

1. Presentación

1.1. Importancia de la unidad

En esta **novena unidad** nos encontramos con el estudio del **arte barroco**, capítulo indispensable en la **Historia del Arte**, por su aportación a la estética, sus novedades y la concepción de arte absolutamente internacional. De nuevo, es esta una unidad extraordinariamente compleja desde el punto de vista didáctico. En primer lugar, por su **extensión** y, después, por la variedad de planteamientos didácticos que se pueden hacer sobre ella, pero, especialmente, por la diversidad de medios histórico-culturales en que se gesta y desenvuelve el arte de esta etapa. A ello hay que unir la dificultad que implica su justa valoración, pues se trata de un **fenómeno muy maltratado** por la historiografía artística de raíz neoclásica y académica, del que, pese a las aportaciones de la historiografía más reciente, aún perduran algunos de sus prejuicios. El arte barroco debe ser presentado como un lenguaje muy **expresivo** de una época extremadamente complicada de la historia de Europa: Contrarreforma, guerra de los Treinta Años, independencia de Holanda, absolutismo político, revolución inglesa, auge de la burguesía mercantil, comienzo de la filosofía y de la ciencia modernas, etc. En definitiva, esta unidad se centra en un **estilo trascendental** para la comprensión de la Historia universal del Arte, por su reacción frente al clasicismo, su recuperación en el Romanticismo y las reinterpretaciones que de él realizarán los artistas de los siglos XIX y XX, así como para la apreciación del enorme **patrimonio artístico creado**.

1.2. Estructura de la unidad

La unidad didáctica se ha articulado en nueve grandes apartados:

1. “**Introducción**”, donde se aclara el significado del término y se exponen los elementos esenciales del contexto histórico y las etapas en que se desenvuelve.
2. “**La arquitectura en Italia y Francia**” analiza la oposición entre los planteamientos arquitectónicos de Bernini y Borromini, y la configuración del espacio del poder absoluto en la corte del Luis XIV.
3. “**La escultura en Italia: Gian Lorenzo Bernini**” es un estudio de las principales producciones de uno de los más grandes escultores de la Historia.
4. “**La pintura en Italia**” muestra una síntesis de dos maneras antagónicas de entender el arte, clasicismo y naturalismo.
5. “**La pintura en Flandes y en Holanda**” vuelve a presentar otras dos maneras contrarias de entender la pintura, tan opuestas como las sociedades en que se sustentan: la flamenca y la holandesa.
6. “**La arquitectura barroca española**” sintetiza las fórmulas, los modelos y las principales realizaciones de las generaciones de arquitectos que se sucedieron a lo largo del siglo XVII y principios del XVIII, con una llamada de atención sobre las transformaciones urbanísticas que se operan en las ciudades españolas.
7. “**La gran época de la imaginería española**” entra de lleno en una de las más genuinas manifestaciones artísticas de la sociedad española del Siglo de Oro a través del estudio de los escultores más representativos de las tres escuelas surgidas en España.
8. “**La pintura barroca española**” estudia la obra de los artistas españoles del siglo XVII que han alcanzado mayor prestigio internacional.
9. Los apartados finales de la unidad se dedican al estudio del patrimonio más cercano a través de la sección “**Patrimonio artístico andaluz**”, y a la realización de actividades relacionadas con el comentario de obras de arte en la sección “**Preguntas semiabiertas**”.

1.3. Estado de la cuestión en la historiografía actual

La gestación de la Historia del Arte como ciencia moderna en el seno del movimiento neoclásico ha venido siendo un serio obstáculo para la **valoración adecuada** de ciertos estilos o movimientos artísticos, por ejemplo, el **Barroco**. Los **neoclásicos** tomaron su **gusto personal** como único criterio de valoración de la producción artística, y esta mentalidad se transmitió a través de las diversas academias hasta bien entrado el siglo XX. En ese contexto, el Barroco fue uno de los fenómenos artísticos que salió peor parado y que, incluso hoy, suscita serios **prejuicios** entre expertos en la historia y la **crítica** artística, que siguen confundiendo su gusto personal con una norma universal y establecen en virtud de ella una categoría de **valores** en la que el Barroco no alcanza la graduación que merece. Por fortuna, desde diversos campos de la investigación, se han venido aportando lecturas del Barroco como uno de los fenómenos artísticos más **complejos** de la producción artística universal. Desde su origen, a mediados del siglo XVII, el término venía cargado de fuertes **connotaciones negativas**, pues los **ilustrados** lo usan como sinónimo de extravagante, confuso, corrompido, fatuo.

Aunque ya **Roger de Piles**, en la segunda mitad del siglo XVII, miraba con entusiasmo el color de los cuadros de **Rubens**, su lección quedó casi olvidada hasta el Romanticismo, cuando algunos de sus más destacados artistas, especialmente Delacroix, lo admiran. Si el paso dado por los artistas en ese sentido fue importante, no lo fueron menos los que, con el correr de los siglos XIX y XX, dieron muchos de los más prestigiosos historiadores del arte: **J. Burckhardt** y **H. Wölfflin** fueron los pioneros y, tras ellos, una pléyade de investigadores que han ido desentrañando el complejo mundo de las ideas y las formas barrocas, que han establecido corrientes —Barroco clasicista, realista y decorativo— y han buscado sus raíces en diversos elementos culturales de las distintas nacionalidades, para, finalmente, llegar a un acuerdo que resumen así Checa, García Felguera y Morán en su *Guía para el estudio de la Historia del Arte* (Madrid, Cátedra, 1982): “... pese a todas las particularidades y diferencias, e incluso a que se cuestione el propio término de barroco, lo que ya nadie duda es de la existencia de unos puntos de referencia comunes al arte europeo del siglo XVII, que se han puesto sucesivamente en la espiritualidad de la contrarreforma (W. Weisbach, *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa Calpe, 1948 [1921]); en el absolutismo monárquico (K. Wietor, *Das Zeitalter des Barock*, 1928); en un determinado espíritu de época (N. Pevsner); en la utilización de la retórica al servicio de la persuasión (*Retorica e Barocco. III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Roma, 1955); en la importancia de la ciudad y de la burguesía como clase social predominante (G. C. Argan, *La Europa de las capitales*, Barcelona, Carroggio Skira, 1964), o en la creación de un estado de opinión favorable por parte del poder establecido para asegurarse la sumisión de los súbditos a través del asombro y de la ostentación, cuyo marco natural es la ciudad, como sostiene J. A. Maravall (*La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975), oponiéndose a las tesis del barroco como arte eminentemente rural defendidas por V. L. Tapié (*El Barroco*, Buenos Aires, Eudeba, 1963 [1961]).” Solamente cabría añadir el papel desempeñado en la valoración del barroco por los **historiadores de la arquitectura** que han centrado su atención en el desarrollo del espacio arquitectónico interno o externo. Para ellos, como sucedía con la arquitectura romana, las aportaciones del Barroco plantan las **bases** de la arquitectura y el urbanismo modernos.

2. Temporalización

A pesar de que se podría dedicar el resto del curso a esta unidad didáctica, debería impartirse en un tiempo aproximado de **tres semanas**, a comienzos del **segundo trimestre**. Su estudio resulta absolutamente imprescindible, pues como ya se ha señalado anteriormente el Barroco es un **estilo insustituible** en la historia de la humanidad.

3. Concreción curricular

Objetivos de materia para el curso que vamos a perseguir en la unidad 9	Contenidos de la unidad 9
Bloque 3. Desarrollo y evolución del arte europeo en el mundo moderno	
<ol style="list-style-type: none"> 1. Comprender y valorar las diferencias en la concepción del arte y la evolución de sus funciones sociales a lo largo de la historia. 2. Entender las obras de arte como exponentes de la creatividad humana, susceptibles de ser disfrutadas por sí mismas y de ser valoradas como testimonio de una época y su cultura. 3. Utilizar métodos de análisis para el estudio de la obra de arte que permitan su conocimiento, proporcionen la comprensión del lenguaje artístico de las diferentes artes visuales y la adquisición de una terminología específica y a su vez desarrollen la sensibilidad y la creatividad. 4. Reconocer y caracterizar, situándolas en el tiempo y en el espacio, las manifestaciones artísticas más destacadas de los principales estilos y artistas del arte occidental, valorando su influencia o pervivencia en etapas posteriores. 5. Conocer, disfrutar y valorar el patrimonio artístico, contribuyendo de forma activa a su conservación como fuente de riqueza y legado que debe transmitirse a las generaciones futuras rechazando aquellos comportamientos que lo deterioran, y participar en su difusión y conocimiento. 6. Contribuir a la formación del gusto personal, la capacidad de goce estético y el sentido crítico, y aprender a expresar sentimientos e ideas propias ante la contemplación de las creaciones artísticas, respetando la diversidad de percepciones ante la obra de arte y superando estereotipos y prejuicios y participar en su difusión. 7. Indagar y obtener información de fuentes diversas sobre aspectos significativos de la Historia del arte a fin de comprender la variedad de sus manifestaciones a lo largo del tiempo. 8. Conocer y caracterizar, situándolas en el tiempo y en el espacio, las manifestaciones artísticas de la Comunidad Autónoma de Andalucía y de su entorno más inmediato apreciando su valor y fomentando el respeto por las mismas. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Introducción 2. La arquitectura en Italia y Francia <ul style="list-style-type: none"> • Las plantas alabeadas de Bernini y Borromini en Roma • El palacio clasicista francés: Versalles 3. La escultura en Italia: Gian Lorenzo Bernini 4. La pintura en Italia <ul style="list-style-type: none"> • El clasicismo en los frescos de los Carracci • El naturalismo y los problemas de la luz: el Caravaggio 5. La pintura en Flandes y en Holanda <ul style="list-style-type: none"> • La escuela flamenca: Rubens • La escuela holandesa: Rembrandt 6. La arquitectura barroca española 7. La gran época de la imaginería española <ul style="list-style-type: none"> • La escuela castellana: Gregorio Fernández • La escuela andaluza: Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa en Sevilla; Alonso Cano en Granada • La escuela murciana: Francisco Salzillo 8. La pintura barroca española <ul style="list-style-type: none"> • El naturalismo tenebrista: Ribera y Zurbarán • El realismo barroco: Velázquez y Murillo <p>Patrimonio artístico andaluz: Retablo Mayor, parroquia de San Miguel, Jerez de la Frontera (Cádiz)</p> <p>Preguntas semiabiertas:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cúpula de San Carlo alle Quattro Fontane • Galería de los espejos del Palacio de Versalles • <i>Apolo y Dafne</i> • <i>Adoración de los Magos</i> • <i>El patizambo</i> • <i>Bodegón con cacharros</i> • <i>La fragua de Vulcano</i> • <i>Los niños de la concha</i>

Criterios de evaluación	Estándares de aprendizaje evaluables	Competencias clave	Evidencias, actividades y tareas	Instrumentos de evaluación *
Bloque 3. Desarrollo y evolución del arte europeo en el mundo moderno				
<p>1. Reconocer y explicar las concepciones estéticas y las características esenciales del arte medieval, relacionando cada uno de sus estilos con sus respectivos contextos históricos y culturales.</p>	<p>1.11. Explica las características esenciales del Barroco.</p>	<p>CCL CSC CEC</p>	<p>Taller del Arte 1, 2, 3, 4 (LD). Evaluación final (Bernini) 1, 2, 3, 4, 5 (LD). Evaluación final (Ribera) 1, 2, 3, 4, 5 (LD). Preguntas semiabiertas: A, B, C, D, E, F, G, H.</p>	<p>EOBS-RÚB PRO PRE CUA COM PRÁC</p>
	<p>1.12. Especifica las diferencias entre la concepción barroca del arte y la renacentista.</p>	<p>CCL CSC CEC</p>	<p>Taller del Arte 1, 2, 3, 4 (LD). Evaluación final (Bernini) 1, 2, 3, 4, 5 (LD). Evaluación final (Ribera) 1, 2, 3, 4, 5 (LD).</p>	<p>EOBS-RÚB PRO PRE CUA COM PRÁC</p>
	<p>1.13. Compara la arquitectura barroca con la renacentista.</p>	<p>CCL CSC CEC</p>	<p>Taller del Arte 1, 2, 3, 4 (LD).</p>	<p>EOBS-RÚB PRO PRE CUA COM PRÁC</p>
	<p>1.14. Explica las características generales del urbanismo barroco.</p>	<p>CCL CSC CEC</p>	<p>Taller del Arte 1, 2, 3, 4 (LD).</p>	<p>EOBS-RÚB PRO PRE CUA COM PRÁC</p>
	<p>1.15. Compara la escultura barroca con la renacentista a través de la representación de <i>David</i> por Miguel Ángel y por Bernini</p>	<p>CCL CSC CEC</p>	<p>Taller del Arte 1, 2, 3, 4 (LD). Evaluación final (Bernini) 1, 2, 3, 4, 5 (LD). Preguntas semiabiertas: C.</p>	<p>EOBS-RÚB PRO PRE CUA COM PRÁC</p>
	<p>1.16. Describe las características generales de la pintura barroca y especifica las diferencias entre la Europa católica y la protestante.</p>	<p>CCL CSC CEC</p>	<p>Taller del Arte 1, 2, 3, 4 (LD). Evaluación final (Ribera) 1, 2, 3, 4, 5 (LD). Preguntas semiabiertas: D, E, F, G, H.</p>	<p>EOBS-RÚB PRO PRE CUA COM PRÁC</p>
	<p>1.17. Distingue y caracteriza las grandes tendencias de la pintura barroca en Italia y sus principales representantes.</p>	<p>CCL CSC CEC</p>	<p>Taller del Arte 1, 2, 3, 4 (LD). Evaluación final (Ribera) 1, 2, 3, 4, 5 (LD).</p>	<p>EOBS-RÚB PRO PRE CUA COM PRÁC</p>

* Instrumentos de evaluación utilizados en el aplicativo Séneca: cuaderno de clase: CUA; escala de observación: EOBS-RÚB; portfolio: PORT; práctica: PRÁC; pruebas escritas: PRE; pruebas orales: PRO. Además, hemos incluido el de comentario de obra de arte: COM.

Criterios de evaluación	Estándares de aprendizaje evaluables	Competencias clave	Evidencias, actividades y tareas	Instrumentos de evaluación
Bloque 3. Desarrollo y evolución del arte europeo en el mundo moderno				
	<p>1.18. Especifica las peculiaridades de la pintura barroca flamenca y holandesa.</p>	<p>CCL CSC CEC</p>	<p>Taller del Arte 1, 2, 3, 4 (LD). Evaluación final (Ribera) 1, 2, 3, 4, 5 (LD). Preguntas semiabiertas: D.</p>	<p>EOBS-RÚB PRO PRE CUA COM PRÁC</p>
	<p>1.19. Explica las características del urbanismo barroco en España y la evolución de la arquitectura durante el siglo XVII.</p>	<p>CCL CSC CEC</p>	<p>Taller del Arte 1, 2, 3, 4 (LD).</p>	<p>EOBS-RÚB PRO PRE CUA COM PRÁC</p>
	<p>1.20. Explica las características de la imaginaria barroca española del siglo XVII y compara la escuela castellana con la andaluza.</p>	<p>CCL CSC CEC</p>	<p>Taller del Arte 1, 2, 3, 4 (LD). Evaluación final (Bernini) 1, 2, 3, 4, 5 (LD). Preguntas semiabiertas: C.</p>	<p>EOBS-RÚB PRO PRE CUA COM PRÁC</p>
	<p>1.21. Explica las características generales de la pintura española del siglo XVII.</p>	<p>CCL CSC CEC</p>	<p>Taller del Arte 1, 2, 3, 4 (LD). Evaluación final (Ribera) 1, 2, 3, 4, 5 (LD). Preguntas semiabiertas: E.</p>	<p>EOBS-RÚB PRO PRE CUA COM PRÁC</p>
	<p>1.22. Describe las características y evolución de la pintura de Velázquez a través de algunas de sus obras más significativas.</p>	<p>CCL CSC CEC</p>	<p>Taller del Arte 1, 2, 3, 4 (LD). Evaluación final (Ribera) 1, 2, 3, 4, 5 (LD). Preguntas semiabiertas: G.</p>	<p>EOBS-RÚB PRO PRE CUA COM PRÁC</p>
	<p>1.24. Compara el Barroco tardío y el Rococó y especifica la diferente concepción de la vida y el arte que encierran uno y otro.</p>	<p>CCL CSC CEC</p>	<p>Taller del Arte 1, 2, 3, 4 (LD). Evaluación final (Bernini) 1, 2, 3, 4, 5 (LD). Evaluación final (Ribera) 1, 2, 3, 4, 5 (LD). Preguntas semiabiertas: A, B, C, D, E, F, G, H.</p>	<p>EOBS-RÚB PRO PRE CUA COM PRÁC</p>
	<p>1.28. Distingue entre la corriente tradicional y la clasicista de la arquitectura barroca española del siglo XVIII.</p>	<p>CCL CSC CEC</p>	<p>Taller del Arte 1, 2, 3, 4 (LD). Evaluación final (Bernini) 1, 2, 3, 4, 5 (LD). Evaluación final (Ribera) 1, 2, 3, 4, 5 (LD). Preguntas semiabiertas: E, F, G, H.</p>	<p>EOBS-RÚB PRO PRE CUA COM PRÁC</p>
	<p>1.29. Explica la figura de Salzillo como último representante de la imaginaria religiosa española en madera policromada.</p>	<p>CCL CSC CEC</p>	<p>Taller del Arte 1, 2, 3, 4 (LD). Evaluación final (Bernini) 1, 2, 3, 4, 5 (LD).</p>	<p>EOBS-RÚB PRO PRE CUA COM PRÁC</p>

Criterios de evaluación	Estándares de aprendizaje evaluables	Competencias clave	Evidencias, actividades y tareas	Instrumentos de evaluación
Bloque 3. Desarrollo y evolución del arte europeo en el mundo moderno				
<p>2. Explicar la función social del arte, especificando el papel desempeñado por mecenas, Academias, clientes y artistas y las relaciones entre ellos.</p>	<p>2.1. Describe la práctica del mecenazgo en el Barroco, y las nuevas reivindicaciones de los artistas en relación con su reconocimiento social y la naturaleza de su labor.</p>	<p>CSC CEC</p>	<p>Clientes y consideración social del artista (LD).</p>	<p>PORT</p>
<p>3. Analizar, comentar y clasificar obras significativas del arte de la Edad Moderna, aplicando un método que incluya diferentes enfoques (técnico, formal, semántico, cultural, sociológico e histórico).</p>	<p>3.7. Identifica, analiza y comenta las siguientes obras arquitectónicas del Barroco europeo del siglo XVII: fachada de San Pedro del Vaticano, de Carlo Maderno; columnata de la plaza de San Pedro del Vaticano, de Bernini; San Carlos de las Cuatro Fuentes en Roma, de Borromini; Palacio de Versalles, de Le Vau, J.H. Mansart y Le Nôtre.</p> <p>3.8. Identifica, analiza y comenta las siguientes esculturas de Bernini: <i>David</i>, <i>Apolo y Dafne</i>, <i>El éxtasis de Santa Teresa</i>, <i>Cátedra de San Pedro</i>.</p> <p>3.9. Identifica, analiza y comenta las siguientes pinturas del Barroco europeo del siglo XVII: <i>Vocación de San Mateo y Muerte de la Virgen</i>, de Caravaggio; <i>Triunfo de Baco y Ariadna</i>, en la bóveda del Palacio Farnese de Roma, de Annibale Carracci; <i>Adoración del nombre de Jesús</i>, bóveda de Il Gesù en Roma, de Gaulli (Il Baciccía); <i>Adoración de los Magos</i>, <i>Las tres Gracias</i> y <i>El jardín del Amor</i>, de Rubens; <i>La lección de anatomía del doctor Tulip</i> y <i>La ronda nocturna</i>, de Rembrandt.</p> <p>3.10. Identifica, analiza y comenta las siguientes obras arquitectónicas del Barroco español del siglo XVII: Plaza Mayor de Madrid, de Juan Gómez de Mora; Retablo de San Esteban de Salamanca, de José Benito Churriguera.</p> <p>3.11. Identifica, analiza y comenta las siguientes esculturas del Barroco español del siglo XVII: <i>Piedad</i>, de Gregorio Fernández, <i>Inmaculada del facistol</i>, de Alonso Cano; <i>Magdalena penitente</i>, de Pedro de Mena.</p>	<p>CCL SIEP CEC</p> <p>CCL SIEP CEC</p> <p>CCL SIEP CEC</p> <p>CCL SIEP CEC</p> <p>CCL SIEP CEC</p>	<p>Taller del Arte 1, 2, 3, 4 (LD). Preguntas semiabiertas: A, B.</p> <p>Taller del Arte 1, 2, 3, 4 (LD). Evaluación final (Bernini) 1, 2, 3, 4, 5 (LD). Preguntas semiabiertas: C.</p> <p>Taller del Arte 1, 2, 3, 4 (LD). Evaluación final (Ribera) 1, 2, 3, 4, 5 (LD). Preguntas semiabiertas: D.</p> <p>Taller del Arte 1, 2, 3, 4 (LD).</p> <p>Taller del Arte 1, 2, 3, 4 (LD). Evaluación final (Bernini) 1, 2, 3, 4, 5 (LD).</p>	<p>EOBS-RÚB PRO PRE CUA COM PRÁC</p> <p>EOBS-RÚB PRO PRE CUA COM PRÁC</p> <p>EOBS-RÚB PRO PRE CUA COM PRÁC</p> <p>EOBS-RÚB PRO PRE CUA COM PRÁC</p> <p>EOBS-RÚB PRO PRE CUA COM PRÁC</p>

