

TEMA 9. ARTE BARROCA

1. INTRODUCCIÓN: LINGUAXE ARTÍSTICA AO SERVIZO DO PODER CIVIL E ECLESIAÍSTICO

O Barroco comprende a arte do S.XVII e a primeira metade do S. XVIII. Divídese en dúas etapas: o **Barroco Pleno ou Maduro** (1620-1680), que coincide coa época dos grandes xenios, e o **Barroco Tardío ou Rococó** (1680-1750), que pervive en Francia e as cortes centroeuropeas (Viena, Praga, Salzburgo) ata a chegada do Neoclasicismo, e que traspasa océanos tendo gran importancia na América española e portuguesa, onde pervivirá practicamente ata o S.XIX. Porén, a revalorización do estilo será tardía posto que na segunda metade do S.XVIII, para os Ilustrados o Barroco será un estilo dexenerado, recargado e de escaso valor creativo. Será unha visión que se manterá ata o S.XIX, no que se recoñecerá o valor e transcendencia dalgúns dos autores máis importantes na Historia da Arte como Velázquez, Rubens, Bernini, Rembrandt. A través da análise das súas obras cobran valor os principios estéticos que conforman este novo estilo.

Historicamente o S.XVII representa en Europa o afianzamento das nación e a exaltación da monarquía absoluta, as loitas relixiosas (Guerra dos 30 Anos), a Contrarreforma, a aparición do capitalismo mercantil e, nos países protestantes (Holanda sobre todo), co afianzamento económico e social da burguesía. O Barroco vai ser en definitiva un estilo propio dunha época de crise, non só de convulsións políticas e ideolóxicas senón tamén de crise económica (malas colleitas, guerras) e demográficas (epidemias, fames). Este contexto de crise contrasta sen embargo coa extraordinaria creatividade artística que se produce nesta época, no só no ámbito da arquitectura, a escultura e a pintura, senón tamén na música, na poesía, no teatro...

Neste contexto común xorden unha serie de valores común que impregnan as manifestacións culturais da época. Sen embargo, podemos dicir que artisticamente o Barroco non é un estilo homoxéneo senón que presenta particularidades evidentes segundo o país e o credo relixioso dominante. Por iso é preferible falar de *Barrocos*, máis que de *Barroco*:

- Nos **países católicos** é a **arte da Contrarreforma**. As artes plásticas constitúen un importante elemento propagandístico que emprega a Igrexa contra os protestantes. Roma busca difundir os valores defendidos no Concilio de Trento e a arte será un poderoso instrumento co que afianzar aqueles principios que foran cuestionados polos protestantes como o carácter sacro dos santos e a Virxe, o ensalzamento dos mártires, antigos e novos, nun contexto de guerras de relixión en toda Europa. Por iso emprégase unha iconografía teatral, cegadora, con temas dramáticos que conmovan aos fieis e os predispoñan á oración. Roma será o centro deste arte da Contrarreforma, pero tamén os países máis fortemente católicos, como España e Portugal.
- Como **arte cortesá**, o Barroco ponse ao servizo das **monarquías absolutas**. O modelo é a Francia de Luís XIV. Tamén en España os Austrias utilizan a arte para o ensalzamento da propia monarquía. Os palacios e edificios públicos reflicten o poder dos reis absolutistas. As Cortes das monarquías europeas acollen a grandes figuras como Velázquez e Rubens entre os seus ilustres empregados.
- Pola contra, nos **países protestantes**, sobre todo en Holanda e Gran Bretaña, o Barroco é a **arte da burguesía** e o símbolo do seu triunfo económico e social. A arte máis apreciada polos burgueses é a pintura: retratos, grupos familiares ou de institucións, bodegóns, paisaxes, mariñas e, en menor medida, temas relixiosos. Tamén politicamente haberá un contraste

destes países onde se inicia o parlamentarismo fronte ao absolutismo francés. Novas tipoloxías arquitectónicas -concellos e cámaras de representación- representan ao novo poder político.

2. CARACTERÍSTICAS XERAIS

O Barroco presenta unha grande diversidade estilística en toda Europa. Sen embargo, podemos sintetizar algunhas das características esenciais que fan del un estilo único.

ARQUITECTURA:

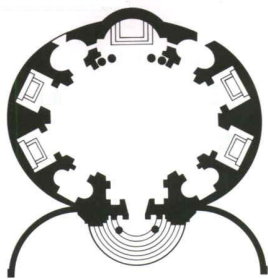
- ✓ **ARTE TOTAL.** Búscase unha arte total na que a arquitectura, pintura e escultura se integren xerando espazos unitarios. De ahí a versatilidade de moitos artistas que traballan varias disciplinas, como é o caso de Bernini, mestre da arquitectura pero tamén gran xenio da escultura. No caso da arquitectura, a profusión decorativa chega en moitos casos a enmascarar a estrutura arquitectónica e a confundir os espazos. Os edificios contémpanse moitas veces como enormes esculturas, a arquitectura non se limita a crear espazo, senón a crear sensacións espaciais.
- ✓ **CONCEPCIÓN URBANÍSTICA.** A arquitectura barroca rompe coa concepción da arquitectura como edificios illados e adopta unha verdadeira concepción urbanística das cidades, concepción que no Renacemento non pasara do plano teórico. Concíbese a cidade como un gran escenario teatral, adoptando os espazos públicos unha grande importancia: prazas, fontes, que serven para enmarcar creando perspectiva as grandes fachadas das igrexas e palacios barrocos. As fachadas pantalla concíbense como un pano teatral, que non trasluce necesariamente o interior do edificio, senón que a súa función está principalmente no exterior do edificio, configurando este novo espazo urbano, unitario, dinámico e sobre todo sorprendente.

Será esta concepción urbanística a que fai que moitas das cidades europeas vexan como nos seus núcleos históricos son reordenados e magnificados durante a época barroca, como sucede con Roma e tamén con cidades como Santiago de Compostela. A reordenación de París e o palacio de Versalles será outro dos exemplos, con rúas rectas e regulares que comunican os principais espazos da cidade configurando grandes itinerarios nos que se busca permanentemente unha visión escenográfica da cidade que se convirte toda ela en propaganda do poder reinante. A nova Roma barroca será o prototipo de cidade capital, reflexo do poder da Igrexa e do papado. O Papa Sixto V encarga ao arquitecto Domenico Fontana a reordenación da cidade. O obxectivo era trazar grandes vías que comunicasen as sete basílicas de Roma enfocando a atención cara á basílica de Santa María a Maior. Este percorrido convértese en espacio sacro de por si, xa que une puntos importantes para o cristianismo, e outros lugares como o Coliseo, testemuña do martirio de moitos cristiáns. Inclúense tamén nas encrucilladas de camiños grandes prazas como a de San Pedro do Vaticano ou a Piazza Navona, onde os edificios, os espazos, fontes, obeliscos e estatuas convértense nun todo integrador e resaltan esa perspectiva escenográfica que se persegue.

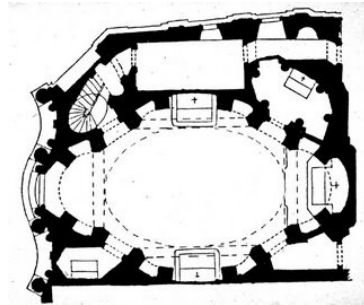
A IGREXA

Planta. O obxectivo da Igrexa trentina de potenciar ao máximo a litúrxia cristiana e favorecer o culto aos santos esixe recuperar o modelo de planta lonxitudinal abandoando o modelo centralizado que o Renacemento consideraba máis perfecto. O modelo de planta barroca

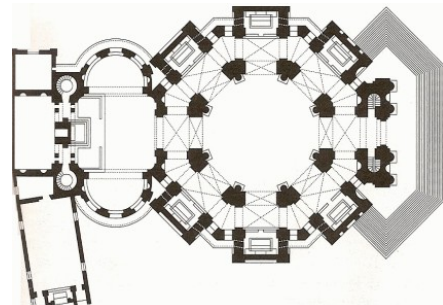
é o manierista *Il Gesù* de Roma, proxectada en 1568 por Vignola, ao que imitarán as igrexas barrocas de planta lonxitudinal. Nela destaca a concepción interior dun espazo unitario ao resaltar unha enorme nave única á que se van abrir capelas laterais adicadas ao culto aos santos. O espazo da cabeceira poténciase por unha enorme cúpula pero permanece diáfano desde a nave para que o acceso visual e acústico dos fieis ao altar sexa óptimo. As plantas centralizadas serán menos comúns e xeralmente prefiren as formas de elipse, poligonais ou mixtas ao modelo circular renacentista.



S. Andrés do Quirinal, Roma



San Carlos das Catro Fontes, Roma



Santa María da Saúde, Venecia

Fachadas. A fachada do *Gesù* de Roma convértese no modelo a seguir. A fachada-pano é obra de Giacomo della Porta e concíbese como unha estrutura independente do interior do edificio: a súa función non será reflectir os volumes internos senón configurar un espazo exterior como telón de fondo dunha grande praza. Este modelo de igrexa será difundido polos Xesuítas en toda Europa e incluso na América Hispana.

Segundo avanza o S.XVII as fachadas e as plantas das igrexas complicáanse, as obras individualízanse e xorden arquitectos cun estilo persoal e definido. A estrutura da fachada clara do *Gesù* comeza a perder definición, inundada de esculturas; os frontóns rompen; o muro córvase en formas cóncavas e convexas; as columnas das fachadas enganán en volumen e practicamente se separan do muro; as plantas adáptanse ao espazo urbano e adoptan formas irregulares e variadas.



Sta. Inés en Agonía, Roma



Catedral de Murcia



Fachada do Obradoiro

O muro. Non se limita a ser soporte ou cerramento senón que se convirte nun elemento dinámico no que se buscan as formas irregulares, combínanse formas cóncavas e convexas, avances e retranqueos na planta, soportes, vans e esculturas que rompen o efecto plano e crean un efecto de inestabilidade; poténcianse os efectos lumínicos que xeneran efectos de dinamismo.

Soportes. O Barroco reinterpreta os elementos construtivos clásicos dándolles unha maior carga decorativa. Retoma a orde xigante ou colosal que xa fora empregada polos romanos e sobre todo por Miguel Anxo e Maderno en San Pedro do Vaticano. Ademais engade unha nova orde, a columna salomónica de fuste helicoidal que utiliza con carácter decorativo máis que estrutural nos interiores, nos retablos, nas fachadas.



Cubertas. Utiliza bóvedas e cúpulas profusamente decoradas. Nas igrexas lonxitudinais o espazo do cruceiro convírtese en protagonista grazas á enorme cúpula que o decora e o converte en foco lumínico. Nas igrexas centralizadas, as cúpulas adaptanse á planta do edificio adoptando formas elípticas, poligonais... Os elementos decorativos: casetóns, nervos, óculos, esculturas, pintura, inunda por completo o espazo da cuberta buscando efectos ilusionistas.



