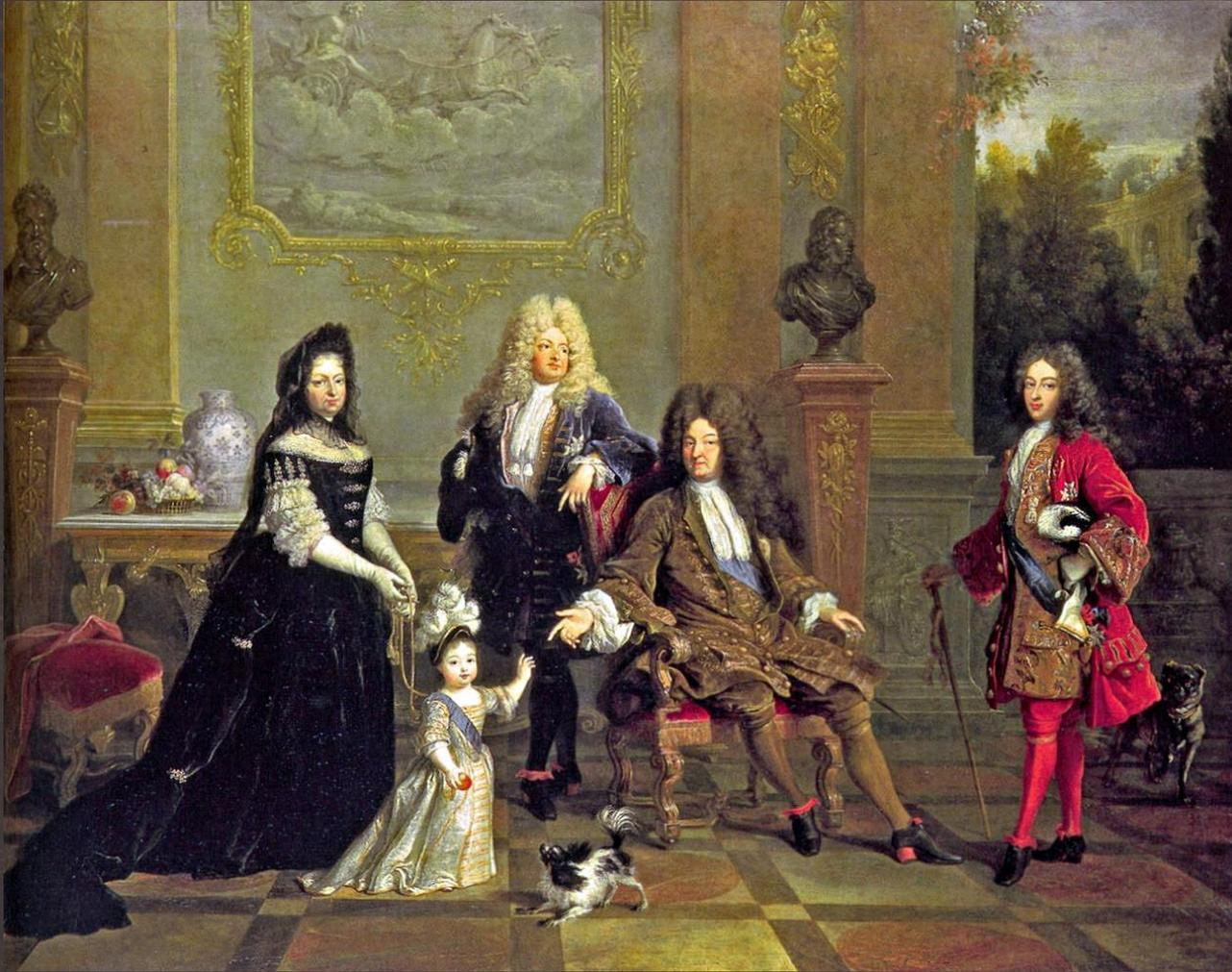


EL BARROCO

ORIGEN DEL BARROCO



TÉRMINO: italiano y portugués.

Evoluciona desde el Manierismo llevado hasta el extremo, con influencia del contexto político y social.

Aparece y desarrollará en Europa entre los Ss. XVII y parte del XVIII.

- Manifestación del poder absolutista del monarca.
- Manifestación del poder de la Iglesia.

EL ARTE ES UTILIZADO POR:



1. **EL ESTADO:** como propaganda del poder de la monarquía (*para constatarlo o aparentarlo*) y de *mitigar el descontento de una sociedad convulsa y en crisis* por las continuas guerras, enfermedades y hambre.

2. **IGLESIA CATÓLICA :** como propaganda de la Contrarreforma, para *mostrar la belleza y grandeza de Dios*, como *medio de persuasión para convertir a la masa sin fe* y como *defensa contra el luteranismo*.



BARROCO

Sin embargo, no supone demasiadas novedades técnicas respecto al Renacimiento.

- **ARQUITECTURA:** se mantiene el esquema del siglo anterior: columnas con basa, capitel, entablamento o arco.
- **PINTURA:** se siguen representando las figuras con fingimiento de realidad (al que contribuyen las perspectivas: lineal, aérea y el claroscuro).
- **ESCULTURA:** se siguen los principios figurativos anteriores y los mismos materiales (mármol y bronce especialmente).

CARACTERÍSTICAS



1. Se pasa de la forma cerrada, a la abierta.
2. De lo estático a lo dinámico.
3. Del reposo, medida, cálculo y orden, a lo escenográfico, el gusto por el efecto, contrastes, exceso, desequilibrio y asimetría.
4. Es un arte dirigido a la emoción más que la razón, que exalta la fugacidad, la apariencia, lo instantáneo.

CARACTERÍSTICAS



4. Todas las artes pintura, arquitectura, escultura, música... se funden en un todo como en una sola sinfonía.

5. Trata de influir directamente en los sentidos y crear espacios capaces de sobrecoger al hombre.

6. Formalmente se pasa de lo claramente delimitado, lineal o plástico a lo menos demarcado o lo difuso.

7. Arte de la manipulación, de la teatralidad, de las escenografías, del engaño del ojo, de la seducción. Los edificios se integran en los espacios como los actores en el escenario, la luz está dirigida a crear efectos fascinantes...

8. Interés por lo sorprendente, lo rico, deslumbrante, monumental que va a ser utilizado como expresión de poder y autoridad con afán propagandístico.

CARACTERÍSTICAS

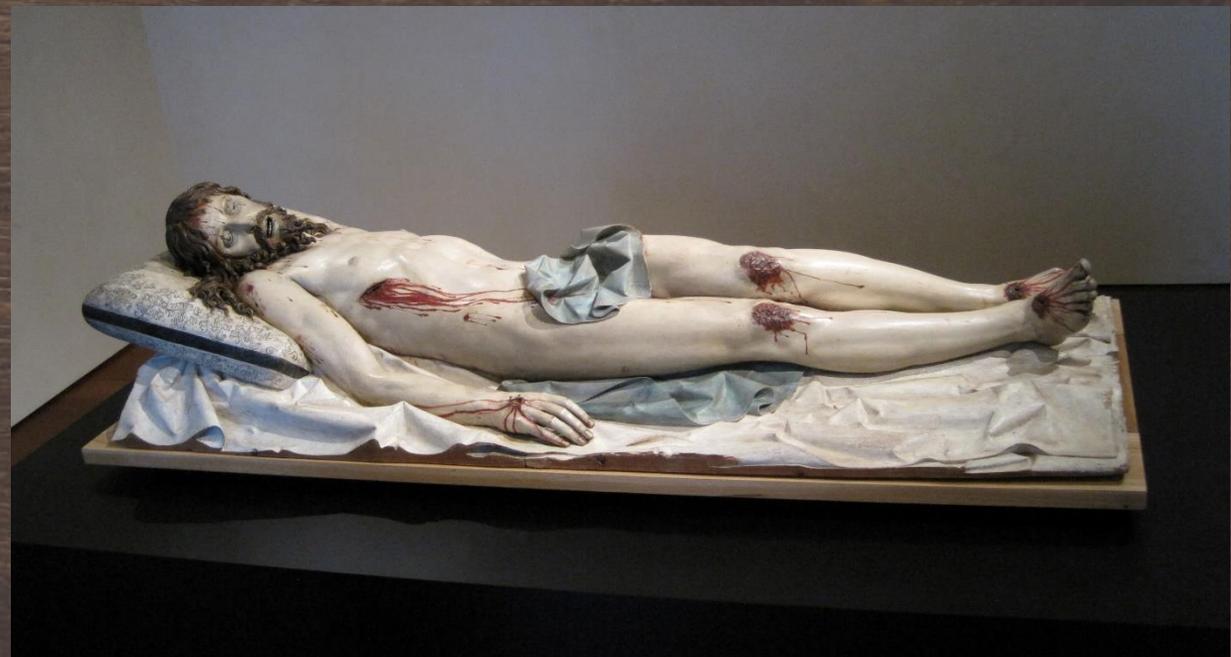
9. Es el arte de los sentidos, individualista.

