Historia del Arte VI

s XVII
Italia y Francia

Los Estuardo resistieron la presión reformista de los puritanos, lo que provoca su emigración a las colonias norteamericanas en el Mayflower, en 1620. La **Revolución Inglesa (1642-1688)** provocará después la emigración de los oponentes religiosos de los puritanos (Oliver Cromwell era un puritano), que se asentarán en el sur, en Virginia. Esta será la semilla de la división norte-sur norteamericana. Inmediatamente tras la decapitación de Carlos I de Inglaterra y Escocia, en 1649, se establece una República que pasará a ser una dictadura militar bajo el mando del Lord Protector Oliver Cromwell en 1653. Este persigue a los partidarios de la monarquía, gana una guerra a Holanda, coloniza Irlanda (provocando masacres) y acepta una tolerancia religiosa de la que excluye a los católicos (los judíos, en cambio, pueden volver al país). Aunque Cromwell no aceptó el título de rey sí aceptó que el título de Lord Protector fuera hereditario. Lo hereda su hijo Richard en 1658, pero el ejército le depone en 1659 y el siguiente año sube al trono el hijo de Carlos I, como Carlos II, que había sido derrotado por Cromwell en 1651. Cromwell, que había sido enterrado en Westminster con honores de rey es exhumado y su cadáver colgado en un Salón del Parlamento, donde estuvo muchos años hasta que se desprendió (la cabeza fue dando tumbos hasta que en el siglo XX se entierra). Los parlamentarios ingleses y Guillermo de Orange conspirarán para destituir en 1688 al sucesor de Carlos II, su hermano menor Jacobo II, también hijo del decapitado Carlos I y último monarca católico del país, en lo que se conocerá como la **Revolución Gloriosa**. En el continente España entra en una lenta decadencia, tras la pérdida de los Países Bajos del norte y sus problemas internos, de la que no se recuperará hasta finalizar la Guerra de Sucesión, ya en el siglo XVIII, y Francia acaba con sus sangrientas guerras de religión, Luis XIV restablece el catolicismo como religión de estado y comienza el ascenso del país a la hegemonía política europea.

En 1635 en Alemania arrastraban ya veinte años de guerras entre los distintos territorios del Sacro Imperio, pero en esa fecha Francia se involucra con la ayuda de Suecia. Para ello Francia contrata mercenarios croatas. Estos llevaban un pañuelo con nudo al cuello para mantener cerradas la parte superior de sus chaquetas. A estos regimientos mercenarios se les conocía como *Cravats*, una corrupción de *Hrvati*, que es como los croatas se llamaban a sí mismos. Los franceses llamaron a la prenda anudada «cravates». Algunos de estos soldados acabaron en París en 1645 donde el futuro Luis XIV, con siete años entonces, vio las *cravates*, pasando a usarlas poniéndolas de moda, si bien adornándolas profusamente. El rey Carlos II de Inglaterra estuvo exiliado en

Francia durante la década de 1650, acogido por Luis XIV, y cuando la monarquía se restaura en 1660 vuelve a Inglaterra llevando consigo la corbata como prenda habitual. La moda se extendió por toda Europa, entre los aristócratas y las clases medias. Las corbatas ya no cumplían función alguna, y habían pasado a ser un mero adorno. En el siglo XVIII la prenda evolucionará en formas y colores, mientras que en el XIX se desarrollarán muy diversas formas de anudarlas, recogidas en un libro de 1818 llamado *Neckclothitania*. Poco después se buscó una simplificación y más durabilidad en estos «pañuelos», que se volvieron mucho más sobrios y pasaron a ser una formalidad laboral (además de social). La producción en serie de las corbatas acabó convirtiéndolas en lo que son hoy día hacia finales del XIX, apareciendo de nuevo variaciones en los estampados. Dentro ya de este patrón general, las corbatas eran cortas y anchas en la década de 1940, y se volvieron más estrechas y menos llamativas después de la Segunda Guerra Mundial. Aumentaron de tamaño y volvieron los estampados llamativos durante los años 90.

La Iglesia Católica responde a la Reforma luterana con la **Contrarreforma**, a partir del Concilio de Trento (1545-1563). La Iglesia no asume ninguna de las objeciones de los reformadores, afirmándose en sus principios con más energía: el papa pasa a ser Vicario de Cristo en la tierra, se construyen cuatro enormes relicarios en los machones centrales de San Pedro, se redobla el culto a los santos y se incentiva el uso del arte, que será en este siglo dogmático y a la vez sensual, como vehículo para la propaganda religiosa a través de las emociones. Esta renovación católica «fue un movimiento popular que proporcionó a las gentes sencillas la posibilidad de satisfacer, mediante ritos, imágenes y símbolos, sus impulsos más profundos y pacificar así su espíritu (...) Creo que la vida intelectual se desarrolló con mayor plenitud en la atmósfera más libre del norte. Los mejores logros de la Iglesia católica se cifraron en la armonización, humanización y civilización de los impulsos más profundos del pueblo llano e ignorante» (Clark). El arte Barroco hunde sus raíces en ese humus y fue enormemente popular y un estilo internacional, a diferencia del Renacimiento, un arte local, intelectual y para minorías. La escala colosal, el movimiento continuo, los contrastes entre luces y sombras, la emotividad de los personajes... son características que se desplegarán con toda su potencia en el nuevo siglo.

El **Barroco**, que **se extiende de 1580 a 1750** aproximadamente, tiene una de sus primeras manifestaciones en la **arquitectura**, con la iglesia de *Il Gesù* en Roma (1575), de **Giacomo della Porta (1541-1602)**, formada con elementos clásicos pero dispuestos de manera diferente (repetición de elementos, adornos curvos, rotura de la repetición pero con las diferencias acumuladas en el centro, efectismos en la impresión visual de conjunto, etc.). Della Porta, discípulo de Vignola y colaborador de Miguel Ángel, fue también escultor, y además de la fachada del Gèsu diseñó también las de San Luis de los Franceses y Trinità dei Monti. Della Porta fue uno de los pocos buenos arquitectos de la Roma de finales del XVI. Corrige el diseño de la cúpula que