Santo Lorenzo, Turín



San Ivo alla Sapienza, Roma



San Carlos das Catro Fontes, Roma

Decoración. Profusa decoración na que teñen grande importancia os elementos vexetais, e elementos clásicos que o Barroco interpreta con maior liberdade. Desenvólvese o gusto polas liñas curvas, polo movemento das fachadas, a orde xigante e elementos como balaustres, pináculos para rematar as fachadas.

ESCULTURA:

Temas. Como arte da Contrarreforma, predomina a escultura de temática relixiosa e funeraria, á que se engade o retrato institucional e cortesano.

Arte total. É fundamental a **integración das artes**: a escultura intégrase perfectamente coa arquitectura que lle serve de marco escenográfico e sívese tamén da pintura para intensificar os efectos buscados. A escultura ocupa fachadas, monumentos, retablos onde esta fusión é evidente.



Materiais. Son variados, predominando o mármore, combinado co alabastro e bronce. En España, o material máis utilizado será a madeira policromada.

Movemento exaltado. As composicións son dinámicas con liñas centrífugas, posturas forzadas e inestables de forma helicoidal, empregando moitas veces a “forma serpentinante” típica do manierismo. O movemento conxélase como se fose unha fotografía instantánea do momento máis dramático.

Luz. Se producen fortes contrastes luz-sombra sobre todo nos aparatosos encartados dos pregues que dan sensación de inmaterialidade.

Teatralidade na expresión. A escultura busca ante todo conmoverao fiel, exaltando en todo momento o aspecto emocional das personaxes.

PINTURA:

Temas. Distínguense claramente dous ámbitos: a pintura dos países católicos onde os temas serán sobre todo relixiosos, buscando resaltar aqueles temas cuestionados por Lutero, e onde a presenza dos temas mitolóxicos vai ser menor; e a pintura dos países protestantes onde triunfa o individualismo burgués que se vai manifestar coa aparición de novos xéneros como o bodegón, a paisaxe e a importancia do retrato, escenas da vida cotiá, cun evidente carácter lúdico máis que aleccionador.

Cor. Predomina a cor sobre o debuxo, de xeito que os pintores explotan as posibilidades expresivas do óleo, a aplicación de veladuras na representación das luces e liberan a súa pincelada do contorno tan marcado que se utilizaba no Renacemento. Na corrente tenebrista predominará a paleta de ocre, mentres que os escultores influídos polo clasicismo seguirán a utilizar a luminosa paleta veneciana.

Luz. A luz ten unha grande importancia, tanto como elemento compositivo como servindo de elemento dramático. Sobre todo o tenebrismo utiliza unha luz dirixida que potencia teatralmente o simbolismo da escena. Pola contra, a corrente máis clasicista seguirá a utilizar unha luz máis homoxénea con carácter preciosista máis que expresivo.

Naturalismo. Abandóase a idealización clásica e ábrese paso a un naturalismo que admite a representación da vellez, da fealdade, do horror. A *beleza* xa non é o fin exclusivo da representación artística, supeditase á realidade.

Teatralidade. Conséguese coa expresión dramática das figuras, búscase captar a atención e sobre todo a emoción do espectador. Un recurso para captar a atención do espectador será dispoñer na obra personaxes que o miran directamente, que parecen interpelalo.

Composición. Búscase o dinamismo nas composicións, con predominio de composicións en fortes diagonais que desequilibran as escenas, ou composicións en aspa, abríndose a composición de maneira centrífuga. Predominan os escorzos, a complexidade de escenas que moitas veces aparecen cortadas, de maneira que a obra continúa fóra do lenzo. A representación da profundidade bota man de todos os recursos ao seu alcance, particularmente da perspectiva aérea, pero sobre todo da propia composición e reparto de grupos de figuras e cores no lenzo, máis que nun simple trazado de liñas de fuga como facía a perspectiva xeométrica.

3. ITALIA: ORIXES DO BARROCO

A Arte Barroca iníciase en Italia recollendo as premisas sinaladas no Concilio de Trento (1545-1563). Xorde pois como expresión artística e propagandística da Contrarreforma. Sen

embargo, a linguaxe barroca pronto traspasará fronteiras, difundíndose primeiro polos países católicos, pero asumida e reinterpretada de seguido tamén polos países protestantes.

3.1. ARQUITECTURA BARROCA EN ITALIA

A arquitectura barroca vai tomar como referentes a algúns autores do Cinquecento como Miguel Anxo e Vignola. Nos primeiros anos do S.XVII, Maderno remata a fachada de San Pedro do Vaticano aportando un sentido dinámico e escenográfico que serve de preludio ás grandes obras barrocas. Pero a arquitectura barroca italiana xirará arredor de dúas grandes figuras: Bernini e Borromini, aos que se podería engadir Guarini, autor da capela do Santo Sudario en Turín.

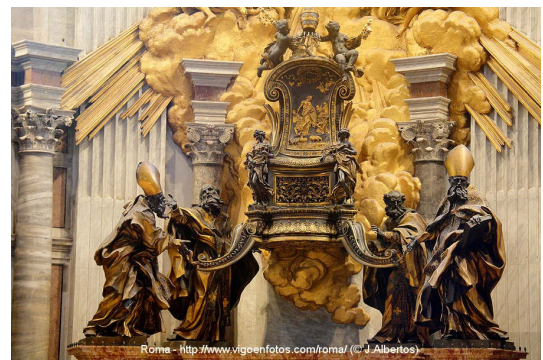
GIAN LORENZO BERNINI (1598-1680)

Estilisticamente a súa arquitectura mantén moitos dos elementos clásicos, sobre todo se a comparamos co seu coetáneo Borromini, pero recolle os principios barrocos do gusto polo colosal, o grandioso e a construción de espazos arquitectónicos concebidos como auténticas escenografías. Foi o arquitecto preferido dos Papas, conseguindo o encargo das obras máis importantes. A Igrexa gostaba da grandiosidade e tamén da contención das obras de Bernini.

A súa carreira como arquitecto comeza co encargo do **Baldaquino para a basílica de San Pedro**, enorme palio de bronce sostido por catro columnas salomónicas situado sobre a tumba de San Pedro e baixo a enorme cúpula do cruceiro. Contou coa colaboración de Borromini que, ao parecer, foi o que deseñou a decoración de *putti*, orlas, grandes volutas no teito, cabezas de anxos con ás e abellas (animal heráldico da familia Barberini, á que pertencía o Papa Urbano VII que encarga a obra). É un perfecto exemplo de integración arquitectura-escultura, cuberta de dourado, unha das características do Barroco, sobre todo nos grandes retablos. O simbolismo do baldaquino conecta o sepulcro de Pedro como primeiro Papa, coa luz central que chega da cúpula conectando coa representación da pomba como Espírito Santo, deixando claro o poder dos Papas como sucesores de Pedro e depositarios da mensaxe divina.



Coa mesma unión de elementos arquitectónicos, pictóricos e escultóricos realizará a **Cátedra de San Pedro**, situada na ábsida a modo de transparente e onde utiliza outro dos “trucos” visuais característicos do Barroco: aproveita a grande xanela para montar unha vidreira ovalada que simboliza a divindade, completando o conxunto cuns raios de bronce que imitan aos do sol e que se usarán profusamente no Barroco. As catro patas da cátedra están sostidas polos Pais da Igrexa.

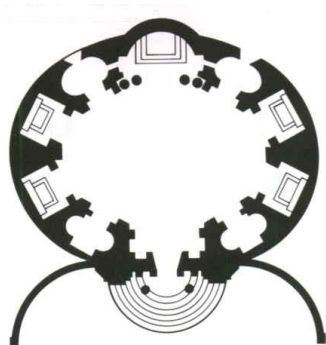


Por encargo do Papa Alexandre VII, Bernini reordena a **praza de San Pedro do Vaticano**, onde une dúas estruturas: unha trapezoidal que desemboca no seu lado maior na fachada de San Pedro, e cuxa columnata se continúa nun espazo elíptico con eixo transversal centrado por un obelisco que se alíña perfectamente coa cúpula da basílica. O seu significado simbólico explica o propio Bernini cando di que estas dúas enormes exedras son os brazos da Igrexa que acolle aso fieis no seu seo. Todo o conxunto deseñado por Bernini parte dunha concepción urbana unitaria na que se integra a propia basílica renacentista, no exemplo máis claro de creación dun escenario urbano unitario.

Das dúas igrexas destaca a de **San Andrés do Quirinal**, pequeno templo construído para os novicios dos xesuítas. A súa planta é elíptica cun eixo transversal. O seu interior concíbese como un escenario para a admiración da escultura de San Andrés ascendendo aos ceos. A fachada parte dun modelo de templete clásico: un gran frontón apoiado sobre dúas grandes pilastras corintias domina a fachada, pero introdúcese elementos rompedores como un pórtico curvilíneo rematado por un escudo papal que se inclina cara a fóra. A forma cóncava do pórtico contraponse coas formas convexas dos laterais da fachada.



Praza de San Pedro do Vaticano



San Andrés do Quirinal (Roma)

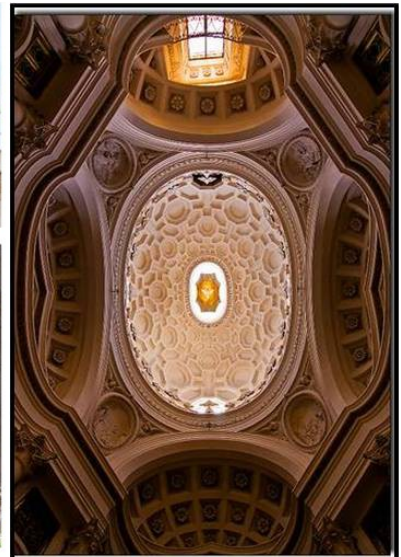
FRANCESCO BORROMINI (1599-1667)

É a antítese de Bernini, de carácter violento, inquedo, moi independente, enemistado coa maioría dos seus colegas (incluído Bernini), rexeitado polo Papado e as ordes poderosas, que pon fin á súa tormentosa vida cun suicidio. Polo radical das súas concepcións artísticas, a súa fantasía desbordante, a ruptura total co clasicismo, a extraordinaria articulación das plantas, alzados e fachadas e o aproveitar os pequenos solares que lle ofrecían ao máximo converten os seus edificios en obras mestras do Barroco, en modelos do ilusorio, aparentando ser moito máis grandes do que son en realidade. Case sempre traballou para ordes relixiosas humildes (filipenses,

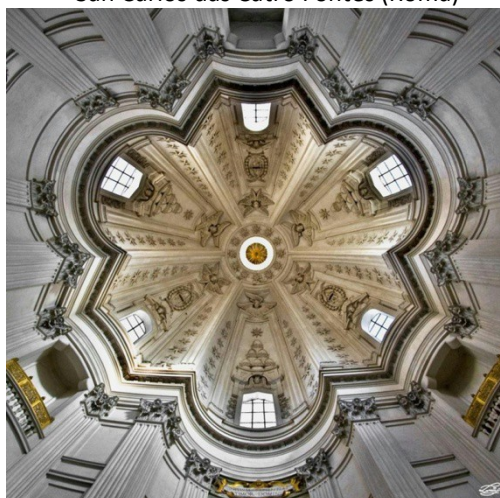
trinitarios descalzos...), con poucos recursos económicos. As súas obras son pequenas, adaptadas ás irregularidades dos solares e con predominio do ladrillo sobre a pedra.

