguir para moitas outras prazas do mundo, como é o caso da Praza da Concordia en París.

## SAN CARLOS DAS CATRO FONTES



### Identificación

Podemos apreciar a fachada da igrexa de San Carlos das Catro Fontes. Este templo emprázase en Roma e construíuno Francesco Borromini entre 1638 e 1667, polo que pertence á arte barroca.

### Contexto histórico-artístico

Situámonos no século XVII, un século cheo de crises relixiosas debido ao enfrontamento europeo entre protestantes e católicos. Nesta loita, a igrexa contrarreformista busca atraer aos fieis cunha mensaxe diferente, cunha estética dirixida ao visual e ao emocional, e sorprendente, prescindindo do racional.

*San Carlo alle Quattro Fontane* foi realizada para a orde dos trinitarios españois. É unha igrexa de dimensións reducidas. Borromini fixo primeiro o mosteiro xunto coa igrexa, pero como se terminou o diñeiro, a fachada erixiuse vinte anos despois quedando aínda inconclusa.

Con respecto ao autor, Francesco Borromini foi un sobresaínte arquitecto nado no sur de Suiza en 1599. Trátase do gran competidor de Bernini. Borromini supón un creador revolucionario porque rompe as normas e as regras do clasicismo. Tristemente, este autor non dispuxo de fondos económicos suficientes e as súas obras van ser fundamentalmente igrexas pequenas elaboradas en materiais pobres, o que non lle vai impedir a introdución de elementos novos, como plantas moi complexas (ovaladas, estreladas...), entaboamentos ondulados e cornixas con efecto de curva e contracurva. Nos interiores, vai crear espazos moi dinámicos. Borromini sufriu a falta de recoñecemento en vida e a súa existencia acabou cun suicidio en 1667.

### Análise e comentario

A planta desta tipoloxía relixiosa é un claro exemplo do barroquismo, partindo dunha elipse, con segmentos cóncavos e outros convexos que crean un contorno sinuoso e movemento. Os muros son moi dinámicos. Estan divididos en tramos polas grandes columnas coroadas con capiteis de orde composta. Entre os tramos hai nichos, altares e tamén portas que dan ao mosteiro. O entaboamento rodea a pequena igrexa, abovedada sobre pechinas e decorada con casetóns que sosteñen unha cúpula rematada pola lanterna, creando

efecto de perspectiva. O interior está repleto de elementos decorativos barrocos, como volutas invertidas, nichos con vieiras, querubíns e grilandas. Os muros, tanto interiores como exteriores, xogan co espazo curvilíneo e movido, favorecendo os claroscuros que crean os entrantes e saíntes.

A fachada é a parte máis destacada do edificio. Sitúase na confluencia de dúas rúas moi estreitas, case facendo esquina, polo que Borromini realiza a arquitectura modelándoa de xeito escultural. A fachada é moi teatral e unha mostra do dinamismo barroco con concavidades e convexidades. As columnas, que son de orde xigante, ao estar tan próximas entre sí crean un efecto ascensional. Entre estas grandes columnas observamos columnas de tamaño normal. A fachada pódese dividir en dous niveis separados por un entaboamento ininterrompido coa fórmula de curva e contracurva. Nun nivel superior, outro entaboamento cóncavo é interrompido por un medallón de forma oval que lle dá impulso vertical á fachada. Os corpos laterais son cóncavos e na sección central (tamén é cóncava) sitúa unha especie de balcón ou edículo con adintelamento convexo, que parece enlazar co nivel inferior da fachada. No nivel inferior, os corpos laterais son cóncavos e inclúen hornacinas. O corpo central, desta volta, é convexo, remarcado pola presenza da porta, baixo outra hornacina. Nas columnas, o arquitecto introduciu modificacións das tradicionais ordes xónica e corintia, e ademais, toda a fachada está repleta de elementos ornamentais que fomentan nos nosos ollos a idea de movemento, como a fonte, a estatua de San Carlos, nichos, a balaustrada, grutescos...

A obra de San Carlos das Catro Fontes ocupa un lugar importante dentro do estudo da Historia da arte. Borromini, contou con múltiples influencias, desde elementos que perviven do gótico (como o arco conopial), novidades renacentistas (como as balaustradas ou os medallóns), manieristas tomados de Miguel Anxo (como a orde xigante das columnas), e sen perder nunca de vista aos elementos da natureza. Un exemplo do seu legado posterior máis inmediato podería ser a fachada barroca da catedral de València. Afastándonos máis no tempo, é de destacar a influencia que o autor tivo en Antoni Gaudí, autor catalán que experimentou cos muros alabeados na *Casa Milà* ou no *Parque Güell* de Barcelona, ambos de estilo modernista.



## TORRE DO RELOXO DA CATEDRAL DE SANTIAGO



### Identificación:

Ante nós, a *Torre do Reloxo* da Catedral de Santiago de Compostela. Tamén coñecida como *Torre da Berenguela*, foi rematada en 1680 por Domingo de Andrade. Constitúe unha obra de arte claramente barroca.

### Contexto histórico-artístico:

A Catedral de Santiago, como a obra mestra da cristiandade que é, non cesou na súa evolución artística dende o momento da súa creación no século XI. Ao conxunto da igrexa e da praza, pronto se lle engadirían novos elementos como a citada *Torre do Reloxo*.

A súa orixe era desempeñar funcións de torre defensiva. O bispo Diego de Padrón foi quen ordenou a súa construción alá polo século XIV. O nome de *Torre da Berenguela*, así como o da *Campá Berenguela* (a campá maior da Torre), ten a súa orixe en Berenguel de Landoira, arcebispo francés ao cargo da arquidiocese compostelá e gran valedor da obra. No século XVII, o mestre Domingo de Andrade deseñou os dous corpos superiores que a día de hoxe adornan a Torre.

Domingo de Andrade (1639-1712) foi un arquitecto galego da segunda metade do século XVII, natural de Cee e especialmente vencellado a Compostela. Trátase do principal promotor en Galicia do tránsito ao Barroco, xa a comezos do século XVIII. Aínda que a súa arquitectura é en gran medida debedora do clasicismo dominante en terras galegas, este foi superado amplamente por Andrade, preparando o paso á seguinte xeración de artistas como Casas Novoa e Simón Rodríguez, que desenvolveron plenamente as súas innovadoras ideas.

### Análise e comentario:

Trátase dunha torre barroca de 72 metros de altura realizada en granito. O corpo principal con base románica foi construído no século XIV e foi remozada na Época Moderna baixo o influxo das novas correntes artísticas dominantes. A torre presenta varios corpos. No primeiro corpo, que é o maior deles, a aparencia é robusta e acastelada, rompendo a

monotonía do muro con cinco pilastras acanaladas por cada lado, xunto a unha cornixa con canzorros e fiestras románicas con arquivoltas. O segundo e terceiro corpo, a modo de campanario e típicamente barrocos, están decorados de forma profusa. Esta ornamentación esta baseada en motivos vexetais, balaustradas, grutescos e como non, motivos relacionados co roteiro Xacobeo (o Camiño de Santiago). O terceiro nivel reproduce o modelo do segundo a unha escala máis reducida e está coroado por unha lanterna. O reloxo foi construído no século XVI pero foi substituído en 1831 por outro feito en Ferrol. Consta de catro esferas, que van respectivamente orientadas segundo os puntos cardinais, en cada unha das caras da Torre. Unha das maiores peculiaridades do reloxo, é que conta con só unha agulla, xa que as horas as marca a famosa campá, mentres que outra menor marca os cuartos.

A *Torre do Reloxo* da Catedral de Santiago é un dos símbolos máis recoñecibles da cidade, xa que se ve desde moitos puntos de Compostela, debido a que a imponente altura desta é igual ás dúas torres da fachada na praza do Obradoiro.