10. Manifiesta un gusto por el detalle.

11. Interés por la realidad, lo terrenal, carnal, por lo inmediato y cotidiano que va unido en los países católicos a un deseo de aproximación del hecho religioso, a la sensibilidad de los fieles.

En los protestantes al interés por los aspectos sensibles de la realidad circundante como afirmación en la burguesía creciente.

12. En pintura se llega a la captación definitiva de la realidad con la perspectiva aérea y la cámara oscura.



PANORAMA: MONARQUÍAS ABSOLUTAS EN EUROPA

S. XVII monarquías absolutas cada vez más poderosas.

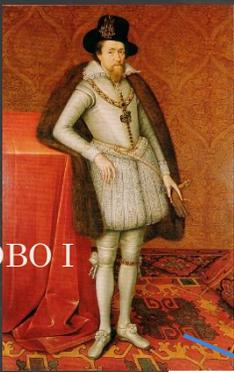
Su absolutismo viene avalado por:

- *Ejército*: mercenario, se emplea en las guerras para concebir más riqueza.
- *Burocracia*: los cargos se venden.
- *Impuestos*: se cargan al pueblo.
- *Comercio*: desde el S. XVI mercantilismo (intervención del estado en la economía para aumentar el poder del mismo).
- *Diplomacia*: alianzas matrimoniales para conservar o aumentar el poder.
- Todo ello contribuyó a la centralización económica, proteccionismo y expansión ultramarina.

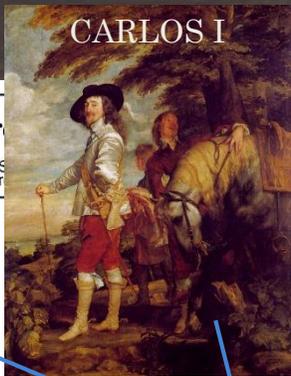
El Estado utiliza el arte ante las numerosas crisis sociales y políticas mediante el uso conjunto de diversos medios que actúen sobre el individuo dando al pueblo una imagen de esplendor (muchas veces lejana de la realidad) ya que tales monarquías lo alcanzan tras un rosario de guerras que devastan sus países y que llevan a la miseria y la desesperación a sus vasallos.



JACOBO I



CARLOS I



FEDERICO II



La grandeza política y expansión militar de sus estados y el esplendor de reyes como Luis XIV de Francia, Felipe IV de España o Federico II de Prusia, trae consigo la miseria del pueblo y la injusticia social.

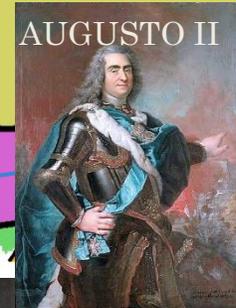
La mayoría de la población carecía de derechos y era explotada por una minoría de una manera despiadada.

Por ello el estado absolutista, será el último baluarte de la nobleza como clase ya que las revoluciones burguesas acabarán con ella.

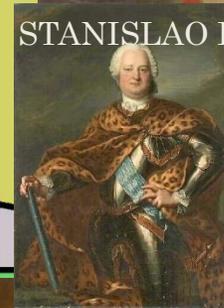
LUIS XIV



AUGUSTO II



STANISLAO I



FERNANDO II



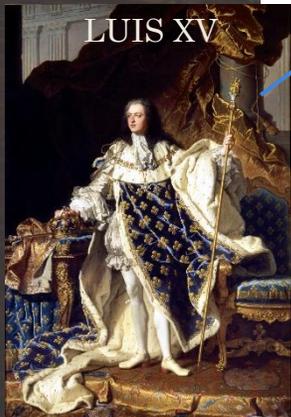
FERNANDO III



LEOPOLDO I



LUIS XV



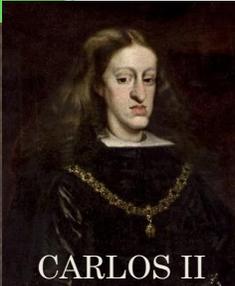
FELIPE III



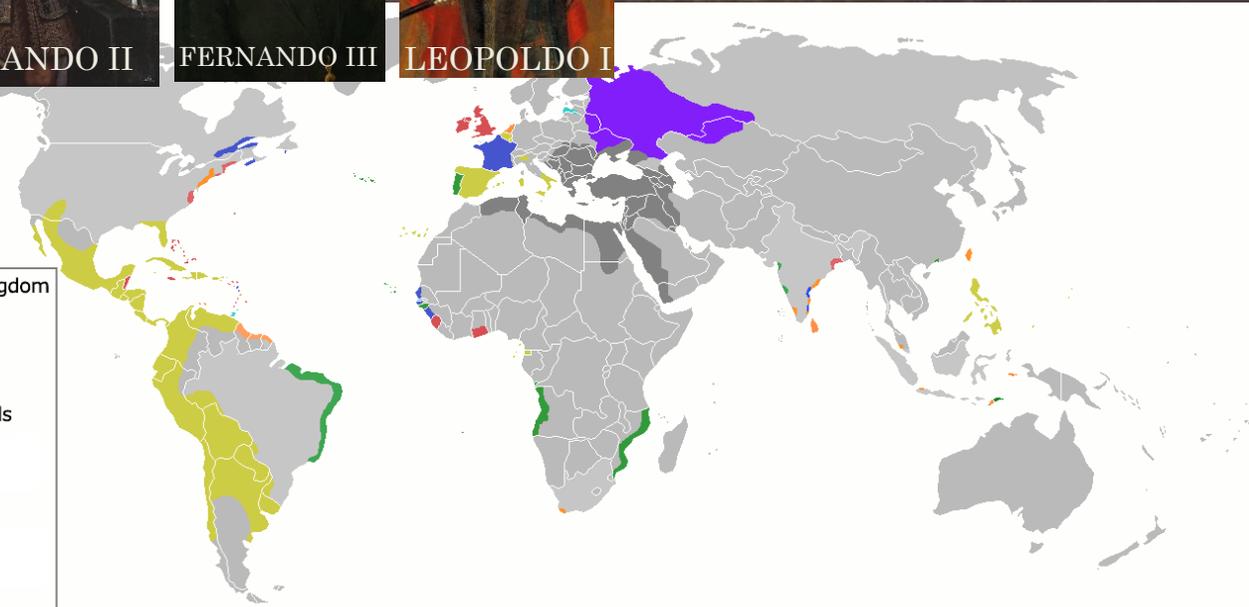
FELIPE IV



CARLOS II



- United Kingdom
- France
- Portugal
- Spain
- Netherlands
- Courland
- Russia
- Turkey



GUERRA DE LOS TREINTA AÑOS. CRISIS POLITICA EUROPEA. POLITICA ESPAÑOLA



Los monarcas pretendían convencer de su poder en un mundo donde la riqueza de los estados y la fuerza militar marcaba las relaciones internacionales, por lo que aparentar se convirtió en un objetivo político de primer orden.