Tras colaborar con Bernini na construción do Baldaquino de San Pedro, recibe en 1634 o primeiro encargo importante, o mosteiro de **San Carlos das Catro Fontes** (Roma) –coñecida como San Carlino polo seu pequeno tamaño-. Neste pequeno solar proxecta unha orixinal planta: un pequenísimo claustro, detrás o refectorio e o resto das dependencias monacais e na esquina que dá a dúas rúas a igrexa, que ten planta romboidal con lados curvos e cuberta con cúpula ovalada sobre pechinas adornada cuns casetóns que nos lembran os panais das abellas. A fachada ondulada ten unha estrutura independente dos volumes internos da igrexa. Está formada por dous pisos case idénticos, separados por unha balaustrada ondulada, rematada por un frontón mixtilíneo roto por un gran medallón ovalado. É a súa obra mestra.

En **San Ivo alla Sapienza** plantea unha revolucionaria planta hexagonal (formada por dous triángulos equiláteros contrapostos), en cada un de cuxos lados abre un nicho semicircular. A mesma estrutura repítese no entaboamento interior e na estraña cúpula rematada por unha lanterna. O espazo resultante é unha enorme estrela.



San Carlos das Catro Fontes (Roma)



San Ivo alla Sapienza (Roma)

GUARINO GUARINI (1624-1683)

Traballa fundamentalmente en Turín. A fantasía desbordante que comparte con Borromini engade unha grande afición pola xeometría que traslada aos seus deseños. Tamén a admiración pola arquitectura islámica. Estas influencias quedan patentes na súa obra máis representativa, a **capela do Santo Sudario** en Turín, edificio de planta central cuberto cunha cúpula de nervos entrecruzados que lembran a arquitectura califal.

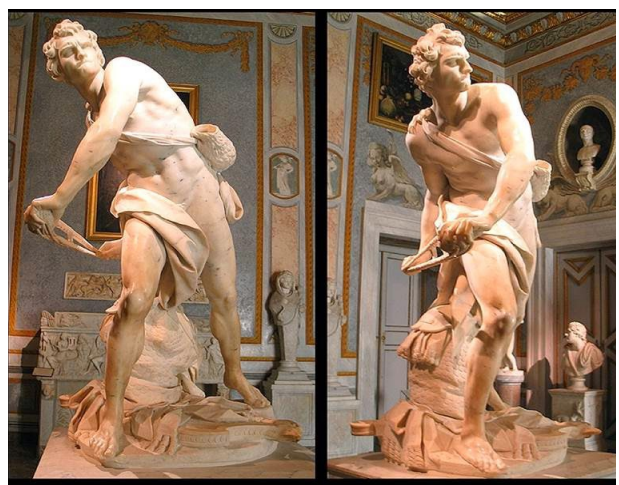
3.2. ESCULTURA BARROCA EN ITALIA

BERNINI (1598-1680)

Como Miguel Anxo, para Bernini a escultura será a súa faceta predilecta sendo tal a calidade das súas obras que ensombrece aos demais escultores do seu tempo non só en Italia, senón en toda Europa. Como Miguel Anxo, tamén terá ocasión de formarse copiando esculturas clásicas conservadas no Vaticano. Ás características xerais da escultura barroca, Bernini engade un profundo naturalismo e a extraordinaria perfección dos acabados que fai que a mármore perda o seu aspecto de pedra dura e pareza cera pola facilidade coa que Bernini logra os detalles máis minuciosos.

A súa produción escultórica podemos dividila en catro períodos:

1. Na **etapa xuvenil (1615-1624)** vai esculpir en mármore obras mitolóxicas e bíblicas para o seu protector, o cardeal Scipione Borghese, destinadas a deocrar a súa vila (Vila Borghese, Roma). Destaca o grupo escultórico de **Apolo e Dafne**, obra que capta o instante no que, segundo conta o relato mitolóxico, Dafne é perseguida por Apolo e comeza a converterse en loureiro como resposta ás súas súplicas aos deuses para que a salven do ataque lascivo de Apolo. Bernini escolle o momento máis dramático da historia e deteno nunha auténtica instantánea. Outra obra importante desta época é o **David**, onde capta xusto o instante do lanzamento da pedra contra Goliat eo seu corpo está en tensión para darlle máis impulso; morde os beizos e engurra o ceño para indicarnos que está concentrado e esforzado na acción.



2. Na **segunda etapa (1624-1640)** é protexido polo Papa Urbano VIII. En San Pedro realiza o **mausoleo de Urbano VIII**, que se convirte en modelo a seguir para a tipoloxía de sepulcro barroco. O Papa aparece sentado en actitude altiva no alto do monumento. A ámbolos dous lados do sarcófago sitúanse as alegorías da Caridade (esquerda) e a Xustiza (dereita). Enriba do

sarcófago un esqueleto de bronce arrinca os títulos do defunto, clara alusión á fin dos bens terreaís, isto é, unha “postrimería” que serán frecuentes no Barroco español (Valdés Leal). O esquema xeral é moi parecido ás tumbas dos Médici, pero cunha linguaxe plástica moi distinta. Deste período é tamén o **Baldaqino de San Pedro**, comentado na arquitectura.



3. O **período medio (1640-1654)** é o máis creativo da súa carreira. O seu protector é o Papa Inocencio X. O cenit da súa arte e un dos logros máis importantes da teatralidade barroca é **A transververación de Santa Tareixa** (1645-1652) para a Capela Cornaro da igrexa de Santa María da Vitoria (Roma). Inspirado nunha pasaxe autobiográfica, representa á Santa en éxtase mentres un anxo lle crava un dardo de ouro no corazón. As nubes e os complicados encartados das roupas da Santa dan a sensación de que as figuras flotan no aire. O rostro da Santa e o sorriso do querubín atópanse entre os grandes logros expresivos do Barroco. O conxunto complétase cunha serie de espellos que, colocados dentro do frontón, aumentan os efectos de claroscuro e a sensación de levitación. A luz natural é empregada por Bernini como parte do simbolismo da obra semellando a presenza do Espírito Santo que envolve á Santa. Nas paredes laterais da capela aparecen dúas fiestras finxidas nas que están representados os membros da familia Cornaro. Esta obra é un exemplo perfecto de integración de arquitectura e escultura e de creación dun auténtico espazo teatral, cunha escenografía da que o propio espectador pasa a formar parte ao entrar literalmente na obra.



Na praza Navona de Roma deseñou a famosa **Fonte dos Catro Ríos** coas personificacións fluviais do Danubio, o Nilo, o Ganxes e o Río da Prata. Completa a fonte un obelisco coroado pola pomba do Espírito Santo. A mensaxe é clara: o dominio do Cristianismo sobre todos os continentes coñecidos naquel entón.



4. **Período de madurez (1654-1680):** *Habacuc e o anxo* (1655), busto de *Luis XIV* (1665), *Beata Ludovica Albertoni* (1674).



Habacuc e o anxo



Luis XIV



Beata Ludovica Albertoni

3.3. PINTURA BARROCA EN ITALIA

Do mesmo xeito que a arquitectura e a escultura barrocas teñen en Italia os seus referentes, a pintura barroca italiana vai presentar modelos que se difundirán por toda Europa e que nalgúns casos superarán amplamente os seus modelos. O antagonismo observado entre Bernini e Borromini en arquitectura repítese na pintura entre os **Carracci**, representantes da arte oficial de corte máis clásico, e **Caravaggio**, pintor anticlásico, revolucionario e naturalista. As dúas tendencias reaccionan fronte ás formas caprichosas e de significado ambiguo do manierismo desde posturas distintas.

Da familia boloñesa dos Carracci, o mellor pintor é **Annibale Carracci** (1560-1609). Inspíranse na escultura greco-latina e na mitoloxía. Buscan a beleza ideal fronte ao acusado realismo de Caravaggio; recuperan as proporcións ideais do corpo humano e dan gran importancia ao debuxo. Este estilo academicista tivo gran éxito entre os intelectuais e a Igrexa porque recupera as formas belas, a alegoría, a paisaxe equilibrada, a luminosa paleta veneciana. Esta corrente terá moitos seguidores tanto en Italia (Guido Reni), como en Francia (Poussin, Claudio de Lorena), onde triunfa un Barroco controlado, de tradición clásica. A obra máis famosa de Annibale son os **frescos do Palacio Farnesio** que tiveron gran influencia en Rubens.

MICHELANGELO MERISI, “IL CARAVAGGIO” (1571-1610)

A súa vida está marcada pola marxinalidade e incluso se viu envolto nun caso de asasinato tendo que fuxir de Roma. Morrería finalmente en Nápoles de malaria con 39 anos. É o creador do naturalismo e no tenebrismo pictórico. Representa a oposición máis frontal ao manierismo. Retrata a xente corrente, vulgar e ata marxinal, que emprega como modelos ata nas obras relixiosas. Ademais utiliza vestimentas e espazos propios do S.XVII para ilustrar escenas relixiosas, o que para el axuda a unha maior identificación do pobo pola escena representada. No seu tempo foi rexeitado, en parte, pola Igrexa, os nobres e ata o pobo, máis inclinados polo clasicismo dos Carracci e outros pintores. Considerábaselle un gran pintor, pero de dubidoso gusto na elección dos modelos e incluso a forma de representalos.

Caravaggio pasará á Historia da Arte pola utilización dun recurso técnico que será amplamente imitado: o **tenebrismo** (*caravaggismo*) que consiste en pintar ás personaxes e obxectos sobre un fondo escuro destacándoos cunha iluminación moi violenta que os saca do fondo coma se estivesen iluminados cun foco (claroscuro). Os fondos son neutros e en xeral non hai paisaxes nin arquitecturas, pero concede gran importancia aos bodegóns, independentes ou non. A luz reforza o carácter escultórico das figuras e as cores son reais.

Na súa etapa xuvenil (1590-1599) pintou cadros de pequeno tamaño como bodegóns, temas picarescos e mitolóxicos. No **Baco** dos Uffizi aparece un froiteiro no primeiro plano no que se amosa a súa mestría técnica.