Criterios de evaluación	Estándares de aprendizaje evaluables	Competencias clave	Evidencias, actividades y tareas	Instrumentos de evaluación
Bloque 3. Desarrollo y evolución del arte europeo en el mundo moderno				
	<p>3.12. Identifica, analiza y comenta las siguientes pinturas españolas del Barroco español del siglo XVII: <i>Martirio de San Felipe, El sueño de Jacob y El patizambo</i>, de Ribera; <i>Bodegón del Museo del Prado</i>, de Zurbarán; <i>El aguador de Sevilla, Los borrachos, La fragua de Vulcano, La rendición de Breda, El Príncipe Baltasar Carlos a caballo, La Venus del espejo, Las meninas, Las hilanderas</i>, de Velázquez; <i>La Sagrada Familia del pajarito, La Inmaculada de El Escorial, Los niños de la concha, Niños jugando a los dados</i>, de Murillo.</p>	CCL SIEP CEC	Taller del Arte 1, 2, 3, 4 (LD). Evaluación final (Ribera) 1, 2, 3, 4, 5. (LD). Preguntas semiabiertas: G.	EOBS-RÚB PRO PRE CUA COM PRÁC
	<p>3.13. Identifica, analiza y comenta las siguientes obras arquitectónicas del siglo XVIII: fachada del Hospicio de San Fernando de Madrid, de Pedro de Ribera; fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago de Compostela, de Casas y Novoa; Palacio Real de Madrid, de Juvara y Sacchetti; Panteón de París, de Soufflot; Museo del Prado en Madrid, de Juan de Villanueva.</p>	CCL SIEP CEC	Taller del Arte 1, 2, 3, 4 (LD).	EOBS-RÚB PRO PRE CUA COM PRÁC
<p>4. Realizar y exponer, individualmente o en grupo, trabajos de investigación, utilizando tanto medios tradicionales como las nuevas tecnologías y tomar decisiones de desarrollo del trabajo individual, grupal o colaborativo para conseguir producciones de calidad.</p>	<p>4.1. Realiza un trabajo de investigación sobre el proceso de construcción de la nueva basílica de San Pedro del Vaticano a lo largo de los siglos XVI y XVII.</p>	CCL CD CAA SIEP	Taller del Arte 1, 2, 3, 4 (LD).	EOBS-RÚB PRO PRE CUA COM PRÁC
<p>5. Respetar las creaciones del arte de la Edad Moderna, valorando su calidad en relación con su época y su importancia como patrimonio que hay que conservar.</p>	<p>5.1. Confecciona un catálogo, con breves comentarios, de las obras más relevantes de arte de los siglos XVI al XVIII que se conservan en su comunidad autónoma.</p>	CSC CEC	Patrimonio artístico andaluz.	EOBS-RÚB
<p>6. Utilizar la terminología específica del arte en las exposiciones orales y escritas, denominando con precisión los principales elementos y técnicas.</p>	<p>1.11. Explica las características esenciales del Barroco.</p>	CCL CEC	Taller del Arte 1, 2, 3, 4 (LD). Evaluación final (Bernini) 1, 2, 3, 4, 5 (LD). Evaluación final (Ribera) 1, 2, 3, 4, 5 (LD). Preguntas semiabiertas: A, B, C, D, E, F, G, H.	EOBS-RÚB PRO PRE CUA COM PRÁC
	<p>1.12. Especifica las diferencias entre la concepción barroca del arte y la renacentista.</p>	CCL CEC	Taller del Arte 1, 2, 3, 4 (LD). Evaluación final (Bernini) 1, 2, 3, 4, 5 (LD). Evaluación final (Ribera) 1, 2, 3, 4, 5 (LD). Preguntas semiabiertas: A, B, C, D, E, F, G, H.	EOBS-RÚB PRO PRE CUA COM PRÁC

4. Transposición curricular

4.1. Metodología

4.1.1. Orientaciones, estrategias metodológicas y claves didácticas

En esta unidad, al igual que en la anterior, debemos tener presentes dos claves fundamentales a la hora de guiar nuestras explicaciones: **síntesis y concreción**, debido a la magnitud del tema y a su longitud en nuestro libro de texto. Exactamente igual que en el resto de las unidades, combinaremos el método **expositivo** con el **práctico**, intercalando explicaciones teóricas con la realización de prácticas relacionadas con la unidad tales como comentarios de obras de arte, textos o mapas. Antes de comenzar la explicación se sugerirá al alumnado la posibilidad de leer **fragmentos u obras completas** relacionadas con el arte del Barroco y su contexto histórico, como *Madrid 1605* de Eloy Cebrián, *Ángeles y demonios* de Dan Brown, o la saga *El capitán Alatriste* de Arturo-Pérez Reverte, e incluso cualquiera de las obras de narrativa, poesía o teatro de los grandes autores de nuestro **Siglo de Oro**, como Quevedo, Góngora o Lope de Vega, que den una idea al alumnado del ambiente de decadencia en la política y de gloria en las artes que se vivió en España.

Sin embargo, si hay una obra de referencia que puede ayudarnos en esta labor es *El Quijote*, al cual haremos referencia siempre que sea posible. Además, se incidirá en la relación que se puede establecer entre el arte y las **materias** de Historia de España, Geografía, Filosofía y Lengua castellana y Literatura. En cuanto a **filmografía**, centraremos nuestra atención en **películas** relacionadas con el siglo XVII, como las versiones sobre obras literarias anteriormente citadas, de *Ángeles y demonios* de Ron Howard o *Alatriste* de Agustín Díaz Yanes, y otras ambientadas en el siglo del Barroco europeo como *La toma del poder por parte de Luis XIV* de Roberto Rossellini, *Cyrano de Bergerac* de Jean-Paul Rappeneau, *Mucho ruido y pocas nueces* de Kenneth Branagh, *Shakespeare in love* de John Madden, *El hombre de la máscara de hierro* de Randall Wallace o *María Antonieta* de Sofía Coppola; específicamente dentro del barroco español nos encontramos con *El perro del hortelano* de Pilar Miró o *El rey pasmado* de Imanol Uribe; finalmente, tratando de manera específica el arte nos encontramos con *La joven de la perla* de Peter Webber.

Antes de emprender la exposición del tema realizaremos una rápida evaluación inicial para saber los conocimientos previos del alumnado sobre arte barroco, suponiendo que serán relativamente concisos, al menos en lo concerniente a la **imaginería**, debido a la tradición procesional de nuestra comunidad. Esta evaluación inicial nos asegurará que partimos desde un nivel académico asequible para toda la clase y, a la vez, y siempre que sea posible, se procurará incidir en el aprendizaje significativo de todos los conceptos, no solamente en la obligatoriedad de aprehender definiciones artísticas con vistas a una posible prueba de **acceso a la universidad**. Después, procuraremos mostrar la influencia que ejerció el arte barroco en las realizaciones plásticas posteriores, como el **Romanticismo** y las **vanguardias** del siglo XX.

Epígrafe 1. Introducción



9 Arte barroco

1. Introducción

El adjetivo «barroco», con el que hoy se designa a la cultura artística europea del siglo XVII y, por extensión, a la monarquía absoluta, a la economía mercantilista y a la Contrarreforma católica que lideraron los jesuitas, ha tenido un largo recorrido.

Surge a finales del siglo XVI en el lenguaje técnico de los joyeros portugueses, que aplicaban el término *barro* a la perla irregular, de contorno imperfecto, que engastaban en monturas de oro y plata. En la centuria siguiente comenzó a utilizarse en sentido figurado y para los comerciantes florentinos era sinónimo de una operación mercantil fraudulenta. Sería en Francia, durante la segunda mitad del siglo XVII, cuando adquiere por vez primera un sentido estético, pero de valoración negativa. Para Rousseau, en su *Dictionnaire de la Musique* (1778), se refiere a la «armonía confusa» y *Quintessence de Quincy* define la arquitectura barroca, en la *Encyclopédie méthodique* (1788), como algo «extraordinario». Durante el siglo XIX se mantiene esta acepción y juicio peyorativo. Barroco es lo excesivamente complicada, ampulosa, recargada, por oposición a las normas clásicas que el arte del Renacimiento había definido y que los «degenerados» artistas siguientes se habían encargado de corromper. Los académicos españoles de la Ilustración divulgaron esta idea despectiva achacando a los arquitectos Borromini y Churriguera la decadencia y el mal gusto de las artes, acuñando las voces «barroquismo» y «churriguero» (1801).

La reivindicación del Barroco como un estilo propio, independiente y en oposición al Renacimiento se debe al historiador suizo Heinrich Wölfflin, quien en su tratado *Renacimiento and Barroco* (1888) aprecia la última categoría estética del movimiento. A partir de este texto rehabilitador se han generado dos corrientes: una **formal**, que se centra en los valores plásticos; y otra **sociológica**, que estima el Barroco como una época histórica. La síntesis entre arte y sociedad ha permitido dividir las zonas de producción entre un barroco de Corte y de Iglesia, propio de los países católicos; y un barroco de la burguesía protestante.

Como arte cortesano, el Barroco se pone al servicio de los príncipes absolutos, cuyo afán de esplendor se traduce en la magnitud de los proyectos y en el fasto de la decoración. La Corte española de los Austrias Menores, con centros peninsulares en Madrid, Valladolid, Sevilla y Valencia, ultramarinos en México y Lima, Italianos en Nápoles y Milán, y flamenco en Amberes, revela hasta qué punto el arte busca emocionar al pueblo para persuadirlo de la bondad del sistema imperante y de la necesidad de obedecer a las instituciones. El mismo camino siguió, en Francia, Luis XIV, el «*Roy-Soleil*», y los gobiernos hispanos en Portugal y en Brasil.

Para comenzar realizaremos la definición del término barroco, precisaremos su origen y cómo desde el principio tuvo connotaciones peyorativas. Se incidirá mucho al alumnado acerca del destierro de cualquier idea preconcebida sobre este arte, y desde el principio, se identificará el barroco con la grandilocuencia de la monarquía absoluta y los pasos religiosos, pero también, en contraposición, con la sencillez del arte holandés, para dar una idea de arte flexible. Ante la falta de tiempo y la extensión del tema, se encargará a los alumnos y alumnas la realización de lecturas comprensivas previas a la explicación de cada epígrafe, así como la elaboración de resúmenes diarios, con la esencia de cada punto. Asimismo, se distinguirá entre el barroco pleno, el rococó y el estilo churrigueresco, para evitar posibles confusiones posteriores. Además de todos los contenidos del tema, sería apreciable realizar una somera exposición sobre el barroco en Inglaterra, especialmente en el apartado de la pintura, y sobre todo de los retratos, e incluso, sería también muy recomendable mostrar imágenes de diferentes edificaciones de este estilo realizadas en la América española.

Desde el principio, se procurará identificar el barroco con la Iglesia católica, y se definirá el término Contrarreforma, recordando de manera muy somera el origen de la herejía protestante. Para tomar contacto definitivo con el barroco en España, se mostrará al alumnado alguna pintura de Juan de Valdés Leal como *Finis gloriae mundi* o *In ictu oculi*, para mostrar la dicotomía entre la gloria de las artes y la miseria en que vivía la mayoría de la población en nuestro país. Se llamará la atención sobre la temática de su pintura relacionada con las postrimerías, con el aspecto más tétrico, horroroso y escenográfico de la muerte, la pompa del mundo o la fugacidad de los placeres mundanos o, incluso, de su visión moralizadora, mostrando la inutilidad de la gloria mundana, la vanidad y la futilidad de las empresas humanas. En este punto, se llamará la atención al alumnado sobre lo curioso de pensar cómo se verían estos cuadros en la Sevilla del XVII cuando muchas de las personas vivían en la más pura indigencia y cuya mayor gloria mundana era no ser arrastrados a la muerte por alguna enfermedad.

Epígrafe 2. La arquitectura en Italia y Francia



259 Gian Lorenzo Bernini, Columnata de San Pedro (1656-1657), Mánica. Plaza de San Pedro de Vaticano, Roma.

Por su parte, la Roma papal renovará la iconografía católica e impondrá el gusto por las composiciones aparatosas, de tono triunfal, para expresar el apertamiento de la herejía protestante (259). Simultáneamente, Holanda y las regiones luteranas y calvinistas desarrollarán un arte burgués, de vertiente laica.

Con frecuencia se ha articulado el arte barroco en dos etapas: el barroco pleno o maduro, que abarca de 1650 a 1680, coincidiendo con la explosión de la generación artística que ha nacido en el tránsito del siglo. Bernini y Zurbarín, en 1598; Borromini, Vologner y Van Dyck, en 1599; Alonso Cano en 1601 y Rembrandt en 1606; y el barroco tardío o rococó, que prevalece hasta 1750, consiguiendo su apogeo en las cortes contrarreopuestas de Viena y Praga.

2. La arquitectura en Italia y Francia

Con el triunfo del barroco comienzan a perfilarse las principales nacionalidades artísticas europeas. Elemento común a todas las escuelas arquitectónicas van a ser el empleo del orden colosal y la riqueza de la ornamentación, pero en el diseño de los espacios interiores y en la composición de las fachadas surgen variantes.

La arquitectura barroca italiana se caracteriza por plantas móviles, que contornan y dilatan el espacio mediante paredes cóncavas y convexas. Identifica curvatura de líneas y planos transmiten a las fachadas, generando los artistas romanos de libertad para imponer edificios originales.

Arte barroco Unidad 9



258 Juan Bautista de Churriguera, Retablo mayor de San Carlos (1700-1704). Plaza de San Carlos, 143.000 reales. El Retablo del altar es obra del padre Claudio Coello, que cobró una factura de 4.000 reales, Comenta Anónimo de San Carlos, Salamanca.

Para los interiores españoles de los siglos XVIII y XIX, los retablos barrocos de Churriguera habían agotado los recursos. En vez de pilastras, apliques, troqueles, mascarones, delantales, molduras, fajas de orden y cornisas, utilizaba volutas, mascarones, arandelas de hipocresía, bridas, mascarones de animales, bábaros y monstruosos, chifarrinadas, volutas, mascarones, bridas de abanico, telas, volutas geométricas, abanicos, volutas de arco, volutas para coronar, volutas para armar y volutas volutas para que Eugenio d'Os se hiciera la respuesta del Bernini y de esta arquitectura mediterránea, sostenimiento d'Os para Churriguera, en hora primera, una pintura y volutas.

La venganza frente a un descuido se ha producido en el siglo XIX, en la actualidad, los retablos churriguerescos ganen de la misma altura que fueron en los años de su realización.

Unidad 9



260 Luis Le Vau, Palacio de Versalles (1660-1661), Marly.

Fue un modelo para Nicolas Fouquet, ministro de Finanzas de Luis XIV. La decoración exterior corrió a cargo del padre Charles de Brognie y la pintura se encargó al arquitecto André Le Nôtre. La esplendorosa armonía de su decoración, reducida al 1/4 de agosto de 1661, marca la senda del Regency y la caída en desgracia de Fouquet, que se confederó con los hugonotes. El escape de estos pasó a refugiarse en Versalles, donde murieron y se encasilló este modelo.

Francia, en cambio, impone una dictadura arquitectónica, controlada desde la Academia y sometida al bon goût. Los espacios son de superficies regulares, los volúmenes ritmados y las fachadas rectas. Esta rigidez cartesianista, desde el arquitecto no podía transgredir la normativa de sus precursores griegos y renacentistas, prestó gran unidad a los proyectos y ha motivado que los historiadores franceses hayan adherido al adjetivo barroco la etiqueta de «clásico» para definir el arte de su país durante el grand siècle o siglo XVII. Complemento arquitectónico será la domesticación de la naturaleza, enmarcando los palacios con jardines adecuados a la escala humana, recortados en patrones geométricos y reflejados por canales de agua (260).

Las plantas alabeadas de Bernini y Borromini en Roma

El barroco romano gira en torno a dos polos contradictorios, ejemplificados por dos arquitectos rivales: Gian Lorenzo Bernini (Naples, 1598 - Roma, 1680) y Francesco Borromini (Bisone (Lugano), 1599 - Roma, 1667). Ambos artistas contraponen edificios de planta elíptica con muros alabeados, pero las diferencias en el empleo de los ordenes y de los materiales, y en el uso del espacio y de la luz fueron diametralmente opuestas.

Partiendo de la preceptiva clásica, Bernini respetó las proporciones de los ordenes y las reglas de la composición, mientras que la fantasía de Borromini rompió estas normas e inventó nuevos elementos: «No se ha nacido para ser copia de las columnas del Coliseo», dirá, motivando que Milizia lo motejara, en 1768, de «lucro» y de «locura» a su arquitectura. Bernini utilizó preferentemente el mármol como material de construcción; Borromini fue un arquitecto barroco, que empleó el ladrillo, el estuco y el yeso. Bernini plantea espacios naturales abiertos, con curvas y contracurvas difusas, mientras que en Borromini los espacios son artificiales y reducidos, al complicarlo mediante combinaciones de alabes secundarios. En cuanto a la iluminación, Bernini dio sus fachadas e interiores pulidos con el propósito de que la luz y la sombra resalten y los barten por igual. Borromini, en cambio, afila los perfijos, ataca resacas y aplica aristas para que la luz se quebre en un cortante efecto clauso (261 y 262).

Entrando directamente en materia, se realizarán esquemas muy sencillos de cada apartado, tomando única y exclusivamente lo esencial de cada corriente o autor. En este punto se definirán las características principales de la arquitectura barroca italiana a través de sus plantas y las líneas cóncavas y convexas, así como el gusto por el academicismo en Francia. En Italia, nos centraremos en las figuras de Bernini y Borromini; de ambos autores se darán características propias, reconocibles e identificables en cada uno de los edificios que construyeron, distinguiéndose la diferencia entre sus clientes, y la vida cómoda o azarosa de cada uno de ellos. Para comprobar la correcta aprehensión por parte de los alumnos y alumnas de su esencia, se encargará la realización de comentarios de obras de arte, de forma que no se repitan las mismas obras, para que podamos obtener una imagen mucho más global del arte barroco italiano. En cuanto a la explicación sobre el palacio de Versalles, recordaremos quién fue Luis XIV y el motivo de su denominación como Rey Sol, así como la absoluta escenografía montada alrededor del palacio por arquitectos, pintores o paisajistas, centrándonos en los jardines, la fachada principal y la Galería de los espejos.

Arte barroco. Unidad 9





261 Gian Lorenzo Bernini, *Sant'Andrea al Quirinale* (1658-1670). Cúpula, fachada y planta de la Iglesia. Roma.

Unidad 9





262 Francesco Borromini, *San Carlo alle Quattro Fontane, Cúpula, planta* (1638-1641) y *fachada* (1646-1647) de la Iglesia. Roma.

Arte barroco. Unidad 9

Los biógrafos de Bernini nos han dibujado a un genio perfecto, de estrella trillante y envidiables cualidades morales: jovial, buen hijo, buen padre y buen esposo. Con esto inintermitemente sirvió a ocho papas. Luis XIV de Francia le invitó a París para que diseñara el Louvre y sus clientes fueron cardenales y duques. Artísticamente es también la única orden religiosa que le contrató la poderosa Compañía de Jesús.