As torres do reloxo, foron unha tipoloxía moi común a finais da Idade Media, desenvolvidas coa arte gótica. Moitas cidades europeas coroaron as súas prazas con estos edificios, unha vez que a noción do paso do tempo cobraba importancia no día a día das persoas. Compostela vai ser unha máis das urbes que optaron por levantar a súa. Concretamente, a *Torre do Reloxo* santiaguesa é unha influencia directa para a posterior torre exenta da Catedral de Santo Domingo da Calzada (A Rioxa).



## FACHADA DO OBRADOIRO DA CATEDRAL DE SANTIAGO



### Identificación:

A foto amósanos a fachada do Obradoiro da Catedral compostelá. O seu autor é Fernando de Casas Novoa e a súa cronoloxía abrangue de 1738 a 1750. Pertence á etapa final da arte barroca.

### Contexto histórico-artístico:

O século XVIII, no que se construíu esta fachada, significou despois da guerra de Sucesión o comezo do reinado dunha nova dinastía francesa en España, a dos Borbóns, que se iniciou con Filipe V. Tras o convulso e decadente século XVII español, comeza unha tímida recuperación propiciada pola Ilustración. Os primeiros anos do século, desde o punto de vista artístico, son unha continuación do Barroco exuberante ou tamén chamado churrigueresco, que tamén se estende por Hispanoamérica, e que convive coa novidosa arquitectura palacega, como o Palacio Real de Madrid, o Palacio de Aranjuez e o Palacio da Granxa de San Ildefonso.

No caso compostelán, a Catedral nunca deixou de ser o faro da cristiandade para toda España, que tiña ao Apóstolo Santiago como patrón e que pagaba o Voto de Santiago, un tributo destinado ao arcebispo de Compostela. Este fluxo monetario permitiría que a basílica santiaguesa non deixase de enriquecerse artisticamente, sendo obxecto de sucesivas reformas e ampliacións. A función principal da fachada do Obradoiro é a de protexer ao *Pórtico da Gloria* das inclemencias do tempo.

Fernando de Casas Novoa, autor desta singular obra mestra, foi un arquitecto compostelán de comezos do século XVIII (1670-1749) pertencente á segunda xeración de artistas barrocos galegos. Como sucesor de Domingo de Andrade, vai poñer en práctica todo o aprendido para elaborar a frontal da Catedral (a obra da súa vida), aínda que realizou traballos por toda Galicia.

### **Análise e comentario:**

Trátase dunha fachada tipo pano -ou pantalla- construída con granito de cor gris, con talla en perpiaños e vidro nas xanelas. Ademais de protexer o Pórtico, buscábase integrar a escaleira barroca xa iniciada e integrar o edificio na estrutura urbanística da cidade, en especial cara á praza do mesmo nome.

A fachada estrutúrase en forma de H cun corpo central flanqueado por dúas torres. Mentres que nas torres predomina o muro, no corpo central concédese máis importancia aos vans. O corpo central divídese por un acusado entaboamento en dous niveis e remátase coa espadana de estrutura triangular que crea efecto de verticalidade. Por outra banda este corpo central divídese en tres mediante columnas xigantes de orde corintia e fuste estriado que sobresaen do muro contribuindo a crear claroscuro e tamén dinamismo. No nivel inferior existen tres portas. A porta central, de maiores dimensións, é adintelada, dividida por un parteluz ou mainel e enmarcada por un arco de medio punto. Entre o dintel e o arco aparece un espazo ou tímpano acristalado, e nas enxoiatas, decoración de tipo heráldica. As portas laterais son pequenas e adinteladas, e sobre elas aparecen ventás de medio punto acristaladas. Desta forma ilumínase o Pórtico. No nivel superior, as xanelas son de arco de medio punto (a inferior) e de arco escarzano (a superior). Nos laterais tamén hai xanelas de arcos de medio punto. A espadana componse dunha hornacina abovedada que acolle a estatua do Apóstolo Santiago, representado como un peregrino e rodeado de anxos. Debaixo, figuran dúas hornacinas con discípulos do apóstolo e no centro unha urna, recordo do sepulcro, rodeada de máis anxos, así como unha estrela, símbolo das luminarias que sinalaron o lugar no que estaba enterrado Santiago (*Campus Stellae* ou o campo de estrelas, que lle dá nome á cidade). As dúas torres presentan idéntica estrutura e altura, feito tamén compartido coa *Torre do Reloxo*. Nun primeiro nivel, o muro é percorrido por pilastras que evitan a súa monotonía e crean dinamismo. Ademais, sobre elas hai cornixas que acaban en balaustradas. No segundo nivel ven o corpo de campás con decoración escultórica. As torres rematan en chapiteis afiados.

A Fachada do Obradoiro é un exemplo do estilo Barroco recargado e denso que se estende durante o século XVIII. A idea de monumentalidade e grandiosidade adquire importancia útil como modo de atracción dos peregrinos. Deste xeito, Casas Novoa vai abusar de toda a gama de elementos decorativos escultóricos para recubrir á súa arquitectura, empregando escudos, grandes volutas, ménsulas, balaustradas, pequenas cúpulas, motivos vexetais, estatuas...

Como resultado final, temos unha construción que fai gala dun estilo inimitable, afastado do Barroco tradicional de Borromini ou Bernini e con achegas do tradicional churrigueresco español. Por outra banda, a escalinata de acceso lembra á *Escaleira Dourada* coa que o artista gótico Gil de Siloé dotara á Catedral de Burgos, recurso empregado tamén por mestres renacentistas como Miguel Anxo e Bramante.

## FACHADA DO CONVENTO DE SANTA CLARA



### Identificación:

O edificio ao que se fai referencia é o convento de Santa Clara, máis concretamente a súa fachada. Trátase dun edificio barroco, erixido en 1719 por obra de Simón Rodríguez. Atópase en Santiago de Compostela.

### Contexto histórico-artístico:

Situado extramuros ao norte da cidade, o convento de Santa Clara é o primeiro que as clarisas tiveron en Galicia. Foi fundado e impulsado por Dona Violante, muller do rei Alfonso X “o Sabio” na segunda metade do s. XIII, polo que ten o título de “Real”.

A fachada do compostelán *Convento das Claras* é un dos exemplos máis destacados dunha peculiar rama do Barroco español que tan só se desenvolverá en Galicia e que pasou a ser coñecido como o Estilo de Placas. Como ocorre no resto de España, o Barroco galego é unha etapa moi destacada para a cultura relixiosa; nun período caracterizado polas fames e continuas guerras, a cultura, urbanismo e as artes aplicadas renacen con grande esplendor. Os nomes máis destacados no Barroco de Galicia van ser Domingo de Andrade, Fernando de Casas Novoa, Lucas Ferro Caaveiro e Simón Rodríguez.

Simón Rodríguez (1679-1751) é un dos grandes arquitectos santiagueses desta época. Parece ser que a súa formación nas artes aplicadas comezou como carpinteiro, traballando xunto a Domingo de Andrade na Catedral. A principios do século XVIII Rodríguez xa contaba co título de mestre de arquitectura, desenvolvendo algunhas das obras máis importantes da contorna. O seu estilo caracterízase pola utilización de grandes placas de granito, de aí o nome do seu estilo, que utilizaba a modo de decoración nas fachadas, creando xogos de luces. Cando recibe o que sería o seu encargo máis significativo (a construción do frontal para Santa Clara), realiza unha fachada retranqueada sobre o resto do paramento á que se accede por unha escalita e que se configura como unha auténtica fachada pano, xa que a diferenza do que puidese parecer, non é o acceso ao templo do mosteiro, senón que dá paso ao zaguán e ao xardín do conxunto monástico.