Baco

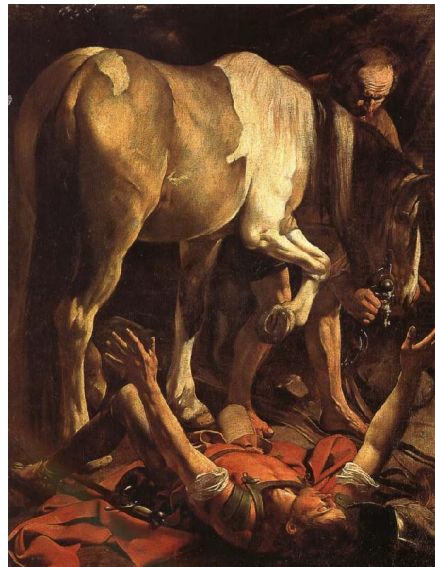


Vocación de San Mateo

Na súa etapa de madurez consegue importantes encargos para varias igrexas romanas como **A vocación de San Mateo**, que presenta a Cristo e San Pedro entrando na oficina de recadación de impostos para ir buscar a San Mateo, e onde unha forte iluminación dirixida marca unha diagonal que axuda a compoñer a escena. **A crucifixión de San Pedro** e **A conversión de San Pablo** son dous dos seus lenzos máis importantes, onde o tratamento da luz e o naturalismo da representación acadan os seus exemplos máis claros. Na Conversión de San Pablo, o cabalo do que cae o santo ocupa case todo o espazo. No **Enterro de Cristo** repite algúns dos seus recursos dramáticos recurrentes: o punto de vista moi baixo característico do autor sitúa ao espectador dentro do propio sepulcro de Cristo, así como un marcado primeiro plano da escena principal e a teatralidade no xesto das figuras, acentúan o dramatismo da obra. Algunhas das súas obras foron moi criticadas, como a **Morte da Virxe** onde, segundo algún cronista, utilizou o cadáver dunha prostituta que se afogou para representar a Virxe.



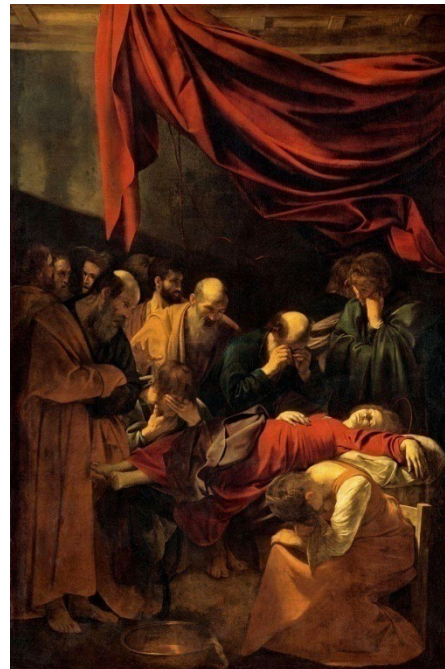
Crucifixión de San Pedro



Conversión de San Pablo



Entierro de Cristo



Morte da Virxe

A influencia do tenebrismo e realismo en Europa é enorme, na pintura holandesa (Rembrandt), flamenga (Rubens), España (Ribera, Zurbarán, Velázquez –nos seus comezos–), tanto na aceptación do tenebrismo como na temática.

4. O BARROCO EN EUROPA

4.1. ARQUITECTURA BARROCA EN FRANCIA

O Barroco vai ter en Francia unha orientación máis clasicista que en Italia, tanto en arquitectura como en escultura. A arquitectura barroca será fundamentalmente cortesana, ao servizo da monarquía absoluta e da Igrexa. As principais construcións do Barroco francés serán edificios civís. O palacio será o símbolo do poder do monarca absoluto, e a nobreza tentará imitar o luxo real coas súas mansións campestres (*château*) ou coas súas residencias na cidade (*hôtel*).

O **clasicismo francés** potenciarase coa creación de Academias Reais, que se convirten non só en centros de formación, senón en directores do gusto oficial.

En París o rei mandará rematar a fachada do seu **Palacio do Louvre**, encargándolle a Bernini o proxecto. Porén, serán finalmente arquitectos franceses os que ofrezan unha solución máis conservadora inspirada nos templos romanos e nos pazos renacentistas. Os seus arquitectos serán Louis **Le Vau**, Claude **Perrault** e a decoración estará a cargo de Charles **le Brun**. Destaca a orde xigante dos soportes que artellan a fachada.



Pero, sen dúbida, a obra máis representativa do Barroco francés, encargada por Luis XIV para glorificar a súa propia figura, será o **Palacio de Versailles**, onde se trasladará a Corte do Rei Sol. Os autores do proxecto serán **Louis Le Vau**, **Jacques Hardouin Mansart** e **Le Nôtre**. Ao clasicismo que domina a súa estética arquitectónica hai que engadir a desbordante decoración escultórica e pictórica, que sintetizan claramente os principios de grandiosidade e gusto polo fastuoso e sorprendente do Barroco, neste caso todo ao servizo da exaltación da monarquía absoluta. A fachada divídese en tres pisos artellada por vans e columnas. A ala principal está ocupada pola *Galería dos Espellos*, que une os dous principais salóns: o Salón da Paz e o Salón da Guerra. A Galería é un gran salón de recepcións decorado magníficamente e onde a luz de ventás e lámpadas é efectista, proxectada polos enormes espellos que forman unha das paredes de cerramento. A bóveda decórase con pinturas. O palacio de Versailles complétase con outro dos espazos que terá gran importancia no Barroco, os xardíns proxectados por **Le Nôtre**. Supón a xeometrización e a ordenación da natureza circundante como parte da propia construción, seguindo esta idea de crear enormes escenarios. A obra complétase con grandes grupos escultóricos en forma de fontes nas que se representa ao propio rei divinizado como un deus máis do Olimpo. Na realización da escultura dos xardíns de Versailles destacan as obras de **François Girardon**, quen representa ao monarca caracterizado de deus, como no seu coñecido *Apolo e as ninfas*, onde o deus é representado con rasgos de Luis XIV.



4.2. A PINTURA FLAMENGA

A Paz de Westfalia (1648) dividía os antigos Países Baixos españois en dous Estados moi distintos: Flandres (a actual Bélxica), católico, monárquico e sometido a España, e as Provincias Unidas (Holanda), protestante, republicana, burgués e independente. Tan grandes diferenzas tiñan

que reflectirse forzosamente na pintura: en Flandres a temática, en xeral, é de tipo relixioso moi dacordo coa temática da Contrarreforma; en Holanda, en cambio, predominan os temas mitolóxicos, retratos individuais ou de grupo e bodegóns, paisaxes, escenas de xénero que reflecten o luxo e a abundancia da clase burguesa.

PETER PAUL RUBENS (1577-1640)

É un dos grandes pintores de todos os tempos. Extraordinario colorista, foi un mestre da composición e do emprego da alegoría con fin moralizador. Home culto, foi embaixador ao servizo de España, o que lle permitiu entrar con facilidade nas Cortes europeas. En 1600, viaxa a Italia onde recibe a influencia de Miguel Anxo (corpos moi musculados), dos venecianos –sobre todo Tiziano– (luz, cores cálidas, pincelada solta), de Caravaggio (claroscuro) e os Carracci (composicións). Permanece en Italia oito anos interrompidos por unha breve estancia en Valladolid (1603), onde acude como embaixador ante Felipe III. Aproveita a estancia para pintar ao valido do rei no Retrato ecuestre do Duque de Lerma.

De volta en Amberes, monta o seu obradoiro que adquirirá gran fama en toda Europa. Os seus múltiples encargos, xeralmente grandes lenzos, realízanse coa axudas dos seus discípulos: o mestre facía a composición, pero só pintaba parte das súas obras, ou daba os retoques finais. Tiña alumnos especializados en pintar arquitecturas, animais, flores, paisaxes, partes do corpo, etc. Rubens dominaba todas as técnicas e todos os xéneros: pintura relixiosa, retratos, paisaxes, bodegóns, temas mitolóxicos que lle deron gran fama, alegorías, temas históricos, etc.

As obras de Rubens amosan unha gran vitalidade, exuberancia, dinamismo, personaxes agrupados en composicións dominadas por unha diagonal con posturas moi forzadas ou en espiral, o que aumenta o seu dramatismo e movemento; as cores son cálidas aprendidas dos venecianos; os espidos masculinos musculosos e os femininos son grosos e carnosos; a pincelada é solta e a luz difumina as formas.

Das súas obras relixiosas destacan o ***Descendemento da cruz***, tríptico que representa o momento no que o corpo morto de Cristo é baixado da cruz, e que se complementaría con outro tríptico no que se representa o momento do ***Levantamento da cruz***, onde aparece Cristo aínda vivo. Ámbalas dúas escenas están marcadas por unha potente diagonal formada polo corpo de Cristo e que no caso do *Levantamento* xera un ritmo ascendente intensificado polo feito de que o grupo de figuras ao pé de Cristo sitúase na parte baixa do corpo e da cruz, mentres que no *Descendemento* invértese o sentido da diagonal e tamén a composición, ubicándose un grupo de figuras por riba do corpo interte de Cristo e intensificándose a sensación de pesadez. O dramatismo destes trípticos aumenta ao situarse no punto de vista moi baixo do espectador.



Descendemento da cruz



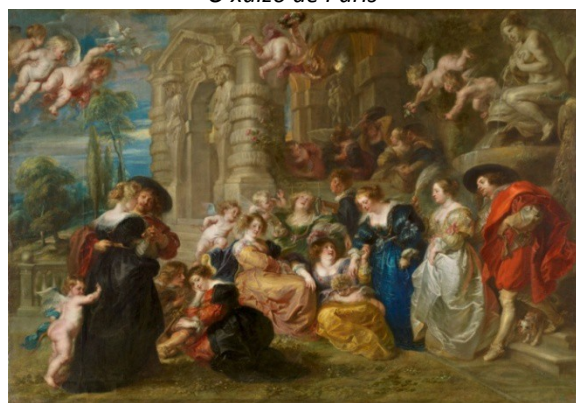
Levantamento da cruz



As Tres Grazas



O xuízo de Paris



O xardín do Amor

En 1628 regresa a España, onde coñece a Velázquez e copia os Tizianos da colección real. En 1630 casa con Elena Fourment, que lle servirá de modelo para as súas últimas grandes composicións mitolóxicas: **As tres Grazas**, o **Xuízo de Paris** e **O xardín do Amor** (todas no Museo do Prado) e O rapto das fillas de Leucipo (Pinacoteca de Munich). Nas Tres Grazas representa o seu ideal estético feminino. Parece que unha das modelos é a súa propia muller. A composición amosa

unha grande sensualidade: os corpos femininos voluminosos, de liñas ondulantes son os auténticos protagonistas da obra. Tamén pintou numerosos retratos.