Su carrera como arquitecto se inicia en el Vaticano, proyectando el **Baldquino de San Pedro** (1624-1633): un movido palo de bronce, apurado en cuatro columnas salomónicas, que sitúa bajo la cúpula de la basílica para conmemorar que allí está la tumba del primer apóstol (263). El éxito de esta empresa le valió el título de arquitecto pontificio, realzando en los años sucesivos dos obras portuenses, que completaron el templo: la gran **columnata** que se extiende delante de la plaza (1656-1657) y la **Cátedra de San Pedro**, en el abside (1657-1666).


La columnata, con el gigantesco ejército de santos y mártires que sostiene, es funcional y alegórica: cierra ópticamente la Plaza del Vaticano, sirve de desambulatorio cubierto a las procesiones y alzera eucleticamente a la ciudadanía que progresa al primero de enero para recibir del Papa la bendición solemnemente allí (en la ciudad de Roma y al mundo entero) (269). La Cátedra está relacionada con la silla que, según la tradición, había usado San Pedro. Bernini sitúa esta reliquia en un trono majoso, que mantiene en el aire los Doctores de la Iglesia, y abre en la zona superior una gloria que perfora el muro, convirtiéndose en el precedente de los transparentes hispanos (263). Para la obra arquitectónica de la que Bernini se sentía especialmente satisfecho era **Sant'Andrea al Quirinale** (1658-1670), una iglesia de planta central, destinada a los novicios jesuitas, donde juega con la línea cóncava y la convexa (261).

Contraria es la biografía de **Borromini**, frascible, de carácter violento, de temperamento inquieto y con un final atormentado, que le lleva a suicidarse con su esposa, desahogado por la fiebre y la insomnolia de una cruel enfermedad. Su clientela se encuentra entre las órdenes religiosas más humildes, desprovistas de los recursos financieros que poseía el Papado: los dominicos trinitarios, los filipenses, las hermanas, entre otros. Borromini proyectó la **basílica de San Felipe Neri** por venir el prodigio arcaico que realiza dos grandes momentos propiamente barrocos: la grandiosidad de este templo, uno en el centro y otro en el extremo. Antes le está el joven genio escultor: ¿qué pudiera ser este...



263 Gian Lorenzo Bernini, *Baldquino y Cátedra de San Pedro, Basílica de San Pedro del Vaticano, Roma*. El Baldquino (1624-1633), situado bajo la cúpula, recuerda que allí está la tumba del Príncipe de los Apóstoles. La Cátedra (1657-1666), situada al lado, se relaciona con la silla que usó San Pedro como primer obispo de Roma. Cuando el papa Bernabé Cenci, que entró en un día de complot de Bernini, dijo, mientras observaba la construcción de San Pedro, «¿qué por venir el prodigio arcaico que realiza dos grandes momentos propiamente barrocos: la grandiosidad de este templo, uno en el centro y otro en el extremo. Antes le está el joven genio escultor: ¿qué pudiera ser este...».

Unidad 9




264 Francesco Borromini, *Sant'Ivo alla Sapienza* (1642-1650). Planta, fachada y cúpula de la Iglesia. Roma.

A continuación, emprende su obra culminante, la más original y herética de su talento revolucionario: la iglesia universitaria de Sant'Ivo alla Sapienza (1642-1650). Su dinámica planta está formada por dos triángulos equiláteros que, al cruzarse, crean un hexágono, esta célula de gran vóculo se repite en la cúpula y se ha interpretado como una alusión al papa Urbano VIII, cuyo emblema era la abela (264). Para la familia del siguiente pontífice, Inocencio X, diseñó la iglesia de Sant'Agnese, en la Piazza Navona (1653-1655), y para los franciscanos trazó, en estos mismos años, el templo de Sant'Andrea delle Fratte.

El palacio clasicista francés: Versailles

Versalles es el prototipo de residencia laical del príncipe absoluto. Nada más subir al trono, Luis XIV de Francia eligió este palacio como expresión de la monarquía y de su propia persona, el «*roy soleil*», que aparecerá asociado al dios mitológico Apolo en el decorado de la arquitectura y en las esculturas que engalanan los jardines. Muy pronto, el palacio y la ciudad que surgió a su alrededor se convirtieron en un signo sumario de propaganda pública. La impresión de estupor que recibían los embajadores extranjeros al presentar sus cartas credenciales al ser recibidos en audiencia era que solo la eficaz administración de un poder organizado podía armar edificios tan formidables y espectaculares.

Arte barroco. Unidad 9

Inicialmente, Versalles había sido un pequeño castillo, fabricado en piedra y ladrillo, rodeado de fosos y cubierto de pizarra, que debía su fama a la abundante caza que poblaban sus bosques. Su transformación barroca va a seguir un proceso escalonado, que coincide con los años 1661, cuando Luis XIV lo convirtió en marco escénográfico de sus fiestas; 1668, cuando fijó su vivienda, tras las primeras victorias militares; y 1682, cuando pasó a ser capital de Francia, en detrimento de París. Versalles se transformó así en una ciudad con mansiones para los cortesanos, ministros para los empleados de la administración, cuarteles para la guardia y viviendas para los criados. Todo ello coherente y simultáneamente articulado en torno a la cámara del rey (265).

Los artistas que prestaron su ingenio y vigor al servicio del Estado fueron el arquitecto **Jules Hardouin-Mansart** (París, 1646-1708), el pintor **Charles Le Brun** (París, 1619-1690) y el jardinero paisajista **André Le Nôtre** (París, 1613-1700).

Mansart diseñó una monumental fachada, por cuyo interior corre la **Galería de los Espejos**, flanqueada por el Salón de la Guerra y el Salón de la Paz. Le Brun decoró sus espacios con mármoles policromos y tondos dorados, pintando en el techo los gloriosos años del rey (266).

Después, Mansart añadió, dos alas en sucesiva y nuevas dependencias que han sido universalmente admiradas, como L'Orangerie, un invernadero de plantas exóticas; el Grand Trianon, un pequeño palacete emboscado en los jardines para que Luis XIV pudiera gozar la intimidad de su amantito, la marquesa de Mantes; y los Grands y Petits Écuries, dos caballerías que debían albergar las bestias de tiro y los animales de montar, así como al personal encargado de su cuidado, con capacidad para 2500 caballos y 200 carromos. Por su parte, Le Nôtre diseñó las tres avenidas de jardines que confluyen en el palacio, y las calles radiales que se abren en la parte posterior en torno a un gran canal. Aquí dispuso fontanetas, fuentes y pérgolas emparradas entre parterres y umbradas boscosas. A partir de Versalles, todo el palacio como el modelo de jardín francés se extendieron por las cortes europeas.



265 Jules Hardouin Mansart y André Le Nôtre, *Palacio de Versalles* (1678-1703). Versalles, Francia. Fue su plataforma pública de Luis XIV el mayor pabellón europeo del siglo XVII, capaz de albergar 20.000 personas.

Arte barroco. Unidad 9



266 Jules Hardouin Mansart y Charles Le Brun, *Galería de los Espejos* (1678-1682). 71 x 10,20 x 12,30 m. Palacio de Versalles. La línea vertical de la fachada se corresponde con estos tantos espacios interiores, que amplían fuertemente la anchura del corredor. Le Brun pintó en el techo los años victoriosos de Luis XIV de Francia.

Epígrafe 3. La escultura en Italia: Gian Lorenzo Bernini

Arte barroco. Unidad 9

3. La escultura en Italia: Gian Lorenzo Bernini

En 1644, el escritor inglés John Evelyn anotaba en el diario de su viaje romano: «Bernini ofreció una ópera pública, en la que diseñó la escenografía, esculpó las estatuas, inventó la maquinaria, compuso la música, redactó el libreto y controló el teatro». Bernini dominó todas las disciplinas artísticas, pero por encima de toda su vocación fue la escultura.

Los rudimentos de la profesión los adquirió con su padre, que en 1605 se trasladó con toda la familia desde Nápoles a Roma. A partir de entonces, el joven Bernini copia las antigüedades grecolatinas del Vaticano y admira el arte de Miguel Ángel. Años después, sus contemporáneos lo consideraron «el Miguel Ángel del siglo XVII».



267 Gian Lorenzo Bernini, *David* (1623-1624). Mármol, 170 cm. Galería Borghese, Roma. El escritor florentino Filippo Baldinucci y el hijo del escultor Domenico Bernini, refieren que el artista se autorretrató en esta obra y que el cardenal Raffaele Barberini, futuro papa con el nombre de Urbano VIII, se sentó en algunas ocasiones el espejo para que pudiera copiar mejor sus trabajos.

Unidad 9

El profesor Wittkower, que considera a Bernini como «el precursor de la civilización de la imagen», ha dividido su producción escultórica en cuatro etapas, que coinciden con el gobierno mecenazgo de otros tantos príncipes de la Iglesia y papas. El material que utilizó fue el mármol y tanto las figuras aisladas como los grupos tendrán un punto de vista focal.

La etapa juvenil corresponde a los encargos mitológicos y bíblicos del cardenal Scipione Borghese para decorar su villa. Son obras influidas por la línea serpoformista del manierismo, en las que da rienda suelta al virtuosismo técnico en el tratamiento de la textura de la piel, y al estado psicológico de los héroes griegos y judíos. Las representaciones de Enoc y Noé (1616-1619), el Rapto de Proserpina (1611-1625), *Amor y Psique* (1622-1625) y su célebre *David* (1623) son típicas de esta fase (267).

En 1624 era elegido papa su amigo Urbano VIII y Bernini inicia la época llamada alto barroco, que se caracteriza por la importancia conferida al ropaje para apoyar el impacto emocional. Las telas revolotearon y se arrojaban en grandes masas de efecto rouscartista, que le permitían policromar la imagen con la luz. Su obra maestra es *San Longino* (1629-1638), en el Vaticano (268).



268 Gian Lorenzo Bernini, *San Longino* (1629-1638). Mármol, 140 cm. Basílica de San Pedro del Vaticano, Roma.

Arte barroco. Unidad 9

269
Giovanni Lorenzo Bernini, *Ermita de Santa Teresa* (1646-1652). Marmol. Capilla Cornaro, Iglesia de Santa Maria della Vittoria, Roma.

En 1645, el abad emiliano Felice Cornaro compró en esta iglesia carmelita la capilla del brazo izquierdo del transepto con el propósito de convertirla en su ermita. La obra de reconstrucción y decoración se las encargó a Bernini, que presenta en el retablo la Transverberación de la Santa de Ávila, fundadora de las Carmelitas Descalzas, en honor de la orden proyectada del templo, y en los laterales a ocho miembros de la familia Cornaro: el donante, su padre el Duque Cosimo, y seis antepasados del siglo XVI, que también habían sido carmelitas. De esta género de retablo, Bernini solo hizo el del promotor de la ermita y el grupo central de Santa Teresa de Ávila con el querubín, inspirándose en un grupo escultórico de la Mística Doctora, cuando escribió: «Voy a elegir para mi obra el más grande en forma corporal [...] en un grande y en pequeño, hermoso mucho, el rostro encendido de rojo, y el fin del hábito me gusta mucho, y el fin del hábito me gusta mucho, y el fin del hábito me gusta mucho... Este me parecía mejor en el carácter que en el físico, y me parecía más interesante al usarlo, me parecía más interesante al usarlo, me parecía más interesante al usarlo...».

Entre 1640 y 1654 se desarrolló el **periodo medio**, el más creativo de su carrera. Son los años del pontificado de Inocencio X y Bernini consigue un pulido de logros que se van a mantener en el canon durante un siglo en toda la escultura europea. Unificó todas las artes, logrando el supremo espectáculo de la teatralidad barroca en el interior de un templo con el *Ermita de Santa Teresa*, en Santa Maria della Vittoria, de Roma, mientras los miembros de la familia Cornaro asisten al prodigio de la Transverberación de la Doctora de Ávila desde dos palcos proscenios abiertos en los laterales de la capilla (269). Dio forma al monumento funerario papal en la *tumba papal de Urbano VIII* (270). Erigió una fuente rítmica monumental en el corazón del urbanismo romano, como acredita la *Fontana de Quattro Fontane*, en el centro de la Piazza Navona (1648-1651), con las personificaciones floridas del Danubio, del Ganges, del Nilo y del Río de la Plata, en alusión a los cuatro ríos del mundo entonces conocidos. Resolvió el problema del pecho cubierto en los retratos de busto mediante la colocación de ropajes flotantes que envuelven los hombros y cuya solución estaba permitida desde la típica imperial romana, según se observa en el *Retrato del duque Francesco I Este* (271) e impuso con la imagen de Constantino el Grande (1654), situado en el relieve principal de la *Scala Regia* del Vaticano, el nuevo tipo de monumento ecuestre, con el caballo en corveta y el personaje herido.

270
Giovanni Lorenzo Bernini, *Tumba del Papa Urbano VIII* (1627-1647). Bronce dorado y mármol. Basilica de San Pietro del Vaticano, Roma.

Hacia 1665, durante el pontificado de Alejandro VII, Bernini evolucionó hacia el **estilo tardío**, buscando el expresivismo y la espiritualidad, tan típica en la etapa final de los grandes maestros italianos, según vimos en Donatello y Miguel Ángel. Las figuras se alargan y los ropajes se retorcen y agitan, como muestran los ángeles con los atributos de la Pasión, que decoran las barandillas del Panteón de San Agustín, fechados entre 1668 y 1671.

271
Giovanni Lorenzo Bernini, *Retrato del Duque Francesco I Este* (1650-1651). Mármol, 100 cm. Museo Estense, Módena.

267

268

En este punto estableceremos un paralelismo entre las figuras de Bernini y Miguel Ángel, pues ambos, por encima de todo, se consideraban escultores. Si hubiera un mínimo resquicio de tiempo, sería muy interesante que los alumnos y alumnas buscasen información abundante sobre los dos y se estableciera en clase un debate para dirimir quién posee la primacía en cuanto a escultura. Se realizará una prolija exposición sobre las cuatro etapas de la escultura de Bernini, centrándonos en aquellas obras que más pueda llamar la atención al alumnado, dejando muy claro por ejemplo, quién fue San Longinos, o por qué Santa Teresa parece que tiene el rostro desencajado. Por último, se realizará una comparación entre la tumba de Urbano VIII y el proyecto para la tumba de Julio II de Miguel Ángel.

Epígrafe 4. La pintura en Italia

Arte barroco. Unidad 9

4. La pintura en Italia

El antagonismo advertido en la arquitectura barroca romana entre Bernini y Borromini vuelve a reflejarse en el marco de la pintura. No en vano, el arte oficial de Carracci ha sido relacionado con la plástica de Bernini, y la reacción virulenta del Caravaggio se ha identificado con la lucra revolucionaria de Borromini. «Los contemporáneos llaman a Borromini de «quintocento», al Caravaggio lo tachan de «sestocento de la pintura».

El marqués Vincenzo Giustiniani, experto coleccionista y mecenas de la Roma barroca, había definido el manierismo pictórico del siglo XVI como la idea preconcebida que el artista «tiene en su imaginación sin modelo alguno». Los Carracci y Caravaggio reaccionaron frente al manierismo desde posiciones distintas, visibles en los modelos que animan sus cuadros y en la iluminación. Los Carracci se inspiraron en la escultura grecorromana, copiaron a los dioses de la antigüedad pagana, recuperaron las proporciones ideales del cuerpo humano y dieron origen al **clasicismo academista**.

El Caravaggio, en cambio, retrata a la gente corriente, inaugurando el **naturalismo**. El cuadro *La Boycanta*, en el que una gitana está leyendo la mano a un joven y distintamente le roba el anillo con muy expresivo el proceder del Caravaggio. Había sido invitado a que copiar las estatuas clásicas, pero el pintor respondió que la naturaleza le había provisto de mejores maestros y, pasando por allí una zingara, la llamó y ya retrató (272).

En cuanto al procedimiento técnico y al uso de la luz, los Carracci pintaron grandes frescos para decorar los techos y las paredes de los palacios, que aparecen llenados con tonos claros, mientras el Caravaggio impone en sus lienzos de caballete el tenebrismo, buscando efectos claroscuros, donde un foco de luz extremo alumbra dramáticamente aquellas zonas que le interesan, dejando el resto en penumbra. Ambas concepciones produjeron, desde Roma, la renovación artística de la pintura europea.

272
Michelangelo Merisi al Caravaggio, *La Boycanta* (1594). Óleo sobre lienzo, 99 x 131 cm. Museo del Louvre, París.

273
Annibale Carracci, *Galileo Galilei* (1597-1600). Fresco, 18 x 6 cm. Palazzo Farnese, Roma.

269

271

De nuevo, la dicotomía nos sirve para ilustrar este apartado; por ello, antes de la explicación, se dividirá la clase en dos grupos y se encargará a una mitad una pequeña investigación sobre las principales características de la pintura de los Carracci, y al resto, la búsqueda de información sobre la pintura de Caravaggio. Así, realizaremos nuestra explicación haciendo referencia siempre que se pueda a las diferencias establecidas entre el clasicismo de los Carracci, con una serie de características generales, destacando el colorido, y las obras más importantes, y el naturalismo y los problemas de la luz que se planteó Caravaggio, explicando sus rasgos esenciales, por encima de todos el tenebrismo, y sus obras más destacadas. A modo de anécdota, y para facilitar el recuerdo de nuestra explicación, se realizará una pequeña exposición sobre la vida azarosa, cuando no pendenciera, de Michelangelo Merisi, y el escándalo que acompañó a alguno de sus cuadros como la *Muerte de la Virgen*, al correr el rumor de haber utilizado como modelo a una prostituta ahogada en el río Tíber.

Unidad 9

Las interpretaciones religiosas también encuentran cabida en su paleta, legándonos la bellísima *Cena de Emaús* (National Gallery, Londres). Todos estos cuadros están contruados con figuras sólidas, montadas sobre fondo oscuro y de rico colorido, que proclaman la conquista de la realidad en su vertiente cotidiana.

A partir de 1600 se inicia su **estilo maduro**, en el que funde el naturalismo con su visión revolucionaria de la luz, creando el **tenebrismo** caravaggesco. En esta **fase intermedia** de su producción se dan cita los grandes encargos para las iglesias romanas. Actualmente, se conservan in situ los lienzos monumentales que pintó para la capilla Cerasi, en Santa María del Popolo, con los asuntos de *La crucifixión de San Pedro* y *La conversión de San Pablo* (1601-1); y para la capilla Costantini, en San Juan de los Franceses, con las escenas de *San Mateo y el ángel*, *La vocación de San Mateo* y *El martirio de San Mateo* (1601-1602). De esta serie, el cuadro más interesante y divulgado quizás sea *La vocación de San Mateo*. Cristo y San Pedro están en la oficina de recaudación de impuestos, y con ellos, un plano de luz oblicua que corta la oscuridad, simulando la voz de Jesús convocando al apóstol, que se interroga con el dedo en el pecho ante la inesperada llamada [275].

275



274

Arte barroco. Unidad 9

Otras obras de esta época, que atestiguan la polémica que desató el naturalismo tenebrista en la Roma de su tiempo son *La Virgen de Loreto*, de la que Ragioner escribió: «Hay dos peregrinos, un hombre con los pies enlodados y una mujer con una cofia desgarrada y sucia. El populacho armó gran alboroto por el tratamiento irreverente de ciertos elementos que deberían haber sido tratados con más respeto en obra tan importante» [276]. Poco suerte corrió *La muerte de la Virgen*, que fue retirada de la iglesia de la Scala «porque imitaba con demasiada exactitud el cadáver hinchado de una prostituta ahogada en el Tíber» [276].

La etapa final coincide con su exilio pintando cuadros religiosos para las iglesias del sur de Italia y Malta, mientras baja de la justicia. Ejemplos de este período son *Las siete obras de misericordia*, destinadas al retablo mayor de la iglesia napolitana de la Misericordia (1607), *La decapitación del Bautista*, en la catedral de La Valetta, de Malta (1608), y *La resurrección de Lázaro*, en el Museo Nacional de Messina (1609).

276



277



273

Epígrafe 5. La pintura en Flandes y en Holanda

Unidad 9

5. La pintura en Flandes y en Holanda

Fuera de Italia, la pintura barroca alcanza un amplio desarrollo en los antiguos Países Bajos que, por la firma del Tratado de Amberes, en 1609, se fragmentan en dos estados irreconciliables: Flandes, al sur, ocupando los territorios de la actual Bélgica y las Provincias Unidas Holandesas, al norte. Luchas religiosas, conflictos político-sociales y frentes económicos, incubadas en el siglo XVI, determinan esta separación geográfica, que generará igualmente concepciones artísticas antagonistas, observables tanto en la iconografía que decora sus iglesias y viviendas como en el tamaño de los cuadros.