### **Análise e comentario:**

En realidade, estamos ante unha fachada-telón de liñas duras, impostas pola dureza do granito, que obriga a unha talla de formas rotundas. Trátase dunha gran fachada, flanqueada por dúas altísimas pilastras de orde xigante, que se estrutura en tres niveis e tres corpos diferentes. O acceso realízase a través dunha porta rectangular, que aparece enmarcada por potentes baquetóns, mentres que aos lados dispóñense dous corpos cilíndricos recortados que sobresaen do paramento. Sobre a porta, no segundo piso da fachada, o artista colocou dúas hornacinas superpostas (a de abaixo é un nicho baleiro rectangular, mentres que a superior ábrese nun arco de medio punto para acubillar a imaxe da santa patroa). O conxunto aparece flanqueado por molduras que se curvan e se xesta cun frontón circular partido. No último nivel atopamos unha gran cornixa voada que se creba para albergar o escudo da orde franciscana á que pertencen as clarisas. Como se pode apreciar, a decoración está centrada na sección central da fachada mentres que as laterais son máis sobrias, únicamente perforadas por grandes vans rectangulares. En toda a composición o artista logrou combinar os elementos máis destacados da estética barroca, como son xogos de luces e sombras que xeran as grandes placas graníticas, a dicotomía entre espazos abertos e pechados que outorgan teatralidade á fachada, así como a inestabilidade lograda a partir do retranqueamento dos corpos.

O Convento de Santa Clara é un convento de clausura e está declarado Monumento Nacional desde 1940. Na actualidade sigue albergando a unha pequena comunidade de monxas. A súa fachada constitúe un dos edificios máis audaces do Barroco español, ao ser unha composición ficticia tras a cal non se atopa a igrexa, senón a portería do convento xunto a un xardín que dá acceso ao recinto.

Santa Clara, dentro dos cánones barrocos, presenta algunhas innovacións decorativas asociadas ao estilo propio do autor, vencelladas ao carácter endóxico de Galicia. O encaixe das pezas na fachada lembran aos traballos máis recentes de marquetería, mentres que os frecuentes elementos partidos e os insólitos cilindros pétreos dan un indubable aire de modernidade á fachada, casi de sensibilidade cubista.

## A REVERBERACIÓN DE SANTA TAREIXA



### Identificación:

Estamos ante *A Reverberación de Santa Tareixa*, de Gian Lorenzo Bernini. Esta mostra de escultura barroca foi realizada entre 1647 e 1652. Atópase na *Capela Cornaro*, dentro da igrexa de Santa María da Vitoria (Roma).

### Contexto histórico-artístico:

De significado claramente contrarreformista (xa que os protestantes rexeitaban o culto aos santos), a Igrexa Católica vai facer todo o contrario, canonizando a persoas que fomentan a fe católica ou defendan ao Papado. Neste sentido santifícase a Teresa de Xesús, mística castelá e cofundadora xunto con San Juan de la Cruz da orde dos Carmelitas Descalzos. Tamén se canoniza nese 1622 a Ignacio de Loyola, fundador da orde dos Xesuítas ao servizo do poder de Roma.

A obra foi un encargo do cardeal Federico Cornaro para que presidise a capela da súa tumba. Sitúase na Roma de mediados do século XVII e corresponde á etapa de madurez do autor. Bernini, con obras de arquitectura e urbanísticas como a Praza do Vaticano contribuirá aos desexos dos Papas de converter a Roma no centro da cristiandade e atraer a peregrinos e visitantes, desbancando a Xerusalén e a Compostela como epicentro indiscutible desta relixión monoteísta.

O napolitano Gian Lorenzo Bernini é o gran escultor do Barroco. Introduce a nova estética, onde que os recursos van dirixidos especialmente á vista para que provoquen impacto emocional, sen escatimar en luxos evidentes. Este proceder adoita ter unha finalidade conservadora como é conmover, emocionar e reforzar a idea do temor ante o poder de Deus e da monarquía papal. Algunhas das principais esculturas de Bernini son *Apolo e Dafne*, o *Rapto de Proserpina* ou a súa interpretación do *David*.

### Análise e comentario:

Tamén coñecida como o *Éxtase de Santa Tareixa*, trátase dun grupo escultórico de temática relixiosa elaborado en mármore tallado e bronce.

No altar desta capela represéntase a éxtase experimentada por Teresa de Ávila, que nun momento de gran concentración mística fíxoa levitar, sentindo como se lle aparecía un anxo que lle atravesaba o corazón cun dardo de amor divino, experimentando por unha banda dor e por outra un gozo intenso. É un bo exemplo de escenografía barroca na que se unen arquitectura, pintura e escultura. O grupo escultórico está rodeado de muros e columnas de mármore veteados (riqueza de materiais) e atópase dentro dun retablo transparente, no que a luz entra de forma natural por un van que non vemos e que simboliza a luz divina. Xunto a esta luz natural están tamén os raios de bronce dourados. A ambos os dous lados, coma se fosen palcos dun teatro, aparecen os retratos de membros da familia Cornaro sobre un fondo en relevo clásico (columnas de orde xónica e bóveda de casetóns), que asisten ao instante da éxtase con sorpresa ou charlando entre sí.

O mármore presenta diferente tratamento, texturas e calidades táctiles. No anxo predomina a superficie pulida polo que a luz brilla ou escorrega. No corpo da santa e na nube predominan as superficies angulosas e escabrosas, creando claroscuro. A composición está formada por diagonais que crean un efecto moi dinámico (as diagonais serían por unha banda o corpo da santa e por outra o dardo do anxo dirixido cara ao corazón da santa). A levitación sobre a nube, o voo das roupaxes e a suspensión volátil do anxo crean un efecto de inestabilidade. A luz é moi efectista xa que asolaga todo o grupo facendo sentir a presenza divina. O corpo, con pregos axitados e superficie rugosa do hábito transmite a sensación do movemento e da flotación, con excepción de mans e pés que caen inertes. Outro aspecto do movemento é que os nosos ollos seguen simuladamente a frecha ata o corazón da santa. Sobre a expresión, a éxtase é unha experiencia única que leva ao abandono cos ollos pechados, á boca entreaberta e ao desmaio. O anxo contrasta cunha expresión serena e con leve sorriso.

As principais características de Bernini como escultor aparecen nesta obra: materiais nobres ou que simulen selo; diferente tratamento das texturas entre o liso e o rugoso para acentuar os efectos da luz e chamar a atención do espectador, gran importancia do efecto da luz, máxima acción con composicións en aspa, Forte expresividade de xestos e actitudes sentimentais, etc.

A obra de Bernini é herdeira da forza escultórica de Miguel Anxo. A influencia da *Éxtase de Santa Tareixa* vai ser decisiva en toda Europa, especialmente na escultura funeraria e conmemorativa. Supuxo unha fonte de inspiración inmensa en toda a escultura posterior, tanto barroca como neoclásica, chegando a contemporáneos como Auguste Rodin.



## APOLO E DAFNE



### Identificación:

A obra que imos tratar é *Apolo e Dafne*, de Gian Lorenzo Bernini. Datada entre 1622 e 1624, esta obra barroca atópase na Galería Borghese, en Roma.

### Contexto histórico-artístico:

Bernini, consagrado en vida como o escultor de referencia do Barroco, vai proseguir na súa liña de elaborar obras de bela factura, moi pulimentadas e cun nivel de detalle sen precedentes próximos. Deste xeito, o artista vai ocupar o seu tempo dando saída a múltiples pedidos na cidade romana. En concreto, *Apolo e Dafne* foi unha obra solicitada polo cardeal Scipione Borghese.

### Análise e comentario:

*Apolo e Dafne* é un grupo escultórico de bulto redondo, cinzelado en mármore e de case dous metros e medio de altura.