4.3. A ESCOLA HOLANDESA

En Holanda a temática relixiosa é máis limitada e, sobre todo, ten un carácter máis privado, pintándose cadros relixiosos de pequeno tamaño sobre todo de asuntos bíblicos para ser contemplados en casa, posto que a Reforma eliminou case por completo as imaxes das igrexas. Abundan en cambio os temas de interiores domésticos. As escenas costumistas e os temas mitolóxicos que representan en realidade alegorías moralizantes típicas do puritanismo (a envexa, a infidelidade, etc.). Tamén son frecuentes os retratos colectivos de carácter corporativo que reflicten o carácter aberto desta sociedade (soldados, administradores de sociedades benéficas, gremios, etc.). Son lenzos de gran tamaño posto que se destinan a ser vistos polo público. Tamén terán enorme éxito os bodegóns e as paisaxes, tanto rurais como urbanas. Da gran cantidade de pintores holandeses sobresaen tres: Rembrandt (1606-1669), Frans Hals (1584-1666), e Vermeer de Delft (1632-1675). Dos numerosos paisaxistas destacan Hobbema e van Ruysdael.

REMBRANDT (1606-1669)

Foi o pintor máis personal desta escola. Ademais de pintor era un excelente gravador ao augaforte e debuxante. Ofrécenos unha visión subxectiva e espiritual da realidade pouco común no contexto burgués no que se move. O seu estilo parte do tenebrismo de Caravaggio, pero os seus claroscuros nunca son violentos, senón que envolve as figuras nunha penumbra graduada que nos recorda ao *sfumato* de Leonardo da Vinci, bañada dunha luz misteriosa, amarelada, chea de espiritualidade e misterio que envolve unhas personaxes reflexivas, meditabundas. Nas composicións concede gran importancia ao espazo que circunda e envolve a figura deixándoa moitas veces nun segundo plano. Cultivou case todos os xéneros artísticos: paisaxes, retratos individuais e de grupo, autorretratos, bodegóns, obras relixiosas e mitolóxicas.

En 1632 establécese en Amsterdam onde abre un obradoiro. Os primeiros anos nesta cidade convérteno nun pintor de éxito, recibe moitos encargos, adícase á compra de antigüidades e é feliz á beira da súa esposa Saskia. Varias corporacións civís encárganlle retratos colectivos. En 1632 pinta para os cirurxiáns a **Lección de anatomía do Doutor Tulp** que representa unha lección maxistral que o afamado doutor dá aos seus alumnos. É o seu primeiro retrato de grupo en el destaca a captación psicolóxica que logra dos retratados así como o extraordinario naturalismo dos rostros. Rembrandt xa amosa a súa mestría á hora de utilizar a luz.

En 1642 pinta **A rolda de noite**, retratando ao capitán da compañía de arcabuceiros de Amsterdam e á súa tropa saíndo pola porta da cidade. O nome é incorrecto posto que a escena non é nocturna, pero pola suciedade do cadro parecía que o era. É un cadro de grande formato no que Rembrandt privilexiou a visión de conxunto e a composición de pequenas escenas dentro da representación, por riba do detallismo dos retratos, o que causou o rexeitamento dos retratados, que dicían que non se lles recoñecía suficientemente. Hai que destacar a utilización da luz e as cores como recursos compositivos. Outro retrato colectivo sería Os síndicos dos paneiros.



Rembrandt pintou **autorretratos** ao longo da súa vida en numerosas ocasións, o que nos ofrece varias visións do artista en distintos momentos da súa vida, incluso percibíndose os estados de ánimo polos que pasou. Teñen en común o feito de que o pintor mira directamente, moitas veces de xeito socarrón e cómplice ao espectador.

A morte da súa esposa e a ruína dos seus negocios lévano a unha fonda crise espiritual e relixiosa. En 1649 únese á súa nova serventa, o que provoca un escándalo na puritana sociedade holandesa. As obras deste período seguen a técnica habitual, pero a pincelada faise máis solta, afondando máis na procura dos aspectos espirituais e morais, como **Betsabé no baño**. Entre os melancólicos lenzos da súa madurez sobresaí **O boi aberto esfolado**, que en moitos aspectos adianta o Impresionismo, coa súa pincelada solta e pastosa, as continuas variacións do mesmo tema como excusa para facer un estudo da luz, auténtica protagonista do cadro.



Autorretrato



Betsabé no baño



Boi aberto

VERMEER DE DELFT (1632-1675)

Destaca polas súas representacións de interiores domésticos como en **A moza da perla**, **A cociñeira** o **A carta de amor**. Son escenas sinxelas da vida cotiá na que aparecen un reducido número de figuras, incluso só unha, alleas ao feito de seren retratadas. Destaca a luz clara que crea un ambiente cálido e íntimo que rodea a figura, en contraste cun primeiro plano máis escuro. Seguindo a tradición holandesa, é unha pintura minuciosa e detallista, na que aparecen retratados

os máis mínimos detalles, obxectos domésticos que se individualizan por completo. A expresión destas obras ten en común unha sensación de tempo detido, de silencio e tranquilidade.



A moza da perla



A cociñeira



A carta de amor

FRANS HALS (1580-1666)

Autor de numerosos retratos tanto individuais como colectivos. No retrato das **Rexentes do asilo de anciáns de Haarlem** fai un interesante retrato psicolóxico. Destacan os retratos individuais de mendigos, nenos e personaxes cotiáns nos que solta a pincelada con enorme liberdade e frescura, como por exemplo na **Moza xitana**.



5. O BARROCO HISPÁNICO

O S.XVII representa para España unha etapa de decadencia económica, política e militar. Quedan lonxe os anos dourados do reinado de Carlos I e Felipe II. Os Habsburgo do S.XVII: Felipe III, Felipe IV e Carlos II levarán a dinastía á decadencia, deixando o poder en mans dos validos. Carlos II morre sen descendencia, converténdoseo chan español en campo de batalla dos intereses das potencias europeas. A Guerra de Sucesión supón o ascenso da casa de Borbón ao trono español na figura de Felipe V.

A situación económica e social é calmitosa. As continuas guerras no exterior minguan a poboación española sobre todo en Castela. As pestes, as crises agrarias, a industria anticuada e sen capacidade de competir coa europea, as enormes desigualdades sociais, o abandono do campo, etc. son bos exemplos desta crise.

Aínda que desde o punto de vista político e militar España está en franca decadencia, o S.XVII é unha época de esplendor no cultural: o chamado **Século de Ouro**, con grandes literatos (Cervantes, Tirso de Molina, Calderón), pintores (Velázquez, Murillo, Zurbarán), escultores (Gregorio Fernández, Martínez Montañés)...

Ante a crise da monarquía, o protagonismo ideolóxico e cultural recaerá nunha poderosa Igrexa que vai utilizar a arte para afianzar a súa Contrarreforma.

5.1. URBANISMO E ARQUITECTURA

A arquitectura española barroca vai estar marcada pola crise económica, que diminuírá o número e a entidade dos encargos. A maioría das intervencións limitáanse a remodelar obras preexistentes. Búscanse materiais baratos como o ladrillo. Fronte á potente arquitectura barroca italiana, en España búscase o ilusorio, o decorativo, ocultando as estruturas con complicados adornos (xeserías, pinturas, grandes retablos) e ata falsas cúpulas (encamonadas –entramado de madeira cuberto de xeso-). Estilisticamente, a arquitectura barroca española pasa por dúas etapas:

1. **ETAPA ESCURIALENSE (1ª metade do S.XVII)**. Dominada pola influencia do Mosteiro do Escorial que tan ben servía aos ideais da Contrarreforma: simplicidade xeométrica, fachadas rectas, pouca decoración que contrasta coa desbordante riqueza do S.XVI (prateiresco). Na primeira metade do XVII danse dous tipos de plantas nas igrexas: *de salón* e *de caixón*. O modelo de **planta de salón** é máis propio de Castela, como o **Colexio Imperial de Madrid**, obra de Pedro Sánchez e Francisco Bautista. O modelo deriva de *Il Gesù* de Vignola: unha soa nave cuberta con bóveda de canón, capelas entre contrafortes, cruceiro pouco saínte, fachada con aletóns e, como gran novidade, unha cúpula encamonada sobre o cruceiro. É unha falsa cúpula de xeso colocada sobre un armazón de madeira que tivo un enorme éxito en toda España xa que é barata, fácil de facer e pesa moi pouco, polo que non é necesario facer fortes alicerces. En Andalucía imponse a **planta de caixón**: a planta é un rectángulo sen cruceiro, cunha soa nave, capelas entre contrafortes e ábsida cadrada. Un exemplo é a **igrexia do Sagrario** encostada á catedral de Sevilla, obra de Miguel de Zumárraga. A gran nave cóbrese con bóvedas vaídas e cúpula falsa no cruceiro.

Da arquitectura palaciega do S.XVII destaca o **Palacio del Buen Retiro en Madrid**, obra de Juan **Gómez de Mora**. Feito en ladrillo, presentaba unha estrutura moi parecida á do Escorial (chapiteis, sobria decoración), tal como era típico na arquitectura castelá desta época. Tras os sucesivos incendios só se conserva o salón de baile (actual Casón del Buen Retiro) e o Salón do Trono (Museo do Exército). Tamén de Gómez de Mora é o **Palacio de Santa Cruz**.



Colexio Imperial de Madrid, Madrid (actual Colexiata de San Isidro)



Palacio de Santa Cruz, Madrid (actual Ministerio de Asuntos Exteriores)

2. **ETAPA CHURRIGUERESCA (2ª metade do S.XVII e parte do XVIII).** A sinxeleza vai dar paso a unha brillante decoración interior e as fachadas, se ben seguen sendo rectas, presentan unha riquísima decoración: guirnaldas, esculturas, pilastras, relevos, placas recortadas sobrepostas (barroco *de placas*), molduras partidas, interiores moi teatrais, adornados con xeserías, grandes cadros, pilastras xigantes, retablos, etc. Esta corrente de carácter decorativo que domina case todo o S.XVIII denomínase “churrigueresca”, termo despectivo que alude á familia de arquitectos máis importante desta corrente.

O S.XVIII representa a explosión do Barroco hispano. En Castela sobresae a obra de **Narciso Tomei**, autor do *Transparente da Catedral de Toledo*, construído en mármore e bronce dourado, mestura de arquitectura, escultura, pintura e luz, pero que á súa vez fai visible a Custodia do Sagrario mediante unha pequena xanela situada detrás do altar maior. José Benito **Churriguera** é o autor do *retablo do Convento de San Esteban de Salamanca*, artellado sobre grandes columnas salomónicas. Unha obra importante deste período, dominada por un maior clasicismo, é a fachada da Catedral de Granada de Alonso Cano. Construída a semellanza dun arco de triunfo romano, destaca o movemento existente no muro: en planta vemos como o muro adiántase e retranquéase continuamente, xerando un dinamismo de volumes que potencian tamén os contrastes lumínicos.