En **Flandes** (católicos, monárquico, aristocrático y sometido al gobierno español) la temática religiosa es evangélica, hagiográfica y sacramental, plasmándose en grandes cuadros de altar, mientras que **Holanda** (protestante, republicana, burguesa e independiente) cultiva asuntos bíblicos de formato pequeño para ser contemplados en la intimidad del domicilio doméstico, ya que literatos y calvinistas han suprimido el culto a las imágenes, y estas han desaparecido de las iglesias.

278



274

Arte barroco. Unidad 9

La lectura y la meditación personal de la Biblia ocupan para el protestante el mismo lugar que la liturgia católica tiene reservado al sacerdote en la preparación de los fieles.

El resto de la vivienda tuvo también una particular decoración, pues en Flandes se conserva el género mitológico para enriquecer los palacios cortesanos, y en Holanda es sustituido por escenas costumbristas, que representan ocupaciones caseras; son los típicos interiores holandeses, en los que bajo la imagen de lo cotidiano, hallada por sorprendentes efectos de luz, se esconden alegorías moralizantes de carácter puritano: la pereza, la avaricia y la infidelidad.

El **retrato** y el **bodegón** son también tentos de esta oposición entre dos modelos socio-culturales enfrentados. En Flandes el retrato es individual y se concibe bajo paradigmas solemnes, con el propósito de mostrar el elevado rango social del personaje [279]; en cambio, en Holanda tiene carácter corporativo, ofreciendo sus artistas una espléndida galería de grupos, por lo que se distiñan colectivamente, en igualdad democrática, los oficiales de las guardias cívicas que custodian sus ciudades, captados en un almuerzo de camaradería, los administradores de las instituciones benéficas en un capítulo de cuentas, los miembros de profesiones liberales en el curso de una reunión entre colegas, o los síndicos de los gremios entregados a discurrir la política comercial [279].

Finalmente, las opulentas cocinas y despensas que pintan los bodegonistas flamencos, atestada de comestibles, donde la variada oferta de la producción agrícola se amontona con pescados, carnes y aves de corral, deja paso en Holanda a severas mesas de comedor, sencillamente ordenadas y apenas cubiertas con platos y bebidas frías. El consumismo de Flandes, reflejado en la abundancia de sabrosos manjares para estimular el apetito, es sustituido en Holanda por el ascetismo protestante.

279

Rubens en su estudio del primer de pintura 1642. Otro sobre lienzo. 191 x 279 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

275



276

Unidad 9

La escuela flamenca: Rubens

Peter Paul Rubens (Siegen (Alemania), 1577 - Amberes, 1640) es mucho más que un pintor de tipos masculinos atléticos y mujeres de carnes generosas, atormentadas y sensuales. La naturaleza le dotó de un cerebro prodigioso para desembarazar los problemas compositivos de un cuadro y fue un mago del color. Además, está considerado como el artista más culto de su tiempo, hablaba y escribió seis lenguas modernas aparte del latín, y estuvo considerado como un ságar diplomático al servicio de la política exterior de España. Su habilidad en los asuntos de Estado le hizo recorrer las cancellerías europeas negociando tratados de paz, como el obediencia entre Madrid y Londres en 1630. El éxito de esta embajada le valió ser nombrado caballero por Felipe IV y Carlos I de Inglaterra. El artista escribió: «Por mi parte quisiera que el mundo entero estuviera en paz y que el siglo en que vivimos fuera de oro y no de hierro». Se refirió a las disensiones internacionales, pero también al estallido nacionalista que había dividido los Países Bajos y obligado a su padre, un acomodado abogado de Amberes, a exiliarse a Alemania por profesar la religión protestante y oponerse al duque de Alba.

Con solo un año quedó huérfano, obteniendo entonces su familia el perdón, lo que le permite abandonar el destierro y regresar con su madre, María Pypeluckx, a Amberes. Estudia Humanidades, entra como paje en casa de la condesa de Lalain y cursa el aprendizaje artístico con Otto Vrietus. En 1598 es ya un pintor independiente. Su formación la completa en Italia.

Crucio los Alpes en 1600 para instalarse en la corte de Vicente Gonzaga, duque de Mantua. Este viaje era el tributo que todo pintor extranjero debía rendir al arte italiano. Hace escala en Roma, donde admira a Miguel Ángel, al Caravaggio y a los Carracci en Mantua copia a Mantegna y emprende su creíble colección de monedas, medallas, relieves y escultura antigua, que luego decorarán su casa de Amberes y en cuyos vestigios arqueológicos encontrará la fuente de inspiración clásica; en Génova se interesa por la arquitectura. Ocho años permanece en Italia, tan solo interrumpido por una breve estancia en Valladolid, donde acude en la primavera de 1603 en la misión diplomática de entregar unos presentes de su protector, Vicente Gonzaga, al rey Felipe III y a su primer ministro, el duque de Lerma. La ciudad castellana era en aquel momento la capital de España y Rubens aprovechó la visita para pintar el *Retrato de Sandoval del Duque de Lerma* [278].

En 1608 abandona Italia ante el alarmante quebrante de salud que sufre su madre. Cuando llega a Amberes, esta ha muerto. Un año después es nombrado pintor de los archiduques, se casa con Isabel Brant e inicia las gestiones inmobiliarias para edificar la casa-taller más emblemática del barroco europeo [280]. Un palacio con gabinete de antigüedades, amplio jardín y espacio suficiente para que vivo su familia y trabajen sus colaboradores. En uno de los frentes del taller mandó elevar una tribuna desde la que vigilaba a sus múltiples aprendices y oficiales, atareados en la factura de monumentales retablos y complejas series decorativas; a este balcón se asomaban también los clientes que acudían a encargarle nueva obra o a observar la marcha de proyectos iniciados, explicándole el meollo del proceso de producción sin interrumpir a los *quidantes*.

Otro detalle expresivo del obrador es su elevada puerta, de casi siete metros de altura, por la que salían de costado los gigantescos lienzos rumbo a su destino. Cerca de 3000 cuadros llevan actualmente el sello Rubens; tal abundancia solo es comprensible por la amplia cooperación de discípulos, especializados en pintar fondos de paisaje, perspectiva arquitectónica, retratos, animales o flores, incluso había expertos que se ocupaban solo de los pies o de los brazos de las figuras, de modo que el lienzo pasaba, en cadena, por varias manos. Rubens firmaba los contratos, daba el boceto preparatorio,

278

Antes de comenzar el quinto apartado de esta unidad, recordaremos que ambos territorios pertenecieron al imperio español, indicaremos cómo fueron sus procesos de independencia y el calado más o menos profundo de la tradición católica o protestante dentro ellos, pues sin ella no tiene sentido la distinción entre Flandes y Holanda. De nuevo, el enfrentamiento entre dos posturas nos servirá para ilustrar nuestra explicación, con una tabla en la que mostremos las características generales de la pintura flamenca y holandesa, haciendo referencia a la tradición, aceptación o no de la monarquía, preponderancia de la aristocracia o la burguesía, etc. Asimismo, se dará una pequeñísima noción sobre la concepción sencilla del arte relacionado con la religión protestante y la grandilocuencia y teatralidad barrocas de la Contrarreforma. Por último, se definirán los conceptos de naturaleza muerta, bodegón y marina, muy presentes en estas dos regiones. Dentro de la escuela flamenca se recordará que además de Rubens existieron otros artistas sumamente importantes como Jordaens, Teniers el Joven o Van Dyck, de los cuales se realizarán una pequeñísima explicación.

En cuanto a Rubens, se destacará lo cosmopolita de su existencia y su trabajo a las órdenes de la corte española, por ejemplo, pintando un retrato del valido de Felipe III, Francisco de Sandoval y Rojas, duque de Lerma, y cuya presencia en Valladolid puede explicarse por intereses inmobiliarios y especulación. Se señalará el dominio que poseía de todas las técnicas, sus características generales de acuerdo a los retratos y, especialmente, a los desnudos femeninos, y sus obras más importantes, destacando por encima de todos, los siguientes elementos: el color, la influencia

de sus dos esposas en su vida y su obra y la relación del pintor flamenco con la religión. En cuanto a la pintura holandesa, exactamente igual que antes, se señalará que además de Rembrandt existieron otros pintores absolutamente geniales como Hals, Vermeer y los paisajistas Hobbema y Ruisdael. De Rembrandt se mostrarán sus características principales, sus orígenes humildes y, sobre todo, cómo se amoldó a sus clientes, realizando retratos colectivos cuando la sociedad holandesa reclamaba precisamente eso, retratos de las principales corporaciones de la ciudad de **Ámsterdam**. Para ilustrar el siguiente apartado, a partir de su crisis existencial, se mostrará a los alumnos y alumnas un fragmento muy breve de la película *La sonrisa de Mona Lisa*, en la que se muestra la imagen del *Buey desollado* de Rembrandt, y la reacción que provoca en las alumnas. Como punto y final de este apartado, se encargará al alumnado la realización de un comentario comparado de una obra de Rubens y otra de Rembrandt, para terminar de asimilar las diferencias en los dos estilos.

supervivía el trabajo y cobraba. Empresario y gran organizador comercial, su participación en el cuadro dependía del dinero que le pagaban. Si el precio era razonablemente alto, intervenía directamente de lo contrario, se limitaba a retocar el cuadro con su inimitable pincelada y ardiente colorido o, simplemente, lo dejaba en el estado en que lo habían ultimado sus auxiliares. Más de cien aprendices llegó a tener a su servicio, según testimonia en una carta; algunos tan brillantes como Jacobo Jordáens y Antón van Dyck.

Rubens demandó todos los procedimientos de la técnica pictórica, desde lienzos al óleo hasta murales al fresco, pasando por los cartones para tapices, el diseño de arcos triunfales para honrar los recibimientos regioes y la ilustración de libros y misales, que los grabadores de la famosa editorial flamenco de Plantin trasladaron a planchas. Con idéntica maestría tocó todos los temas y géneros, pero renovándolos. Pintó asuntos religiosos, históricos y mitológicos; cultivó el paisaje, el bodegón y fue un espléndido retratista. La pintura no tuvo secretos para él.

Su trayectoria como pintor religioso se inicia con la *Adoración de los Reyes Magos* (Museo del Prado), y los trípticos de *La elevación de la cruz* y *del Descendimiento*, realizados en 1611 y 1612, que se conservan en la catedral de Amberes. Los Archiducados quieren olvidar el vandalismo de los calvinistas iconoclastas, que habían llenado de sombras y frías el interior de las iglesias, y pretenden que las capillas resuciten con obras pictóricas que proclamen la ortodoxia de Roma.

Rubens representó los misterios evangélicos y exaltó los milagros de los santos modernos, constituyendo un magnífico ejemplo de serie consagrada, en 1619, a San Ignacio y San Francisco Javier, que cubría el techo de la casa profesa de la Compañía de Jesús de Amberes, hasta que un incendio la destruyó. Pero su obra cumbre, en el deseo de mostrar el poder del papado frente a la herejía protestante, es el *Tránsito de la Encarnación*, conjunto de veinte tapices que la archiduquesa Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II gobernadora de los Países Bajos, ofreció en 1628 al convento de las Descalzas Reales, de Madrid, en el que se había educado (281).



280 **Pablo Pablo Rubens. Autorretrato con su esposa Isabel Brant (1609).** Óleo sobre lienzo, 79 x 138 cm. *Abte Pruhshof, Múnich.*
Representa al artista a la edad de 32 años, en el momento de contrastar matrimonio con su esposa de 18 años, hija del jurista Jan Brant, canciller de Amberes. La ceremonia tuvo lugar el 14 de octubre de 1609.

281 **Pablo Pablo Rubens. El príncipe de la Iglesia sobre la Fama, la Divinidad y el Cielo (1628).** Óleo sobre lienzo, 166 x 91 cm. *Museo del Prado, Madrid.*

Forma parte de la serie de cartones preparatorios para el gran tapiz de la Apoteosis Escarlata, que se tejó en Anvers con destino al convento de las Descalzas Reales, de Madrid. Un refinado Rubens, en colaboración con el arquitecto Daniel Gruber, envió a Madrid a la Divinidad una gran pintura con destino al convento de la Santa Encarnación, de la que los guardianes encargaron a Rubens un cuadro de 10,500 florines. La composición de esta escena está basada en la obra de los erasmistas en Roma, la Iglesia, con la que se asoció a la mesa y asociada con el papa, pero en una versión más libre, con la Iglesia y la Ignominia fuera del carro. Un ángel a caballo abre la cortina, portando los libros y el pabellón papal. El Cielo, la Divinidad y la Fama han sido siempre los por los ruidos.

Junto al heraldo de la Contrarreforma católica, emerge en la escena internacional el Rubens decorador de los grandes palacios europeos de la monarquía absoluta: la *Galería de María de Medici*, en el Palacio de Luxemburgo de París, el *Salón de banquetes de Carlos I de Inglaterra*, en el palacio londinense de Whitehall, y la *Torre de la Realidad de Felipe IV*, en las cercanías de Madrid. De estas vastas empresas, el ciclo más exultante, considerando como uno de los tramos de la pintura de todos los tiempos, es el de *María de Medici*. Esta italiana, reina regente de Francia, la corrió en 1622 dos series con escenas de su glorificación y de su difunto marido, Enrique IV, destinadas a reavivar sendas glorias de su recién concluido palacio en París. Rubens comienza por lienzos, en veintidós cuadros, la vida de la reina, que fragmenta en cuatro períodos: su juventud en Florencia, desde su nacimiento hasta su matrimonio con el rey de Francia (1573-1600); sus diez años de retiro, que concluyen con el asesinato de Enrique IV (1600-1610); su regreso hasta la mayoría de edad de su hijo Luis XIII (1610-1614); y las desavenencias con su hijo y reconciliación final. El artista funde la historia con la mitología y como a «las tres Gracias» que presiden su educación, a «Júpiter y Jovino», inspirando a Enrique IV el amor por la novia, cuyo retrato le presentan (282); a la «sacrosanta obliquia», aconsejando la política intencional de la reina; y así hasta la reconciliación con su hijo, donde el genio de Francia fallaba a la vida de la discordia. En el sorprendente plazo de tres años, los cuadros estaban en su destino, trasladándose al Museo del Louvre cuando el palacio de Luxemburgo fue convertido en sede del Senado. Problemas financieros y políticos impidieron que Rubens esculcara el segundo de los encargos de María de Medici: la *Galería de Enrique IV*.



282 **Pablo Pablo Rubens. Enrique IV de Francia recibiendo de Júpiter y Jovino el retrato de María de Medici (1621-1624).** Óleo sobre lienzo, 395 x 295 cm. *Museo del Louvre, París.*
El 5 de octubre de Año 1620 una Florencia engañada fue teatro de la boda por poderes entre Enrique IV de Francia, de 46 años, y María de Medici, de 27. El tema había sido diseñado de Margarita de Valois por su tío, el duque de Anjou, el 27 de septiembre de 1607 tras el fracaso Luis XIII.


Arte barroco, Unidad 9

283 **Pablo Pablo Rubens. Los tres Gracia (1628).** Óleo sobre lienzo, 166 x 91 cm. *Museo del Prado, Madrid.*

Cuando en 1628 regresa por segunda vez a España, conoce a Velázquez y copia los tizanos de Felipe IV. Entonces exclama: «¡Quiero a Titiano como lo quisiera en su vida». No solo estaba declarando su devoción al poético color del pintor veneciano; era también una especie de premonición.

En 1630, con 33 años y viudo, se casaba en segundas nupcias con Helena Fourment, una muchacha de 16 años, que será la musa de sus composiciones mitológicas, probablemente los cuadros más conocidos de Rubens.

La razón de este matrimonio dispar la España en una carta: «He tomado por esposa a una joven honesta burguesa, por más que todos querían persuadirme para que eligiera en la corte. Pero preferí una mujer que no se avergonzara de verme con los pines en la mano. A decir verdad, mi había resultado demasiado duro perder mi preciosa libertad a cambio de la carnicería de una viuda». Fruto de esta feliz etapa final son los cuadros que conserva el Museo del Prado pintados entre 1638 y 1639, en los que aparece retrata su esposa el *Juicio de París*, el *Juicio de Amor* y el espléndido tablo de *Los tres Gracias* (283).



284 **Pablo Pablo Rubens. Autorretrato con su esposa Isabel Brant (1609).** Óleo sobre lienzo, 79 x 138 cm. *Abte Pruhshof, Múnich.*

Arte barroco, Unidad 9

285 **Pablo Pablo Rubens. Los tres Gracia (1628).** Óleo sobre lienzo, 166 x 91 cm. *Museo del Prado, Madrid.*

En 1632 se encuentra ya establecido en Ámsterdam, la ciudad más próspera de Holanda, cuyos habitantes, satisfechos por su independencia política y su religión protestante, se ufanan también de impedir que el mar anegase su territorio, y fundan las dos compañías de Indias, que levantarán riqueza, confort y bienestar a las casas de sus mercaderes. La sociedad civil necesita grandes retratos colectivos para decorar las salas de sus respectivas corporaciones y Rembrandt realiza tres obras memorables. En 1632 los cirujanos le encargan *La lección de anatomía del doctor Nicolaas Tulp* para conmemorar una clase magistral impartida por este célebre médico que es captado en el momento de despedir con la pinta un haz muscular del brazo del cadáver, ante la mirada atenta de los asistentes (285). En 1642 pinta para los arcabuceros de la Guardia Civil la indolentemente llamada *Ronda de noche*, por la agreste atmósfera nocturna que invade el cuadro, fruto de la asociación acumulada (286). La limpieza a que fue sometido el lienzo en 1946 demostró que el capitán Banning Cocq, vestido de negro con una banda roja terciada sobre el pecho, su lugarteniente y la compañía militar salen con estandarte y música de tambor por la puerta de la ciudad a plena luz del sol. Veinte años después, en 1662, el gremio de fabricantes de tejidos le solicita el retrato de los miembros que ocupaban la mesa de gobierno para conmemorar el final de su mandato; el resultado es el cuadro titulado *Los miembros del gremio de pañeros*, sorprendidos por el pintor en una junta económica de balance positivo (287). El dominio y la evolución que Rembrandt alcanzó en este campo se sustancia en la cumplida *Arístides contemplando el busto de Homero* (287), asunto histórico de trágicas consecuencias que pintó a su hijo Titio y a sus dos mujeres, Saskia y Hendrickje.

En plena madurez Rembrandt sufre una crisis financiera, humana, religiosa y artística. Su pasión por el coleccionismo, en la que había invertido gran parte de su ganancia, contribuyó a su hundimiento económico; entonces contra lo deudas, que lo llevaron a la quiebra y a vender sus bienes en subasta pública: aun así, el dinero obtenido no sirvió para satisfacer a los acreedores y el artista se declaró insolvente. Paralelamente, la apacible relación mantenida con la joven Hendrickje, que en 1649 había entrado en su casa como sirvienta y que dejó la vida del maestro desde que empujó la mesa de gobierno para las críticas de la partitura social protestante, que los acusó ante los tribunales de concubinato. Rembrandt ingresa entonces en la secta monista. Y ante estas circunstancias, busca la espiritualidad interior, la instancia espiritual y mística e intenta retratar el alma de los personajes. El clavicordio sigue siendo idéntico al de los años precedentes, pero la pincelada se hace más suelta y el color es vibrante. Surgen entonces cuadros melancólicos de senda admiración por la época griega como *Arístides contemplando el busto de Homero* (287), asunto histórico de trágicas consecuencias como la construcción de Julio Césari (National Museum, Estocolmo), en la que este inicia a los babilonios a rebelión y dramática escena como El fugitivo en canal (Louvre, París), la puerta de una carnicería. Rembrandt tuvo numerosos y valiosos discípulos que, fascinados por su manera de pintar, insistieron en los mismos temas, clavicordio y materia pictórica.



286 **Rembrandt. La lección de anatomía del doctor Nicolaas Tulp (1632).** Óleo sobre lienzo, 166 x 91 cm. *Museo del Prado, Madrid.*

287 **Rembrandt. Arístides contemplando el busto de Homero (1638).** Óleo sobre lienzo, 166 x 91 cm. *Museo del Prado, Madrid.*

Arte barroco, Unidad 9

La escuela holandesa: Rembrandt

El pintor, grabador y dibujante singular Rembrandt Harmenszoon van Rijn (Leiden, 1606 - Ámsterdam, 1669) es el gran intérprete de la sociedad burguesa holandesa y el primer artista que ya no depende del mecenazgo de la corte o de la aristocracia, sino que vende sus productos en el mercado (284).