Desde un punto de vista iconográfico, represéntase a Apolo perseguindo á ninfa Dafne, que véndose acosada, invoca ao deus Peneo (o seu pai), para que a libere do seu perseguidor e así a transforma en árbore de loureiro ante a mirada sorprendida de Apolo. O tema procede da *Metamorfose* de Ovidio. A obra é un dos maiores logros artísticos do século, debido ao tratamento dos materiais alternando remates pulidos e rugosos. Na composición, as dúas figuras forman unha liña diagonal; con iso conséguese un espazo aberto, dinámico, que obriga ao espectador, se quere contemplar a obra na súa totalidade, a dar a volta ao redor dela (esta concepción xa estaba presenta en obras renacentistas como os diferentes davides). Como se observa na imaxe, a escena ofrece diferentes vistas. Nalgunhas, Dafne é máis humana mentres que noutros ángulos, á figura é claramente arbórea. Fronte ao movemento en potencia propio de Miguel Anxo, Bernini plasma aquí o movemento en acto, que é o instante da metamorfose, pero sen caer no estatismo. A luz escorrega sobre a



superficie pulida e crea claroscuro sobre superficies rugosas, técnica que non é novidosa pero que cada vez está máis perfeccionada.

Expresivamente falando, existe unha clara contraposición entre Apolo, coa súa cara de asombro e sorpresa ante o seu rexeitamento, e a cara de Dafne, na que se observa a viva expresión da angustia, polo temor a ser alcanzada e sucumbir ao acto sexual. O tratamento sentimental está moi traballado en función de chegarlle aos sentidos ao espectador, sempre desde a teatralidade e a esaxeración dramática dos aspectos cotiáns da vida. Dentro da linguaxe barroca, esta escena viría a indicarnos o efémero dos nosos desexos, pois cando estamos a piques de alcanzalos desvanécense. Tamén se pode enfocar como a oposición entre a pureza e a luxuria, con victoria para a primeira.

Baseada na literatura mitolóxica da Antiga Grecia, a obra está inspirada ademáis en esculturas helenísticas, como o *Apolo de Belvedere* (Leocares), ou o *Laocoonte e os seus fillos* (Axesandro, Polidoro e Atenodoro de Rodas). A influencia de Bernini é moi longa e deixarase sentir na escultura de todos os séculos posteriores ata hoxe. O xenio italiano tivo especial repercusión nos grandes escultores do século XVIII, como Jean-Baptiste Pigalle e Antonio Canova.

## A PIEDADE



### Identificación:

A escultura que estamos a ver é *A Piedade*, grupo escultórico barroco elaborado en 1616. O seu autor é Gregorio Fernández e hoxe podemos admirala no Museo Nacional de Escultura, en Valladolid.

### Contexto histórico-artístico:

O século XVII é un século de crise, onde a sociedade é moi relixiosa e a Igrexa impón as normas contrarreformistas. Polo contrario, esta época forma parte do chamado “Século de Ouro” español, con relevancia na literatura e nas artes. Por este motivo existe unha gran demanda de imaxes non só para altares e retablos, senón tamén por parte de Confrarías, Irmandades, e gremios, cuxos pasos desfilaban en Semana Santa. Esténdese e popularízase a imaxinería, referida á arte de tallar e pintar imaxes relixiosas en madeira. Neste contexto de crise, nada mellor que conmover e atraer ás masas con temas relixiosos cuxos contidos sexan próximos ás súas vidas diarias. A produción de imaxes foi moi extensa nos estados católicos, dando lugar á chamada imaxinería barroca con temas como a vida de santos, temas marianos e principalmente os relacionados coa Paixón e a morte de Xesús.

O tema da Piedade é narrado nos evanxeos apócrifos e xorde como iconografía durante o gótico, relacionado coa importancia que adquire María. Durante o Renacemento, Miguel Anxo realiza varias “Piedades” na que a expresión da Virxe é de serena tristeza. A Contrarreforma viu neste tema, tratado de forma patética e dramatismo, unha forma de conmover ao espectador, que empatizaría co sufrimento da Virxe. A obra de Gregorio Fernández, tamén coñecida como *A Sexta Angustia*, foi un encargo da confraría vallisoletana de Nosa Señora das Angustias para substituír a un vello paso procesional. Esta imaxe incluíase nun grupo escultórico no que figuraban os dous ladróns e Xoán e María Magdalena, que hoxe non forman parte do conxunto.

Dentro da imaxinería, a máis dramática é a da escola castelá, na que sobresaie o escultor Gregorio Fernández (1576-1636). Este escultor nado na localidade lucense de Sarria, vai facer o grosu da súa obra en Castela, onde esculpirá imaxes-tipo para procesións como crucifixións, a *Piedade*, a *Dolorosa* e imaxes para retablos. España, epicentro europeo do fervor relixioso, vai orixinar numerosas escolas ao longo do seu territorio. Outra escola moi destacada foi a andaluza (capitaneada por Alonso Cano), que é menos dramática. Fronte

á castelá, entre os artistas de Andalucía pódese observar a case ausencia de sangue, recurso moi do gusto de Gregorio Fernández.

### **Análise e comentario:**

Cunha altura de 1,75 metros, este grupo escultórico de temática relixiosa está elaborado en madeira policromada, previamente traballada co procedemento da talla. A madeira tallábase en profundidade, de modo que os defectos se cubrían mediante o embolado, unha mestura de xeso e teas. A madeira posteriormente pintábase cunha ampla gama de cores e esmaltes. Ademais utilízase vidro nos ollos e unllas e óso nos dentes, para dar maior veracidade.

Representa o momento no que a nai acolle no seu colo o corpo do seu fillo coas feridas da Paixón e morto, e manifesta de forma algo teatral (trazo do barroquismo) a súa dor (levanta o brazo a petición de axuda, no seu rostro existe angustia, drama en contraste coa serenidade do rostro de Xesús); pero tamén é unha maneira de espertar a compaixón e a empatía dos fieis que contemplan o seu camiñar procesional. A súa man esquerda suxeita o brazo de Cristo para que non caia ao chan. Se a *Piedade do Vaticano* de Miguel Anxo era unha composición piramidal, esta pódese dicir que é piramidal asimétrica, porque ten o eixo desviado lateralmente para levar o centro de atención cara á man, ao rostro da Virxe e á cara de Cristo. Nela dominan dúas diagonais (a máis visible é a que forma o corpo de Cristo, pero tamén a Virxe forma outra diagonal mais vertical). Estas formas crean efecto de dinamismo. A composición tamén é aberta xa que ten moitos puntos de vista. O canon do corpo de Cristo é musculoso e alongado, e o de María máis curto e ancho. No modelado existe un tratamento realista no corpo de Cristo, suavizado nas formas e no que se marcan a pel, os ósos e os músculos. Con todo, os pregos están realizados de forma que creen efecto de claroscuro. Estes son algo ríxidos e acartonados, especialmente nas roupas. En canto á cor, non foi Gregorio Fernández quen realizou a pintura senón outros mestres. No corpo de María observamos o pano branco que cobre a súa cabeza, a túnica vermella e o azul do manto. Nas zonas espidas, a cor é mate, que contribúe ao verismo, así como o vermello do sangue que se atopa nas feridas, na fronte, xeonllos, pernas, brazos e pés. Toda a escena expresa dramatismo, de maneira algo teatral. O corpo inerte cheo de feridas, e a dor da nai son elementos que toda muller comprende. Mediante o efectismo, o patetismo, e a xesticulación téntase facer participar ao espectador, movendo o seu corazón e achegándoo máis se cabe aos valores da relixión, fin último do espírito da Contrarreforma.

A *Piedade* de Gregorio Fernández é unha obra onde se pode apreciar a influencia da *Piedade do Vaticano*, de Miguel Anxo. A maiores, este autor aplicou moitos dos procedementos de mestres casteláns anteriores como Alonso Berruguete e Juan de Juni, ao cal admiraba e imitaba. A obra de Fernández vai ser unha inspiración perpetua para un sinfín de talleres de tallado que ata hoxe elaboran imaxes procesionais.

## A VOCACIÓN DE SAN MATEO



### Identificación:

Esta obra responde ao nome de *A vocación de San Mateo*. Este cadro, obra de Caravaggio, foi elaborado entre 1599 e 1601, constituíndo unha das primeiras obras catalogadas como barrocas. Atópase na Igrexa de San Luis dos Franceses, na cidade de Roma.