Narciso Tomei, *Transparente*
Catedral de Toledo



Churriguera, *Retablo de San Esteban*, Salamanca



Alonso Cano, *Catedral de Granada*
(fachada)

Durante a primeira metade do S.XVIII constrúense varios palacios vencellados aos Borbóns. Recollen a influencia directa do clasicismo francés, moi afastados do decorativismo imperante en España ata entón. O máis importante é o *Palacio Real de Madrid*, encargado por Felipe V aos arquitectos italianos Filippo **Juvara** e Giovanni **Sachetti**, discípulo e continuador da obra á morte do mestre. Outros palacios importantes son o de Aranjuez, obra de Sabatini, e o da *Granja de San Ildefonso* (Segovia), de **Juvara**. Neles vemos a influencia do clasicismo francés e de obras como Versalles, aos que se suma a utilización de ladrillo combinado con pedra, típico na arquitectura palaciega hispana do Barroco.



Juvara, Sachetti, Palacio Real, Madrid



Juvara, Palacio da Granja de San Ildefonso, Segovia

URBANISMO BARROCO EN ESPAÑA: A PRAZA MAIOR

A maior aportación do Barroco hispano ao urbanismo será o modelo de praza maior, que se repetirá seguindo un esquema básico por toda España, servindo de elemento articulador da cidade e símbolo do poder real, pero tamén como espazo cidadán no que se podían celebrar desfiles, celebracións, improvisadas prazas de touros, autos de fe... Son de planta cadrada, rodeadas de casas de igual altura e planta baixa con soportais. Hai un edificio que destaca, xeralmente o Concello, flanqueado por torres con chapiteis, lembrando o modelo escorialense. Os vans serven para crear ritmos no muro buscándose a regularidade. A praza maior de Valladolid de Juan de Herrera serve de modelo, mantendo certa austeridade decorativa que a vencella co Escorial. Juan Gómez de Mora proxecta a Praza Maior de Madrid (S.XVIII), de deseño sobrio e estrutura tamén herreriana. Construíronse prazas similares en toda España, como as de Córdoba, León, Astorga e a Praza Maior de Salamanca (S.XVIII), obra de Alberto Churriguera que destaca pola súa abundante decoración.



Praza Maior de Valladolid



Praza Maior de Madrid



Praza Maior de Salamanca

5.2. ARQUITECTURA BARROCA EN GALICIA. O BARROCO COMPOSTELANO

En Galicia farase evidente o poder económico acadado pola Igrexa, que percibe a maior parte das rendas agrarias e patrocina a construción e reforma de mosteiros e igrexas (Mosteiros de Celanova e Sobrado dos Monxes). Tamén se reflicte este esplendor nas obras de ampliacións nas catedrais galegas.

Será importante a reordenación urbana de Santiago de Compostela, coa construción de gran número de edificios, prazas, fontes, con gran interese polas fachadas, e coa adopción dunha linguaxe decorativa semellante. O obxectivo común era servir de preparación e escenario para a catedral de Santiago, auténtica protagonista deste programa. As prazas do Obradoiro, da Quintana e Praterías serán os tres grandes escenarios desde os que se articule o espazo exterior da catedral. A importancia económica da Igrexa nos SS.XVII e XVIII faise evidente nas grandes obras (Mosteiros

de San Paio, San Martiño Pinario, Santa Clara, San Francisco, Santo Domingo, Conxo, San Agustín) que o Cabido e as abadías patrocinan. Ao patrocinio da Igrexa, hai que engadir as construcións de pazos urbanos por parte da fidalguía, como o pazo de Bendaña.

En xeral, o Barroco compostelán tende a unha progresiva decoración. Podemos falar de tres etapas que se corresponden con tres xeracións de arquitectos:

- A finais do S.XVII con **Domingo Antonio de Andrade** como mestre de obras reordena a cabeceira da Catedral. A **Torre do Reloxo** (1676) tense convertido nunha das marcas de identidade da catedral compostelana, así como o Baldaquino da capela maior. Este arquitecto será tamén autor da fachada de **Santo Domingo de Bonaval** e a chamativa escaleira de caracol. Os volumes xeométricos e a pureza nas liñas arquitectónicas dominan esta primeira etapa, que terá na praza da Quintana o seu mellor escenario, onde se unen á torre a **casa da Parra** e a **casa da Conga**, tamén obras de Domingo de Andrade.



Torre do Reloxo, Santiago



Casa da Parra, Santiago



Santo Domingo de Bonaval,
Santiago



Casa da Conga, Santiago

- A segunda xeración de arquitectos terá a súa obra cume na **fachada do Obradoiro** (1738-1750) da catedral de Santiago, obra de **Fernando Casas e Novoa**, quen será o novo mestre de obras á morte de Andrade. O movemento e a decoración desta fachada serán o paradigma do Barroco pleno en Galicia. Introdúcense as placas de pedra con sentido puramente decorativo, típicas desta fase, e que comezan a envolver a estrutura arquitectónica.

- Unha terceira xeración estaría encabezada por **Simón Rodríguez**, ao que corresponde a **fachada da igrexa de Santa Clara** (1719), cuxa fachada leva ata as súas últimas consecuencias o emprego de grandes placas en altorrelevo, xogando con formas xeometrizadas, buscando efecto de inestabilidade situando grandes cilindros en altura. Trátase dunha fachada pano típica do Barroco que non se corresponde coa división interna do edificio. É o mesmo que sucede na **casa do Cabido** (1758), proxectada por **Clemente Fernández Sarela** co único fin de barroquizar a praza de Praterías, pero que ten apenas dous metros de profundidade, sen correspondencia coa magnificencia da fachada.



Casas e Novoa, Fachada do Obradoiro



Simón Rodríguez, Santa Clara



Fernández Sarela, Casa do Cabido

5.3. A ESCULTURA BARROCA ESPAÑOLA: A IMAXINARÍA

Mentres Europa segue o modelo escultórico italiano utilizando o mármore e o bronce, en España temos unha escultura orixinal que emprega un material máis barato, a madeira, que é necesario embelecer cunha rica policromía. A temática da escultura barroca hispana será case na súa totalidade relixiosa. Se en Italia a escultura se integraba nas cidades por medio das grandes fontes nas prazas barrocas, en España o material empregado impide que as esculturas permanezan no exterior. Só puntualmente, durante a Semana Santa, as esculturas son paseadas por toda a cidade, en desfiles procesionais cun carácter teatral típico do Barroco. Nace así unha tipoloxía tipicamente hispana: os **pasos procesionais**, medio de captación da piedade popular, que usan unha linguaxe sinxela, fácilmente comprensible, buscan o dramatismo e a dor para conmover ao espectador, por iso o acusado realismo das imaxes, nas que ademais de acentuarse o realismo coa policromía, utilizan todo tipo de postizos (ollos, bágoas de cristal, dentes de marfil, cortiza simulando coágulos de sangue nas feridas, perrucas. Confórmanse grupos escultóricos que reproducen a vida e a paixón de Cristo, ou como figuras illadas onde se veneran aos santos de cada confraría.

Outra tipoloxía de éxito en España será o **retablo**. Utilízase para decorar os altares, cubríndoos cunha estrutura arquitectónica na que se cobixan esculturas que adoitan formar parte dun mesmo programa iconográfico. Todo o conxunto recóbrese de ricas pinturas, onde os tons dourados serán protagonistas.

Os pasos e os retablos situados no interior das igrexas son un instrumento pedagóxico clave da Contrarreforma que en España se verá fortemente impulsado polos xesuítas.

Dentro da escultura barroca hispana podemos diferenciar varias escolas:

- **Escola castelá:** con centro en Valladolid e Madrid, destaca Gregorio Fernández.
- **Escola andaluza:** en Sevilla destacan Martínez Montañés e Juan de Mesa; en Granada, Alonso Cano, que tamén era pintor e arquitecto.
- **Escola levantina:** no S.XVIII engádese esta nova escola, con centro en Valencia e Murcia, onde destaca Francisco Salzillo.

ESCOLA CASTELÁ

GREGORIO FERNÁNDEZ (1576-1636)

É o mestre indiscutible do Barroco castelán, cuxas obras destacan pola enorme expresividade e dramatismo. Na súa produción poden apreziarse dous períodos: un manierista nas súas primeiras obras e outro naturalista que é o seu período de madurez. As súas obras son tallas completas de vulto redondo (a diferenza dos maniquíes andaluces), gran patetismo na expresión, coas roupaxes moi pesadas con pregues “metálicas” que nos recorda á escultura flamenga e acentúan os violentos contrastes lumínicos. O seu obradoiro adquiriu gran fama e gozaba da protección do duque de Lerma, valido de Felipe III. A súa clientela era variada: igrexas, confrarías, nobreza, rei, pero os mellores eran as ordes relixiosas.

Crea iconografías relixiosas (Piedades, Crucificados, Cristos xacentes, Inmaculadas, etc.), sobre todo para os pasos procesionais, que serán moi copiados durante o S.XVII e aínda despois. Das súas obras sobresaen a **Piedade**, o **Cristo Xacente** e o **Ecce Homo atado á columna**. Nos seus Cristos destaca a anatomía moi realista, coas costas manchadas de sangue cuxos coágulos conséguense pegando anacos de cortiza e pintándoos de vermello. En xeral, a imaxinería castelá caracterízase pola súa austeridade fronte ao maior clasicismo da andaluza. Os Cristos son patéticos e as Virxes son dramáticas e de rostro maduro.



Piedade



Cristo xacente



Ecce Homo atado á columna

ESCOLA ANDALUZA

En Andalucía e Levante os Cristos son máis clásicos, apolíneos, menos dramáticos e as Virxes adolescentes. A influencia do clasicismo italiano resulta evidente e o gusto polo decorativismo manifestase nas vestimentas que envolven a Nazarenos e sobre todo ás Dolorosas cos seus impresionantes mantos bordados e os palios que as acubillan, todo adornado con candelabros e flores. Abundanos maniquíes, como o Xesús do Gran Poder de Juan de Mesa, que só amosa as mans e o rostro, quedando a estrutura de madeira na que se apoian cubertos por vestiduras.

JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS (1568-1649)

Igual que Gregorio Fernández en Castela, será o modelo para os escultores barrocos andaluces. Chamóuselle o “Lisipo andaluz” pola gran calidade técnica das súas obras, que eran policromadas por Francisco Pacheco, sogro de Velázquez. Fronte ao patetismo de Gregorio Fernández, opón un clasicismo idealizante de raíz manierista, tendencia á que nunca renunciou, unha gran serenidade e figuras pouco dramáticas. Era un bo coñecedor do espido e o tratamento anatómico clásico como se pode apreciar nos seus crucificados, sobre todo no Cristo da Clemencia, sereo, moi clásico, de postura pouco forzada. Cumpre o estipulado no contrato da obra no que se especifica que “o Crucificado ha de estar vivo, antes de expirar, coa cabeza inclinada sobre o peito, mirando a calquera persoa que estivese orando de pé ante El...”. Resulta imposible para o espectador non implicarse directamente na obra, outra das características do Barroco.