Los reyes de todos los países se lanzaron a una carrera para ofrecer las obras de arte más sorprendentes y magníficas.

Implicó a la mayoría de los países occidentales y está entre las **GUERRAS** que mayor terror y ruina produjeron en Europa.

Tuvo una vertiente religiosa; en parte se trataba, de la lucha por la supremacía entre protestantes y católicos.

Arruinó a todos:

1. A los países sobre los que tuvieron lugar las batallas (el centro de Europa)
2. A quien ganó (Francia que salió triunfante)
3. A los que perdieron, sobre todo la Monarquía Hispánica, que a partir de entonces inició su declive político.

Aunque sus países quedaron destrozados, la autoridad de los reyes salió reforzada por el papel del arte; estos se presentarían ante el pueblo con esplendor y magnificencia.

EL SIGLO XVII. ESPAÑA



Tras ser una potencia mundial en los siglos precedentes, este será el siglo en el que los Austrias destinan todos los recursos de sus arruinados reinos a las guerras europeas (Guerra de los 30 años, enfrentamientos con Francia, levantamientos secesionistas de Portugal y Cataluña, etc.).

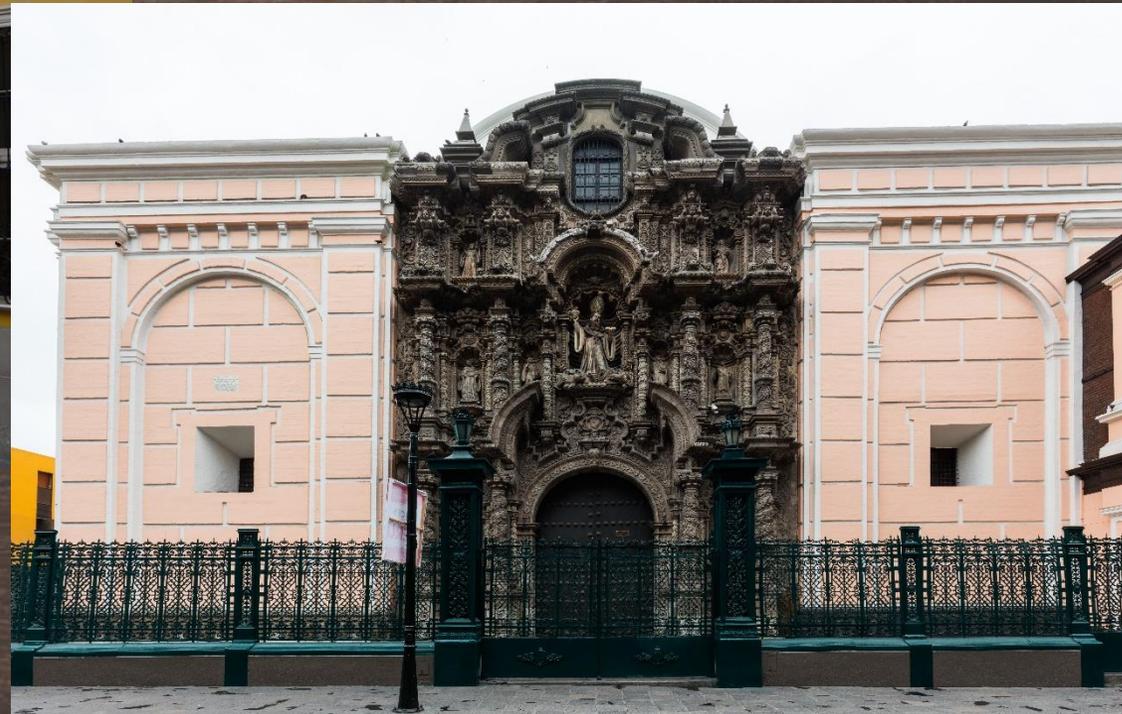
La sociedad está en declive, se siente desengañada y pesimista y se vuelca hacia lo religioso, lo que le confiere su barroco unas características particulares.

EXPANSIÓN DEL BARROCO

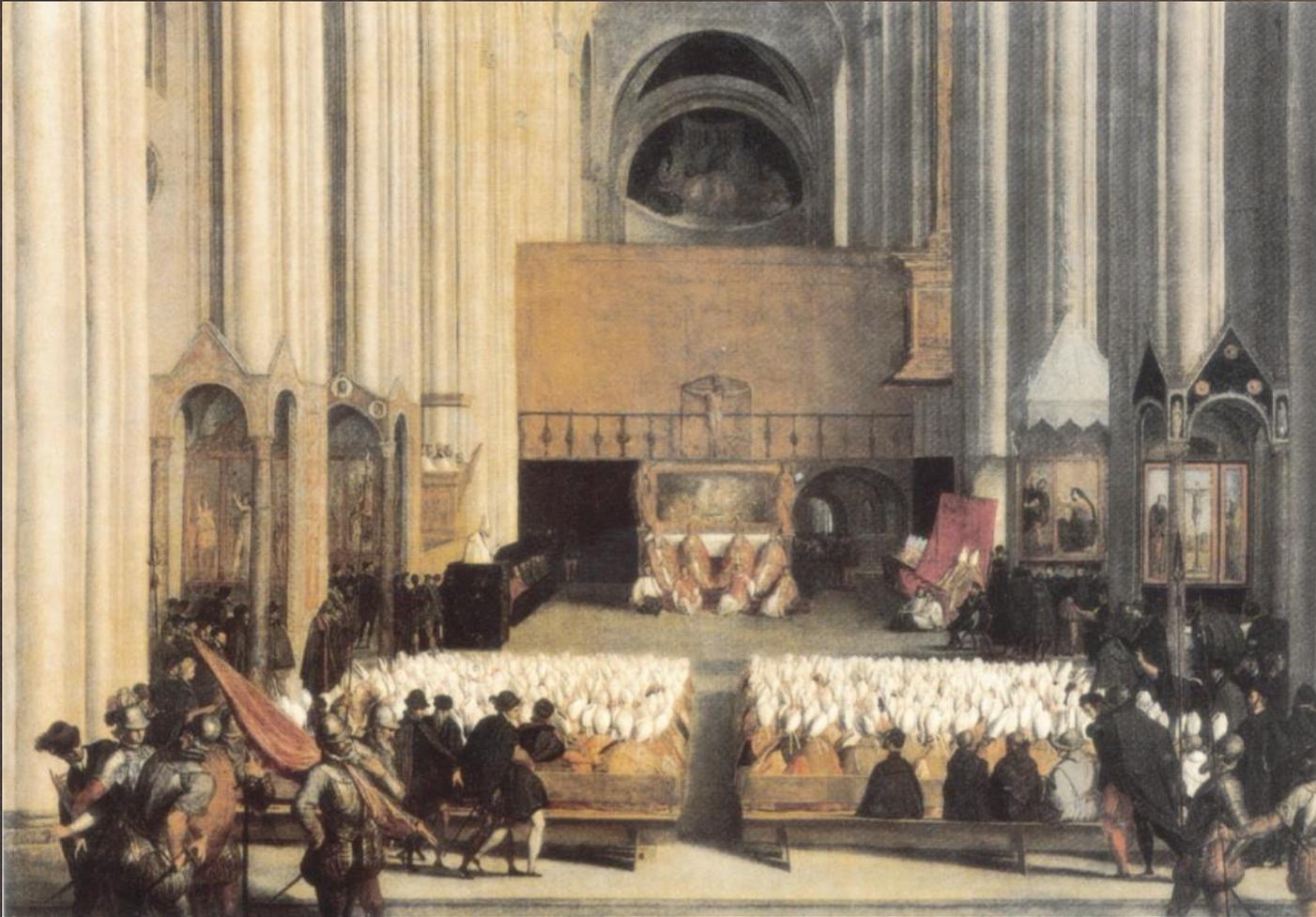
Aunque se trata de un estilo plenamente occidental, debido a la expansión territorial de las naciones europeas en este momento, su cultura arraigará en otros continentes, fundamentalmente *América*, que se convertirá en una región más de Europa.