Sus orígenes son modestos. Su madre pertenecía a una familia de pasaderos y su padre explota un molino de mala o orfina del río Rijn, de donde procede el apellido del artista. Cursa su formación pictórica con Peter Lastman, que acababa de regresar de Roma y le enseña los secretos del tenebrismo caravagesco. Con estos ingredientes, Rembrandt acuña un estilo propio en el que los contrastes de luz y sombra nunca serán tajantes, como venían haciendo los italianos, sino que envuelve sus figuras en penumbras graduadas, misteriosas y doradas. En 1624 abre un taller en Leyden, comenzando a pintar asuntos bíblicos y a desarrollar la técnica del grabado al aguafuerte.



284 **Rembrandt. Autorretrato con su esposa Isabel Brant (1609).** Óleo sobre lienzo, 79 x 138 cm. *Abte Pruhshof, Múnich.*

285 **Rembrandt. La lección de anatomía del doctor Nicolaas Tulp (1632).** Óleo sobre lienzo, 166 x 91 cm. *Museo del Prado, Madrid.*

286 **Rembrandt. La lección de anatomía del doctor Nicolaas Tulp (1632).** Óleo sobre lienzo, 166 x 91 cm. *Museo del Prado, Madrid.*

287 **Rembrandt. Arístides contemplando el busto de Homero (1638).** Óleo sobre lienzo, 166 x 91 cm. *Museo del Prado, Madrid.*

Arte barroco, Unidad 9

288 **Rembrandt. La lección de anatomía del doctor Nicolaas Tulp (1632).** Óleo sobre lienzo, 166 x 91 cm. *Museo del Prado, Madrid.*

289 **Rembrandt. La lección de anatomía del doctor Nicolaas Tulp (1632).** Óleo sobre lienzo, 166 x 91 cm. *Museo del Prado, Madrid.*

290 **Rembrandt. La lección de anatomía del doctor Nicolaas Tulp (1632).** Óleo sobre lienzo, 166 x 91 cm. *Museo del Prado, Madrid.*

291 **Rembrandt. La lección de anatomía del doctor Nicolaas Tulp (1632).** Óleo sobre lienzo, 166 x 91 cm. *Museo del Prado, Madrid.*

292 **Rembrandt. La lección de anatomía del doctor Nicolaas Tulp (1632).** Óleo sobre lienzo, 166 x 91 cm. *Museo del Prado, Madrid.*

293 **Rembrandt. La lección de anatomía del doctor Nicolaas Tulp (1632).** Óleo sobre lienzo, 166 x 91 cm. *Museo del Prado, Madrid.*

Arte barroco, Unidad 9

294 **Rembrandt. La lección de anatomía del doctor Nicolaas Tulp (1632).** Óleo sobre lienzo, 166 x 91 cm. *Museo del Prado, Madrid.*

295 **Rembrandt. La lección de anatomía del doctor Nicolaas Tulp (1632).** Óleo sobre lienzo, 166 x 91 cm. *Museo del Prado, Madrid.*

296 **Rembrandt. La lección de anatomía del doctor Nicolaas Tulp (1632).** Óleo sobre lienzo, 166 x 91 cm. *Museo del Prado, Madrid.*

297 **Rembrandt. La lección de anatomía del doctor Nicolaas Tulp (1632).** Óleo sobre lienzo, 166 x 91 cm. *Museo del Prado, Madrid.*

298 **Rembrandt. La lección de anatomía del doctor Nicolaas Tulp (1632).** Óleo sobre lienzo, 166 x 91 cm. *Museo del Prado, Madrid.*

299 **Rembrandt. La lección de anatomía del doctor Nicolaas Tulp (1632).** Óleo sobre lienzo, 166 x 91 cm. *Museo del Prado, Madrid.*

300 **Rembrandt. La lección de anatomía del doctor Nicolaas Tulp (1632).** Óleo sobre lienzo, 166 x 91 cm. *Museo del Prado, Madrid.*

Epígrafe 6. La arquitectura barroca española

Con vistas a este apartado, y para comenzar, se aclarará el significado de los conceptos **conventual, cenobio y Casa de contratación**, así como la estrechísima relación entre el arte barroco español y la Iglesia. De nuevo, se definirán los conceptos **planta de salón y planta de cajón**, además de añadir características generales como la importancia de las fachadas, la pobreza constructiva, el efecto pantalla de los retablos y la decoración. Después de mostrar los principales ejemplos de estas tendencias, nos centraremos en las **plazas mayores**, especificaremos qué son, cuál fue su cometido, su características básicas y las más importantes de España.

6. La arquitectura barroca española

Las ciudades españolas del Barroco son esencialmente conventuales. Las fundaciones monásticas masculinas y los cenobios de clausura femeninos, ubicados en el interior del casco urbano, con sus iglesias, claustros, huertos y dependencias anejas, ocupan un tercio del suelo edificable. Esta posesión del territorio por las órdenes religiosas podría parecer lógica en Sevilla, monopolio del tráfico ultramarino, pues en las expediciones de la flota atlántica que zarparon del Guadalquivir debía embarcarse un contingente de misioneros para conquistar espiritualmente las Indias. Todas las comunidades portaban entre sí y ante la necesidad de albergar a la población flotante de frailes que llega a Sevilla procedente de toda España, a la espera de que los oficiales de la Casa de la Contratación les expidan el pasaje para ir a América, se vieron obligadas a aumentar el censo de casas. Pero la capital hispalense no fue un ejemplo excepcional: los 73 conventos sevillanos eran seguidos por los 57 de Madrid, y una ciudad relativamente pequeña como Segovia contaba con 24.

Consecuentemente, muchos de los arquitectos del siglo XVII van a ser frailes profanos de las órdenes. Los carmelitas cuentan con fray Alberto de la Madre de Dios, los agustinos con fray Lorenzo de San Nicolás y los jesuitas con los discípulos del padre Barthelemy de Bouchaume: los hermanos Pedro Sánchez y Francisco Bustante.

Las plantas que conciben estos traxistas religiosos para favorecer el culto, la predicación y la administración de los sacramentos no son originales procedían del siglo anterior y se acomodan a los llamados modelos de **salón y cajón**, por su estructura regular, carecen del albeo de muros que Borromini había impuesto a sus creaciones romanas.

El tipo de «salón», propio de Castilla, responde al templo cruciforme, con una única y amplia nave, y capillas laterales entre contrafuertes interiores (288). Andalucía, en cambio, impone el «cajón», consistente en un rectángulo perimetral (289). Ambos modelos dejan paso a una descolante capilla mayor, visible desde todas las partes del templo.

288 Hermano jesuita Pedro Sánchez. Planta de la iglesia del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús (siglo XVII). Madrid. Su diseño arquitectónico está inspirado en el templo romano del Gesù. En 1631 se hizo cargo de los obras el hermano Francisco Bustante, que terminó la fachada y abrió la capilla del coro, donde utilizó por vez primera en España el sistema versarmamentado.

289 Miguel de Zumárraga. Alameda de Valdeleiva y Cristóbal de Rojas. Planta de la iglesia del Sagrado Sagrado. Sevilla. Su planta de salón, con una única y amplia nave, y capillas laterales entre contrafuertes interiores (288). Andalucía, en cambio, impone el «cajón», consistente en un rectángulo perimetral (289). Ambos modelos dejan paso a una descolante capilla mayor, visible desde todas las partes del templo.

290 Fray Alberto de la Madre de Dios. Fachada del Real monasterio de la Encarnación (1611-1623). Puerta de Valero, Madrid. Fue fundada por la reina Margarita en un momento de auge del barroco en España. El 8 de agosto de 1611, el escultor Alonso Cano realizó la estatua de la Virgen de la Encarnación, que se conserva en la fachada de la Madre de Dios, que hoy forma la fachada del monasterio.

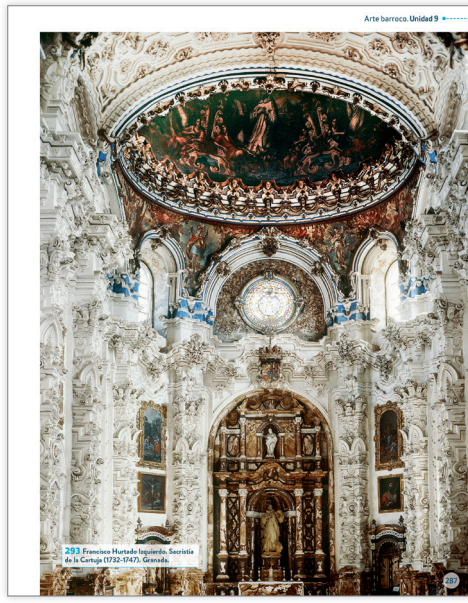
291 Fray Lorenzo de San Nicolás. Modelo de iglesia conventual, incluida en su tratado *Arte y uso de la Arquitectura* (segunda parte, Madrid, 1633), esp. 51, p. 195.

Esta iglesia de dos naves, con arcos de medio punto y capilla mayor, es un ejemplo de iglesia conventual. El modelo de iglesia conventual, incluido en su tratado *Arte y uso de la Arquitectura* (segunda parte, Madrid, 1633), esp. 51, p. 195.

La sobriedad estructural de estos edificios, de proporciones cúbicas y escasa altura, se proyecta también en las fachadas. La del convento de San José, de Avila, realizada en 1608 por Francisco de Mora, y la del monasterio de La Encarnación, de Madrid, diseñada en 1611 por Fray Alberto de la Madre de Dios, son a ser de puntos universales para toda España (290). Tónica general de la arquitectura es la **pobreza constructiva**, visible en la utilización casi exclusiva del ladrillo y en las falsas cúpulas de la mezza castellana, denominadas «encamionadas», que afectan la ventaja económica de aligerar con madera y yeso. Su gran virtud es el agusto modesto Fray Lorenzo de San Nicolás, dice al respecto en su tratado *Arte y uso de la Arquitectura*: «En España, particularmente en esta Corte [de Madrid], se va introduciendo el culto las capillas con cambio de madera, y es obra muy segura y muy fuerte y que mata en la exterior a los de castaña; se usa en edificios que tienen las paredes poco gruesas o que lo caso de la piedra es casa de que se hagan con materia más ligera y nuevos costuras» (291). Ahora bien, la sencillez exterior dejó paso durante el último tercio del siglo XVII y la primera mitad del XVIII a una **debutante decoración interior**, hasta el punto de convertirse en espejismos curvas doradas. Las iglesias aparecen brillante y tratamiento ornamental de espaldas pesadas, coloridas cuadros de altar y retablos retablos dorados, que impiden ver mental y esencialmente a los fieles (289-293). Esta corriente ornamental recibió el adjetivo de «castiza» frente a los palacios cortesanos barrocos, de influencia francesa e italiana, que se construyeron en Madrid, Aranjuez y La Granja.

292 Francisco Javier Pedregal. Capilla Sacramental (1784). Parrasio de Nuestra Señora de la Asunción. Pítop, Córdoba. En el siglo XVIII se produjo en la herencia de la actual provincia de Sevilla, Mérida y Córdoba una evolución de la planta, con arcos sobrepuestos en Entero, Arco y Arco y Arco y Arco. La última evolución de este barroco blanco tuvo lugar en la capilla Sacramental de Pítop, donde se completó el espacio arquitectónico y se creó el altar en una atmósfera magna.

Surge entonces una nómina excepcional de arquitectos y entalladores «casticistas»: Pedro de Ribera en Madrid, Fernando de Casas Novas en Santiago de Compostela, Jaime Bort en Murcia, Francisco Hurtado Izquierdo en Córdoba y Granada y los dinastías de los Churrigueros en Salamanca, los Figueroa en Sevilla y los Tormes en Toledo. Todos fueron doctos de un enlante repertorio ornamental, trasladado en las agustinos portadas, que se conciben como retablos en piedra, los cuales rivalizan con las grandes obras de maderas dorada y policromada que se sitúan en los presbiteros. Esta «misericordia» decorativa, que revela el rostro de la arquitectura, la hizo interpretada como una estrategia política para ocultar a las clases populares la postulación política y económica en que se hallaba sumido el país, manteniendo con este diseño ornamental la ilusión de continuar viviendo la gloria de tiempos pasados (294-297).



Epígrafe 7. La gran época de la imagería española

Comenzaremos definiendo las características propias de la escultura barroca en España y definiendo conceptos como **retablo, pisos, calles, columnas salomónicas y estípites**. Después, y recordando el concepto que se dio en los artes románico y gótico de **Biblia de piedra**, se establecerá un paralelismo con los **pasos procesionales** en España. Por último, se realizará un esquema con las características básicas de las diferentes variantes regionales españolas y sus condicionantes. Exactamente igual que en los epígrafes anteriores, antes de explicar cada uno de los autores, se recordará al alumnado la importancia de buscar información en su libro de texto o en fuentes adicionales sobre los artistas, para que las explicaciones del docente tengan una buena base y se pueda acelerar el ritmo de la clase. Así, se ofrecerán características propias, identificables, y las obras más importantes de **Gregorio Fernández, Juan Martínez Montañés, Juan de**

algaida editores S.A.

Unidad 9



Ala ejecución esmerada de sus obras y a su comprensión innata por el pueblo, Mesa agregó pocas exigencias en el precio: 100 ducados cobraba por un Crucificado frente a los 300 por que se contrataba Montañés. Quizás su fama de baruto contribuyó también a que se convirtiera en el artista predilecto de las cofradías sevillanas. Y a expensas de las hermandades penitenciales acuñó los tipos procesionales del Crucificado y Nazareno, que la Contrarreforma y el arte hispanoamericano hicieron suyos, hasta el punto de que se siguen copiando en la actualidad, sin apenas cambios. Sus grandes interpretaciones escultóricas aparecen firmadas con el detalle realista de una espina perforando la oreja y la ceja de Jesús.

La serie de crucificados que libro se abre con el *Crucificado de Amor* (1618), el más patético de su catálogo artístico, cuyo expresivismo irá atemperando en obras sucesivas: el *Crucificado de la Conversión del Buen Ladrón* (1619) y el *Crucificado de Buena Muerte* (1620). La impresión de serenidad que causó esta última obra en los medios artísticos sevillanos fue tan favorable que sus contemporáneos lo tomaron de modelo para encargarle futuras réplicas. Pero Mesa no se adocena y, lejos de tipificar sus creaciones iconográficas, realiza en 1622 su obra más personal y también su crucificado más perfecto. Se trata del *Crucificado de la Agonía*, encomendado por el vascu Juan Pérez de Irujo y venerado en la parroquia gipuzcoana de San Pedro, en Vergara, un cruce de grandes contrastes, entre la vida y la muerte, entre la tierra y el cielo, devandose está casi rascado sin pasar por el sepulcro (311). En la cumbre de su fama se propone atender el siempre atrevido mercado americano, embarcando con destino al virreinato del Perú los cruceos de las iglesias limeñas de San Pedro y Santa Catalina.

Simultáneamente, Mesa ahondaba en 1620 la que sería y es aún su imagen devocional más famosa y respetada: el imponente *Jesús del Gran Poder*. Un cumplimiento nazareno con la cruz al hombro, captado en el momento de dar una potente sacudida y concebido para ser visto como tábica de tela (312). En su corta y brillante carrera profesional talló santos y vírgenes, siendo el último trabajo *Nuestra Señora de las Angustias*, de la iglesia cordobesa de San Pablo, en la que trabajó hasta momentos antes de su muerte, según declara en el testamento (313).

De todos los artistas españoles del Siglo de Oro, Alonso Cano (Granada, 1601-1667) es el único que se aproximó al ideal polifacético del genio universal. Fue arquitecto, escultor, pintor, dibujante excepcional y diseñador de mobiliario litúrgico: retablos, sillerías corales y lamparas de iglesia. Su perfil biográfico y artístico se desarrolla en tres etapas, que coinciden con las estancias prolongadas que pasó en Sevilla, Madrid y Granada.

311 **Jesús de Buena Muerte. Cristo de la Agonía** (1622). Cabello perforado. Pizarro 1920 reales. 218 cm. Parroquia de San Pedro, Vergara, Guipuzcoa.

298

Arte barroco, Unidad 9



312 **Jesús de Mesa. Jesús del Gran Poder** (1620). Cabello en la cabeza, mano y pie pino en el escudo. Pizarro 1100 reales. La polifonía coral por cuenta del padre Francisco Fontanilles de Lina, abad de la Cofradía. Realizó del Gran Poder, Plaza de San Lorenzo, Sevilla.

Algunas imgenes artísticas de este Jesús, Mesa armonizó el cuerpo, convirtiéndolo uno de los escucos corales de la imagerie barroca: se analiza que no volubran la estructura onerosa a un bastido de listones.



313 **Jesús de Mesa. Nuestra Señora de las Angustias** (1627). Madona policromada. 156 cm. Virreinato de San Pedro, Córdoba.

El 26 de noviembre de 1627, Juan de Mesa dedica su testamento queeroy obligado de hacer una imagen de nuestra señora de la ciudad de Córdoba para justificar maestro Ray Pablo de Góngora, conmandante de escucos de San Agustín de la dicha ciudad, la qual no se falló en los días de su trabajo y recibidos quinientos reales por su cuenta. El escucio fue concebido por el oficial del taller Manuel de Morales.

314 **Alonso Cano. Inmaculada** (1650-1660). Madona policromada. 55 cm. Sacristía de la Catedral, Granada.

El 27 de mayo de 1656, los canónigos granadinos se reunieron en la sala capitular para votar en el orden del día que se le a de hacer de la imagen de Nuestra Señora que fabrica el escucio Placencio Cano para el facitorio, dado que en esta obra se halla un juicio generoso. El Cabello, por abundancia mayor, acortó que se haga una escucos con sus volubras y póngase en la Sacristía, y se comente a Santa Abad para que le disponga para que corte la paja de la imagen que se tiene en el facitorio, para que se puede ver.

299 300

Unidad 9



314 **Alonso Cano. Inmaculada** (1650-1660). Madona policromada. 55 cm. Sacristía de la Catedral, Granada.

El 27 de mayo de 1656, los canónigos granadinos se reunieron en la sala capitular para votar en el orden del día que se le a de hacer de la imagen de Nuestra Señora que fabrica el escucio Placencio Cano para el facitorio, dado que en esta obra se halla un juicio generoso. El Cabello, por abundancia mayor, acortó que se haga una escucos con sus volubras y póngase en la Sacristía, y se comente a Santa Abad para que le disponga para que corte la paja de la imagen que se tiene en el facitorio, para que se puede ver.

300

Arte barroco, Unidad 9

Hijo de un discreto tenebrista que se desplaza desde Granada a Sevilla en busca de mejores horizontes profesionales, el joven Cano pasa su adolescencia en la capital hispalense, donde cursa el aprendizaje en el taller pictórico de Francisco Pacheco, siendo condiscípulo de Velázquez. Paralelamente, desarrolla su formación escultórica con los círculos de Martínez Montañés. En 1629 realiza el colosal y revolucionario retablo de Santa María, de Lebrija, cuya imagen trulra, la Virgen de la Olliva, majestuosa y hierática, inicia la serie de escucos marianas, con silueta uniforme, sus características del maestro y tan distintas en su composición de las trapezoidales de Montañés.

En 1638 viaja a Madrid, incorporándose al séquito del conde de Orléans, como «ayudante de cámara». Su actividad en la Corte fue esencialmente pictórica, viéndose turbado por dos hechos dramáticos: la caída de su protector Orléans y el asesinato de su esposa, una joven de veinticinco años, que murió en la cama víctima de quince puñaladas. El criminal era un aprendiz del artista, del que se encuentran trozos de cabello en la mano de la difunta, lo que proba la lucha agónica que sufrió. La investigación sometió a tortura a Cano, denunciándolo como instigador; al algar las discusiones de la pareja por la infidelidad del marido. Finalmente, se le declaró inocente y fue puesto en libertad.