### Contexto histórico-artístico:

A obra de Caravaggio correspóndese co momento histórico e os intereses da Igrexa contrarreformista no seu combate contra os protestantes, dirixida polo Papa coa axuda da Compañía de Xesús. Fronte ao racional, a igrexa defendía unha arte que chegase aos sentimentos, ao corazón, aproximando a divindade e santidade a tipos humanos da época; os santos eran humildes como as persoas do século XVII, e atraendo a mirada do espectador mediante efectos de cor, lumínicos e teatrais. A obra deste pintor presenta uns modelos e unha estética moi apropiada á propaganda da Igrexa correspondendo ao que se coñece como estética barroca.

Nado preto de Milán, Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) pronto chega a Roma onde realizará as súas primeiras obras. O seu carácter pendencieiro condúceo a meterse en pelexas ferindo a algúns e matando a outros polo que foi expulsado da “Cidade Eterna”. Exíliase en Nápoles e aínda que é perdoado, a extraña enfermidade que o mataría impediulle regresar. As súas características principais son o naturalismo e o tenebrismo. Naturalismo, porque nas escenas aparecen personaxes da rúa, cotiáns, que son situados en escenarios e con indumentarias e obxectos da época (xeralmente tabernas). A función é aproximar o tema ao espectador, para que o espectador se identifique coa escena. Por tenebrismo entendemos o produto derivado do xogo de luz. Nel contrastan zonas iluminadas e zonas en completa penumbra, sobre todo nos fondos. Estes xogos de luces son moi efectistas sorprendendo ao espectador e conmovéndoo dun xeito case místico. *A vocación de San Mateo* se cadra é a obra máis famosa deste mestre barroco, encargada para decorar a *Capela Contarelli*, dentro da igrexa na que aínda está emprazada.

## **Análise e comentario:**

Realizado en óleo sobre lenzo cun formato de 3,38 x 3,48 metros, entra dentro da iconografía relixiosa. Caravaggio elixe o momento en que Cristo chama a Mateo que era un publicano, recadador de impostos con moi mala reputación entre os xudeus, a seguilo. Pola nosa dereita entra Cristo con Pedro nunha taberna e coa súa man estendida sinala a Mateo que se pregunta se é el. Mentres a parte superior está baleira na parte inferior concéntranse os personaxes:

-Á dereita Cristo e San Pedro; Cristo cun halo ou círculo de luz -case imperceptible pola penumbra- sinala coa súa man a Mateo. Esta man lembra á figura de Deus na creación de Adán na capela Sixtina, mentres que Pedro de costas, aparece en actitude de avanzar ou de movemento.

-Na esquerda un raparigo conta moedas mentres que un personaxe maior contrólao.

-No centro da mesa, Mateo sinalase e pregunta se é el o elixido, ante dous personaxes que se sorprenden, estando un deles sentado nun talo.

O seu realismo, con todo, é teatral polo gran valor dos xestos do rostro e das mans potenciadas pola luz. É unha composición estática, horizontal, con poucos personaxes e con claroscuro. En resumo, a luz define a composición. A escena está iluminada por dous focos (unha entra en diagonal e outra parece proceder do alto ou dunha xanela) de modo que aparecen iluminadas algunhas partes e o resto queda en penumbra. Establécense pois agudos contrastes entre luces e sombras. O papel da luz é dobre, conseguindo que resalten algunhas figuras e axuda a crear unha situación de dramatismo ou misterio. No cadro destaca así mesmo a expresión e a teatralidade (Cristo sinala, Mateo dubida, o mozo con chapeu de plumas asómbrase, o que recolle as moedas avaricia o diñeiro en actitude protectora, e o ancián das lentes desconfía receloso de que o enganen).

Caravaggio é o gran referente do Barroco en Italia. Este pintor inspírase técnicamente nos grandes mestres renacentistas, especialmente en Miguel Anxo, do que toma maneiras vistas por exemplo na *Capela Sixtina*. Posteriormente, Michelangelo Merisi vai ser unha gran influencia para todos os pintores barrocos, que copian as técnicas xa bautizadas como *caravaggismo*, poñamos por exemplo a Georges de La Tour, a José de Ribera ou ao mesmísimo Rembrandt.

## JUDIT DECAPITANDO A HOLOFERNES



### Identificación:

A obra que contemplamos é *Judit decapitando a Holofernes*, de Artemisia Gentileschi. Pintado en 1620, este cadro barroco atópase na Galería degli Uffizi (Florencia).

### Contexto histórico: artístico:

Artemisia Gentileschi (1593-1654), natural de Roma, era a nena prodixio do primeiro Barroco italiano. Excelente pintora, filla de artista, precursora do feminismo ao representar a mulleres fortes sen o xugo masculino... O seu destino parecía claro. Lamentablemente, as mozas non tiñan cabida no mundo da arte desa época, polo que o tivo moi difícil para conseguir unha formación académica. Con todo, grazas ao seu pai, a artista conseguiu penetrar nese mundo (o seu pai era Orazio Gentileschi, representante da escola de Caravaggio e grazas ao que aprende a desenvolver o debuxo). Estas influencias fixeron posible a consecución dun mestre, de nome Agostino Tassi. Con apenas dezaioito anos vive un episodio que trastornará a súa vida por completo ao ser violada por Tassi. O mestre e amigo paterno tentou preservar a súa reputación casando con ela, algo que nunca sucedeu; por este motivo, o caso levouse a xuízo, do que se conserva o testemuño completo. Ademais, a moza sufriu unha tremenda humillación no xuízo, no que foi torturada con exames xinecolóxicos e probas de dor para comprobar se estaba a dicir a verdade. A pesar de ser a vítima, Artemisia Gentileschi sentiu o rexeitamento social e tivo que instalarse noutras cidades como Florencia, Roma, Venecia e Londres. Polo contrario, Tassi foi condenado a un breve ano de prisión.

Nas obras de Artemisia é frecuente a representación de mártires e grandes figuras femininas na procura por reflectir o sufrimento que a muller padecía naquela época, sometida ao xugo masculino. Por todo iso, Artemisia é vista como unha grande icona dentro da loita de xénero, sen descoidar a súa faceta como pintora de autorretratos. Crese que a violación sufrida pola propia Artemisia influíu de maneira substancial na súa pintura, mostrando así a

mulleres fortes e empoderadas, tratando de denunciar a violencia e o acoso que viñan sufrindo.

### **Análise e comentario:**

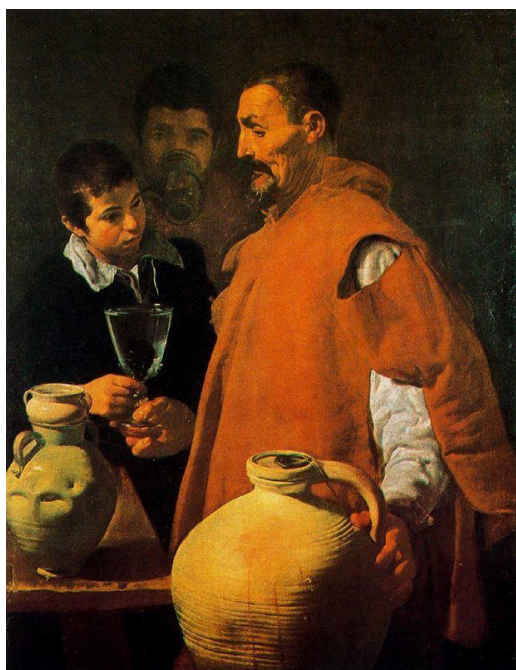
Estamos ante a que é considerada como obra cume de Gentileschi. Pintada en óleo sobre tea, a obra, de carácter bíblico, retrata a figura de Judit que salva ao pobo de Israel das mans de Holofernes. Esta heroína logra seducilo, e no seu encontro, Holofernes bebe ata caer desmaiado; Judit aproveita o momento para decapitalo.