También en otros enclaves como *Angola*, *Ciudad del Cabo*, *Filipinas* o *Australia* donde los europeos implantaron su forma de vida, convirtiéndose en un **arte internacional**.



CONCILIO DE TRENTO Y SU IMPORTANCIA EN EL CAMBIO ICONOGRÁFICO EN LAS IMÁGENES RELIGIOSAS.



Ante éxitos del protestantismo, la Iglesia Católica tuvo que convocar un concilio (el **Concilio de Trento**) y atajar problemas y en el que se llegara a un consenso en cuanto a doctrina, moralidad, etc.

Este supuso el inicio de la **Contrarreforma**, estableciendo una serie de principios que en adelante regirían: la fe, relaciones internacionales y las leyes de los países católicos.

CONTRARREFORMA: cambio de rumbo en todos los sentidos:

1. Se crearon **SEMINARIOS**, se obligó a los **OBISPOS A RESIDIR EN SUS DIÓCESIS**, se **REESTRUCTURARON LAS ÓRDENES RELIGIOSAS** para evitar abusos en ocupación de puestos eclesiásticos, haciéndolas volver a sus orígenes y estableciendo una obediencia estricta a la regla y a los votos monásticos...
2. Se estableció una **RÍGIDA MORALIDAD**, tanto en el clero como en el pueblo.
3. **NUEVAS ÓRDENES RELIGIOSAS**, combativas, expansivas y con dedicación exclusiva a la salvación de las almas: **LOS TEATINOS** (que ejercieron una especie de inquisición interna dentro del clero) **LOS CARMELITAS**, **LOS CAPUCHINOS...** y sobre todo, **LOS JESUITAS**, cuya formación, preparación intelectual y su independencia respecto a los gobiernos de los reinos europeos les hizo alcanzar una gran influencia.
4. **IMPORTANCIA DE LAS OBRAS PARA ALCANZAR LA SALVACIÓN**
5. **IMPORTANCIA DE LOS SIETE SACRAMENTOS**
6. **AUTORIDAD DE LA TRADICIÓN CATÓLICA.**
7. **DOGMA DE LA TRANSMUTACIÓN** y el **CANON DE LA SAGRADAS ESCRITURAS**, con la *Vulgata Latina de san Jerónimo* como única versión aceptada.
8. **INQUISICIÓN**, que actuaría con gran celo y con graves repercusiones:
 1. Inspecciona al **detalle cualquier obra** que tratara temas referentes a la moral, la filosofía, y sobre todo. la religión.
 2. **Censura eclesiástica e *Índice de Libros Prohibidos***. (No sólo los de apología protestante, sino obras de Erasmo).
8. **VALOR DEL SACRIFICIO, ORACIÓN, PENITENCIA, VIDA PIADOSA**, y la **RELACIÓN PERSONAL CON CRISTO.**
9. **NUEVOS SANTOS** ejemplares, como *San Carlos Borromeo* y expresiones populares como el **rezo colectivo del rosario.**
10. **REFORMA de LA MÚSICA RELIGIOSA PARA CONMOVER A LOS FIELES.**
11. **ÓRGANOS EN LAS IGLESIAS** *que acompañaban a la recitación de salmos o cantos religiosos sencillos.*
12. **EL ARTE SE CONVIRTIÓ EN VEHÍCULO DE PROPAGANDA**, dirigido por la jerarquía católica hasta el último detalle.

DECRETO SOBRE LAS IMÁGENES

En la sesión XXV del Concilio de Trento se promulgó un **Decreto sobre las imágenes**, en el que se fijaban *características y funciones* que debían cumplir.

Se establecieron **rígidas pautas para representar a los santos, la Virgen o Jesucristo**, debiendo *ajustarse a la ortodoxia de las Escrituras*, expresarse con *veracidad y realismo y de modo claro, sencillo y comprensible*.

El **Decreto sobre las imágenes** establecía la existencia de *dos tipos*:

- **1. DOGMÁTICAS** aquellas que *se usaban frente a los protestantes para defensa de las verdades de la fe: Cristo, Virgen, Apóstoles, Evangelistas, Padres de la Iglesia y Virtudes teologales*.
- Debían representarse siempre igual, *de acuerdo con las Escrituras, de forma clara, sin ambigüedad* y de modo **que provocaran sentimientos piadosos**, recuperando la función didáctica del arte sacro.
- **2. DEVOCIONALES** aquellas que hacían referencia al **resto del santoral**, tanto los **santos taumaturgos** (a los que se rezaba para alejar males o pedir favores) como *san Roque, san Sebastián, san Antón y san Miguel Arcángel*, como los patronos de actividades o lugares, como *san Martín, san Pancracio, san Cristóbal*, etc. Destaca entre ellas el *culto a María Magdalena* como ejemplo de penitencia.

Se representó *el éxtasis, el martirio, las obras piadosas, la exaltación alegórica de los dogmas católicos*, etc.

En aras de la rígida moralidad, se llegó incluso a pintar velos en las partes desnudas de figuras de santos pintadas en el Renacimiento (como el caso de **Il Braghettone**) o a prohibir representaciones ambiguas o consideradas impropias para la dignidad de la Virgen o los santos: por ejemplo, se prohibió la representación de la Virgen de la leche o galactotrofusa.

Las órdenes religiosas añadieron al elenco de imágenes sus propios santos y nuevas advocaciones de la Virgen:

- *Del Rosario* (de los *dominicos*),
- Del *Carmen* (*carmelitas*),
- *De los Dolores* (*franciscanos*) y surgieron otras advocaciones marianas que tomaron el nombre del lugar de sus apariciones.

MODELO DE IGLESIA DE LA CONTRARREFORMA: *IL GESU* de Roma.

Las iglesias se adaptaron a las nuevas disposiciones tridentinas, siguiendo el modelo de la *iglesia de Il Gesù*:

1. Se desdeñaron las plantas centralizadas, por paganizantes en favor de la *iglesia de nave única cubierta de bóveda de cañón, cúpula en el crucero y planta de cruz latina*.
2. *Ábside en forma de arco de triunfo*, que se convertirá en norma en las iglesias contrarreformistas.
3. Los *retablos y las hornacinas* se cubrieron de *martirologios y se recurrió a dorados, escenografías grandilocuentes, efectos de luces y sombras...*

El barroco contrarreformista: **arte efectista, grandilocuente, recargado y propagandístico del catolicismo**, que no escatima medios para expresar su poder.

Sin embargo, este empobrecimiento temático no redundó en descenso de la calidad. Al contrario, el barroco supondrá uno de los momentos cumbre del arte en cuanto a expresión visual.



Los jesuitas se convirtieron en un auténtico ejército en armas contra la reforma protestante, así que su iglesia principal, se tomó como ejemplo a seguir para las que se construirían en toda la cristiandad.