Miguel Ángel hizo para San Pedro, y que se concluye en 1590. Justo en esa década nacen Da Cortona, Bernini y Borromini. Entre 1620 y 1660 en Roma se asistirá a un «gran estallido de energía creadora» (Clark). A mediados del XVII el barroco arquitectónico ya estaba en todo su esplendor en Italia, y Borromini va ya más allá que Della Porta, como puede verse en la *Iglesia de Santa Agnese de Roma* (1653), con su esquema de cúpula central, torres gemelas y fachada grandiosa. **Gian Lorenzo Bernini (1598-1680)**, gran escultor y coetáneo de su gran rival en la arquitectura **Francesco Borromini (1599-1667)**. **Pietro da Cortona (1596-1669)** fue rival de ambos en ese mismo campo. **Guarino Guarini (1624-1683)**, que puede considerarse un seguidor de Borromini, lleva la arquitectura barroca al cenit de complejidad e inventiva. Un eco del barroco italiano se da en Austria, donde trabajan muchos arquitectos, escultores y pintores italianos, y donde el más importante arquitecto local fue **Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723)**, que estudia en Roma y presenta el primer proyecto de Schönbrunn, el palacio de verano de los emperadores o la Iglesia de San Carlos Borromeo (Karlskirche), de 1714 (aunque acabada 25 años después). En Francia se crea en 1671 la Academia de la Arquitectura, la primera de este tipo. El barroco civil francés tendrá una enorme influencia en toda Europa. A diferencia del barroco romano, el francés huye de las decoraciones exageradas. La sobriedad y clasicismo monumental del barroco francés quedan fijados en el Palacio de Luxemburgo (1615-20) de **Salomon de Brosse (1571-1626)**, que influye determinantemente en el más importante arquitecto francés del siglo XVII, **François Mansart (1598-1666)**. El arquitecto **Louis Le Vau (1612-1670)** trabaja con el pintor Charles **Le Brun** y con el paisajista **André Le Nôtre (1613-1700)** para integrar los jardines en el diseño de los edificios (*Palacio de Vaux-le-Vicomte*, 1656). De esta forma el barroco se extiende al paisaje. Junto a Le Vau y Mansart, el tercer gran arquitecto del barroco francés será **Jacques Lemercier (1585-1654)**, al que habría que sumar tardíamente a **Robert de Cotte (1656-1735)**. Todos ellos forman la gran tradición del barroco clasicista francés o el *Grand Siècle*. En escultura puede citarse a un **Guillaume Coustou (1677-1746)**, que fue director de la Real Academia de Pintura y Escultura de París, de estilo grandioso desarrollado al servicio de Luis XIV. Su hermano Nicolás y su hijo Guillaume fueron también grandes escultores. El gran arquitecto en la Inglaterra de esta época es **Inigo Jones (1573-1652)**, el primer arquitecto británico importante de la modernidad, y el primero en emplear las reglas de proporción y simetría vitrubianas. Su obra tuvo una gran influencia en el Palladianismo inglés. Diseñó por ejemplo el *Banqueting House* (terminado en 1622), que formaba parte del desaparecido Palacio de Whitehall, destruido en un incendio en 1698. De estilo renacentista italiano, en el interior hay una gran sala de dos pisos de altura, diáfana, decorada con pinturas de **Rubens** en el techo, y que sobrevivió al incendio. Carlos I encarga esas pinturas en 1635 y Rubens las hizo sobre lienzos a medida para ser encajados en el techo, imitando la pintura mural al fresco. El barroco arquitectónico inglés es también comparativamente sobrio y clasicista, y el arquitecto más importante de la segunda mitad del XVII será **Sir Christopher Wren (1632-1723)**, que deja una profunda huella en Londres tras sus trabajos en la reconstrucción de la ciudad después del incendio de 1666,

que la destruyó prácticamente. Su arquitectura, como puede verse en la catedral de San Pablo (1675-1710), responde al esquema barroco (cúpula, torres, fachada), pero con un carácter mucho más sobrio que el observado en los templos contemporáneos romanos. Un discípulo de Wren, **Nicholas Hawksmoor (1661-1736)**, introducirá elementos decorativos muy calculados sobre una base racional y un magistral uso de las proporciones. En **Holanda**, país protestante, la arquitectura barroca se muestra más sobria (simétrica, sin mucha decoración, como el antiguo Ayuntamiento de Amsterdam, de 1648).

En el ámbito filosófico **René Descartes (1596-1650)** crea la primera filosofía *deísta* (palabra esta que aparece por primera vez en 1564, con Pierre Viret), que no niega la existencia de Dios (esto solo ocurriría en el siglo XIX, con Feuerbach, Nietzsche y Marx) pero sí que sea responsable de nada de lo que ocurre. «Los filósofos libertinos del siglo XVII son en su mayor parte *deístas*; los pensadores de la Ilustración también lo serán en el siglo siguiente. Descartes inventa al sujeto moderno que ya no le debe nada a Dios, sino que todo se lo debe a sí mismo» (Onfray). Descartes da un paso más allá del *fideísmo* de **Montaigne** pero con cuidado, y para evitar problemas aclara en el *Discurso del método* (1637) que él no cuestiona ni al rey ni a Dios (Giordano Bruno había sido quemado en la hoguera treinta y siete años antes, y solo habían pasado tres desde los problemas de Galileo con la Iglesia). En *Los principios de la filosofía* (1644) Descartes hace un análisis puramente materialista de muy diversos temas. Dios no es criticado, pero tampoco se le invoca. Se le identifica como "causa primera" y después se le olvida. El pensamiento se basta por sí mismo para completar el análisis, y la filosofía se independiza de la teología (después se volverá contra ella). Su *Discurso del Método* (1637), es en realidad el prólogo a tres ensayos (*Dióptrica*, *Meteoros* y *Geometría*, agrupados bajo el título conjunto de *Ensayos filosóficos*). *Geometría*, es la primera obra que propone la idea de unir el álgebra y la geometría en una sola disciplina, lo que da nacimiento a la geometría analítica, que permite la expresión de las formas geométricas en ecuaciones algebraicas y viceversa. Esta idea supuso un extraordinario avance en su tiempo, sentando la base para el posterior desarrollo del cálculo con Newton y Leibniz. El historiador y filósofo Cristophorus Cellarius (1638-1707) clasifica en 1688 la Historia en edades: Antigua, Media y Moderna.

La Iglesia da un paso atrás después del sangriento y caótico siglo marcado por la Reforma y la Contrarreforma. Entrado el siglo, se va desplegando toda una **Revolución Científica**, se desarrollan aceleradamente las ciencias y surgen todo tipo de inventos (la *Anatomía de la melancolía*, de Robert **Burton**, 1621; calculadora mecánica de **Pascal**, 1642; generador de electricidad de **von Guericke**, 1672; el *Calculus* de **Leibniz**, 1684; los *Principia* de **Newton**, 1687; el *Analyse des infiniment petits* de **L'Hôpital**, 1696; etc.).

En el campo musical el siglo XVII es el siglo de la **ópera**. El origen de este teatro cantado está en la iniciativa de recuperación del teatro griego por parte de la Camerata Fiorentina, y las obras experimentales de Jacopo Peri (*Dafne*,