En 1651 decide recibir órdenes sagradas y se traslada a Granada para ocupar una plaza de probador en el cabildo de su catedral. Son sus años gloriosos como escultor. El convento del Ángel Custodio le encarga las imágenes, de tamaño mayor que el natural, de *San José con el Niño*, *San Antonio de Padua* y *San Diego de Alcalá*, y la catedral, los bustos de *Áldez* y *Eva*. Pero serán las figuras de pequeño formato donde lo bello se transforma en bonito, las que le dan fama posterior: la dulce *Benedicente*, realizada en 1656 para renatar el facitorio del coro catedralicio, aunque al verla los canónigos la consideran tan preciosa que deciden trasladarla a la Sacristía para que pueda ser contemplada (314) y la *Virgen de Belén*, que reemplazó en el coro a la anterior. A esta escala pertenecen también los santos limoseros, que eligieron la humildad frente al orgullo del siglo: el hijo franciscano *San Diego de Alcalá* y el hospitalario *San Juan de Dios*. Son estatuillas destinadas a la devoción doméstica, apropiadas para ser disfrutadas de cerca y en intimidad. Su escucita técnica aparece reflejada en la rica policromía que Cano, como pintor, aplicó personalmente, inspirando delicadeza y ternura.

De estas pequeñas imágenes, la única firmada es el *San Antonio de Padua con el Niño Jesús*, de la iglesia de San Nicolás de Murcia, que resume admirablemente las claves estéticas de Cano como escultor: serenidad y gracia frente al escudado y al carácter violeto que presidió su existencia; y equilibrio mesurado de la forma, propias del Renacimiento, frente al dinamismo barroco, al que voluntariamente el artista renació (315).



315 **Alonso Cano. San Antonio de Padua con el Niño Jesús** (1660-1667). Madona policromada. 47 cm. Iglesia de San Nicolás, Murcia.

Es la única obra que se firmó en la imagen escultórica de Alonso Cano. Una obra muy peculiar. A devoción del hijo, señor D. Alonso Antonio de San Martín, abad de la Abadía de Belén. El escucio fue realizado por el artista Alonso Cano, Granada.

301

Unidad 9

La escuela murciana: Francisco Salzillo

Francisco Salzillo (Murcia, 1707-1783) es el mejor escudador levantino y el artista más fervoroso de todo el siglo XVIII español. Su profunda religiosidad viene avalada por el noviciado que cursa con los dominicos, su vida cristiana de practicante activo y la sentida devoción popular que provocan sus obras.



316 **Francisco Salzillo. Para de la Olliva en el Huerto** (1754). Madona policromada. Real Cofradía de Nuestra Señora Jesús Nazareno, Murcia. Salzillo, Murcia.

El precio del grupo fue de 7500 reales, desglosados en las siguientes partidas: cabeza, mano y pie de Jesús, que es la única imagen de vestir, 600 reales; las figuras desnudas de la apóstrofa Pedro, Santiago y Juan, 1500 reales cada una; el ángel 2000 reales; y las rodajas, entre ellas, un niño, que completan el peso, 400 reales.

302

Arte barroco, Unidad 9

Se forma con su padre, el escultor napolitano Nicolás Salzillo, cuyo taller heredó, en 1727. De este adquiere el encanto del sur de Italia, que funde en sus tallajes con el naturalismo de los imagineros andaluces del Barroco. El resultado son figuras movidas y expresivas, dotadas de infinita gracia, con carnes apocreadas y bellamente modeladas, que programan la estética rococó.

La producción de su taller, en el que intervinieron sus hermanos y un gran número de aprendices, fue cuantiosa, citando Cien Bermúdez la cifra de 1792 obras. Tocó todos los géneros, pero su éxito descansó en la espléndida serie de pasos procesionales y en su castro bello.

Como autor de conjuntos procesionales se muestra un hábil escudador en la composición, agrupando imágenes de talla con otras de vestir. En 1752, don Joaquín Riquelme, mayordomo de la Cofradía murciana de Jesús Nazareno, le encarga los pasos de *La Caida* y *La Olliva en el Huerto*; este último misterio es su obra más famosa y el ángel que reconforta a Cristo la imagen más analizada (316). Posteriormente, y con destino a la misma Cofradía, realiza en 1763 *La Cova* y *El Predicamiento*, y en 1777, *Los Azotes*. Los pueblos limoseros reclaman su arte y Salzillo reparte los modelos de la capital para las hermandades de Cartagena, Málaga y Llíbrida. La versatilidad del maestro en el campo de la imagerie procesional se manifiesta también en los pasos de una sola figura: *La Verónica*, labrada en 1755; y el *San Juan* y *la Dolores*, estrenados en 1756. El *San Juan*, de talla completa y gallarda postura, es su mejor logro (317); la *Dolores* es imagen de vestir, que cifra en sus delicadas facciones el canon de belleza de la mujer murciana.

La tradición del pascero, portal o nacimiento se remonta a la Edad Media, pero en el siglo XVIII cobra en Níquel un interés excepcional. Cuando Carlos III viene de esta ciudad italiana a Madrid para ser nombrado rey de España, se convierte en el principal agente de la introducción del belén en nuestro país; y Salzillo, hijo de un napolitano en un repellido espagnolista. Don José María Riquelme, hijo del mayordomo que le encargó los pasos de la Cofradía de Jesús, le solicita un monumental belén para instalarlo durante la Navidad en el piso bajo de su casa. Salzillo modela 728 figurillas en barro, de las que 456 son personas y el resto, animales, componiendo escenas evangélicas por las que destilan sus vecinos murcianos, maravillados a la usanza de la época, atarados en sus faras o divertidos por la llegada de Dios recién nacido (318).



317 **Francisco Salzillo. Paso de San Juan** (1756). Madona policromada. 178 cm. de altura y 1900 reales de precio. Real Cofradía de Nuestra Señora Jesús Nazareno, Murcia. Salzillo, Murcia.

318 **Francisco Salzillo. El Portal de Belén** (1716-1783). Arcilla cocida y policromada. La imagerie del pascero fue ensamblada por el carpintero Pedro Collado. Museo Salzillo, Murcia.

El Belén está formado por varias figuras independientes: La Presentación, La Verónica, La Caida de San José, Placido, El Portal de Belén (con la imagerie), El Grupo de los Reyes Magos, La Presentación en el Templo y La Salida de Egipto, que son obras pertenecidas de Salzillo. A la desolada Roque López corresponden las Caida de San Juan y la Dolores, que se fabricaron en la Cofradía de Dios recién nacido entre 1763 y 1756.

303

Epígrafe 8. La pintura barroca española

Si durante toda la exposición se ha de insistir en la celeridad y la brevedad de las explicaciones, en el último apartado del tema esto es aún más importante, pues la nómina de autores y obras en el Siglo de Oro de la pintura barroca española es prácticamente inabarcable. Exactamente igual que en apartados anteriores se ofrecerán rasgos generales de la pintura, de manera muy somera, comenzando por la distinción entre el naturalismo tenebrista, herencia de Caravaggio, y el realismo barroco, heredado de Tiziano, para después pasar a cada uno de los autores.

En un claro paralelismo con la situación actual, comenzaremos con la explicación de José Ribera, aclarando que la emigración española lleva mucho tiempo en boga, por ejemplo la de este pintor a Italia, donde logró hacerse un hueco en el panorama pictórico italiano; se mostrarán sus características propias y sus obras más llamativas, siendo *La mujer barbuda* un ejemplo absolutamente claro para ello. Seguidamente, enlazaremos con Zurbarán, y veremos sus rasgos más definitorios, procurando que al final de la explicación nuestro alumnado lo identifique como el pintor de los monjes. En este punto, y a modo de sugerencia, seguiremos con Murillo, antes de ver a Velázquez, al que caracterizaremos por el carácter afable de sus temas y la buena salida que tenían estos cuadros en el mercado nórdico europeo; al igual que en los anteriores realizaremos un esquema con las características esenciales de este autor y llamaremos la atención sobre sus principales obras. Para finalizar el tema, trataremos al que junto a Goya es el genio indudable la pintura española, Diego Velázquez, del cual se hará un breve repaso biográfico, mediante el encargo de una pequeña investigación al alumnado, y después por grupos tendrán que averiguar las características propias de cada etapa y sus obras más importantes, a saber: la época sevillana, la marcha a la corte y las dos estancias en Italia.

Unidad 9

8. La pintura barroca española

Frente a la imaginería poliformada del Barroco enmascarada en la tradición nacional, la pintura y los pintores españoles de esta época muestran una gran permeabilidad hacia la iluminación, el color, la técnica y los modelos extranjeros. Italia y Flandes constituyen, durante el siglo XVII, el espejo donde el artista hispano se ve a reflejar. Y las novedades de estas escuelas europeas van a ser parcialmente conocidas mediante tres vías de penetración: el viaje que los pintores españoles rinden a Italia, la emigración de pintores italianos y flamencos a España, y la compra de cuadros en el mercado del arte.



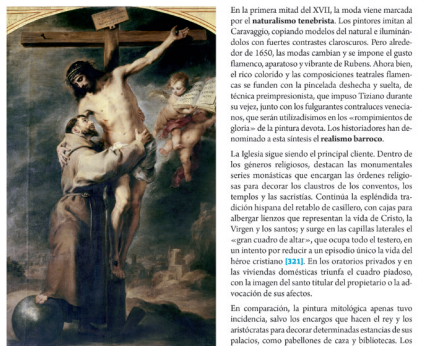
319 José Ribera, *Colección 01630*. Óleo sobre lienzo. 210 x 210 cm. Colección, Osona, Sevilla. Residencia de la familia Ribera en Nípoles, el Virrey don Pedro Félix Gutiérrez, Duque de Osuna, le encargó esta imagen monumental, que en 1627 se encontraba ya en la localidad sevillana, representando la feminización caravagesca que influyó sobre los pintores locales.

Arte barroco, Unidad 9



320 Societas del momento de Santa Teresa de Guadalupe. La Piedad de Guadalupe, Cibeles. Entre 1639 y 1639, Zurbarán pintó los ocho cuadros de la Societas con la intención de representar a los principales momentos del santuario y simbolizar los preceptos que enseñaban al arte de perfección de la vida penitente. Así, el Padre Vieiro retrató el breve momento de la fundación, simbolizando la humildad y el espíritu del momento; la Despedida del Padre Juan de Cárdena, la abdicación; la Real cédula de Felipe IV; la fundación; la fundación general; Fray González de Illesca, el recogimiento y el juramento en la celda; la Vista de San Pablo de Salazar, el silencio; la Aparición de Cristo al Padre Andrés de Salazar, la consagración; la consagración anterior; la Vista de Fray Diego de Ojeda con los dominicos, la guerra por parte de la orden; Fray Manuel de Villegas representando la caridad. Es el único ciclo pictórico del Barroco español que se conserva íntegro en el lugar para el que fue concebido.

Unidad 9



321 Bernardino Estiarte. *San Francisco atendiendo al Crucificado 01648*. Óleo sobre lienzo. 275 x 311 cm. Museo de Bellas Artes, Sevilla. Procede de la iglesia conventual de San Francisco de Sevilla, donde ocupaba el cuarto altar de la nave del evangelio.

322 Francisco de Zurbarán. *Belén de Osona, reyes y pastores 01633*. Óleo sobre lienzo. 60 x 107 cm. The Norton Simon Museum, Pasadena, Estados Unidos.



El naturalismo tenebrista: Ribera y Zurbarán

José Ribera (Xàtiva (Valencia), 1591 - Nápoles, 1652), conocido en Italia con el apodo de «Spagnoletto», debido a su pequeña estatura, es una figura céntrica de la pintura barroca europea. Contribuyó a forjar la gran escuela napolitana, que le reconoció como su maestro indiscutible y sus obras, envidias a España desde fecha muy temprana, alertaron en técnica y modos iconográficos a los pintores locales.

Conta que en 1613 estaba en Parma y en 1614, en Roma, donde entra en contacto con los discípulos directos de Caravaggio. Tres años después fija su residencia en Nápoles, que ya nunca abandonará. Preguntado por el pintor y tratadista anglosajón Joseph Martineau, que lo visita en Nápoles, por qué no regresaba a España, le contestó: «Juzgo que España es madre patria de forasteros y crudelísima madre de sus propios naturales. Yo me hallo en esta ciudad y miso muy admirado y estimado, y pagado mis obras a toda satisfacción más, y así seguiré el adagio común como verdadero. Quien está bien no se muere». Tan despectiva opinión no ruborizó la satisfacción de sus raíces levantinas y predilección por temas patrióticos ni en la firma de sus cuadros su condición de hispano y valenciano.

Su estilo variará desde el naturalismo tenebrista caravagesco hacia posiciones propias, donde sustenta su idiosincrasia mediterránea con el color y la luz de Tiziano y de Rubens.

Los principales clientes serán las instituciones religiosas napolitanas y los virreyes españoles, que le protegen. Para el Duque de Osuna pinta *El martirio de San Bartolomé*, *San Jerónimo*, *San Pablo penitente*, *San Sebastián* y el gran *Calvario*, que a la muerte del virrey en 1627, su viuda regalará a la Colegiata sevillana de Osuna, donde se encuentran hoy día (1918). Por su sucesor, el duque de Alcalá, realiza *La mujer barbada*. Se trata del retrato de Magdalena Ventura, a quien de improviso le creció la barba; está acompañada de un hijo, a que amamanta, y de su esposa, que contempla con resignada amargura el prodigio de la naturaleza que le ha tocado en suerte poder (1918). Paralelamente, graba sus composiciones y estampa una cartilla pedagógica con estudios de las partes del rostro humano.

En 1635, hijo del virreinato del Conde de Montoro, Ribera abandona el tenebrismo, aclara la luz y se convierte en un colorista excepcional. De este año es su resplandeciente *Inmaculada*, que el virrey destina al retablo mayor del monasterio de agustinas de Montoro en Salamanca, donde debió de recibir sepultura. Esta imagen renovará el tema iconográfico de la Concepción en España e influirá sobre la Periniana de Murillo (194).



323 José Ribera. *La mujer barbada o Retrato de Magdalena Ventura y su esposo 01630*. Óleo sobre lienzo. 196 x 127 cm. Fundación Casa Duval de Medinilla. Hospital de Almería, Toledo. Es un retrato del virrey don Fernando de Alburquerque, virrey de Nápoles, que desde su documento gráfico manifiesta el prodigio de la naturaleza que se le ha tocado a la mujer que se muestra en la obra, según dice la misma inscripción que aparece en la obra. Un testimonio contemporáneo amplió estos datos: «El 17 de febrero de 1631, el embajador veneciano destacado en Nápoles envió una correspondencia con la habitación del Virrey señalando un fenómeno que había ocurrido un día de una mujer de los Alburquerque, criada y madre de muchos hijos, la cual tenía el rostro totalmente vell, con más de un pulgada de barba negra y hermosa, y el pelo completamente peloso. Se Escuchó la voz al grito de asombro como cosa natural, y verdaderamente lo es».

Arte barroco, Unidad 9



324 José Ribera. *Inmaculada Concepción 01635*. Óleo sobre lienzo. 502 x 292 cm. Colección de la Agostina Real de Montoro, Salamanca. Que Manuel de Guzmán y Zúñiga, conde de Montoro, ocupó entre 1631 y 1632 el Virreinato de Nápoles. La emigración del Valido más allá de tener posesión de cargo convalidado más y desde el año de 1631, un momento que le lleva de patria. Confió, entonces, la obra de Ribera a un amigo suyo, el conde de Montoro, para que la llevase a España. La Periniana fue un cuerpo de gloria y no una obra de arte que representara el espíritu del siglo XVII.

Otra fecha singular en la producción de Ribera es 1637, en la que firma un conjunto espectacular de lienzos, en los que simultanea los temas mitológicos, como *Apolo desfilando a Marsias* (192), con asuntos bíblicos, como *La bendición de Isaac a Jacob* (Museo del Prado, Madrid), y emprende la decoración de la capilla napolitana de San Martino; para la Sacristía del cenobio Santa Maria della Paolita, en la nave de la iglesia desarrolla un ciclo de Profetas y Apóstoles y en el presbitero realiza la veneranda *Comunión de los Apóstoles*, firmada en 1651.

Entre tanto retrata al *Patriarcado* y envía obras para las colecciones reales: *El sueño de Jacob* y *El martirio de San Felipe*, fechadas en 1639 y conservadas en el Prado; los cartujos de la catedral de Nápoles le encargan *El milagro de San Gervasio*, para la capilla del Tesoro, que entregó en 1646; y dos años después, tras la sublevación popular del poseedor Masamello contra el dominio español, pinta el *Retrato sustrato de don Juan José de Austria* (Palacio Real, Madrid), que había sufrido traumáticamente el aislamiento, poniendo un dicta de amargura al perfil emblemático entre el «Spagnoletto» y sus correlativos napolitanos.

Francisco de Zurbarán (Fuente de Cantos (Badajoz), 1598 - Madrid, 1664) es el prototipo de pintor español que transmite a sus lienzos el mismo amor por los objetos caros e idéntica confianza en los seres celestiales, que los ingenieros plasman en relieves y pasos procesionales.



325 José Ribera. *Apoteosis de San Juan Bautista 01637*. Óleo sobre lienzo. 182 x 242 cm. Museo Nacional de San Martín, Nápoles. La mitología mita que María había desfilado a Apolo y se presenta en un momento crucial. El vencedor sacará la pira a trescientos paradores en la composición. Posteriormente, el retratado pasó a estar como muestra para representar el martirio de San Bartolomé.

Unidad 9



326 Francisco de Zurbarán. *Aparición de Santa Teresa de Ávila 01630*. Óleo sobre lienzo. 479 x 339 cm. Museo de Bellas Artes, Sevilla. El pintor fragmenta este gran cuadro de altar en tres registros horizontales. En la parte superior, un ángel desfilado en un carro de Dios, un grupo de santos, el emperador Carlos V, el duque de Medina Sidonia, la nobleza sevillana, el papa Gregorio XIII, el papa Gregorio XIV, el papa Gregorio XV, el papa Gregorio XVI, el papa Gregorio XVII, el papa Gregorio XVIII, el papa Gregorio XIX, el papa Gregorio XX, el papa Gregorio XXI, el papa Gregorio XXII, el papa Gregorio XXIII, el papa Gregorio XXIV, el papa Gregorio XXV, el papa Gregorio XXVI, el papa Gregorio XXVII, el papa Gregorio XXVIII, el papa Gregorio XXIX, el papa Gregorio XXX, el papa Gregorio XXXI, el papa Gregorio XXXII, el papa Gregorio XXXIII, el papa Gregorio XXXIV, el papa Gregorio XXXV, el papa Gregorio XXXVI, el papa Gregorio XXXVII, el papa Gregorio XXXVIII, el papa Gregorio XXXIX, el papa Gregorio XL, el papa Gregorio XLI, el papa Gregorio XLII, el papa Gregorio XLIII, el papa Gregorio XLIV, el papa Gregorio XLV, el papa Gregorio XLVI, el papa Gregorio XLVII, el papa Gregorio XLVIII, el papa Gregorio XLIX, el papa Gregorio L, el papa Gregorio LI, el papa Gregorio LII, el papa Gregorio LIII, el papa Gregorio LIV, el papa Gregorio LV, el papa Gregorio LVI, el papa Gregorio LVII, el papa Gregorio LVIII, el papa Gregorio LIX, el papa Gregorio LX, el papa Gregorio LXI, el papa Gregorio LXII, el papa Gregorio LXIII, el papa Gregorio LXIV, el papa Gregorio LXV, el papa Gregorio LXVI, el papa Gregorio LXVII, el papa Gregorio LXVIII, el papa Gregorio LXIX, el papa Gregorio LXX, el papa Gregorio LXXI, el papa Gregorio LXXII, el papa Gregorio LXXIII, el papa Gregorio LXXIV, el papa Gregorio LXXV, el papa Gregorio LXXVI, el papa Gregorio LXXVII, el papa Gregorio LXXVIII, el papa Gregorio LXXIX, el papa Gregorio LXXX, el papa Gregorio LXXXI, el papa Gregorio LXXXII, el papa Gregorio LXXXIII, el papa Gregorio LXXXIV, el papa Gregorio LXXXV, el papa Gregorio LXXXVI, el papa Gregorio LXXXVII, el papa Gregorio LXXXVIII, el papa Gregorio LXXXIX, el papa Gregorio LXXXX, el papa Gregorio LXXXXI, el papa Gregorio LXXXXII, el papa Gregorio LXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXV, el papa Gregorio LXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXXVII, el papa Gregorio LXXXXXXXVIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIX, el papa Gregorio LXXXXXXX, el papa Gregorio LXXXXXXXI, el papa Gregorio LXXXXXXXII, el papa Gregorio LXXXXXXXIII, el papa Gregorio LXXXXXXXIV, el papa Gregorio LXXXXXXXV, el papa Gregorio LXXXXXXXVI, el papa Gregorio LXXXXXXX

El realismo barroco: Velázquez y Murillo

La trinidad del arte barroco europeo fue sus vertientes en Roma con Bernini, en Amberes con Rubens y en Madrid con Velázquez. **Diego Rodríguez de Silva Velázquez** (Sevilla, 1599-Madrid, 1660) es, además, el genio más grande del arte español. Fue un supremo retratista, que abarcó todos los géneros pictóricos: el cuadro religioso, la filélica mitológica, el bodegón y el paisaje. En sus obras capta la naturaleza, la luz y el movimiento, interpretándolo con equilibrio y serenidad, acorde con su temperamento flemático. El aprendizaje lo realiza en el taller de Francisco Pacheco, de quien se convierte en yerno al casarse, en 1618, con su hija, El «Sevillano», como ya a ser conocido en la Corte de Felipe IV, marcha a Madrid en 1623 para ocupar la plaza de pintor de cámara. Realiza dos viajes a Italia el primero, de estudios, en 1629, que le lleva a recorrer Génova, Milán, Venecia, Bolonia, Nápoles y Roma, copiando en el Vaticano a Rafael y a Miguel Ángel, y cuyas experiencias reflejará en *La jofaina de Volturno* (Museo del Prado, Madrid), veinte años después acude de nuevo con la embalsada para comprar estancias clásicas y pinturas modernas que completará la colección real. Encomendado en su ciudad natal por Juan de Paraja (Metropolitan Museum, Nueva York) y el pontificado **Inocencio X**, antiguo rancio de la Santa Sede en Madrid y amigo de la política española, que supera a todos sus retratos anteriores y posteriores en proyección psicológica, cuenta la leyenda que el Papa exclamó al verlo *toppo vero*, aludiendo a su escueta veracidad (138).