Esta disposición se extendió por todo el mundo católico y es frecuente encontrar en muchos de nuestros pueblos o ciudades algún ejemplo.

Estructura sencilla: *planta de cruz latina, muy simbólica*, con los pies hacia occidente y el ábside al este.

Entrada, no se sitúa en los pies, se abrirá en un *lateral*, porque *a los pies, en alto, se construirá un coro* desde donde se cantarán las alabanzas a Dios.

Cabecera *cuadrada*, con ábside en forma de *arco de triunfo* que *albergará el sagrario*, punto central hacia donde convergerán las líneas perspectivas, auténtico corazón de la iglesia, ya que Cristo mismo se encuentra en cuerpo y alma.





Se tenderá a construir iglesias de una sola nave con bóveda de cañón.

Bóveda de cañón suele adornarse con *arcos fajones* y con *lunetos*, ya sean reales o fingidos mediante pintura y tanto en el ábside como en la bóveda de cañón es frecuente que aparezcan *casetones*.

Crucero se levantará una *cúpula sobre tambor* con una *linterna* que iluminará el altar con luz natural, desde arriba.

En las *pechinas* suele colocarse a los *evangelistas*.



BARROCA



SAN MARCELO IL CORSO

IL GESÚ



Fachada suele aparecer el orden gigante. En las iglesias de las parroquias más ricas también *se solían pintar enormes rompimientos de gloria* y las paredes se llenaban de hornacinas donde se colocaban las *imágenes de los santos*, muy naturalistas.

PÚLPITO DE LA CATEDRAL DE SAN PEDRO. COLUMNA SALOMÓNICA

Baldaqüino de San Pedro del Vaticano, de *Bernini*.

Uno de los mejores ejemplos del Barroco, situado bajo la cúpula que *Miguel Ángel* proyectó para la Basílica de San Pedro del Vaticano.

No hay nada nuevo:

1. Baldaqüino: elemento que ya había sido construido, a modo de palio, en muchas iglesias de la cristiandad, cobijando el altar.
2. Columnas sobre podio con capitel de orden compuesto (herencia clásica).
3. El fuste retorcido ya lo tenían las columnas que separaban las naves del transepto de la antigua Basílica paleocristiana de san Pedro (se decía que habían sido traídas del Templo de Salomón, de ahí lo de columnas salomónicas).

Lo novedoso no está en los elementos, sino en la *combinación de ellos, en su alteración y en la escala.*

El Baldaqüino se construyó con la intención de exaltar el poder del Papado, por eso entre los símbolos usados aparece la abeja (símbolo heráldico de *los Barberini*, la familia del Papa) además de las uvas, de iconografía eucarística.



PÚLPITO DE LA CATEDRAL DE SAN PEDRO. COLUMNA SALOMÓNICA



1. Las **dimensiones son enormes** para unas columnas de bronce (se usó el del pronaos del Panteón) más de 28 metros, coronados por un doble entablamento.

2. El juego de curvas, entrantes y salientes nos hacen recorrer todos los elementos, que contrastan entre el negro del bronce y el dorado.

3. El conjunto está coronado por los ángeles en las esquinas (al doble tamaño del natural) la paloma del Espíritu Santo extendiendo sus rayos y por encima, el orbe dorado que simboliza el mundo sobre el que enseñorea la cruz.



Enmarca al fondo “La Cátedra de San Pedro” el conjunto más amplio y la obra que produce más impacto simbólico.

La ventana y las transiciones del bajorrelieve y la figura humana exenta que se adentra en el espacio forman parte de un todo indivisible.

Bernini se vio obligado a ampliar la plantilla con más personal de prestigio para su equipo: escultores, vaciadores, orfebres, canteros, albañiles y pintores, 39 escultores, no solo italianos sino de otros países. De esta forma el estudio de Bernini se convirtió en una atracción a escala mundial y su estilo se difundió por toda Europa.

En la cátedra, la silla está suspendida en el aire y a las cuatro esquinas se sitúan los cuatro padres de la Iglesia latinos y griegos. (Bernini hizo numerosas pruebas antes de quedarse con la escala definitiva).



IMAGINARIA ESPAÑOLA: TÉCNICA Y TEMÁTICA.

CARACTERÍSTICAS PARTICULARES POR ESPECIALES CIRCUNSTANCIAS de la realidad histórica.

Durante el S. XVII en Italia y Francia: gran escultura barroca de origen berniniano, en mármol y bronce, con amplio uso de la mitología y la alegoría.

En España: **MADERA POLICROMADA**, de carácter exclusivamente **RELIGIOSO**, al servicio de la sensibilidad piadosa contrarreformista, que procura aproximar la realidad del hecho religioso representado para mover la sensibilidad del creyente.

El cliente principal era la Iglesia.

1. RETABLOS

2. IMÁGENES DE CULTO

3. PASO PROCESIONAL.

Temas mitológicos y retratos son de escasa importancia.

El pesimismo y la actitud desengañada de una sociedad en declive, restringe enormemente la *escultura funeraria* que en los momentos optimistas del Renacimiento había dado magníficos ejemplos.



ESCULTURA ESPAÑOLA



El deseo de realidad multiplica los efectos, primero en la pintura de imágenes que van renunciando poco a poco a la técnica del estofado renacentista con abundancia del uso del oro, en aras de un **mayor realismo** con los colores enteros en las vestiduras y llegando luego al empleo de telas verdaderas en las **IMÁGENES DE VESTIR** que solo tienen la cabeza, manos y pies.

En sus comienzos permanece al margen de la evolución hacia el dinamismo, movimiento y teatralidad de lo italiano y se vincula sin ningún tipo de ruptura con la de finales del S. XVI sin otra novedad que la del **avance del naturalismo**.

Solo a mediados de siglo se tiene noticias en la Corte y Andalucía del barroquismo de Bernini que a finales del siglo y sobre todo en el S. XVIII, será generalmente conocido e incorporado a nuestro arte.

Focos principales: **la escuela andaluza** y **la escuela castellana** ambas apuestan por el realismo

ESCUELA CASTELLANA



Se inclinó por lo dramático e hiriente, sin estofado en la policromía, lo que acentúa el realismo.

Su mayor representante:

Gregorio Fernández, gallego (de Sarria en Lugo) se estableció en Valladolid.

ESCUELA ANDALUZA

PEDRO DE MENA



Juan Martínez Montañés



Con formas más reposadas con tendencia hacia la búsqueda del equilibrio y la belleza, con estofado en la policromía.

Donde destacan:

Juan Martínez Montañés

Alonso Cano

La Roldana

Pedro de Mena



LUISA ROLDAN
LA ROLDANA



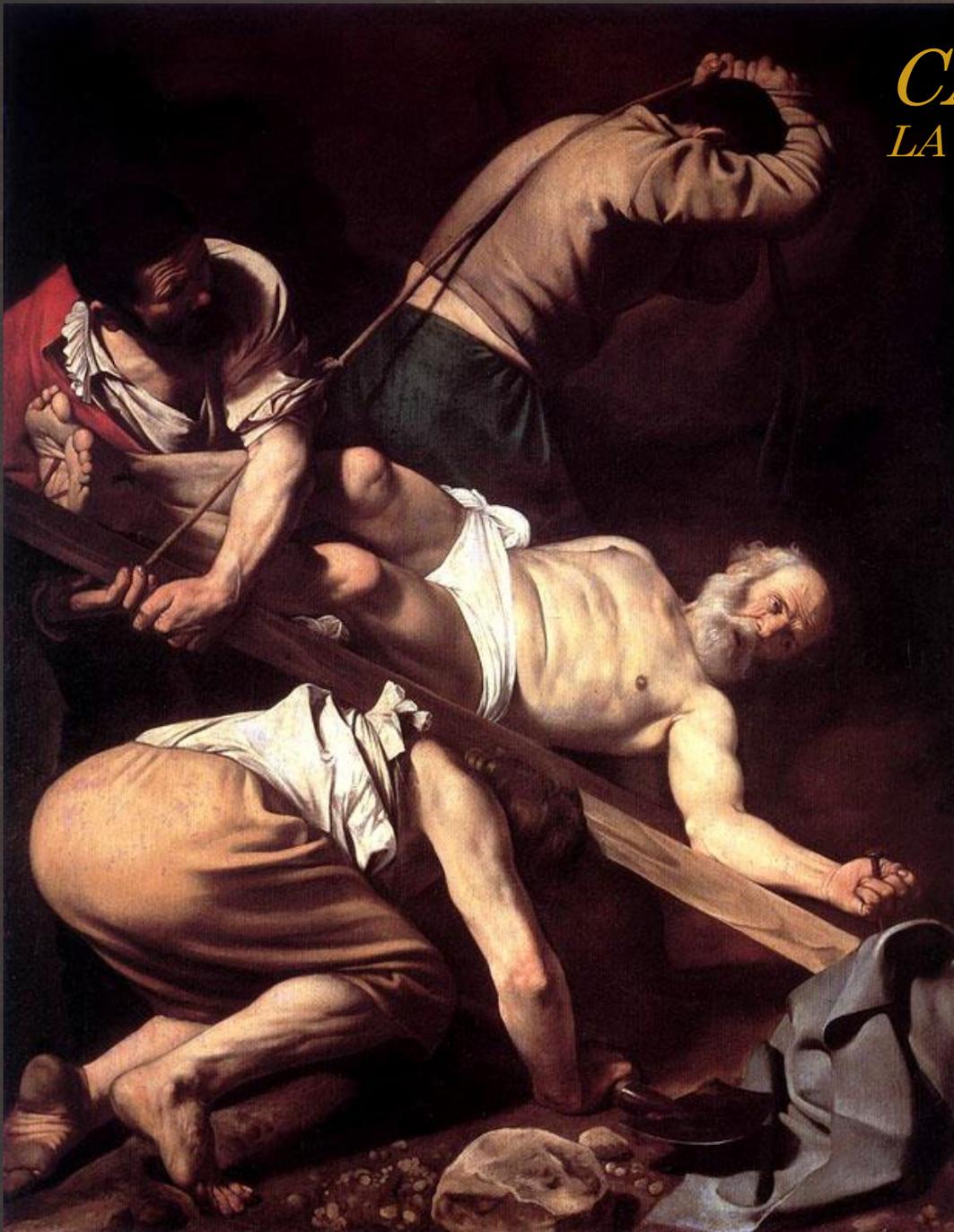
PEDRO DE MENA



CARACTERÍSTICAS

- **NATURALISMO:** plasma la Naturaleza sin idealizarla. Refleja tanto la belleza como la fealdad. Abundan los cuerpos demacrados, sin disimular heridas o arrugas.
- **LAS FIGURAS EXPRESAN PASIONES Y SENTIMIENTOS EXALTADOS Y GRAN PROFUNDIDAD PSICOLÓGICA.** En el caso de las imágenes religiosas se buscará un efecto místico, sobrenatural, acorde con la Contrarreforma.
- **EL RETRATO** tendrá una importancia central, de gran detallismo y verismo.
- Predominan las **COMPOSICIONES EN DIAGONAL, ESCORZOS y ASIMETRÍA** que producen dinamismo y teatralidad. Los ropajes y gestos son muy movidos y las figuras presentan un profundo claroscuro.
- **PREDOMINA EL COLOR SOBRE EL DIBUJO**, la mancha sobre la línea y cobra **EXTRAORDINARIA IMPORTANCIA LA LUZ**. La figura se integra en el espacio formando parte de este y a veces es difícil saber dónde acaban y empiezan las formas.
- Aparecen **NUEVOS TEMAS**, como el *BODEGÓN Y EL PAISAJE*, sobre todo en la Europa protestante.
- En el sur católico la temática contrarreformista será la que predomine, con *PINTURAS DOGMÁTICAS, VANITAS, SANTOS EN EL MOMENTO DEL MARTIRIO, ROMPIMIENTOS DE GLORIA*, etc.
- También abundarán *PINTURAS DE GÉNERO* (escenas populares) a veces con marcado carácter irónico o reflexivo, con personajes populares, sin idealización.
- **PROFUNDIDAD CONTINUA Y TERCERA DIMENSIÓN**, con *juegos lumínicos muy marcados, fuertes escorzos, primeros planos desproporcionadamente grandes o excesivamente oscuros*, etc.
- Aunque el soporte favorito es el **LIENZO, PINTADO AL ÓLEO**, también se sigue pintando al **FRESCO**, de manera que, por lo general, este último soporte tendrá un marcado carácter ilusionista, simulando la tercera dimensión con asombrosos efectos de trompe l'oeil.

TENEBRISMO



CARAVAGGIO

LA CRUCIFIXIÓN DE SAN PEDRO 1600

En *La crucifixión de san Pedro*, *La duda de santo Tomás*, *La advocación de san Mateo* o en *La conversión de san Pablo* (todos pintados sobre 1600) asistimos a la madurez de su estilo tenebrista: *luces de taberna*, *focos potentísimos de luz blanca*, *oscuridad de la escena*, *profundidad otorgada sólo por los escorzos*, *tipos populares con apariencia de mendigos*, *tratamiento anti clásico de las figuras* (que pueden aparecer de espaldas, agachadas, etc.) *plantas de los pies y uñas sucias*, etc.

Su naturalismo rozaba la irreverencia hasta tal punto que muchos de sus cuadros fueron retirados de los altares, pese a que la gente del pueblo se identificaba con los personajes.

San Pedro fue martirizado mediante la crucifixión, pero el apóstol solicitó a los verdugos que no le dieran martirio de la misma forma que Cristo. Por eso se le crucifica al revés. Los tres esbirros está enfrascados en sus tareas con absoluto desapasionamiento. Son figuras despersonalizadas cuyo rostro no podemos ver.

Caravaggio pinta los pies sucios y descalzos de uno de ellos.

San Pedro, anciano, sereno, mira hacia algún objeto fuera del marco del lienzo desviando la atención del espectador.

CARAVAGGIO

LA DECAPITACIÓN DE SAN JUÁN BAUTISTA 1608



La obra es un compendio definitivo de su arte.

Para muchos su obra maestra. La pintó para la Con catedral de San Juan de La Valeta, Malta. La obra más importante que hizo en Malta.

Uno de los primeros ejemplos de su estilo final el "gran estilo": una manera nueva de plasmar el espacio y distribuir la escena en su interior, acompañándose fielmente de colores y la densidad atmosférica.

Caravaggio ha evolucionado (desde sus cuadros de pocas figuras, en primer plano en un espacio restringido) hacia un espacio amplio, con varias referencias arquitectónicas (ya no se pierden contra un fondo neutro de oscuridad). Los personajes poseen suficiente espacio alrededor y parece que el aire puede circular entre ellos. Sin embargo, el pintor lo ha paralizado acompañando la lóbreguez del tema. Color y atmósfera se han vuelto densos y parecen caer como una losa sobre los personajes. La gama de color es limitada, la composición se limita a un plano... (aunque el espacio es mayor).

El tema: drama cruel en la que Caravaggio limita toda señal de énfasis emocional, externa y excesiva.

El cuadro se caracteriza por el equilibrio de todas sus partes. El artista nos sitúa en una prisión austera del S. XVI. En la ventana, dos figuras silenciosas son testigos de la escena y proyectan al espectador dentro de la pintura y no hacia afuera como ocurre con "El martirio de San Mateo".