1597; y *Eurídice*, 1600). Pero la primera obra maestra del nuevo género fue *Orfeo*, de **Claudio Monteverdi (1567-1643)**, compuesta para la corte de Mantua en 1607. A ella aplicó Monteverdi todos los trucos que había aprendido, buscando el máximo impacto emocional y la máxima claridad narrativa. Para conseguirlo inventó una orquesta única hasta entonces, que combinaba instrumentos de metal, viento madera, percusión y todo tipo de cuerdas. Mezcló piezas instrumentales con canciones, dúos y coros, aplicando todo el aparato musical creado en la Basílica de San Marcos de Venecia a los momentos cumbre de la nueva obra teatral. Si *Orfeo* se representó dos veces en el palacio de Mantua ante un público de unas 100 personas, la siguiente ópera de Monteverdi, *L'Arianna* (1608), se representó al aire libre con varios miles de espectadores por noche. Al establecerse en Venecia Monteverdi extendió aún más el impacto del nuevo género, y ya en 1637 se inauguró en la ciudad de los canales el primer teatro de ópera, San Cassiano. De las 6 óperas compuestas por Monteverdi en Venecia solo 2 se conservan, entre ellas la última, la radical *La coronación de Poppea* (1642), un drama histórico cargado de sensualidad, con personajes reales, de carne y hueso aunque amorales, abierto a una segunda lectura: el texto plantea una crítica política a la archirrival de Venecia entonces, Roma. El primer reloj de péndulo se inventa en 1656, lo que permitió una medición del tiempo exacta, y esto supuso en sí mismo toda una revolución técnica. En general, este fue un siglo obsesionado por las máquinas, lo cual tuvo un reflejo en la música, que en esta época adoptó un compás uniforme y se basó en las repeticiones, especialmente en la música de **danza**, el otro gran género del momento junto al operístico. Sin embargo, a diferencia de los relojes, el tiempo musical es siempre relativo, indicado con términos italianos subjetivos (*allegro*, *andante*, *adagio*, etc.), y hubo que esperar a 1814 para el primer cronómetro musical práctico, también conocido como *metrónomo*. En esta época la hegemonía artística de Italia en toda Europa se extendió también al campo de la música, cuya terminología técnica está plagada de vocablos italianos, no solo referidos al tiempo y la velocidad. La única nota de discordancia fueron los franceses, inclinados al *ballet*, que curiosamente había sido introducido en Francia por la italiana Catalina de Médici el siglo anterior. Es más, el gran compositor de ballets en la corte francesa de la segunda mitad del XVII fue otro italiano: Giovanni Battista Lulli, conocido en su Francia adoptiva como **Jean-Baptiste Lully (1632-1687)**, director musical de la corte bajo Luis XIV desde 1661. El instrumento que acompañaba a la danza era el violín, y Luis XIII había creado un grupo de 24 violines en 1626, pero Lully y Luis XIV le añadieron otros instrumentos de cuerda, metal, viento y percusión, creando así la primera *orquesta* conocida. Todo estaba diseñado para dar grandeza y significación política al espectáculo, que no era un mero pasatiempo. Se empezaba con una obertura instrumental, que no era otra cosa que una *sinfonía* de tipo italiano. Lully llevó esas oberturas también a las óperas que compuso, con libretos de **Molière (1622-1673)**, cuando más adelante el rey se fue cansando de los ballets, en las décadas de 1660 y 1670. Pero los italianos pronto inventarían una nueva forma musical que *pegaría* en toda Europa: el **concerto**. Su inventor fue **Arcangelo Corelli (1653-1713)**, un italiano virtuoso del violín que visitó París en 1672, pero que al

regresar a Italia crea, a partir de la década de 1680, *conciertos* para conjuntos de cuerda caracterizados por ritmos mecánicos y, sobre todo, por la explotación de un contraste basado en la dinámica -pasajes ruidosos contrapuestos a otros suaves- creando una versión musical del *claroscuro* en la pintura. Para ello dividió el conjunto instrumental en dos grupos, una gran orquesta de cuerda, llamada *concerto grosso* o *ripieno* (relleno), frente a un grupo pequeño, el *concertino* (pequeño conjunto instrumental). Ambos se alternaban tocando distintas frases. Esta música acabó conociéndose como *concerto grosso*, el nombre del grupo mayor, aunque el término quedó con el tiempo en *concerto*. Los *concertos* de Corelli se dividían en tres secciones de velocidades diferentes y contrastantes (*lento-rápido-lento* o *rápido-lento-rápido*), si bien esto era lo típico también en las *suites de danzas* para conjuntos instrumentales anteriores a ellos. Corelli añadió un ingrediente más a su invento: el *bajo cifrado* o *bajo continuo*, tomado de Monteverdi. El *bajo continuo* permitía ahorrar tiempo al compositor, que indicaba someramente en la partitura el acompañamiento a la melodía, con unas notas y números encima que indicaban el tipo de acorde que las debían acompañar. El intérprete tenía que interpretar estas indicaciones, y no había una única solución al "cifrado". Este sistema se utilizó hasta la segunda mitad del XVIII, momento en que se empezó a indicar con precisión qué notas se debían tocar. El caso es que el *bajo cifrado* centró la atención de los compositores en la *progresión armónica* de sus obras. Esto ya lo hacía Josquin des Prés, a partir de un acorde básico o cadencia, pero en su época los acordes aceptables eran muy escasos. Esas opciones habían ido aumentando con el tiempo. Vincenzo Galilei, padre de Galileo, escribió un tratado sobre las disonancias en 1588-91, pero la evolución no se paró ahí, y los acordes de los *madrigales* de Monteverdi eran relativamente osados. Más adelante se descubrieron las fuerzas de atracción y repulsión entre acordes, que gobernarían la **progresión armónica**. Las notas pueden agruparse en *claves*, y dentro de cada *clave* unas notas tienen más peso que otras. También entre los acordes se descubrió una jerarquía. Por ejemplo, en la clave de sol, el acorde de sol, la tríada *sol-si-re*, es el acorde básico. Los acordes que comparten dos notas con él son cercanos, y los que solo comparten una nota o ninguna están más alejados y llaman la atención. Los compositores aprendieron más trucos: en la línea de bajo se podía añadir una nota a la tríada, y si esta era más baja se convertía en la raíz del acorde, cambiando su sonido. De esta forma las notas básicas del bajo dirigían las *progresiones de acordes*. Compositores populares como Paul McCartney o Sting, que tocan el bajo, componen aún hoy sus canciones así. Una forma musical que muestra estas *progresiones de acordes* es la *passacaglia*, también conocida entonces como *chaconne*, con una secuencia de pocos acordes que se repiten una y otra vez y forman una base para exploraciones melódicas sobre ellos. Esta forma, originalmente de danza, se ha utilizado mucho en el *jazz*, aunque sin nombrarla. En la década de 1660 esta danza fue muy popular, para pasar después a ser un baile de corte e incluso utilizarse en la música sacra. Es lógico por tanto que la secuencia de acordes de la línea de bajo de la *chaconne* está presente en mucha de la música de finales del XVII y principios del XVIII. Durante esa época se exploraron y utilizaron todas las posibilidades