Tamén é o creador de dous modelos de escultura devocional: a *Inmaculada*, á que concibe como unha Virxe adolescente, coas mans xuntas en actitude de orar e sobre unha peana con anxos. Recolle tamén unha temática predilecta no Barroco, o *retrato de mártires*, como é o caso da súa talla de *San Xerónimo*. Como retablista é partidario de estruturas de tradición manierista, como o *retablo de San Isidoro do Campo* (Santiponce, Sevilla, 1610), destacando os baixorrelevos de San Isidoro e a Natividade.



ALONSO CANO (1601-1667)

Autor polifacético, arquitecto, pintor e tamén como escultor é un dos máis importantes representantes da escola andaluza. Destaca o enorme **clasicismo** e **delicadeza** das súas obras. A serenidade da súa escultura achégase máis ao Renacemento que ás obras barrocas. Destaca a Inmaculada do fascistol da catedral de Granada, obra de moi reducidas dimensións, onde a virxe aparece como unha nena con túnica branca símbolo da súa pureza e cuberta polo manto azul símbolo da eternidade do universo. Completa a obra cunha policromía que el mesmo aplica e na que acadou un gran naturalismo na coloración do rostro da Virxe.



PEDRO DE MENA (1628-1688)

Discípulo de Alonso Cano, coñeceu tamén a obra dos casteláns dos que adopta un gran dramatismo nas súas representacións co que se representa a súa propia devoción personal. As súas representacións acadan unha gran expresividade de emocións contidas, nas que utiliza recursos moi sinxelos. A súa **Magdalena penitente** é dunha delicadeza extrema e consegue transmitir á vez o desgarrado arrepentimento da muller, vestida cun áspero e ríxido manto de esparto e cos cabelos caendo pesadamente sobre o corpo como regueiros, contrastando coa delicadeza das súas faccións, a delgadez extrema e a palidez da súa pel. A liña que marca a ollada da Magdalena sobre o crucifixo concentra toda a atención do espectador.



ESCOLA MURCIANA

FRANCISCO SALZILLO (1707-1783)

Continuador das tipoloxías anteriores no S.XVIII, destacan os seus pasos procesionais, nos que compón auténticas esceas teatrais de madeira. Relata episodios da vida de Cristo, sobre todo da Paixón. Destacan obras como Oración na horta das oliveiras, e o seu monumental Belén. A influencia do Barroco italiano nas súas figuras é evidente. A perfección técnica acadada no tratamento da madeira policromada e o extremado detallismo das súas obras son algúns dos seus aspectos máis valorados. Na súa obra vemos xa unha transición cara ao Rococó e o Neoclasicismo, cunha progresiva idealización nas súas figuras. Os seus modelos seguen a ser os dos pasos procesionais, inaugurándose con el unha importante escola de imaxinería murciana que segue perpetuando o seu estilo.



5.4. O SÉCULO DE OURO DA PINTURA ESPAÑOLA

Ao contrario que en escultura, en pintura si son moi importantes as influencias estranxeiras, sobre todo de Italia e Flandres. As novidades técnicas e iconográficas entran en España grazas á chegada de pintores italianos ou flamengos, ás viaxes de aprendizaxe de pintores españois a Italia, á compra de obras no mercado da arte e ás estampas, gravados ou libros que chegaban doutros países. Os Austrias posuían unha riquísima colección de obras de arte no vello Alcázar de Madrid e no Escorial, que na súa maior parte consérvanse no Museo do Prado, e que era ben coñecida polos seus pintores de cámara.

A temática é case sempre relixiosa e cun fin pedagóxico, acorde co ideario de Trento: as obras son dramáticas, abundan os martirios sangrentos, sempre coa finalidade de conmover ao espectador. Especial atención merecen as chamadas “postrimerías”, obras que teñen como tema central a morte e que intentan servir de lección aos vivos sobre a fugacidade da vida (Valdés Leal). A pintura mitolóxica tivo pouca importancia coa excepción dos pintores da Corte, sobre todo Velázquez. Da pintura profana sobresaie o retrato e o bodegón.

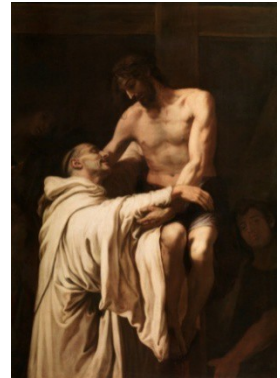
Os numerosos pintores do Barroco español agrúpanse xeralmente en escolas para o seu estudo, aínda que o concepto de “escola”, no caso da pintura barroca, resulta insuficiente porque moitos deles son pintores itinerantes e hai poucos elementos unificadores entre os membros dunha mesma escola. Os pintores máis destacados son:

- **Escola valenciana** (1ª metade do S.XVII): Francisco Ribalta e José de Ribera.
- **Escola andaluza**. Na primeira metade do S.XVII: Francisco de Zurbarán e Alonso Cano. Na segunda metade do S.XVII: Bartolomé Esteban Murillo e Juan de Valdés Leal.
- **Escola madrileña**. Na primeira metade do S.XVII: Velázquez (a etapa de mocidade pasouna en Sevilla). Na segunda metade do S.XVII: Juan Carreño de Miranda e Claudio Coello.

ESCOLA VALENCIANA

FRANCISCO RIBALTA (1565-1628)

En Italia coñece a pintura de Caravaggio e ao seu regreso a Valencia introduce o tenebrismo. En ***Cristo abrazando a San Bernardo*** represéntase cómo a estatua de Cristo toma vida para abrazar ao santo. As dúas figuras ilumínanse fortemente sobre un fondo que queda en total penumbra. Como na obra de Caravaggio, destaca o extremado realismo e a utilización dunha paleta ocre e un debuxo preciso.



JOSÉ DE RIBERA (1591-1652)

É xunto con Ribalta e Zurbarán un dos máis importantes representantes do naturalismo tenebrista. Marchou a Nápoles moi novo, sendo unha das figuras máis coñecidas da escola napolitana barroca. O seu estilo inicialmente está moi próximo ao tenebrismo, como se pode observar na súa obra ***San Andrés***, na que se representa o corpo demacrado do ancián que vai ser martirizado. A serenidade da figura contrasta coa violenta iluminación que destaca o costado dereito deixando o resto do corpo e o fondo nunha completa escuridade. En ***A muller barbuda*** ou ***O patizambo*** comeza a tradición de pintar persoas marxinais, que seguirán Velázquez e Murillo. Os seus principais clientes son as igrexas e conventos napolitanos e os vicerreis españois. A partir de 1635 vai abandonado o tenebrismo, aclara a súa paleta, o seu estilo faise máis persoal, as cores son moito máis ricas, o que, xunto co emprego dunha luz máis próxima a Tiziano, recórdanos sen dúbida a tradición veneciana e as influencias de Rubens (figuras sensuais e dinámicas); tamén aparecen paisaxes de fondo. Exemplo deste cambio é a ***Inmaculada Concepción*** dos mosteiros das Agostiñas Recoletas de Salamanca, onde sobresaí a rica gama de cores, o vaporoso manto da virxe e a luz veneciana. Servirá de modelo ás virxes de Murillo. Para Felipe IV pinta varias obras como ***O soño de Jacob*** e ***O martirio de San Felipe***. Nestas obras aprézase como Ribera abandona os fondos escuros da súa primeira etapa para aclarar a paleta. A expresividade está agora nas composicións e na cor, máis que no uso dramático da luz.



O patizambo



O soño de Jacob



O martirio de San Felipe

ESCOLA ANDALUZA

FRANCISCO DE ZURBARÁN (1598-1664)

É o pintor andaluz que máis éxito terá entre as ordes monásticas, sobre todo cos cartuxos. Destaca a influencia dos tenebristas no tratamento da luz e o realismo dos rostros, os fondos neutros, as súas composicións moi sinxelas, planas, con evidentes fallos de perspectiva e falta de rigor nas proporcións e anatomías. O que máis destaca das súas obras é unha forte espiritualidade. Chámaselle “pintor dos frades”, aos que retrata cargados de ascetismo e relixiosidade, intensificadas polo uso do branco nos hábitos cartuxos. Realiza tanto retratos individuais como grandes ciclos encargados por ordes relixiosas, como os 21 cadros sobre a **Vida de Santo Domingo** ou os 21 lenzos sobre a **Vida de San Pedro Nolasco**, e sobre todo os oito lenzos da Sacristía da Cartuxa de Guadalupe (Cáceres, 1638). Para a Cartuxa de Sevilla pinta tres das súas mellores obras que relatan a **Vida de San Hugo**. En 1634 trasládase a Madrid, invitado por Velázquez, para pintar unha serie de lenzos sobre os Traballos de Hércules e un gran cadro de batalla, **A defensa de Cádiz**, destinados ao Salón de Reinos do Palacio del Buen Retiro. Outro tema recorrente nas súas obras son as series de santas mártires, como **Santa Casilda**, sobre fondo negro e forte claroscuro, e os bodegóns, ben independentes ou como fondo doutros lenzos, sempre con obxectos sinxelos, que contrastan coa riqueza dos holandeses e flamengos.



Sta. Casilda



Visión de San Pedro Nolasco



Bodegóns

BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO (1617-1682)

Os seus clientes foron as ordes relixiosas e as igrexas sevillanas, sobre todo. A súa obra pasou de ser moi apreciada na súa época a ser desprezada polos neoclásicos, para de novo ser aceptada polos románticos e denostada polos realistas. O seu estilo pasa por tres etapas:

- **Período frío (ata 1656).** Por influxo de Zurbarán o seu estilo é bastante tenebrista, o debuxo moi preciso e a pincelada lisa e fina. **A Sagrada Familia do paxariño** é un exemplo deste período, no que escolle un tratamento case costumista para un tema relixioso. O protagonismo está na figura do Neno e San Xosé, engadíndose elementos lúdicos como o paxaro e o can. O tratamento da luz relaciónase co tenebrismo, como tamén a paleta e sobre todo o realismo da escena. Porén, aquí non hai rastro do dramatismo caravaggesco; é unha típica escena “amable” de Murillo.