Es el único cuadro firmado de Caravaggio, quien estampa su nombre nada menos que en el charco de sangre que mana del cuello seccionado del Bautista.

Es fácil explicarse este hecho dada la caída en desgracia del pintor tras su apresurada huida de Roma.



RIBERA

MARTIRIO DE SAN ANDRÉS 1628

Espectacular composición.

Presenta el momento en que el apóstol está siendo atado a la cruz en aspa que le caracteriza y rehúsa adorar la imagen de Zeus que le presenta el cónsul de Patras.

Como heredero de Caravaggio, Ribera sigue con cierta fidelidad el Martirio de San Pedro al colocar el cuerpo escorzado del santo en diagonal, iluminado de forma violenta mientras las cabezas de los verdugos surgen desde las sombras.

Al fondo contemplamos una cierta referencia cromática en la que se manifiesta la evolución de Ribera hacia el pictoricismo, pero aún se siente cómodo trabajando en un estilo naturalista que interpreta a la perfección las anatomías o los ropajes, sin renunciar a captar de manera espectacular los gestos y las actitudes.

Contemplamos quietud en los preparativos del martirio, sin apostar por la violencia de otras composiciones.

La manera de trabajar del maestro sí ha experimentado alguna variación ya que presenta mayores rugosidades en la aplicación del óleo que indican la evolución de su estilo.

RIBERA

LA MUJER BARBUDA 1631

(Magdalena Ventura con su marido y su hijo)

MUSEO DEL PRADO



Encargo del mecenas habitual de Ribera: el **Duque de Alcalá** y Virrey de Nápoles, quien al enterarse de la existencia de la mujer la invitó personalmente a su palacio para que fuera retratada por el artista, siguiendo la costumbre de la pintura española de los siglos XVI y XVII de retratar enanos y personas con taras.

A la derecha, en las lápidas, se pueden ver, una larga inscripción escrita en latín titulada "*El gran milagro de la naturaleza*", nos da detalles sobre la historia de la mujer representada. Es Magdalena Ventura nacida de Accumoli (región italiana de los Abruzos) que posa a la edad de 52 años junto a su marido y el menor de sus tres hijos. Magdalena se mudó a Nápoles después de que a los 37 años le comenzara a crecer la barba y el pelo junto a otros síntomas de masculinización como la calvicie o la voz grave. Casi sin duda se trataría de un caso de lo que hoy en día se conoce como hirsutismo. En la parte final de la inscripción, aparece la firma y la fecha de realización del cuadro junto a otros detalles del encargo. Nos cuenta también que pintó el cuadro al natural.

Ribera, siguiendo un estilo Caravaggista, utiliza intensos juegos de luces y sombras que junto a una exposición natural y digna de los personajes (ella amamantando al crío con aspecto cansado y el marido con mirada resignada) impregna a la obra de una enorme humanidad a pesar del carácter del motivo.

Podría considerarse una obra documental con una visión casi médica.

También es destacable el fragmento de naturaleza muerta encima de la lápida donde se puede ver un huso y una concha, símbolo del hermafroditismo.



RIBERA

MAGDALEMA PENITENTE 1641

MUSEO DEL PRADO

Es la imagen de mayor belleza pintada por **Ribera**. Formaba parte de una serie junto a "Santa María Egipciaca" en la que se contraponía la belleza y la juventud frente a la vejez. "San Juan Bautista" y "San Bartolomé" representaban la contraposición en el sexo masculino.

Identificada como su hija **Lucía**, de la que se enamoró el hijo natural de **Felipe IV, Don Juan de Austria**, cuando fue a Nápoles para sofocar una revuelta en 1647, naciendo una hija de la relación entre ambos.

La escena se desarrolla en una especie de cueva (como en todas las imágenes de penitentes) y nos permite ver al fondo un paisaje inspirado en la escuela Veneciana.

La composición se inscribe en un triángulo, dentro del clasicismo de **Carracci**, iluminando un fuerte haz de luz la figura.

Magdalena viste un traje azul muy escotado que permite ver su hombro (lo que alude a su pasado de prostitución, así como el bote de los afeites con el que también ungió los pies a Cristo que junto al cilicio son sus atributos) y una especie de tela de arpillera para exculpar sus pecados y un precioso manto rojo.

Se apoya sobre dos sillares perfectamente tallados en los que aparece el tarro de los afeites y el cilicio.

La bella mirada elevada hacia Dios es también un rasgo característico de muchos de los mártires pintados por el Españoleto.

VELÁZQUEZ

VIEJA FRIENDO HUEVOS



El caravaggismo arraigó en España más en su vertiente naturalista. Velázquez, se inició en este estilo, con esta obras de naturalismo extremo.

EL AGUADOR DE SEVILLA



VALDÉS LEAL

Otros pintores, como Valdés Leal, se especializaron en temas escabrosos. En su caso fueron las postrimerías, una versión de la vanitas barroca en la que el pintor plantea de forma alegórica la fugacidad de la vida y la futilidad de los placeres de la carne.

IN ICTO OCULI



FINIS GLORIAE MUNDI



ARTEMISIA GENTILESCHI JUDIH DECAPITANDO A HOLOFERNES



Como en aquellos tiempos a una mujer le estaba prohibido acudir a una academia de Bellas Artes, su padre le puso un profesor privado, **Agostino Tassi**.

Artemisia fue brutalmente violada por **Tassi**, que posteriormente, para arreglar lo ocurrido, prometió desposarla, pero la engañó y la humilló, lo que le dejó graves secuelas psicológicas en una época en la que el honor familiar era algo de suma importancia.

Un año después de la violación **Orazio Gentileschi** denunció a **Agostino Tassi**, por el estupro cometido en la persona de su hija. En el juicio se descubrió que **Agostino** estaba casado en otra ciudad, que había intentado matar a su mujer y había tenido una relación con su cuñada. Por otro lado **Artemisia** tuvo que someterse a inspecciones pseudo-ginecológicas antes los jueces y le aplicaron la tortura del “aplastapulgares”, un instrumento que aplasta los dedos hasta romperlos (lo que pudo dejarla inútil) para que confesara la verdad, por lo que quedó personal y socialmente profundamente marcada.

Una de sus mejores obras posteriores, *Judith decapitando a Holofernes*, debe ser entendida en ese contexto.

Tras el incidente con **Tassi**, su padre arregló una boda de conveniencia con un pintor florentino, **Pierantonio Stiattesi**, por lo que se trasladó a Florencia.

ARTEMISIA GENTILESCHI

MARÍA MAGDALENA COMO MELANCOLÍA



En Florencia alcanzó éxito profesional y reconocimiento social (la primera mujer en ingresar en la *Accademia dei Disegno* (de Dibujo)) bajo el mecenazgo de los **Médici** en la sociedad florentina, mucho más abierta.

Pero la fama hizo que se acrecentaran los rumores sobre su vida privada, esto unido a la vida de lujo que llevaba, acabó con el matrimonio separado, 1621 y su traslado a Roma.

En Roma logró hacerse un hueco como artista independiente, e incluso llegó a ingresar en la prestigiosa *Accademia dei Desiosi*.

Pese a su reconocimiento, su vida libre e independiente (tuvo una hija natural en 1627) le imposibilitaban acceder a los grandes encargos de la Iglesia (frescos y retablos) así que se trasladó a Venecia y a Nápoles, ciudades donde se encontraban algunos de los coleccionistas de arte más activos de Italia.

Durante todos estos años **Artemisia** realizó retratos, pinturas de heroínas bíblicas, e incluso llegó a hacer versiones de sus mejores obras, como su *María Magdalena como Melancolía*, del que se conservan al menos dos versiones, una de ellas en Sevilla.