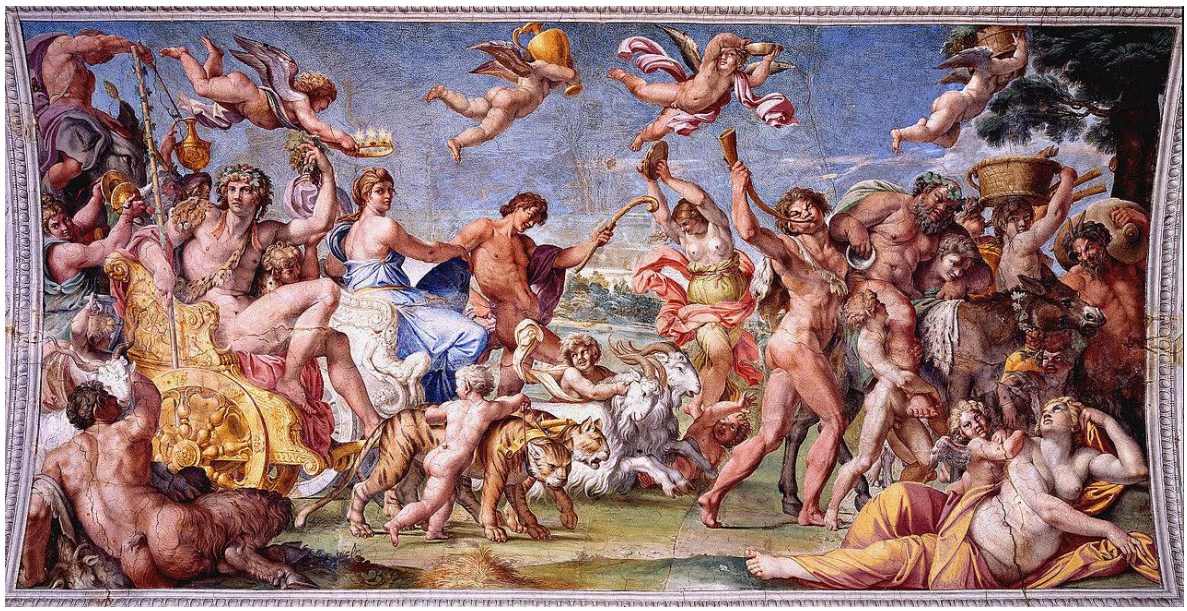
del *círculo de quintas*. Las progresiones funcionaban así: se planteaba un acorde, una tríada, al que se le añadía una nota por encima, y eso generaba la necesidad de un tercer acorde que incluyera la tríada primera más una nota, pero esta vez por debajo, etc. El sistema medieval de organizar las melodías seleccionando un conjunto de notas, los *modos*, desaparece definitivamente a finales del siglo XVII, para ser reemplazado por las *claves*. El modo *eolio*, por ejemplo, son las notas *la*, *si*, *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol* y *la*, es decir, las teclas blancas del órgano o piano, y una vez seleccionado el *modo* había que interpretar toda la pieza solo con esas notas. En el siglo XVII los músicos querían poder saltar de un *modo* a otro, ampliando el catálogo de notas disponibles para cualquier pieza, utilizando después las *progresiones de acordes* para darles un orden. Las *claves* funcionan seleccionando una nota a partir de la cual se aplicaba una regla para seleccionar otras notas que la acompañen. Por ejemplo, la clave de *mi menor* empieza en *mi* y contiene nueve notas: *mi*, *fa#*, *sol*, *la si*, *do*, *do#*, *re* y *re#*. La clave de *mi mayor* añade una décima nota, *sol#*. Muchas claves tienen notas compartidas, y se podía saltar de una a otra *clave* en distintos momentos de una pieza. Eran las *progresiones de acordes* las que darían unidad y orden a la composición. Los viejos *modos* se siguieron usando de vez en cuando (Chopin, Debussy, música *folk*), pero el *sistema de claves* y los modos *mayor* y *menor* (solo dos de los muchos que existían hasta ese momento) acabaría imponiéndose. Corelli usó con profusión el nuevo sistema de *claves* y todas las innovaciones a su alcance, que tendrían después una enorme influencia en el veneciano **Antonio Vivaldi (1678-1741)**. Por su parte, el inglés **Henry Purcell (1659-1695)** combinó elementos italianos y franceses en su obra, íntimamente ligada a las necesidades de la corte, pero fraguando un estilo específicamente británico que tendría gran influencia, con continuidad en la obra de Haendel durante la primera mitad del siguiente siglo.

A finales del siglo XVI va creciendo un rechazo a la pintura *manierista* y se empieza a buscar instintivamente un nuevo punto de partida. Llegan a Roma dos artistas del norte de Italia con propuestas totalmente diferentes: una de ellas es volver al **clasicismo**, a las fuentes (Annibale Carracci); y la otra partir de un radical **naturalismo** (Caravaggio). Volver la vista atrás o partir de cero. Al final se impuso, en Italia y en Francia al menos, la corriente clasicista (Poussin, Reni), que reinaría en Europa hasta el Realismo francés del siglo XIX. Esta hegemonía clasicista empezó a remitir a finales del XVIII (ya Goya reconocía solo a tres maestros: Velázquez, Rembrandt y la naturaleza). Los que hoy nos parecen los barrocos más modernos -precisamente Velázquez y Rembrandt- siguieron en su día un camino naturalista anacrónico según la ortodoxia del gusto dominante, y ello se extiende en general a España y Holanda. La "modernidad" de la técnica pictórica de estos pintores naturalistas -según se "descubre" en el siglo XIX- es herencia directa de la Escuela Veneciana y más concretamente de Tiziano.

Annibale Carracci (1560-1609) nació en Bolonia, y sus influencias iniciales son primero venecianas y de Correggio y, una vez llega a Roma, de la pintura

de Rafael. Funda en 1582 con su hermano Agostino y su primo Ludovico una academia en Bolonia. El teórico era Ludovico, y es él quien impulsa la creación de la academia-taller, que fue llamada primero de los "desiderosi" y después de los "incamminati", es decir, de los deseosos y encaminados. En ella se daba la máxima importancia al dibujo del natural, alejándose de las exageraciones y de lo artificioso del manierismo. Esto explica la extraña temática de alguna de las primeras pinturas de Annibale (*El comedor de judías*). Como pintor Ludovico se encargó sobre todo de cuadros de altar y pintura religiosa, y aunque era el teórico su pintura era menos avanzada que la de sus primos. Los tres pintan en Bolonia unas escenas sobre la fundación de Roma en el Palazzo Magnani, y un friso con la historia de Jasón en el Palazzo Fava. Estos encargos les dan fama. A instancias del mayor de los tres, Ludovico, Annibale y Agostino viajan por toda Italia en 1580-81. Ludovico se queda en la academia, donde se forman pintores como Domenichino, Guido Reni, Lanfranco o Francesco Albani. Agostino fue reconocido en su época sobre todo como grabador, y trabajó entre Parma y Venecia, aunque más de una vez fue a Roma a ayudar a su hermano Annibale en algún encargo. Annibale llega a Roma con fama de virtuoso pintor de cuadros de altar, y curiosamente, aunque los Carracci rechazan el crudo estilo realista de Caravaggio, en la Capilla Cerasi hay un cuadro de altar de Annibale (una Asunción) flanqueado por los cuadros del Merisi. En 1595 Agostino y Annibale están en Roma, contratados por el cardenal Odoardo Farnesio para decorar su palacio. La decoración de la galería del Palacio Farnesio (1597-1600), hoy embajada de Francia, sobre todo la bóveda de la galería, con arquitecturas fingidas donde desarrollan la serie de frescos del *Triunfo del Amor Divino* a partir de las Metamorfosis de Ovidio, fue considerado el modelo ideal de belleza y armonía clásicas. Agostino, además de ayudar a su hermano, pudo ser el responsable de estudio iconográfico de toda la decoración de la galería. Esta obra influyó ampliamente en la pintura futura, no solo entre los muchos discípulos de su taller boloñés (Domenichino, Guercino, Albani, Lanfranco, Reni), algunos de ellos llamados a Roma para ayudar, sino también en un pintor como Rubens. De las decoraciones del Palacio Farnesio cabe destacar también un *Hércules en la encrucijada* para el camerino del cardenal. Por otro lado, los paisajes de Annibale Carracci, que ganan protagonismo y autonomía en su pintura, fuertemente idealizados, influirán decisivamente en Nicolás Poussin y Claude Lorrain (*Huida a Egipto*, 1603, en la Galleria Doria Pamphili, o *Paisaje con río y bañistas*, h 1569-1615). Los Carracci se plantean en definitiva cultivar una belleza idealizada, también aplicable al tema religioso tradicional, como muestra la *Piedad* de 1599-1600. Junto con Guido Reni acaban fundando una línea clásica en la pintura que tendría recorrido hasta el final del siglo XIX. Pero la producción de Annibale es más amplia y diversa de lo que se piensa, y realizó retratos, grabados e incluso caricaturas. Durante los últimos años Annibale sufrió de profundas depresiones que le impidieron pintar, pero sus discípulos y ayudantes siguieron haciéndolo (al óleo y al fresco) a partir de sus dibujos y diseños. Este es el caso de su último encargo, unos frescos sobre los milagros de San Diego de Alcalá para San Giacomo degli Spagnoli (hoy conservados en el MNAC), en los que participó Domenichino, que era discípulo de su hermano y que tras la muerte

de este se había trasladado a Roma con Annibale. Fue tan grande la fama de Annibale en Roma en su época que fue enterrado en el Panteón junto a Rafael.