- **Período cálido (1656-1666).** O influxo de Rubens e Van Dyck provocan un cambio total no estilo: aprézase unha pincelada solta, emprego dunha ampla gama de cores, desaparece o tenebrismo impoñéndose unha luz dourada e cálida que o relacionan coa pintura veneciana (Correggio). As escenas son delicadas, gráciles e moi sentimentais. Este novo estilo reflíctese no gran lenzo de altar **San Antonio de Padua e o Neno Xesús**.
- **Período maduro (desde 1666).** O estilo maduro é o que lle dará fama. A cor faise transparente difuminándose con veladuras, aumenta a teatralidade e o preciosismo, trazos que anuncian o Rococó. A obra de transición ao estilo maduro son os lenzos para a igrexa do Convento dos Capuchinos de Sevilla, destacando **San Francisco abrazando ao Crucificado**. Outro tema frecuente en Murillo é o da **Inmaculada** que presenta un modelo de Virxe adolescente, vestida de azul e branco e subida nun mar de nubes con anxos, compoñendo a imaxe en torno a unha diagonal e unha curva, reflectindo o dinamismo barroco e a sensibilidade do autor. Nas representacións infantís pinta sobre todo a nenos desvalidos ou pilluelos, por exemplo en Nenos xogando aos dados ou Nenos comendo melón, onde ofrece unha visión realista da sociedade española do S.XVII, da difícil situación social que existía nesa época de crise, buscando non a crítica social, senón a simpatía por estes personaxes.



Sagrada Familia do paxariño



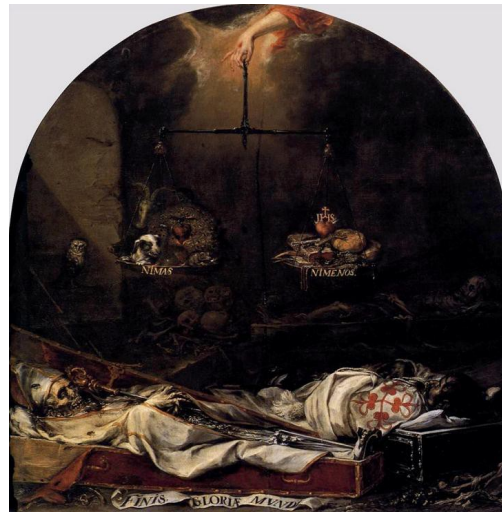
Inmaculada Concepción

JUAN VALDÉS LEAL (1622-1690)

Coetáneo de Murillo, a súa obra é irregular e plenamente barroca moi próxima polo seu dinamismo á de Rubens. A pincelada é moi solta. Aparte das habituais pinturas relixiosas, este pintor fíxose famoso polos cadros pintados para o Hospital da Caridade de Sevilla: **Finis Gloriarum Mundi** e **In ictu oculi**, famosas *postrimerías* ou alegorías da morte tan populares no Barroco. As *postrimerías* simbolizan a fugacidade da vida, a inevitabilidade da morte e o baleiro das riquezas mundanas. En **Finis Gloriarum Mundi** (A fin da gloria do mundo) lémbrese o Xuízo Final ao representar unha balanza sostida pola man coas chagas de Xesús. Baixo elas están os esqueletos dun bispo e dun cabaleiro da Orde de Calatrava. En **In ictu oculi** (Nun abrir e pechar de ollos) a morte leva un ataúde e unha gadaña e apaga a chama da vida. Os obxectos que hai no chan simbolizan o seu poder sobre o mundo (globo terráqueo, vestimentas eclesiásticas, coroa, cetro...).



In ictu oculi



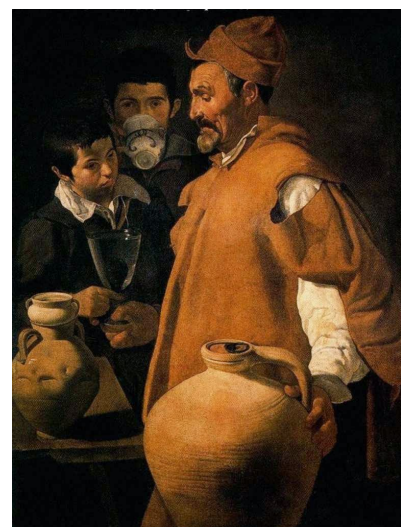
Finis gloriae mundi

ESCOLA MADRILEÑA: VELÁZQUEZ

DIEGO RODRÍGUEZ DE SILVA Y VELÁZQUEZ (1599-1660)

É un dos grandes xenios do Barroco europeo. Desde retratista a autor de grandes composicións, cultivou case todos os xéneros: o retrato individual, de grupo, o bodegón, temas mitolóxicos e relixiosos, a paisaxe. O seu estilo evoluciona co tempo. Na súa obra a pintura ao óleo acada os seus logros técnicos máis prodixiosos e pódese dividir en etapas:

- **Etapas sevilana (ata 1623).** Aos 16 anos entra no obradoiro de Pacheco, o seu futuro sogro, e aos 18 entra no gremio de pintores. As obras desta etapa están marcadas polo tenebrismo e a temática relixiosa, aínda que algunhas das súas obras presenten xa composicións novas, moi velazqueñas, como *Cristo en casa de Marta e María*, onde o tema principal aparece en segundo plano e vese a través dunha xanela mentres en primeiro plano temos unha escea costumista e un bodegón. As obras mestras desta etapa son *O augador de Sevilla* e *Vella fritindo ovos*, ámbolos dous excelentes bodegóns. Domina a paleta de ocre, a pincelada é pastosa, o debuxo preciso e os volumes claros, e o extraordinario naturalismo que logra na representación dos detalles.



- **Primeira estancia na Corte (1623-1629).** Felipe IV noméao pintor da Corte. Adícase fundamentalmente a pintar á familia real. Gran parte das súas obras deste período perdéronse no incendio do Alcázar. A máis importante das conservadas é ***Os borrachos***, obra de temática mitolóxica na que utiliza modelos reais, integrando ao deus do viño nun grupo de alegres bébedos. En 1628 coñece a Rubens que está na Corte en viaxe diplomática. Rubens queda impresionado pola súa técnica, e lle recomendará viaxar a Italia para completar a súa formación.



- **Primeira viaxe a Italia (1629-1631).** Vai a Italia a aprender dos venecianos, que sempre están presentes nas súas obras, por suposto de Miguel Anxo e Rafael no Vaticano e tamén dos clasicistas barrocos, como se pode aprezar na ***Fragua de Vulcano***, a súa obra máis clasicista. Recolle na obra o momento no que Apolo desvela a Vulcano que está sendo vítima dun engano: a súa muller Venus engánao con Marte, deus da guerra. A pincelada é solta e aparece a gama de cores da súa madurez: gamas de verdes, grises, malvas fríos, azuis. Regresa a España cunha bagaxe moi ampla de coñecemento dos grandes da pintura italiana.



- **Segunda etapa na Corte (1631-1649).** O Conde-duque de Olivares decide construír un novo palacio para o rei, o do Buen Retiro, e encarga a pintores a decoración do Salón de Reinos, para o que Velázquez pinta unha serie de obras mestras: Retratos ecuestres de ***Felipe III*** e ***Margarita de Austria***, ***Felipe IV*** e ***Isabel de Francia***, xunto ao seu herdeiro ***Baltasar Carlos***. A súa misión é glorificar á dinastía reinante, representando o pasado, o presente e o futuro. Para un dos muros pinta ***A rendición de Breda (As lanzas)***, obra mestra pola súa composición e o emprego da perspectiva aérea. Vemos o seu estilo maduro: pincelada solta, de lonxe se ven as

figuras pero de cerca só manchas de cor, con magníficas paisaxes de fondo. Como non debuxaba os bosquexos con precisión ás veces corrixía o xa pintado, son os seus “arrepentimentos” que se poden observar por raios X. Para a Torre da Parada, pavillón de caza da Corte, pintou os retratos da familia real en traxe de caza. Na década de 1640 pinta unha serie de retratos doutras personaxes como o **Bufón don Pablos de Valladolid**, o **Bufón Calabacillas**, e moitos outros, ademais do **Cristo crucificado**.



Felipe III



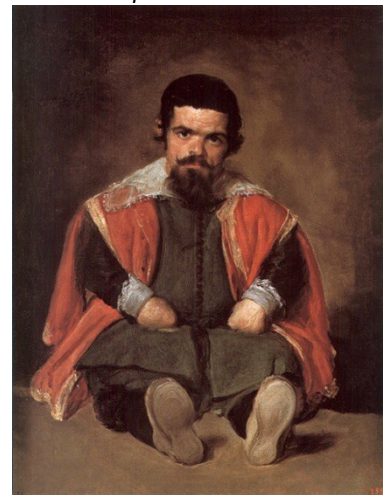
Felipe IV



Príncipe Baltasar Carlos



A rendición de Breda ou As lanzas



Bufón don Sebastián de Morra

- **Segunda viaxe a Italia (1649-1651).** Viaxa a Italia a comprar obras para o rei. Pinta o retrato do **Papa Inocencio X** –quen din que dixo ante o cadro: “demasiado verdadeiro”-. Tamén pintou as **paisaxes de Villa Médici**, cuxa pincelada solta e o feito de ser pintados do natural e non en obradoiro preludian o Impresionismo. Desta viaxe é o seu único espido, **A Venus do espello**.



- **Última etapa na Corte (1651-1660).** As súas últimas obras son consideradas grandes fitos da pintura de todos os tempos. Nas **Meninas** representa a infanta Margarita e as súas damas (meninas en portugués) visitando o obradoiro do pintor, quen está pintando aos reis que aparecen reflectidos no espello do fondo. A maxistral composición introduce ao espectador na obra, ao situalo entre os reis e o grupo da infanta. A outra obra é **As Fiandeiras**, ou a *Fábula de Aracne*. O seu significado é escuro, pero a interpretación máis aceptada é: en primeiro plano aparece un obradoiro de tecedoras de tapices; unha porta aberta ao fondo permítenos ver a tres damas vendo un gran tapiz que ten como motivo a historia de Atenea e Aracne, pero á súa vez, Aracne tece outro tapiz, en concreto O rapto de Europa de Tiziano (podería ser unha homenaxe ao pintor). O simbolismo desta obra relaciónase coa reivindicación por parte do autor do carácter intelectual da arte da pintura, que rivaliza incluso co talento dos deuses, como demostra a fábula de Aracne.



As Meninas



As fiandeiras

En conclusión, podemos dicir que Velázquez, xunto probablemente co Greco e Picasso, é unha das máis importantes figuras da pintura mundial, e particularmente un xenio recoñecido xa no seu tempo polos seus contemporáneos.

O Barroco, a pesares de ser un estilo artístico denostado durante boa parte do S.XVIII e XIX, aportou á Historia da Arte moitos dos hoxe considerados grandes xenios das artes, como Velázquez, Bernini, Caravaggio, Rubens, Rembrandt... Ademais, o aspecto actual de moitas cidades débemolo á realización de grandes obras arquitectónicas e proxectos urbanísticos concibidos por e para a imaxe pública desas cidades. Non é de extrañar que desde o S.XIX asistamos a unha revalorización do estilo.