329 Diego Velázquez. *Retrato del Papa Inocencio X (1649)*. Óleo sobre lienzo. 140 x 120 cm. Galería Doria Pamphili, Roma. El pintor tenía 50 años cuando realizó esta obra y el pontificado había cumplido 75. Fuentes confidenciales afirman que Velázquez consiguió su gesto expresivo, con la cabeza hacia la izquierda de Felipe IV, en cuyo rostro aparece el primer suceso de la vida de San Juan. La obra, que se conserva en el Museo del Prado, Madrid, es una copia de un original que se conserva en la Galería Doria Pamphili, Roma. En la parte superior de la obra se puede ver la inscripción: «Juan de Paraja pinxit in Roma Anno 1635».

313

Arte barroco. Unidad 9

Unidad 9

330 Diego Velázquez. *La Venus del espejo (1650)*. Óleo sobre lienzo. 122 x 117 cm. National Gallery, Londres. La composición del cuadro está inspirada en la representación escultórica de la obra de Bernini. El artista evocó la obra desde la llegada al Marqués de Huelva, que en 1626 le encargó un retrato en tiempos de una mujer desnuda tendida sobre un pedestal, mirando al espectador, rodeada por un grupo de mujeres, en un momento de su vida que se representa en un espejo. Una figura, un ángel, un cupido, permanecen ocultos en el fondo que muestra al pintor veloz en el taller de su maestro, según se desprende del asistente Alca Vela tendido, incluido en el momento de la Venus de Velázquez, realizado en 1660 tras su muerte.



314

Esta segunda estancia en Italia se demostró tres años y hoy sabemos que esta tardanza se debe en parte al nacimiento de su hijo, que bautizó con el nombre de Antonio, tenido con una dama romana, a quien presumiblemente retrató en la preciosa *Venus del espejo* (158). A su vuelta, fue nombrado gobernador de Palencia, y poco antes de morir, recibió el hábito de la Orden de Santiago.

Su estilo evolucionó, pudiendo adentrarse dos épocas, que coinciden con su etapa sevillana, de juventud y formación, y la posterior madrileña, de absoluta madurez. El período sevillano está impregnado del tenebrismo caravagesco. La imitación del natural la atenua su suceso y maestro, cuando escribe: «siento muchacho [Velázquez], tenía cobijado un alcañalillo aprendiz, que le servía de modelo en diversas actitudes y posturas, y liendo, ya riendo, sin producir dificultad alguna... El color es terroso y las figuras presentan contornos muy precisos, que recordarán en su plasticidad las imágenes escultóricas labradas por Martínez Montañés, en su obra en su ciudad natal, y que Pacheco pudo ver en el mismo taller donde Velázquez aprendió. Se especializó en interiores de cocinas, con representaciones de almuerzos y conciertos musicales, sobrellevando la *Vieja friendo huevos* (National Gallery, Edimburgo) y *El aguador de Sevilla* (131).

Arte barroco. Unidad 9



331 Diego Velázquez. *El aguador de Sevilla (1620-1621)*. Óleo sobre lienzo. 105 x 82 cm. Wallington Museum, Londres. Se ha supuesto que los personajes característicos de las tres edades de la vida y que el agua simboliza la transición del conocimiento desde la ignorancia a la juventud. El niño, en presencia de un hombre de mediana edad que trata de disfrutarlo, bebido indolentemente de un jarro. El agua, símbolo usual de la vida, que se transporta en el cristal de la copa, aparte de por faltar la lluvia, ha sido interpretado también como un rito de iniciación al amor.

315

Algunas de estas obras tienen connotaciones religiosas, como *Cristo en casa de María y María* (National Gallery, Londres) y *La mulata* (National Gallery, Dublin), que está comentando los alimentos de la Cena de Emaús, recibiendo por ello la catalogación de «bodegones o lo divinos». Los asuntos sacros que entonces pintó pueden resumirse en *La Inmaculada* y *San Juan en Patmos* (National Gallery, Londres), que ha sido interpretado como un regalo de boda que hizo a su esposa, apareciendo retratado el joven matrimonio bajo la apariencia de la Virgen y el evangelista. Hacia 1636, tras familiarizarse con las pinturas venecianas de El Escorial y agostado, se advierte un cambio de rumbo en su estilo, que timidamente había apuntado ya en *Los horchales* (1629, Museo del Prado, Madrid). Velázquez ha descubierto que la luz, aparte de iluminar, le permite también captar el aire interpenetrando las figuras y los objetos; las formas pierden su precisión, pero los colores ganan en intensidad, comenzando a utilizar una gama de grises plateados, tan típica en su producción madura.

Unidad 9

332 Diego Velázquez. *La rendición de Breda o Las lanzas (1658)*. Óleo sobre lienzo. 302 x 387 cm. Museo del Prado, Madrid. Fue pintado para decorar el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro de Madrid, y representa un episodio histórico sucedido durante la guerra de religión contra los protestantes en las Flandres. El 5 de junio de 1625 el gobernador holandés de la plaza de Breda, Juan de Witt, entregó la plaza de Breda, a quien inmortalizó en el cuadro *La rendición de Breda o Las lanzas* (132). En torno a 1632 se vuelven a hacer sus composiciones religiosas, presididas por el Cristo crucificado (Museo del Prado, Madrid), donde homenajea desde la filélica madrileña a los modelos sevillanos que realizaba su suceso.



316

Por otro lado, la pincelada va haciéndose fluida y espontánea, lo que lo convierte en un adelantado de la técnica impresionista, como se observa en la pareja de paisajes que reproducen el jardín del jardín de la Villa Medici (Museo del Prado, Madrid), pintado al aire libre. Todas estas experiencias se concretan en la estruendosa galería de retratos, que proclaman sus proverbiales dotes para el género. Retrató en varias ocasiones al rey, a la reina y al príncipe Baltasar Carlos, bien de pie, bien a caballo o cuando hizo lo propio con el primer ministro, el conde-duque de Olivares; eligió a los bufones de la Corte con gran dignidad y simpatía, por encima de sus miserias físicas y de su grotesco papel y a los artistas, poetas, políticos y militares, como al general Ambrosio de Spínola, a quien inmortalizó en el cuadro *La rendición de Breda o Las lanzas* (132). En torno a 1632 se vuelven a hacer sus composiciones religiosas, presididas por el Cristo crucificado (Museo del Prado, Madrid), donde homenajea desde la filélica madrileña a los modelos sevillanos que realizaba su suceso.

La recta final de su vida se salda con dos obras maestras de la pintura universal: *La familia de Felipe IV* (1656) y *Las hilanderas* (1657), conservadas en el Museo del Prado.

Arte barroco. Unidad 9

333 Diego Velázquez. *La familia de Felipe IV (Las meninas) (1656)*. Óleo sobre lienzo. 318 x 278 cm. Museo del Prado, Madrid. El pintor de la Filélica de Tagore de Santa Isabel, de Madrid, le lleva a Velázquez para mostrar el más grande, según el cual *Las meninas* es la obra maestra de Velázquez, con un sentido de la vida que se manifiesta en el cuadro, en un momento de su vida que se representa en un espejo. Una figura, un cupido, permanecen ocultos en el fondo que muestra al pintor veloz en el taller de su maestro, según se desprende del asistente Alca Vela tendido, incluido en el momento de la Venus de Velázquez, realizado en 1660 tras su muerte.



318

334 Diego Velázquez. *Las hilanderas o La Filélica de Araco (1657)*. Óleo sobre lienzo. 387 x 252 cm. Museo del Prado, Madrid. El pintor de la Filélica de Tagore de Santa Isabel, de Madrid, le lleva a Velázquez para mostrar el más grande, según el cual *Las meninas* es la obra maestra de Velázquez, con un sentido de la vida que se manifiesta en el cuadro, en un momento de su vida que se representa en un espejo. Una figura, un cupido, permanecen ocultos en el fondo que muestra al pintor veloz en el taller de su maestro, según se desprende del asistente Alca Vela tendido, incluido en el momento de la Venus de Velázquez, realizado en 1660 tras su muerte.

La familia de Felipe IV, conocida con el sobrenombre de *Las meninas* (palabra portuguesa por la que atienden las damas de palacio que acompañaban a las infantas), es un retrato múltiple, localizado en el taller que los pintores de cámara tenían reservado en el Alcázar de Madrid. Todos los personajes están dispuestos frontalmente. En primer plano, Velázquez, a quien siguen las meninas Isabel de Velasco y Agustina Sarmiento flanqueando a la infanta Margarita, la deficiente enana Mari-Babie, cuyo fealdad hace resaltar la belleza de su diestra, y el bufón rufián Nicolás Pertusato, que pisa al mastín, detrás, doña Marcela de Ulloa y el mayordomo Diego de Azañeta; al fondo, en las esencias, el aposentador don Juan Nieto y reflejados en el espejo los reyes Felipe IV y doña Mariana de Austria, que ocupan el lugar del espectador, poniendo como modelo para el lienzo que en ese momento pinta el artista, con el pincel y la paleta en las manos (133).

En *Las hilanderas* desarrolla la filélica de Araco, según la narración contenida en *Las meninas* de Oviedo. Velázquez, como ya había hecho en *Los horchales* y en *La jofaina de Volturno*, vuelve a tratar un asunto mitológico como si fuera una escena vulgar de género, desprovista de referencias heroicas y retóricas (134).

Arte barroco. Unidad 9

Bartolomé Esteban Murillo (Sevilla, 1617-1682) pertenece a la generación siguiente a Velázquez y presenta diferencias biográficas con su patrón. Rememora a la Corte por «vivir en Sevilla»; tampoco visitó Italia, familiarizándose con el arte flamenco, genovés y veneciano a través de las pinturas colgadas en las iglesias y colecciones hispanas; no gozó de esa libertad del pintor sin encargos que tuvieron los artistas de cámara, cuyo único trabajo fue retratar al Rey, y hubo de ganarse su vida con la venta de sus obras, al caer de un sueldo fijo de la Administración. La muerte se cobió en su familia. Hurlaron de padre y madre siendo niño, quedó pronto viudo y vio morir a seis de sus nueve hijos. Miró la soledad con su afiliación a las hermandades sevillanas y volcándose hacia la enseñanza del dibujo en la Academia del Arte de la Pintura, que fundó en 1660 (135).

La soledad le incompenso con la fama, aplaudiendo sus creaciones iconográficas: la belleza de sus Purísima, la ternura de sus Niños Jesús y la delicadeza de sus Madonnas.



335 Bartolomé Murillo. *Auto-retrato (1670)*. Óleo sobre lienzo. 122 x 107 cm. National Gallery, Londres. El artista acaba de cumplir 50 años y aparece dotado de un rostro, ofreciendo al espectador una sensación fuerte de transparencia, como un cristalino y sobre el espejador descomponen los colores del ambiente antes de su proyección en la paleta y el pincel, propio del pintor, y el color, la regla y el lápiz, usados por el dibujante, demuestrando que tanto el color como el dibujo son disciplinas intransferibles en un cuadro. La inscripción latina indica que Bartolomé Murillo se autorretrató para satisfacer la demanda de sus hijos, que se lo habían rogado.

319

Unidad 9



336 Bartolomé Murillo. *La Sagrada Familia del papa (1665)*. Óleo sobre lienzo. 122 x 107 cm. Alte Pinakothek, Múnich. Su celebridad traspasó los fronteras, merced a la amistad que entabló con los comerciantes flamencos Josua van Belle y Nicolás Ommat, que le encargaron para su exportación las anuales representaciones de pillosos calpines; pintura profana hecha para burgueses (136). Con razón escribió el tratadista Antonio Palomino años después de su muerte: «Fuera de España se estima un cuadro de Murillo más que uno de Tiziano o de Van Dyck». Los románticos entendieron el dibujo de Murillo en tres períodos: el del niño, el del niño y el del niño. Una clasificación quizás muy rigurosa, pero absolutamente lógica.

320

Arte barroco. Unidad 9

El período frío correspondiente a la etapa juvenil. Deriva de su admiración por Zurbarán y se caracteriza por los fuertes contrastes de luz y la precisión del dibujo y la pincelada fina. La serie del claustro chico, del convento de la Casa Grande de San Francisco, de Sevilla, con milagro de la vida de San Diego de Alcalá, firmada en 1646, es muy expresiva de esta etapa. Otras obras de esta fase inicial clausuradas son los cuadros del Museo del Prado, que representan a la Virgen del Rosario con el Niño y a la *Sagrada Familia del pajarito*, donde el artista «de-dramatiza» los sentimientos religiosos, tras la pavorosa epidemia de peste que diezmó, en 1649, la población sevillana (137).

El período cálido se inicia en 1656 con el *San Antonio de la catedral hispalense*. Murillo, el tiempo que efectúa a pintar gigantescos cuadros, incorpora los efectos de contraluz veneciano que le inculca Herrera el Mozo, recién llegado de Italia. El tenebrismo desaparece, la pincelada se hace suelta y el colorido brillante (138). Pero en la serie de Santa María la Blanca (1665) y en los lienzos del retablo mayor de los Capuchinos de Sevilla (1665-68) se inicia el glorioso tránsito hacia su esplendor final pictórico.



337 Bartolomé Murillo. *La Sagrada Familia del papa (1665)*. Óleo sobre lienzo. 144 x 182 cm. Museo del Prado, Madrid.

321

Unidad 9



338 Barrocelmi Murillo, *San Antonio de Padua y el Niño Jesús* (1656). 550 x 330 cm. Capilla del Bautismo de la Catedral, Sevilla.



339 Barrocelmi Murillo, *Inmaculada Concepción de los Venorables o Anonadada Suñi* (1678). Óleo sobre lienzo. 274 x 190 cm. Museo del Prado, Madrid.

La historia de este cuadro revela la popularidad que Murillo ha gozado en el concepto artístico europeo hasta los umbrales del siglo XX. Fue encargada para uno de los altares laterales del hospital real de los Venorables, de donde repasa la pintura, en 1815, el Mariscal Suñi. En 1821, la compra el Louvre en subasta pública por 600.000 francos de oro, la obra más alta pagada hasta entonces por un lienzo. Finalmente, en 1948 regresa a España, comprada al Gobierno por el artista de donña Margarita de Austria, de Valdecañas. El espíritu de la Purísima, representa la Virgen con los santos Niños y colateral, inspirándose en la visión apocalíptica de San Juan en Patmos: «Y vi a una mujer vestida de sol, con la luna a sus pies y la luna a sus pies».

Arte barroco. Unidad 9

Hasta su fallecimiento, Murillo concentró toda su «gracia» pictórica en las apoteósicas visiones de la *Inmaculada*, vestida de celeste y blanco, con un trono de ángeles a los pies (338), y en las representaciones infantiles, que conserva hoy el Prado: de San Juanito y el Niño Jesús (*Los niños de la catedral*), *San Juanito con el cordero* y *El Buen Pastor* (340).

El carácter adáscico de estos temas piadosos encuentra su correlato en el ámbito profano, con los lienzos de la Praxiteles de Múnich: *Muchachos comiendo empanada*, *Muchachos comiendo arroz* y *Muchachos jugando a los dados*, cuyos ociosos caligeros, caretes de amargura, los convierten en un precursor del rococó (336).



340 Barrocelmi Murillo, *El Buen Pastor* (1655-1660). Óleo sobre lienzo. 122 x 101 cm. Museo del Prado, Madrid.

A modo de curiosidad, y siempre que hubiera tiempo, se puede visualizar algún fragmento de la serie de TVE *El misterio del tiempo*, en la que uno de los personajes secundarios es el propio Velázquez, siendo utilizado por esta institución como dibujante. Una vez realizado el trabajo por parte del alumnado, se procederá por parte del docente a exponer la materia del modo más conciso posible, remarcando la absoluta genialidad de sus cuadros, el carácter equívoco de sus composiciones y terminando nuestra explicación con la imagen de *Villa Medici*, en la que Velázquez anticipa el impresionismo, pudiendo aquí comparar este lienzo con cualquiera de las imágenes de la catedral de Rouen pintadas por Monet.

Patrimonio artístico andaluz

Con este apartado se pretende acercar al alumnado a las evidencias históricas del pasado a través del patrimonio más cercano por medio del Retablo Mayor de la parroquia de San Miguel, situada en Jerez de la Frontera (Cádiz). Sobre todo, debemos poner nuestro foco en todas las características propias de los retablos en España recordando la diferencia entre calles, cuerpos, ático, etc. Además, se recordará quién fue **Andrea Palladio**, su personalidad como tratadista y se establecerá un paralelismo con las obras de **Martínez Montañés**.

Patrimonio artístico andaluz



324

Arte barroco. Unidad 9

Retablo Mayor, parroquia de San Miguel, Jerez de la Frontera (Cádiz)

1 Localización

Don Antonio Ponz, el viajero ilustrado que a finales del siglo XVIII recorrió España en busca «de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella», manifestaba que este retablo era «lo mejor de todo y de cuantos se encuentran en Jerez». En su contribución intervinieron dos miembros angélicos del jerezano Juan Martínez Montañés y el flamenco José de Arce, llamados respectivamente por sus contemporáneos «el Lisipo andaluz» y «el Fidias de nuestro tiempo». Montañés se ocupó de la arquitectura, los relieves de la calle central y los apóstoles situados en el banco y en el ático, trasladando el gusto de esta obra a la parroquia jerezana entre 1639 y 1643. A los 70 años, el maestro mantiene una privilegiada facultad y sigue emocionando con sus serenas y graves imágenes. Arce pertenece a una generación posterior e incorpora a la plástica andaluza un estilo impetuoso y declamatorio, rico en ritmo y ángulo de pivote, que consiste en trasladar a la escultura los modios pictóricos de Rubens. Este artista innovador realizaba entre 1641 y 1644 las historias de las entenebras más las figuras de los Santos Juanes y los arcángeles. En 1655 el retablo se inauguraba, habiendo corrido su plácem por cuenta del prior Gaspar de Ribas.

2 Análisis formal

Tiene planta ochavada para acomodarse al ábside poligonal del templo y composición reticular. Horizontalmente se divide en banco, dos cuerpos y ático, mientras que verticalmente se fragmenta en tres calles separadas por columnas entoschadas de orden corintio. Su programa iconográfico está concebido para exaltar el triunfo militar del arcángel San Miguel, titular de la iglesia, que en el siglo XVII, por influencia de la Contrarreforma, se interpretaba como la victoria del Catolicismo frente a la herejía protestante. En el primer cuerpo figura la Batalla de los Ángeles, flanqueada por los relieves del Nacimiento y Epifanía, más los esculturas de Pedro y Pablo. En el segundo cuerpo aparece la Transfiguración, custodiada por los relieves de la Anunciación y Circuncisión, y los esculturas de los Santos Juanes, Amós, en el ático, el relieve de la Ascensión centra a los arcángeles Gabriel y Rafael y a los dos Santos. Excepcional interés tiene el relieve de la Batalla de los Ángeles, donde Montañés ha secundado la composición en dos niveles. En el compartimento de gloria, San Miguel, como jefe de las milicias divinas, lanza rayos de fuego, mientras en la zona inferior los demonios, esparcidos por un Lucifer inspirado en el grupo helénico del Laoconte (306), se precipitan al infierno retrancados entre serpientes.