El Triunfo de Baco y Ariadna (1597-1600), escena central del *Triunfo del Amor Divino*

Paisaje con río y bañistas (h 1569-1615)

Piedad (1599-1600)

Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), a diferencia de los Carracci, no toma como referencia los modelos clásicos ni tiene como objetivo la belleza ideal, sino que parte de un **naturalismo** radical totalmente contrario a los convencionalismos imperantes o a cualquier tradición. Trabaja en Roma, Nápoles, Malta y Sicilia, y de los tres primeros sitios tuvo que huir por pendencias. Un acta de bautismo descubierta en 2009 indica que Merisi nace Milán, aunque su familia venía de Caravaggio, pequeña población situada a unos 50 kilómetros. En Milán estudia pintura en el taller de un discípulo de Tiziano, Simone Peterzano (1540-1596), pero se traslada a Roma en 1589 o 1590, durante el papado de Sixto V (que transcurre entre 1585 y 1590), para triunfar como pintor independiente. En Roma el ambiente artístico era el de los últimos manieristas (Scipione Pulzone, Girolamo Muziano, Federico Barocci y Giuseppe Cesari di Arpino) muy condicionado por la Contrarreforma, que promueve un impacto emocional en los fieles a través de las obras de arte de tema religioso. Los primeros meses de Caravaggio en la gran ciudad fueron duros, trabajando a destajo en talleres de obras producidas en serie: réplicas

de obras devocionales y cabezas de «hombres ilustres». Sin embargo, Caravaggio pintó «para sí mismo» una obra como *Muchacho mondando una pera*, su obra personal más antigua conocida, de la que sólo han sobrevivido tres copias. En esta época Caravaggio cae enfermo y acude al hospital de la Consolazione, para indigentes. Según cuenta Roberto Longhi, durante su convalecencia pinta para el prior del hospital, que era natural de Sevilla, obras que acabarán en su ciudad natal pudiendo conocerlas pintores como Velázquez, durante su etapa formativa, o Zurbarán (Longhi señala también que a Sevilla llegó una buena copia de *La Crucifixión de San Pedro*). Una vez recuperado, en torno a 1590, Caravaggio consigue entrar en el taller más importante de la ciudad entonces, el de Giuseppe Cesari di Arpino (1568-1640), *il Cavaliere d'Arpino*. Estuvo a su servicio pocos meses, porque pronto se establece por su cuenta, pintando en los años que siguen algunos de sus cuadros más conocidos de su primera época: su *Baco enfermo* (1593), posible autorretrato, el *Baco* (1595) de los Uffizi, *La buenaventura* y *Los jugadores de cartas*, ambos de 1594, el *Descanso de la huida a Egipto*, de 1597, con un ángel de belleza idealizada, la *Magdalena penitente*, de 1594-95, y el *Muchacho mordido por un lagarto*, de 1596, este último ejemplo temprano de su naturalismo «fotográfico», con dos versiones autógrafas, una en la National Gallery de Londres y la otra en Florencia. Algunos de estos cuadros (*Muchacho mordido*, *La buenaventura*) se vendieron muy mal, pero la suerte de Caravaggio cambia cuando le presentan al cardenal Francesco del Monte (1549-1627) en 1595, que le acoge en su casa y le proporciona los primeros encargos importantes (*Los tahúres*, con dos versiones; el *Tañedor de laúd*, con cuatro versiones autógrafas, una en el Hermitage y otra en el MET; *La cabeza de Medusa*). Del Monte era una personalidad singular, un naturalista con inclinaciones científicas con conocimientos de botánica y química farmacológica, que disponía de un gabinete en Porta Pinciana donde destilaba hierbas. Caravaggio tuvo muchos protectores, comitentes y coleccionistas interesados en su obra además de Del Monte, si bien en el círculo de este encontró a sus más importantes valedores en Roma, como el banquero y marqués Vicenzo Giustianini. También para el cardenal Del Monte Caravaggio abordará sus primeros encargos de pinturas para su exhibición pública, empezando por las destinadas a la decoración de la capilla Contarelli de la iglesia de San Luis de los Franceses: dos grandes lienzos de complejas composiciones, sin precedentes para el pintor, *El martirio de San Mateo* (1599-1600) y *La vocación de San Mateo* (1599-1600). Aquí Caravaggio se atreve a plantar en una iglesia representaciones crudamente realistas de ambientes tabernarios para las escenas religiosas -*La vocación*-, para las que pudo contar como referencias con el tratamiento del tema por parte del romanista nórdico Van Hemessen y con el grabado *Los jugadores y la Muerte* de Holbein. Pero además parece evidente el uso por parte de Caravaggio en su estudio de una especie de «cámara oscura», provista de espejos para reflejar e iluminar. Giulio Mancini (1559-1630) describe el estudio de Caravaggio en su *Considerazioni sulla pittura* (1617-21): «Una luz uniforme que llega de lo alto sin reflejo, como se produciría en una estancia con las paredes pintadas de negro, que tendría así los claros y las sombras muy claras y muy oscuras, sirven para