MURILLO



*INMACULADA
CONCEPCIÓN
DEL ESCORIAL*



*INMACULADA
CONCEPCIÓN
DE LOS VERERABLES
O INMACULADA SOULT*

EL BUEN PASTOR



MURILLO
NIÑO ESPULGÁNDOSE



VELÁZQUEZ

LA FRAGUA DE VULCANO

Entre 1629 y 1631 realiza su **primer viaje a Italia**, allí entra en contacto con la pintura de los grandes maestros, lo que le lleva a *interesarse por el desnudo y la perspectiva aérea y a abandonar así definitivamente el tenebrismo, utilizando una pincelada cada vez más fluida.*

De esta época merece destacarse *La fragua de Vulcano*. En ella inicia sus ensayos en la perspectiva aérea.

Inspirado en la Metamorfosis de Ovidio: Apolo se acerca a la fragua de Vulcano para informarle de la infidelidad de su esposa Venus con Marte, para el que está haciendo una armadura. Vulcano se queda atónito.





VELÁZQUEZ

FELIPE IV A CABALLO 1634

EL PRINCIPE BALTASAR CARLOS A CABALLO 1635

VELÁZQUEZ

LAS MENINAS



En su **etapa final**, desde 1641 hasta 1660 llega al *culmen de su obra*.

Aunque, como pintor de cámara, realiza *retratos de la Corte*, también pinta obras en las que se aleja del tema para hacer profundos estudios prácticos sobre la pintura, *recreando atmósferas* como en *Las Hilanderas*, *excelente ejemplo de perspectiva aérea* y de *mezcla magistral de una escena de género con la pintura mitológica*, o *introduciendo al espectador en el cuadro*, como en *Las Meninas*.

En este periodo su *pincelada se torna casi impresionista*, *bosquejando los perfiles* y *logrando una calidad en su pintura sin parangón*.

VELÁZQUEZ

LAS HILANDERAS



La fábula de Aracne la pintó para un cliente particular, Pedro de Arce, que pertenecía a la corte.

Aracne es una extraordinaria tejedora, que Ovidio describió en *Las Metamorfosis*. La mortal desafió a la diosa Minerva para demostrar que tejía como una diosa.

El resultado fue un empate y se concluyó que el tapiz de Aracne era de igual calidad que el de la diosa.

En primer término se ven a la diosa y a Aracne tejiendo sus respectivos tapices. En el fondo se representa el momento posterior, colgados en las paredes los tapices terminados, en que se declaran de calidad equivalentes.

El motivo representado en el tapiz, el Rapto de Europa homenaje a sus maestros Tiziano y Rubens.

Está ejecutado de forma muy rápida sobre un fondo anaranjado empleando mezclas muy fluidas.

Las figuras en primer término están difuminadas, definidas con toques rápidos y más al fondo este efecto aumenta siendo las pinceladas más breves y transparentes.

Introdujo muchos cambios, uno de los más significativos es la mujer de la izquierda que aparta la cortina.,

ZURBARÁN

BODEGONES

*PLATO CON LIMONES, CESTA CON
NARANJAS Y TAZA CON UNA ROSA 1633*



BODEGÓN CON RECIPIENTES 1633



RUBENS

LAS TRES GRACIAS 1630

Nos muestra a Eufrosine, Talía y Anglae, hijas de Zeus. representaciones de la afabilidad, la simpatía y la delicadeza.

Sus representaciones aparecen desnudas ya que la belleza no necesita cubrirse.

La manera de tratar el cuadro se remonta al arte clásico renacentista. Las tres mujeres están conectadas por los brazos, el velo y sus miradas, dando así unidad al grupo.

El modelo de belleza es diferente al clásico, son más bien entradas en carnes pero proporcionadas y elegantes.

Irradian sensación de movimiento y gracia e invita al espectador a integrarse en la escena.

El fuerte foco de luz resalta el colorido de las muchachas, en cuyos rostros algunos creen reconocer las facciones de las dos esposas del pintor.



EL BODEGÓN FLAMENCO

CLARA PEETERS, 1611, óleo sobre tabla.
Bodegón con flores, copa de plata dorada,
frutos secos, dulces, panecillos, vino y jarra de peltre



CLARA PEETERS 1611. óleo sobre tabla.
Mesa con mantel, salero, taza dorada, jarra, pastel, plato de porcelana
con aceitunas y aves.....



Se retrató a si misma 16 veces en esta pintura en los reflejos, era algo que le gustaba hacer.

PAISAJE Y BODEGÓN HOLANDÉS

Vista de Delft VEMEER



El molino de Wijk bij Duurstede 1670 JACOB RUYSDAEL



La Callejuela VERMEER



Avenida de Middelharnis 1689 MEINDERT HOBBEEMA



WILLEN CLAESZ "HEDA. Bodegón.

REMBRANDT

CLASE DE ANATOMÍA



Retrato de grupo encargado por el doctor Nicolas Tulp, en el que aparece representada una lección pública de anatomía.

El sombrero del doctor es reflejo de su cargo. Lleva unas pinzas en la mano derecha, mostrando a sus alumnos la disección de un brazo. El cadáver es de un conocido criminal ajusticiado. Detrás están siete alumnos que escuchan atentamente.

Destaca el realismo de las figuras a través e sus expresiones: sorpresa, entusiasmo, atención... Las miradas hablan por si mismas y hacen que el espectador se sienta partícipe de la escena y se amplíe el aula de Tulp.

El pintor está interesado en los contrastes lumínicos que provoca una luz potente y clara, que ilumina unas zonas y dejan en profunda sombra otras, según la teoría tenebrista del momento.

Los detalles de los cuellos, los ropajes o los libros muestran la alta calidad del artista.

VERMEER

LA JOVEN DE LA PERLA 1665



Es su cuadro más conocido, también llamado *Muchacha con turbante*. Su fama se debe a su recepción moderna y a que la obra fue la imagen elegida para representar una exitosa exposición en los años 1995 y 96.

Muestra un punto de vista cercano y sin atributos narrativos, lo que diferencia notablemente esta obra de las demás de Vermeer. La identidad de la retratada es desconocida.

El fondo es neutro y muy oscuro, pero no es negro sino multicolor. El fondo oscuro refuerza la claridad de la muchacha, sobre todo la de su piel.

La cabeza inclinada ligeramente, le da un aire de ensoñación.

La muchacha interactúa con el observador al mirarlo directamente y abrir ligeramente la boca, lo que en la pintura holandesa indica conversación.

La ropa fue realizada en colores prácticamente puros. El número de colores es limitado. La chaqueta, de color marrón amarillento contrasta con el turbante azul y el cuello blanco. El turbante, de paño amarillo cayendo hacia atrás, es una señal del interés que despertó la cultura oriental, como consecuencia de las guerras contra el Imperio Otomano. Los turbantes era un complemento muy apreciado y extendido en la Europa del siglo XVII. Destaca sobre todo la perla en la oreja que brilla en la zona de sombra del cuello.



VERMEER

LA LECHERA

El género de interiores con varios personajes representados en una habitación había sido creado entre 1620-30 y se había consolidado en los Países Bajos.

En 1657, Vermeer se confiesa seguidor de este género.

En 1653, se había establecido en Delf, el pintor Pieter de Hooch. Entre 1658 y 1660 realizó una serie de interiores que debieron asombrar por su calidad. Su influencia sobre Vermeer está confirmada en cuatro cuadros que recuerdan de forma clara la manera de Hooch. Entre otros La lechera. Vermeer reduce los personajes, pero sobre todo se dedica a representar los detalles con la máxima perfección.

CAREL FABRITIUS
EL GILGUERO ATADO



C FABRITIUS 1654

Discípulo de Rembrandt
y maestro de Vermeer.