Na obra aparecen os personaxes de Judit, o xeneral asirio Holofernes e a criada da primeira. Quere presentarse á muller como un ser belo e forte, exercendo un papel totalmente activo na acción. A presenza da criada contribúe a reforzar ese papel da alianza entre mulleres para vencer ao home ante un feito violento. Nesta obra apreciamos a gran influencia da pintura de Caravaggio, gran expoñente do Barroco, coa presenza dunha luz tenebrosa e cores moi saturadas, remarcando a psicoloxía do personaxe e creando escenas de gran intensidade. En canto á composición, observamos con claridade como os brazos de Judit diríxennos directamente ao rostro desencaxado de Holofernes, tratándose así dun eixo unidireccional (a violencia só se exerce nun sentido). Se o comparamos coa versión pintada por Caravaggio, este eixo non está tan remarcado, e as expresións dos rostros son totalmente diferentes, presentándose a Holofernes case como unha vítima, e sendo a criada, agora anciá, a ideadora de toda a acción (visión masculina da mesma escena). Na obra de Artemisia, o acto da decapitación ocupa o centro da escena. A composición é de tipo triangular, e para iso foi preciso situar dentro da tenda á doncela, que segundo a historia tradicional non figuraba. O tema de Judit decapitando a Holofernes é un dos episodios do Antigo Testamento que con máis frecuencia se representou na historia da arte. Con todo, xamais se logrou representar unha escena tan crúa e dramática como a que pinta nesta tea Artemisia Gentileschi (algúns historiadores de arte quixeron ver, na escena de terrible violencia, o desexo de vinganza respecto á violación sufrida pola artista homónima).

A pintura de *Judit e Holofernes* é o cadro co que o nome de Artemisia Gentileschi se asocia rapidamente. Con todo, esta temática non é nova e con anterioridade xa viu a luz unha versión anterior da propia Artemisia (de 1613), a maiores da famosa obra de Caravaggio ou da de Orazio Gentileschi. O dramatismo profeminista de Artemisia vai estar presente noutras obras da muller pintora como *Susana e os vellos*, *Autorretrato como alegoría da pintura* ou as diferentes *Lucrecias*.



## O AUGADOR DE SEVILLA



### Identificación:

A obra referenciada é o *Augador de Sevilla*, de Diego Velázquez. Foi elaborada entre 1618 e 1623, tratándose dunha obra do Barroco (concretamente da etapa sevillana do pintor). Actualmente atópase no Wellington Museum, na Apsley House de Londres (Inglaterra).

### Contexto histórico-artístico:

No século XVII, as condicións de vida da maioría dos españois eran moi duras, o que levou a moitas persoas a un éxodo do campo cara as cidades. A pesares diso, o entramado urbán non era fácil e un gran número de individuos debía sobrevivir con profesións variopintas como podían ser os pregoeiros, serenos, amas de cría, arrieiros, quincalleiros, picapedreiros ou augadores.

Diego de Silva Velázquez, de orixe portuguesa, naceu en Sevilla en 1599 iniciando a súa aprendizaxe no taller do seu futuro sogro, Francisco Pacheco. A obra analizada pertence á súa etapa sevillana ou de formación, moi influenciada polo naturalismo e o tenebrismo de Caravaggio. Esta primeira etapa caracterízase pola luz escura, maneiras costumistas, tons terrosos e unha pincelada densa. O xenio de Velázquez obsérvase xa na calidade matérica dos "cacharros". Outras obras desta etapa son *Vella fritindo ovos* ou *Cristo en casa de Marta e María*. O seu éxito e o seu nome esténdense pola Corte, e irremediabilmente, en 1623 trasládase a Madrid onde obtén o título de pintor do Rei Filipe IV estudando as coleccións de Tiziano, Veronés e Rubens. Con Pieter Paul Rubens vai tomar moito contacto, e decídese a pintar lenzos como *O triunfo de Baco*. A partir destes momentos compaxina a súa estancia en Madrid coas súas dúas viaxes a Italia. O seu estilo evoluciona en cor, pincelada moi solta e perspectiva aérea (neste momento pinta obras como *A Rendición de Breda*, e os seus Bufóns). Nos seus últimos momentos, aprendendo ao longo do seu traballo e obras (terceira e última estancia en Madrid), recibe o título de Aposentador Real e mostra un estilo plenamente consolidado, unindo todas as características aprendidas durante a súa vida. É a etapa de grandes obras como a *Venus do espello*, *As Meninas* ou *As Fiandeiras*.

## **Análise e comentario:**

O augador de Sevilla é un óleo sobre lenzo que forma parte da pintura de xénero (aquela na que se representan escenas da vida cotiá). No cadro pódense sinalar as seguintes características principais:

- A escena ten como marco un exterior pero con penumbras.
- Realismo naturalista. Ven marcado pola figura do augador que se recorta sobre un fondo neutro, con engurras na súa pel e vestimentas dignas das clases populares; pola calidade matérica da cántara que rezuma unhas pingas de auga; tamén na alcarraza trianeira abolada e na copa de cristal transparente, cun figo dentro para darlle sabor á auga.
- Importancia do debuxo que fixa claramente os contornos.
- Interese polos efectos de luz e sombra, o que é unha evidente influencia de Caravaggio. Cos efectos do claroscuro crea os volumes como nos cacharros, e mediante o efecto de luz e sombra crea unha atmosfera tenebrista, defuminando o fondo.
- A composición estrutúrase en forma de curva. O foco de luz procedente do exterior incide no cántaro, pasando pola cunca situada enriba da alcazarra e conclúe nas cabezas rematando na manga do augador.
- O colorido que utiliza segue unha gama de tonalidades terrosas, ocres e marróns.

En canto ao significado, atestiguamos que simboliza a transmisión da sabedoría desde o adulto ao neno e a impaciencia do novo (temática barroca do paso do tempo). A escena recolle o momento no que os dous personaxes do primeiro plano se relacionan entre sí. O augador de idade madura vestido de forma humilde (con capa parda e manga rachada que deixa ver unha camisa branca) ofrece a copa transparente ao seu novísimo cliente (con gran parecido co neno da *Vella fritindo ovos*). Pola indumentaria do rapaz, parece que a súa posición social é mellor. No fondo, moi difuminado e máis alto, xorde a imaxe dun home novo que bebe con ansiedade dunha xerra. A individualización dos personaxes e a súa psicoloxía suxire que o cadro podería representar as tres idades do home.

*O augador de Sevilla* está moi influenciado pola técnica de mestres barrocos como Caravaggio, posiblemente mediante grabados e copias que chegaban á cidade andaluza procedentes de Italia. Este cadro vai influir moito na obra de outros autores centrados na pintura de xénero e nos bodegóns (ostensible ás chamadas “naturezas mortas”), como o tamén sevillano Bartolomé Esteban Murillo.

## A FRAGUA DE VULCANO



### Identificación:

*A Fragua de Vulcano* é unha obra de Diego Velázquez, pintada en 1630 durante a súa primeira viaxe a Italia. Emprázase no madrileño Museo do Prado.

### Contexto histórico-artístico:

O tema deste cadro, procede das *Metamorfoses* de Ovidio (século I d.C.). Describe o instante no que Apolo, rodeado dunha areola e con coroa de loureiro, entra nunha fragua e comunícalle a Vulcano que a súa esposa, a bela Afrodita, está a cometer adulterio co deus Marte, espertando as reaccións de todos. Para maior escarnio, as armas que están a traballar están destinadas a Marte. Vulcano, ante a noticia, encolerízase, e os ciclopes (aos que representa con dous ollos) mostran sorpresa e estupor abrindo algún deles a boca.