dar relieve a la pintura, aunque de un modo no natural que no se hizo ni se concibió en ningún otro siglo ni por pintores más antiguos». De 1558 es *Magia naturalis*, un libro de Giambattista della Porta (1535-1615) que describe en términos muy parecidos una «cámara oscura» inventada por él, y este libro era muy conocido en época de Caravaggio. La minuciosidad en los detalles que puede observarse en las obras de Caravaggio no era la razón de la originalidad de su pintura, pues ese rasgo ya estaba presente en los retratos del manierista Pulzone o en las idealizadas flores de Jan Brueghel. Lo radicalmente nuevo en Caravaggio era su naturalismo directo, podría decirse que «fotográfico» mucho antes de la invención de la fotografía. Esto resulta evidente en pinturas de figuras aisladas como el *Muchacho mordido por un lagarto* y en sus representaciones de objetos, que pronto adquirirán independencia. Los «bodegones» aparecen en las decoraciones murales de la antigua Grecia y Roma, y en las ilustraciones de libros en la Edad Media, y aunque Durero fue capaz lograr mediante la técnica de la acuarela una impresionante Liebre joven (1502) y *Gran mata de hierba* (1503), hubo que esperar a las refinadas técnicas de pintura al óleo de los primitivos flamencos para que los objetos, animales y plantas adquirieran una mayor importancia, como vemos en el jarrón de Memling en el reverso del *Retrato de un hombre joven orante*, de 1485, hoy en el Museo Thyssen, o los retratos construidos a partir de la acumulación de objetos, plantas y animales de Giuseppe Arcimboldo de la segunda mitad del XVI. En ese siglo, en Italia, Vasari hablará de «cose naturali», y durante mucho tiempo el término común en italiano será «soggeti e oggetti di ferma» (sujetos y objetos inmóviles). Hacia 1650 en los Países Bajos se hablará también de «pintura de cosas inmóviles», *Stilleleben*, mientras que el término más sintético «naturaleza muerta» no se aparecerá hasta 1756, con el éxito de Chardin en este género pictórico. El término francés se hizo de uso común en todos los países de lenguas latinas, aunque en España se usa también «bodegones», mientras que en los países del norte aún se emplean variantes del original, como el *still life* del mundo anglosajón. Por tanto, aunque con precedentes, es en el siglo XVII cuando el género de las «naturalezas muertas» se desarrollará plenamente, con composiciones de objetos, alimentos y flores como protagonistas absolutos de las obras. Fue precisamente Caravaggio quien, con su *Cesto con frutas* (h 1596), de realismo extremo, crea el que puede considerarse primer «bodegón» o «naturaleza muerta» moderna, totalmente autónoma y autocontenida (estudio del natural, iluminación directa que revela superficies y volúmenes y descripción veraz y certera). En los «bodegones» de Caravaggio algunas frutas son comestibles, pero otras están agusanadas o tienen moho, hay hojas verdes y otras mustias, y no por la codificación de un mensaje, una suerte de *vanitas*, sino porque el objeto pintado a partir del natural refleja exactamente la realidad copiada. Este mismo cesto con frutas aparece en otras pinturas, integrado con diversos personajes aunque ocupando un espacio secundario reservado para él en la composición (por ejemplo, el *Baco* de los Uffizi, de 1595, o *La cena de Emaús*, de 1601, hoy en la National Gallery). El tenebrismo de Caravaggio rompe con una larga tradición que se remonta a los pintores flamencos y a Masaccio y que limitaba o supeditaba el realismo de las sombras proyectadas (*ombre portate*) a la

belleza, equilibrio y legibilidad de la escena representada. En sus obras la fuente de luz es única y las profundas sombras proyectadas de unos personajes envuelven a otros situados detrás, contrastando fuertemente las zonas directamente iluminadas con las que permanecen a oscuras. El efecto es marcadamente teatral, pero a la vez totalmente realista, sin concesiones. Con Caravaggio el naturalismo se lleva al extremo, y se supedita a él todo lo demás. Este principio se aplica también a los modelos empleados para las figuras, tomados del entorno tabernario del pintor al margen de toda idealización, como reflejados por un espejo que devuelve la imagen de lo que se planta ante él, lo que muchos consideraron vulgar. También ellos se sometían al claroscuro tenebrista, resultando una suerte de «naturalismo tenebrista» que puede considerarse la esencia del estilo del pintor. Si la originalidad de este atrajo la atención sobre él, ganando partidarios, adeptos e imitadores, su uso indiscriminado le traerá problemas, facilitando el trabajo de sus rivales y enemigos, especialmente cuando Caravaggio, con la ayuda de sus protectores, se aventure a desarrollar pinturas de temática religiosa para su exhibición pública en iglesias. Además de la vulgaridad de los modelos le criticarán precisamente la congelación de todo movimiento en la captación de un instante, como en una fotografía iluminada por un golpe de flash, privando a la obra de toda posibilidad de desarrollar una «historia». Un tratadista escribirá diez años después de la muerte del pintor: «Esta escuela de Caravaggio es muy atenta en observar la realidad que tiene siempre ante sus ojos mientras trabaja; hace bien una figura sola, pero en la composición de historia, y para expresar afecciones, que toman de la imaginación y no de la observación de la cosa para reproducir lo verdadero que tienen siempre ante sí, no me parece que sirvan, al ser imposible de meter en una estancia a una multitud de hombres que representen la historia únicamente con la luz de una ventana, y que haya uno que ríe, o que llore o que adopte la actitud de caminar o esté parado para dejarse copiar, y así además sus figuras, por más fuerza que tengan, carecen de movimiento, afecciones y gracia». Todo ello explica que las siguientes obras de Caravaggio en Roma provocaran sonados escándalos. Por ejemplo, pinta para la capilla Contarelli, un *San Mateo y el ángel* (1602), destruido en los bombardeos de Berlín durante la Segunda Guerra Mundial, que fue rechazado en su día por falta de decoro en el modelo y obligado a repetir, lo que hace «empleando todos los medios a su alcance» según nos dice Bellori, y creando una obra que combina el naturalismo tenebrista marca de la casa con un cierto clasicismo que parte de la tradición pictórica. Lo mismo le ocurre con *La Conversión de San Pablo* (1600) y *La Crucifixión de San Pedro* (1600), con dos versiones pintadas para la pequeña y oscura capilla Cesari en Santa María del Popolo por encargo de Tiberio Cerasi, tesorero del papa, ambas rechazadas y vueltas a pintar en 1601 en un estilo menos crudo (la versión original de la *Conversión* está en la colección Odescalchi Balbi de Roma mientras que la de la *Crucifixión* está perdida, si bien hay una copia en el Hermitage). Caravaggio conocía los límites que traspasaba y no podía ignorar los riesgos que asumía, pues Scipione Pulzone había pintado entre 1585 y 1590 unos ángeles para una capilla del Gesù, y en estos eran reconocibles los modelos, por lo que las obras fueron retiradas. A pesar de todo, en este momento -inicios del siglo XVII-

Caravaggio era ya «celebérrimo» y sus honorarios, muy altos. Recibirá también encargos de obras mitológicas, empezando por la *Medusa* (1597), comisionada por Del Monte y hoy en los Uffizi, *Narciso* (1597-99), en el Palazzo Barberini, y *El Amor victorioso*, hoy en Berlín. Por otros motivos, tampoco aquí escapará el pintor de las polémicas y los escándalos. Precisamente la última obra citada provocará el conocido pleito de 1603 con **Giovanni Baglione (1566-1643)**, rival personal de Caravaggio, a quien sin embargo admiraba y envidiaba. Baglione, un pintor academicista, pinta en 1602 *Amor sacro y amor profano* en respuesta a un reto de dos grandes mecenas y coleccionistas, Vincenso Giustiniani y el cardenal Francesco del Monte. El estilo del cuadro de Baglioni imita el de Caravaggio, quien concursa con el irreverente *El Amor victorioso* (1602), que causa sensación. Giustianini compró la obra por una fortuna y Baglione, humillado, pinta una segunda versión de *Amor sacro y amor profano* (1603), pero esta vez dando a un personaje secundario que antes aparecía de espaldas, un fauno o sátiro, la cara de su rival. A partir de aquí la relación entre ambos se agriaría notablemente. Baglione, protegido por el papa como el otro gran rival de Caravaggio, Il Cavaliere D'Arpino, consigue hacerse con el encargo para pintar una *Resurrección de Cristo* (1603) para la iglesia del Gesù. Caravaggio no desaprovechará ocasión de ridiculizar la obra haciendo circular versos satíricos. Baglione denunciará a Caravaggio y su círculo de amigos (al que pertenecía Orazio Gentileschi) por difamarle. Tras su frustrante excursión caravaggesca Baglione volverá a encerrarse en su estilo clasicista o académico, en el que se sentía seguro. Debido a estos roces, Baglione, que fue también historiador de arte, le dedica a Caravaggio una entrada rencorosa en sus *Vite* (1642). Precisamente Baglione, junto con el abate Giovanni Pietro Bellori (1613-1696), que en 1614 critica el naturalismo de Caravaggio en su *L'idea del pittore*, serán los responsables del hundimiento de su fama tras su muerte, en un contexto de triunfo de la corriente clasicista en la segunda mitad del siglo. Caravaggio insistirá pronto en la pintura religiosa, a pesar de los riesgos, empezando por *Cena de Emaús* (1601), hoy en Londres, que sitúa como no podía ser de otra forma en una taberna, incorporando sus queridos «bodegones» y un Cristo imberbe. En esta época intermedia de su carrera Caravaggio, como señaló Bellori, «había comenzado a robustecer los oscuros». No se trataba de dar volumen a los cuerpos, sino de llenar el espacio circundante y separador entre personajes con sombras de las que «arranca» con un fogonazo el momento clave de la historia sacra que ilustra en la obra, como haría un escultor con un bloque de mármol. Esta intensificación de su tenebrismo contrasta con la que será la evolución de los seguidores que tuvo, en general hacia una pintura realista y objetiva pero límpida (Ribera, Velázquez, Hals). Radicalizándose Caravaggio estaba tratando de responder probablemente a la demanda romana del momento, que requería cuadros de temática sacra de fuerte dramatismo y patetismo. Pero además, precisamente en esta época llegan a Roma obras boloñesas, y poco después Annibale Carracci lo hace en persona acompañado por algunos de sus discípulos, y también, en 1599, las obras venecianas que había en Ferrara, y Caravaggio reacciona a ese idealismo bañado de una luz irreal y colorista extremando su propio estilo. Sólo tras un rechazo el pintor aceptará suavizarlo combinando