3 Comentario

Es obra capital en la historia del retablo español por la elegancia de su diseño arquitectónico y la síntesis escultórica que ofrece. Su estructura está inspirada en el tratado *Quattro Libri dell'Architettura*, de Andrea Palladio, cuya edición italiana poseía Montañés en su biblioteca. Así, el doble frontón del ábside aparece reproducido en el Libro IV (folio 15), y fue utilizado por Palladio en las fachadas de los templos venecianos de San Francisco de la Vigna, el Redentore y San Giorgio Maggiore (1616). De la portada de este colígio deriva también la colocación de figuras recostadas en las gárgulas de las frontones y de pie en los intercolumnios. Un dispositivo palladiano, que sirve de escaparate a los tranquilos imágenes de Montañés y las agitados de Arce, mostrando ese espléndido y difícil equilibrio entre el clasicismo andaluz y el gran barroco europeo.

325

Preguntas semiabiertas

Sección de preguntas semiabiertas con las que el alumno o alumna adquirirá las destrezas necesarias para la observación, el análisis y la interpretación de obras de arte. Estas obras, que han sido seleccionadas cuidadosamente y responden al contenido de la unidad 9, son las siguientes: cúpula de San Carlo alle Quattro Fontane, Galería de los espejos del Palacio de Versalles, *Apolo y Dafne*, *Adoración de los Magos*, *El patizambo*, *Bodegón con cacharros*, *La fragua de Vulcano* y *Los niños de la concha*.

Preguntas semiabiertas

A

A partir de la IMAGEN A, responde:
 1. Nombre de la obra y autor.
 2. Nombre de la obra y autor.
 3. Estilo al que pertenece y cronología.
 4. Características y elementos formales.
 5. Otras obras de este artista.

B

A partir de la IMAGEN B, responde:
 1. Nombre de la obra y autor.
 2. Nombre de la obra y autor.
 3. Estilo al que pertenece y cronología.
 4. Características y elementos formales.
 5. Otras obras de este artista.

C

A partir de la IMAGEN C, responde:
 1. Nombre de la obra y autor.
 2. Nombre de la obra y autor.
 3. Estilo al que pertenece y cronología.
 4. Características y elementos formales.
 5. Otras obras de este artista.

D

A partir de la IMAGEN D, responde:
 1. Nombre de la obra y autor.
 2. Nombre de la obra y autor.
 3. Estilo al que pertenece y cronología.
 4. Características y elementos formales.
 5. Otras obras de este artista.

Arte barroco

E

A partir de la IMAGEN E, responde:
 1. Nombre de la obra y autor.
 2. Nombre de la obra y autor.
 3. Estilo al que pertenece y cronología.
 4. Características y elementos formales.
 5. Otras obras de este artista.

F

A partir de la IMAGEN F, responde:
 1. Nombre de la obra y autor.
 2. Nombre de la obra y autor.
 3. Estilo al que pertenece y cronología.
 4. Características y elementos formales.
 5. Otras obras de este artista.

G

A partir de la IMAGEN G, responde:
 1. Nombre de la obra y autor.
 2. Nombre de la obra y autor.
 3. Estilo al que pertenece y cronología.
 4. Características y elementos formales.
 5. Otras obras de este artista.

H

A partir de la IMAGEN H, responde:
 1. Nombre de la obra y autor.
 2. Nombre de la obra y autor.
 3. Estilo al que pertenece y cronología.
 4. Características y elementos formales.
 5. Otras obras de este artista.

Cientes y consideración social del artista (en el Libro digital)

A través de los dos textos presentes en este apartado se pretende ilustrar la consideración social del artista durante la época barroca; en el primer texto se nos habla sobre las dificultades que había de sufrir cualquier pintor que no tuviera un benefactor, al menos al principio de su carrera, y lo habitual que solía ser el apadrinamiento por parte de alguna congregación o persona relacionada con la Iglesia. A través del segundo texto, podremos descubrir cómo el surgimiento del coleccionista de arte será de vital importancia, así como los gabinetes de pintura, dando un paso más en el tipo de coleccionismo o protección a los artistas que veíamos a través del texto anterior. Gracias a estas dos visiones podemos contemplar la dicotomía que se establecerá entre los países en los que imperaba el poderío de la Iglesia católica, como por ejemplo España o Flandes, y aquellos en los que la importancia de la burguesía se imponía a los eclesiásticos, como por ejemplo Holanda.

Historia del arte

Cientes y consideración social del artista

La carrera de un pintor barroco italiano en la Roma del siglo XVII

«Si estudiamos las carreras de los artistas que vinieron de Bolonia tras Annibale Carracci a principios del siglo XVII, descubrimos un modelo muy coherente. Primero el joven pintor, que vivirá alquilado quizá en un monasterio, será descubierto por algún cardenal, que habrá sido legado del papa en su ciudad natal. Por medio de este benefactor, conocerá a algún prelado notable, que le encargará un cuadro de altar para su iglesia natal y decoraciones para su palacio familiar, en el que ahora se instaló el artista. Lo primero le aportará cierto reconocimiento público, lo segundo le pondrá en contacto con otros clientes potenciales dentro del círculo de los ambientes del cardenal. Este era, con mucho, el paso más importante. Durante muchos años, el modelo legado entre trabajó casi enteramente para un grupo limitado de clientes, hasta que el número creciente de sus cuadros de altar le hubiera consolidado una firme reputación entre un público más amplio y tuviera las suficientes ganancias y prestigio para establecerse por su cuenta y aceptar encargos de distintas procedencias. Lograda esta posición, podía afrontar la muerte de su patrono o un cambio de régimen con cierta serenidad»

Francis Haskell: *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*; Madrid, 1984, p. 23

La aparición del coleccionismo moderno: los gabinetes de pinturas

«En Flandes y concretamente en Amberes surge, a principios del siglo XVII, un nuevo género de pintura que reflejará ese nuevo fenómeno del coleccionismo: la pintura de gabinetes, que tendrán considerable éxito durante algo más de un siglo. Los pintores flamencos crearon este tipo de pinturas que representan salas decoradas con cuadros, estatuas y conchas, con personajes vestidos lujosamente, según la moda de entonces... El archiducado Leopoldo Guillermo, que llegó a Bruselas en 1679, llevó para los flamencos y españoles, nobles o comerciantes, el prototipo del amante de las artes, que promovió y ayudó a los artistas... Además contribuyó a la modernización del coleccionismo, pasando de la colección enciclopédica a la especializada en pintura, y al refinamiento del género de los gabinetes de pinturas al encargarse Teniers las reproducciones de sus galerías, que servían para dar a conocer a sus miles de parroquianos y amigos»

Mattias Diaz Padellón: *David Teniers, Jan Breughel y los gabinetes de pinturas*; Madrid, 1972, pp. 17-18

algaida editores S.A.

215

4.1.2. Escenarios y contextos

En esta unidad abordaremos el estudio del **arte barroco**, cuyo marco geográfico e histórico es muy amplio, pues visitaremos Italia, Francia, Holanda, Flandes y España, durante los siglos XVII y XVIII.

4.1.3. Materiales y recursos

Para el alumnado

CHECA CREMADES F. Y MORÁN, J. M.: *El Barroco*, Istmo, 2001.

DE LA PEÑA GÓMEZ, M. P.: *Manual básico de Historia del Arte*, Universidad de Extremadura, 2011.

BORRÁS, G. Y FATÁS, G.: *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, Alianza Editorial, 2004.

Para el profesorado

CHUECA GOITIA, F.: *Historia de la Arquitectura Occidental: Barroco en Europa*, Dossat, 2000.

ANGUITA HERRADOR, R.: *El arte barroco español*, Encuentro, 2004.

BAUR, E.: *Rococó*, Taschen, 2007.

BORSI, F.: *Bernini*, Akal, 1997.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Escultura barroca en España. 1600-1770*, Cátedra, 1998.

PACCIAROTTI, G.: *La pintura barroca en Italia*, Istmo, 2000.

PÉREZ SÁNCHEZ, A.: *Pintura barroca en España. 1600-1750*, Cátedra, 2000.

ARGAN, G. C.: *Renacimiento y Barroco, vol. I: De Giotto a Leonardo*, Akal, 1996.

ARGAN, G. C.: *Renacimiento y Barroco, vol. II: De Miguel Ángel a Tiepolo*, Akal, 1996.

BORRÁS, G. Y FATÁS, G.: *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, Alianza Editorial, 2004.

Material audiovisual

En el que podamos observar diferentes imágenes de obras de arte barrocas:

<ul style="list-style-type: none"> ▪ http://www.arteguias.com/barroco.htm Esta página web es un clásico artístico de la red de redes e incluye una clasificación del arte barroco (arquitectura, escultura y pintura) en España.
<ul style="list-style-type: none"> ▪ https://www.museodelprado.es/ Web dedicada a uno de los museos más espectaculares del mundo. Se pueden observar y disfrutar las principales obras pictóricas del barroco español, especialmente de Diego Velázquez.
<ul style="list-style-type: none"> ▪ http://www.spanisharts.com/history/barroco/barroco.html Web muy completa dedicada a la pintura barroca en Europa.
<ul style="list-style-type: none"> ▪ http://www.profesorfrancisco.es/2013/05/arte-barroco.html Página web que presenta un resumen muy didáctico del arte barroco.
<ul style="list-style-type: none"> ▪ http://sobrehistoria.com/todo-sobre-el-barroco/#Grandes_Artistas_del_Barroco Portal web muy interesante que nos plantea cuándo y dónde proliferó este estilo artístico, caracterizado por la ostentación en sus magníficos edificios, el importante cambio en la forma de representar el mundo y quiénes fueron sus máximos exponentes.

Recursos espaciales:

Si existe la posibilidad, durante el curso se podría organizar **la visita** a cualquiera de los monumentos renacentistas presentes dentro de nuestra comunidad autónoma y que no queden demasiado lejos de nuestro centro. El número de edificios excepcionales, pequeños y relativamente accesibles existentes facilitará nuestra labor, encontrando y pudiendo visitar el que más se adecúe a nuestras necesidades.

Recursos digitales y tecnológicos:

A través del Libro digital y del Parque digital de recursos didácticos podemos acceder a una serie de actividades interactivas relacionadas con la unidad. Estos nuevos recursos se clasifican de la siguiente forma

Libro digital

- Obras comentadas.
- Arqueólogos, historiadores, coleccionistas y artistas.
- Vídeos explicativos sobre obras de arte.
- Enlaces de interés artístico
- Taller de arte.
- Evaluación final.
- Enlaces web con información y localización de algunas obras.
- Diccionario artístico.
- Diccionario cultural.
- Acceso a Google Arts and Culture.

Parque digital de recursos didácticos

- Taller de arte.
- Evaluación final.
- El arte y el cine.
- Visitas virtuales a museos.
- Enlaces de interés artístico.

Además, existen otros recursos *online* que nos ayudarán a complementar todo lo estudiado anteriormente:

- Como primer recurso, se propone una visita virtual a la ciudad de Roma, guiada a través de las principales localizaciones de la película *Angeles y demonios* (<https://blog.playandtours.com/roma/la-ruta-de-la-pelicula-angeles-y-demonios-por-roma/>).
- Este vínculo, que pertenece al proyecto Google Arts and Culture, nos conduce al palacio de Versalles donde, de una manera absolutamente digital, podremos visitar este monumento (<https://artsandculture.google.com/project/versailles?hl=es&e=StellaAccess%2C-StellaPreview%2CStellaStoryConversionPreview%2C-StellaTapToAdvance>).
- En el siguiente vínculo podremos descubrir cómo *El éxtasis de Santa Teresa* de Bernini luce en todo su esplendor tras la restauración (https://www.abc.es/cultura/arte/abci-extasis-santa-teresa-bernini-deslumbra-roma-tras-restauracion-201511262158_noticia.html).
- Este enlace nos permitirá llevar a cabo un recorrido por las principales obras de Caravaggio en la ciudad de Roma (<http://www.italia.it/es/ideas-de-viaje/arte-e-historia/descubriendo-roma-caravaggio/itinerario-las-obras-de-caravaggio-en-roma.html>).
- A través de la siguiente web podemos realizar una visita virtual a la casa de Rubens en Amberes (<http://www.rubenshuis.be/en>).
- El siguiente vínculo nos permitirá la posibilidad de visitar la casa museo de Rembrandt (<https://www.rembrandthuis.nl/en/>).
- La ciudad de Salamanca encierra una cantidad incalculable de obras de arte, incluida su Plaza Mayor barroca. Esta página web nos ofrece la posibilidad de visitarla de manera virtual (<https://www.salamancatourvirtual.com/>).
- Directamente relacionado con la escultura castellana, podemos visitar el Museo Nacional de Escultura situado en Valladolid (<http://museoescultura.mcu.es/informacion.html>).
- La web de la Junta de Andalucía nos proporciona abundante información sobre los pasos que procesionan en nuestra comunidad en Semana Santa (<http://www.andalucia.org/es/semana-santa/>).
- Por medio de la visita virtual que nos proporciona la web del museo Salzillo podremos realizar un estudio pormenorizado de uno de sus belenes (<http://www.museosalzillo.es/coleccion/sala-del-belen-salzillo/>).

- A través de la siguiente web podemos acceder a una historia curiosa relacionada con la *Inmaculada Concepción* pintada por Bartolomé Esteban Murillo (<https://www.elmundo.es/andalucia/sevilla/2016/01/24/56a3d07a22601d-d0448b456d.html>).
- A través de la siguiente página web podremos realizar una aproximación a Zurbarán por medio de diez de sus obras más conocidas y expuestas en el museo Thyssen-Bornemisza de Madrid (<https://elcultural.com/Las-diez-obras-estrella-de-Zurbaran>).
- Por último, debemos dedicar un espacio a una de las obras maestras de la pintura universal, *Las Meninas* de Diego Velázquez. A través del siguiente vínculo podremos realizar un estudio pormenorizado de la misma (<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>).

4.2. Temporalización

1.ª sesión	2.ª sesión
<ul style="list-style-type: none"> • Presentación de la unidad. • Epígrafe 1. Introducción. • Epígrafe 2. La arquitectura en Italia y Francia. Las plantas alabeadas de Bernini y Borromini en Roma. 	<ul style="list-style-type: none"> • Epígrafe 2. La arquitectura en Italia y Francia. Las plantas alabeadas de Bernini y Borromini en Roma. • Epígrafe 2. La arquitectura en Italia y Francia. El palacio clasicista francés: Versailles.
3.ª sesión	4.ª sesión
<ul style="list-style-type: none"> • Epígrafe 3. La escultura en Italia: Gian Lorenzo Bernini. • Epígrafe 4. La pintura en Italia. El clasicismo en los frescos de los Carracci 	<ul style="list-style-type: none"> • Epígrafe 4. La pintura en Italia. El clasicismo en los frescos de los Carracci • Epígrafe 4. La pintura en Italia. El naturalismo y los problemas de la luz: el Caravaggio
5.ª sesión	6.ª sesión
<ul style="list-style-type: none"> • Epígrafe 5. La pintura en Flandes y en Holanda. La escuela flamenca: Rubens. • Encargo de realización de Evaluación final (Bernini) (LD). 	<ul style="list-style-type: none"> • Epígrafe 5. La pintura en Flandes y en Holanda. La escuela holandesa: Rembrandt. • Epígrafe 6. La arquitectura barroca española.
7.ª sesión	8.ª sesión
<ul style="list-style-type: none"> • Epígrafe 7. La gran época de la imaginería española. La escuela castellana: Gregorio Fernández. • Epígrafe 7. La gran época de la imaginería española. La escuela andaluza: Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa en Sevilla; Alonso Cano en Granada. 	<ul style="list-style-type: none"> • Epígrafe 7. La gran época de la imaginería española. La escuela murciana: Francisco Salzillo. • Epígrafe 8. La pintura barroca española. El naturalismo tenebrista: Ribera y Zurbarán.
9.ª sesión	10.ª sesión
<ul style="list-style-type: none"> • Epígrafe 8. La pintura barroca española. El realismo barroco: Velázquez y Murillo • Encargo de realización del Taller del arte (LD). 	<ul style="list-style-type: none"> • Epígrafe 8. La pintura barroca española. El realismo barroco: Velázquez y Murillo. • Encargo de realización de Evaluación final (Ribera) (LD).
11.ª sesión	
<ul style="list-style-type: none"> • Repaso final de unidad. • Comentario de obra de arte. • Aclaración de dudas sobre la unidad. • Preguntas semiabiertas. 	

5. Valoración de lo aprendido

5.1. Instrumentos de evaluación previstos para evaluar los aprendizajes del alumnado

En esta unidad, la evaluación del alumnado debe ser continua, criterial, formativa e integradora.

La consecución de los objetivos de la materia se logra mediante la adquisición de competencias clave y de los contenidos exigidos en la norma. Utilizaremos una serie de instrumentos para llevar a cabo la evaluación, partiendo de

orientaciones metodológicas adecuadas, a través de los criterios de evaluación y de los estándares de aprendizaje establecidos por la LOMCE en el R.D. 1105/2014 y en la Orden de 15 de enero de 2021 por la que se desarrolla el currículo de Bachillerato en Andalucía.

Entre los materiales e instrumentos que utilizaremos para llevar a cabo la evaluación del alumnado destacamos:

- La observación directa del trabajo del alumnado en el aula: esta técnica, que podría resultar abstracta en su aplicación, se materializa en el empleo de diversas rúbricas (EOBS-RÚB):
 - Rúbrica para evaluar la participación del trabajo en equipo.
 - Textos escritos.
 - Exposiciones orales.
 - Cuaderno de clase.
 - Trabajos cooperativos.
- Prueba de evaluación de cada unidad didáctica (PRE), dentro de las cuales se incluirán:
 - Análisis y comentario de imágenes, con preguntas de comprensión o con respuesta libre basada en un esquema previo.
 - Análisis y comentario de textos, con preguntas de comprensión o con respuesta libre basada en un esquema previo.
- Pruebas orales de comprobación de los contenidos estudiados en la unidad (PRO):
 - Análisis y comentario de obras de arte.
 - Actividades relacionadas con la sección Cliente y consideración social del artista.
- Actividades del libro de texto realizadas en el cuaderno (CUA). Actividades de repaso realizadas en el cuaderno (CUA):
 - Revisión de las actividades de refuerzo, evaluación y ampliación presentes en esta Propuesta didáctica.
 - Valoración de las tareas y actividades del Taller del arte elaboradas en el cuaderno personal del alumno.
 - Evaluación final de cada unidad didáctica: conjunto de preguntas semiconstruidas a partir de estímulos imagen obra de arte.
- Participación en las tareas y actividades de aprendizaje (EOBS-RÚB / RÚB):
 - Análisis y comentario de imágenes siguiendo las pautas del docente y las pautas reflejadas en la sección Patrimonio artístico andaluz.
- Aportación auto y heteroevaluada del alumnado en las distintas tareas de trabajo colaborativo e individual (PRÁC):
 - Expresión oral y expresión escrita.
 - Participación en las tareas y actividades de aprendizaje.
- Archivo de documentos relacionados con proyectos o trabajos tanto individuales como grupales (PORT):
 - Actividades relacionadas con la sección Cliente y consideración social del artista.
 - Trabajos de investigación como monografías dedicadas a autores o guías de patrimonio.
- Comportamiento, disposición para el trabajo, respeto y colaboración con el trabajo de otros compañeros y compañeras (EOBS-RÚB).

5.2. Evaluación de la práctica educativa

Los aspectos correspondientes a la enseñanza implementada que se valorarán serán los siguientes:

- Oportunidades de participación de los alumnos y alumnas en clase.
- Idoneidad de la secuenciación de contenidos.
- Establecimiento de relaciones conceptuales significativas por parte del alumnado.
- Puesta en práctica de estrategias y procedimientos de carácter diverso.
- Adecuación, en la medida de lo posible, a los diferentes ritmos de aprendizaje presentes en el aula.
- Planteamiento adecuado de las estrategias de motivación del alumnado.
- Adecuación de las actividades planteadas a los intereses de los alumnos.