Cando se realiza esta obra, cara a 1630, o Reino de España atópase sumido nunha fonda crise, consecuencia da guerra dos Trinta Anos que non conclúe ata 1648. Ao esgotamento demográfico súmanse as malas colleitas e a peste, para facer do XVII un século nefasto para a poboación e que marcará o comezo da decadencia histórica española, que perde a súa hexemonía en Europa. Por contraste, desde o punto de vista cultural, España está inmersa no “Século de Ouro” onde destaca a obra literaria de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Quevedo e Góngora; e a nivel artístico fano José de Ribera, Zurbarán, Velázquez e Murillo.

O feito de ser pintor da Corte vai permitirlle a Diego Velázquez unha vida folgada e a oportunidade de coñecer os cadros da Familia Real, así como realizar dúas viaxes formativas a Italia, en 1629 e 1648. Destas viaxes obterá un maior interese polo espido e pola anatomía, de influencia clásica e miguelanxelesca. Tamén inflúe nel a pintura veneciana que se aprecia na cor e na luz. Tras coñecer de cerca a pintura italiana, Velázquez abandona o tenebrismo, substituíndoo pola transición máis suave da luz, e a súa pincelada empeza a ser máis solta.

## **Análise e comentario:**

A obra responde á técnica do óleo sobre lenzo, medindo aproximadamente 2 x 3 metros. O seu xénero é mitolóxico pero executouse como unha pintura de xénero.

A composición é complexa. Case todos os personaxes inscríbense nunha elipse que queda pechada polo ciclope encorvado e cuxo escorzo serve para dar profundidade. Á esquerda, a figura de Apolo recórtase sobre un van que desta forma estende a profundidade máis aló deste espazo interior; pero o núcleo central da escena é un círculo formado polos catro personaxes que ten como centro o ferro incandescente e o iunque. As formas son realistas. O tema dálle pé para introducir un espido que fai que resalten as anatomías dos traballadores e os defectos físicos de Vulcano (feo rostro e postura desequilibrada, cun gran contraposto pero que non lle quita dignidade ao representado). No mundo barroco contrasta a idealización do corpo de Apolo (adolescente de pel branca) co naturalismo dos artesáns, representados como xente do pobo (morena, mal barbeada e con aspecto pouco hixiénico).

É un exemplo de barroquismo: A escena entre deuses non transcorre nun espazo idílico senón realista (unha fragua), por tanto une xéneros distintos como a mitoloxía (os deuses), a escena de xénero (os traballadores de fragua) e a representación naturalista e detallada de obxectos (é un exemplo de teatralidade barroca centrada na “natureza morta”). A calidade no tratamento das ferramentas, do ferro incandescente, do iunque, a armadura cos seu brillos e texturas, a xerra cerámica branca sobre a repisa e o resplandor ígneo do fogón, enriquecen en gran medida o resultado final.

Ao abandonar o tenebrismo, Velázquez modela os corpos con matices de luces e sombras grazas á luz frontal (por exemplo o corpo do ciclope artesán que se atopa en escorzo). Ao foco central que incide especialmente sobre Apolo e o artesán, de costas, súmanse focos secundarios (o ferro a lume vivo, as chamas do fogón...). É unha luz que se vai graduando e diminuíndo cara ao fondo, deixando os contornos do traballador que se atopa ao final do taller difusos (perspectiva aérea).

Segue predominando a gama de cores terrosos con tons ocres característicos do naturalismo. Xunto a estes, resalta a gama de azuis na xanela, nas sandalias de Apolo, o verde das follas de loureiro, o branco azulado da xerra ou a cor prateada da armadura. A profundidade é outra das grandes preocupacións do pintor, enfrontando a unhas figuras con outras para crear ese efecto espacial.

As expresións, conteñen unha intensa análise psicolóxica. Así, da ira de Vulcano, mostrada na súa mirada, pasamos á sorpresa dos traballadores, como o que coa boca aberta asiste sorprendido. É un cadro cuxo ritmo vén marcado polas diferentes actitudes dos personaxes. A obra ten un claro significado barroco, donde capta o instante a través das diferentes expresións e reaccións humanas.

Cunha temática obtida da obra de Ovidio, *A fragua de Vulcano* está inspirada no *Apolo de Belvedere* así como nun grabado homónimo de Antonio Tempesta. No plano técnico, Velázquez bebe da pintura de Miguel Anxo e tamén de Tiziano.

## A RENDICIÓN DE BREDA



### Identificación:

Tamén coñecida como “*As Lanzas*”, *A rendición de Breda* é unha das obras máis coñecidas de Diego Velázquez, que a pintou entre 1634 e 1635. Hoxe podemos vela no Museo do Prado.

### Contexto histórico-artístico:

A comezos do século XVII, os Países Baixos atopábanse inmersos na denominada guerra de Flandres, tamén denominada como “dos Oitenta Anos”. Nela, este territorio loitaba contra España para conseguir a súa independencia e tamén en defensa da fe protestante. As tropas neerlandesas, lideradas por Mauricio de Nassau, mantiveron duras batallas cós terzos españois e tras tomar a cidade de Breda, lograron unha tregua por doce anos. En 1624, os españois recuperaron a cidade e a guerra reanudouse.

Realizada dez anos despois do acontecemento, o cadro en cuestión foi encargado para decorar o *Salón do Reino* do palacete do Bo Retiro. Esta obra pertence a unha serie de doce cadros de historia realizados por distintos artistas, como Zurbarán, Carducho ou Antonio de Pereda entre outros, nos que se destacan os triunfos militares da Monarquía Española.

En concreto, o cadro realizouse despois da primeira viaxe do artista a Italia, coa que comeza a súa segunda etapa en Madrid, traballando na Corte. Velázquez regresa tras profundar no coñecemento dos grandes mestres. Durante a súa estancia realiza a *Fragua de Vulcano* e ao regresar á capital obsérvase unha evolución, cunha pincelada máis solta, con menos materia, cores aclaradas, perspectiva aérea e profundidade. Obras desta etapa son os retratos ecuestres da Familia real (*Filipe IV*, *Baltasar Carlos*) e de bufóns (como o *Neno de Vallecas* ou o de *Calabacillas*) e tamén este cadro, que supón un exercicio de propaganda sobre o trato do exército español aos vencidos.

### Análise e comentario:

A obra, un óleo sobre lenzo de grandes dimensións, divídese en dúas partes por un eixo vertical que vén protagonizado pola chave. Unha imaxinaria liña horizontal divide a parte superior, máis ampla, que está ocupada polo ceo e os estragos da batalla, da parte

inferior, ocupada pola masa dos combatentes. Este grupo de soldados forman un esquema compositivo circular (que se inicia na grupa do cabalo en escorzo, virando cara ao cabalo do exército holandés) e acabando no soldado que se atopa de costas, con abrigo de ante claro. Este esquema serve para centrar o punto de tensión do cadro na chave, que sobresaie sobre un segundo plano moi luminoso. A disposición dos combatentes é diferente. Á nosa dereita están os vencedores españois (os oficiais quítanse o chapeu de forma cerimonial e os soldados alzan unánimamente as lanzas, todo iso formando estruturas verticais). Esta estrutura de estatismo rómpena a bandeira en diagonal, a mirada dun soldado (posible autorretrato de Velázquez) e a posición en escorzo do cabalo, que crea profundidade. Na parte inferior hai unha folla en branco coa firma do pintor cuxo significado se descoñece. Á nosa esquerda atópanse os vencidos neerlandeses, armados cunhas cantas alabardas adornadas con gallardetes de cor alaranxada, ante unha gran columna de fume. Un deles mira ao espectador e outro con camisa branca é consolado por un compañeiro. Para introducirmos no cadro, como recursos do Barroco, colócanse figuras en escorzo, de costas e personaxes que nos miran (iso parece facernos cómplices do acontecemento). O tratamento das figuras é realista. Velázquez realiza unha galería de retratos conseguindo captar a súa psicoloxía, estoica nos neerlandeses e petulante nos españois. Tamén capta as diferentes calidades dos tecidos como la, seda ou brocados. O canon das figuras é natural e o claroscuro contribúe ao modelado. As cores son diversas, oscilando entre primeiros planos cálidos e un horizonte frío (azuis, prateados e grises, de forma que a bruma parece fundirse co ceo e difumínanse os detalles). Esa paisaxe está vista dun modo panorámico ou a ollo de paxaro, feito que induce a pensar que o pintor se baseou en mapas ou gravados. En conclusión, Velázquez mostra o barroquismo polos contrastes.