elementos clasicistas en las segundas versiones para la capilla Contarelli y la capilla Cesari. Pero inexplicablemente en los siguientes encargos insistirá también en volver a su provocador «naturalismo tenebrista», que repetirá una y otra vez las polémicas y los traumáticos rechazos. En *La incredulidad de santo Tomás* (1602-1603), pintada para Giustiniani y hoy en Postdam, Caravaggio muestra el momento «fotográficamente» exacto en que santo Tomás introduce los dedos en la herida del costado de Cristo, presentado de forma convencional pero sin atributos divinos. El *Santo entierro de Cristo* (1602-03), hoy en los Museos Vaticanos, tiene mayor colorismo (aunque discordante) y luz más compleja (pero contrastante), lo que no libró a la obra de descripciones como la que observa en ella «el funeral del jefe de una tribu de gitanos». La *Madonna de Loreto* (1604), hoy aún en su emplazamiento original de la basílica de Sant'Agostino de Roma, muestra a una bella Virgen en una pose escultórica, lo que no libró a la obra de otra fuerte polémica de la que se salvó sólo por la calurosa acogida de las gentes humildes, que se vieron representadas en los dos miserables peregrinos. La *Madonna de los Palafreneros* (1605), encargada por Scipione Borghese, sobrino del papa Pablo V, para San Pedro del Vaticano, fue previsiblemente rechazada por la caracterización demasiado «plebeya» de los personajes (se la quedó Borghese, protector del pintor en sus últimos complicados meses en Roma). Sin embargo la polémica más fuerte de todas se dio con *La muerte de la Virgen* (1606), hoy en el Louvre, al presentar Caravaggio a una prostituta ahogada e hinchada sobre una mesa como el cadáver de la Virgen, sin alusión alguna a su Asunción. Estos rechazos van acabando con la buena consideración de Caravaggio como pintor en Roma, y le sumen en la desesperación y el rencor. Aún pintará el *San Jerónimo Penitente* (1605-06) hoy en Montserrat, y un *Cristo en el Monte de los Olivos* (1605-06) perdido en el Berlín de 1945. Aunque sus poderosos mecenas le protegieron cuando se metía en problemas, la muerte de una persona en una riña el 29 de mayo de 1606 le pone en fuga. La víctima fue Ranuccio Tomassoni, gángster y soldado de la guardia del papa, y el motivo, como se ha sabido en 2002 a partir de documentación histórica publicada por el Vaticano, una disputa a cuenta de la prostituta Fillide Melandroni, que había servido de modelo a Caravaggio en diversas obras y cuyo proxeneta pudo ser Tomassoni. El informe del cirujano que examinó el cadáver en 1606 indica que Tomassoni murió desangrado por una herida en la femoral a través de su ingle, consecuencia del intento de Caravaggio de seccionarle los testículos. Caravaggio huye a la campiña romana donde es acogido por los Colonna, pero en otoño de 1606 se marcha a Nápoles, donde es recibido como gran maestro y estará entre 1606 y 1607. En Nápoles pintará obras de gran complejidad compositiva, como *Siete obras de misericordia* (1607), para la iglesia del Pio Monte della Misericordia, y la *Madonna del Rosario* (1607), originalmente para la misma iglesia pero que fue rechazada (aparece gente humilde con los pies sucios), un grupo de artistas (Rubens, Jan Brueghel) la adquiere y la dona a la iglesia de los Dominicos en Amberes, donde ejercerá gran influencia durante unos ciento cincuenta años, aunque hoy está en Viena. Esta Madonna trata un tema en el que ya habían trabajado Da Vinci y Rafael, y que Caravaggio desarrolla en su particular y provocativo estilo. Vemos a la Virgen pedir a Santo Domingo que distribuya

rosarios entre la gente, mientras San Pedro Mártir señala al niño Jesús, origen de toda Gracia. En tan poco tiempo pintó algunas obras más: el *David con la cabeza de Goliat* (1607) de Viena, tema que había tratado ya en el cuadro del Prado, de 1600, y al que volverá en el de la Galería Borghese (1609-10); la *Crucifixión de San Andrés* (1607), que estuvo en España hasta 1976 y hoy está en Cleveland; o la *Coronación de espinas* (1607), también hoy en Viena. Pero al poco Caravaggio deja Nápoles y se establece en Malta, donde Alof de Wignacourt, Gran Maestre de la Orden de Malta, le da una cálida bienvenida y le nombra Caballero de la Orden. Allí pinta el *Retrato* (1607-08) de su nuevo mecenas, hoy en el Louvre; la impactante *Decapitación de San Juan Bautista* (1608), hoy aún en la catedral de San Juan de los Caballeros de Malta; un *San Jerónimo escribiendo* (1608), también en Malta; el *Cupido durmiendo* (1608), hoy en Florencia (Palacio Pitti); y la *Salomé con la cabeza del Bautista* (1608-09) de la National Gallery de Londres. Baglione and Bellori apuntan que Caravaggio tuvo que abandonar Malta tras una pelea con un «cavaliere nobilissimo», pero un artículo publicado en 2002 por Keith Sciberras revela algunas circunstancias desconocidas del caso. Hacia mediados de agosto de 1608 se produce una pelea tumultuaria con siete caballeros involucrados que acaba con una puerta rota y con uno de ellos, Fra Giovanni Rodomonte Roero dei Conti della Vezza di Asti, herido. Caravaggio es detenido y encarcelado hacia finales de mes, si bien otros cuatro caballeros serán condenados a penas de cárcel y uno expulsado de la Orden de Malta, por lo que cabe asumir que el causante fuera el pintor. Caravaggio será condenado y expulsado de la Orden pero *in absentia*, pues consigue escapar no se sabe cómo del Castillo de San Angelo y llegar a Siracusa, Sicilia, aunque visitará también Messina y Palermo. En este nuevo exilio pinta, entre otros óleos, *La sepultura de Santa Lucía* (1608), hoy aún en Siracusa, obra en la que puede verse por primera vez a un grupo de personajes concentrados en la parte inferior del cuadro, con un gran vacío sobre sus cabezas. En Messina pinta la *Resurrección de Lázaro* (1609) y la *Adoración de los pastores* (1609), ambos conservados en Messina, en los que se desarrolla la misma novedosa relación entre los personajes y el espacio observada en *La sepultura de Santa Lucía*. En Palermo pinta una *Natividad* (1609), famosa hoy por el triste robo de la mafia en octubre de 1969, siguiendo en paradero desconocido hasta el momento. En menos de un año Caravaggio había vuelto a Nápoles, donde estaba ya en el verano de 1609 y donde permanecerá unos diez meses, contando allí aún con la protección de los Colonna. Pero al poco de llegar le dan una brutal paliza que casi le lleva a la muerte, y pasa un tiempo recuperándose de las heridas. En este segundo período napolitano pintará otra de las *Salomé con la cabeza del Bautista* (1609), probablemente la del Palacio Real de Madrid, la *Flagelación de Cristo* (1610), hoy en Nápoles, *Juan Bautista* (1610), hoy en la Galería Borghese de Roma, el último *David con la cabeza de Goliat* (1610), que muestra a un David compasivo y hoy en la Galería Borghese, o *El martirio de Santa Úrsula* (1610), aún en Nápoles. Scipione Borghese gestiona el perdón papal en Roma y quizás por no sentirse seguro en la ciudad decide no esperar y volver por mar, lo que podría indicar que así trataba de evitar un atentado contra su vida, embarcándose en Nápoles el 9 de julio de 1610 y llegando a Palo, a unos 30