O significado da obra é claro: Xustino de Nassau, reclinado, en actitude de submisión e derrota entrega a chave da cidade a Ambrosio Spínola, ergueito, que cun xesto cordial pásalle a man por enriba, non humillando ao perdedor. Desta maneira o vencedor trata con gran dignidade ao vencido, mostrando así a súa nobreza. Parece que o Conde Duque de Olivares insinuou este tratamento para publicidade do trato nobre do exército en Flandres, onde os terzos españois eran realmente temidos.

A *rendición de Breda* de Velázquez inspírase en grabados venecianos do século XVI, así como na comedia “*O sitio de Breda*”, de Calderón de la Barca.



## AS MENINAS



### Identificación:

*As Meninas* é a obra mestra de Diego Velázquez. Datada en 1656, probablemente é a pintura máis importante da arte española, sendo o cadro máis significativo do Museo do Prado.

### Contexto histórico-artístico:

Atopámonos na España do Século XVII, gobernada por Filipe IV, unha España que perde a súa hexemonía en Europa, que perde Portugal e ten que loitar por conservar Cataluña. Os súbditos sofren fames negras e epidemias en contraste cunha etapa de gran esplendor cultural, que comeza no século XVI e se denomina o “Século de Ouro”. Nesta España en crise e contrarreformista aparecen os primeiros xenios da súa pintura, como Velázquez e Murillo, así como os da literatura. A obra das *Meninas* sitúase na última etapa de Velázquez, que comeza logo da súa segunda viaxe a Italia. Alí perfecciona o retrato e as paisaxes, con pinceladas moi soltas e toques de cor, antecedentes do impresionismo. Tamén vai traballar o espido. Unha vez en Madrid (terceira etapa na Corte) realizará as súas dúas grandes obras, que son *As Meninas* e *As fiandeiras*. A súa técnica evoluciona traballando *alla prima* (á maneira abreviada), é dicir, case sen debuxo.

A obra é unha proeza en orixinalidade. Nunha estancia do Alcázar de Madrid en cuxo fondo aparecen dous cadros reais, o pintor, que se autorretrata, está a realizar o retrato dos reis Filipe IV e María Luisa, que aparecen nun espello (cadro dentro do cadro) e que estarían a pousar onde nos situamos nós como espectadores, que desta maneira nos convertemos en protagonistas. O propio pintor e outras personaxes parecen mirarnos facéndonos cómplices da escena. Nun momento do traballo do pintor, o aposentador Don José Nieto abre a porta e entran a infanta Margarita, a Dama de honra (camareira da princesa dona Marcela de Ulloa), cuxa condición de viúva maniféstase pola súa vestimenta, e o sacerdote Don Diego Ruiz



Azcona, que se atopan na penumbra. Únense a estes personaxes os bufóns Mari Bárbola (que padecía enanismo hidrocéfalo e que leva unha bolsa de moedas) e Nicolás Pertusato, de aspecto infantil e que pisa e molesta a un mastín dos reis. Ante a presenza da infanta acoden rapidamente as Meninas (palabra portuguesa referida a un neno de familia nobre adestrado para servir á raiña e aos seus fillos na Corte). María Agostiña Sarmiento, ofrece auga nunha bandexa de prata e Isabel de Velasco, inicia unha reverencia.

### **Análise e comentario:**

Esta obra, cuxo primeiro título foi “*A familia de Filipe IV*” fíxose mediante a técnica do óleo sobre lenzo de gran formato. Pode clasificarse como un retrato de tipo colectivo e cortesán.: Retrato colectivo e cortesán A pincelada é diversa, ás veces é detida e detallista como no caso do búcaro (vasixa de barro típica de Portugal), o pelo do can, madeiras; pero noutras, con pinceladas moi soltas de grandes manchas que perden nitidez nos fondos debido á luz. Ás veces, a pincelada é moi diluída, como na atmosfera da habitación. Este cadro convén observallo en principio a certa distancia achegándose despois para observar os detalles e a súa factura. Na composición pódense observar os seguintes aspectos:

- O centro de atención é a infanta Margarita. Outra figura de gran interese é o aposentador a contraluz co seu brazo sinalando e o cadro no que se reflicten os reis de España.

- A metade inferior do lenzo está chea de personaxes en dinamismo mentres que a metade superior está chea de atmosfera.

- No cadro aprécianse verticais (como o lenzo e as pilastras), horizontais no teito, formas rectangulares (cadros colgados das paredes, o espello, a porta aberta do fondo)... Pero estas estruturas equilíbranse cos personaxes agrupados en dous montóns.

Existen tres focos de luz. O primeiro é unha primeira ventá lateral invisible (a luz incide nas figuras do primeiro plano). O segundo foco procede dunha segunda xanela cuxa luz incide na parte de atrás da estancia pero especialmente no teito. O terceiro foco de luz sitúase na porta na que aparece a contraluz o aposentador (esta luminosidade proxéctase desde o fondo do cadro cara ao espectador. A maiores, o reflexo do espello tamén xera luz na obra.

Ao cruzarse estas iluminacións, o xogo de luces crean a ilusión de planos superpostos en profundidade. Esta luz tamén serve para resaltar algunhas figuras mentres deixa outras en penumbra. No espazo apréciase unha perspectiva lineal digna do mellor Renacemento, sendo o punto de fuga a porta onde se atopa o aposentador. Na gama cromática predomina a paleta de cores frías de forma sobria. Dominan a variedade de ocre tanto no teito como no chan, as cores das sedas prateadas, ou grises, as cores brancas en diversos puntos como nas camisas, puños de Mari Bárbola e Agostiña Sarmiento, e os lixeiros toques vermellos nos adornos e nos arranxos florais. Na paleta que leva o pintor obsérvanse diversidade de cores mostrando así o seu oficio.

En canto ao significado, a obra está vinculada co mundo barroco. Representase o instante, un momento anecdótico (a visita da infanta acompañada do seu séquito ao taller do pintor). Velázquez, como bo pintor barroco, gusta de xogar co ilusionismo na pintura e o xogo de realidade e ficción. Así nós, que somos os espectadores e observamos o cadro, de súpeto, pola maxia da pintura, convertémonos no obxecto de observación da figuras do

cadro; Son elas as que nos observan, pois nós, a través do reflexo do espello do fondo, convertémonos nos reis retratados polo pintor e pasamos a compartir a mesma estancia cos personaxes do cadro. O noso espazo queda integrado no cadro, recurso este que xa fora utilizado anteriormente por Jan Van Eyck en O matrimonio Arnolfini. Tamén se pode considerar como barroco aínda que típico da sociedade española desexo de fidalguía, de ser cabaleiro e pasar así formar parte dos privilexiados na sociedade estamental típica da Época Moderna. O feito de que o propio pintor se represente a sí mesmo exercitando o seu oficio é unha reivindicación do propio Velázquez da pintura como arte liberal e non como artesanía (o traballo físico deshonraba e era propio do Terceiro Estado). Velázquez sempre estivo obsesionado por ascender socialmente, e finalmente obtivo ese recoñecemento como cabaleiro da Orde de Santiago, cuxa cruz vermella loce no seu peito, aínda que esta foi incorporada na pintura con posterioridade á súa morte.

Esta obra influíu nos grandes nomes da pintura española como Francisco de Goya (que realizou *A familia de Carlos IV*) ou Pablo Picasso (que fixo as súas variacións da obra).