kilómetros de Roma, donde fue detenido y encarcelado. Le liberan y llega a pie a Porto Ercole, donde muere con fiebre, «de indigencia y sin ningún cuidado». Al parecer «se le dio sepultura en un lugar allí cercano», en el pequeño cementerio de San Sebastiano, desmantelado en 1956 y transferidos los restos al municipal. Una investigación identificó mediante el análisis de DNA (se comparó con los Merisi que viven aún hoy en Caravaggio) y datación por carbono 14 lo que pueden ser sus restos en 2010 (Giorgio Gruppioni, que dirigió el equipo de antropólogos, daba una probabilidad del 85%). Los huesos así identificados tenían altos niveles de plomo, un componente de las pinturas, por lo que inicialmente se determinó que la causa de la muerte o un agravante había sido envenenamiento no intencionado, lo que explicaría además en parte su comportamiento violento, pero en 2018 otro estudio concluyó que se debió a una septicemia provocada por las heridas que recibió probablemente en una pelea ocurrida poco antes de abandonar Nápoles. En 2002 se encontraron en el Vaticano unos documentos que apuntan que la familia Tommasoni pudo estar detrás de un último intento de asesinato de Caravaggio en Nápoles, como venganza por la muerte de Ranuccio Tomassoni en Roma en 1606, aunque no se puede descartar que se tratara del caballero maltés, Fra Giovanni Rodomonte, al que agredió también en 1608. Alguna herida sufrida en este último ataque se infectó, acabando con la vida del pintor. Caravaggio sólo pintó un fresco, localizado en el Casino dell'Aurora, en Roma, donde se encuentra otro fresco, de Guercino, que es el que le da nombre al lugar. **Giulio Mancini (1558-1630)** menciona a cuatro aprendices de Caravaggio que vivían juntos y fueron discípulos directos del maestro: Giovanni Antonio Galli (1585-1651), lo Spadarino; Cecco de Caravaggio (h. 1580-1620), Bartolomeo Manfredi, y un Spagnoletto que pudo haber sido José de Ribera. De todos ellos, dejando a Ribera a un lado, más directo seguidor e imitador del estilo de Caravaggio fue **Bartolomeo Manfredi (1581-1622)**, mientras que el mejor caravagista francés fue **Valentín de Boulogne (1591-1632)** y español, aunque afincado en Nápoles, **José de Ribera**. En Italia, además de Orazio Gentilleschi, del que se hablará después, hay que citar por su refinamiento a **Bartolomeo Cavarozzi (1587-1625)**, que trabajó en España, en cuyos artistas influyó. Pero hubo muchos por toda Europa, pues la pintura de Caravaggio tuvo una enorme influencia en su época. Un ejemplo es Matthias Stom (1600-1650), que fue alumno en Roma del también caravagista **Gerard van Honthorst (1590-1656)**, siendo este una de las principales figuras de la **Escuela de Utrecht**, seguidora en el norte del naturalismo de Caravaggio, y especialista en escenas de interior iluminadas por velas con pícaros (jugadores, juerguistas, sacamuelas, cantantes) como protagonistas. Otro caravagista norteño que pasa por Roma (1616-1625) fue **Theodoor Rombouts (1597-1637)**, que al volver a su Amberes natal se encuentra ya establecida la influencia de Rubens. Se dedicó a la pintura picaresca (*El charlatán sacamuelas*, 1620-25), a menudo en característicos formatos panorámicos, y a los temas religiosos por encargo. La influencia de Rubens, con quien colaboró, y la **pérdida de popularidad del caravagismo a partir de la década de 1630** modificó su estilo en sus últimos años. Van Dyck le retrata hacia 1632. Como se ha señalado, en la principal iglesia dominica de Amberes estuvo durante siglo y medio la *Madonna del*

Rosario (1607) de Caravaggio, donada entre otros por Rubens, admirador suyo, obra que resultó clave para la **difusión de su estilo en el norte**. Desde la perspectiva actual resulta sorprendente constatar que Caravaggio había caído totalmente en el olvido con el triunfo de la escuela clasicista (Rafel, Carracci, Reni, Poussin), que se impone a la naturalista, de manera que hacia finales de siglo ya nadie se acuerda de él. Poussin llega a Roma en 1650 y el cronista francés André Felibien señala que «Poussin no soportaba a Caravaggio porque pensaba que había venido al mundo para destruir la pintura». Mucho más tarde, Goethe visita Roma pero no menciona ninguna obra de Caravaggio, y Stendhal le critica, alabando en cambio a Guido Reni en sus *Paseos por Roma* (1828-1834). Esto empieza a cambiar en el mismo siglo XIX, más adelante, cuando los grandes historiadores del arte Jacob Burckhardt (1818-1897), Alois Riegl (1858-1905) o Roger Fry (1866-1934) reevalúan el naturalismo en general y su obra en particular. Pero aún en 1929 el historiador del arte Henri Focillon ignora reiteradamente a Caravaggio en su visita a San Luis de los Franceses (capilla Contarelli) o al Palacio Doria mientras que alaba a Velázquez o a Lorrain. Será **Roberto Longhi (1890-1970)**, uno de los más importantes historiadores del arte italiano, quien centra en él su atención y lo "pone de moda" en la década de 1950. Tras el fascismo y la Segunda Guerra Mundial Italia está ávida de verdad y justicia social, y no casualmente la intelectualidad será marxista y surge el neorrealismo cinematográfico italiano (aunque es sin embargo con Pier Paolo Passolini con quien Caravaggio tiene más de un punto de contacto, tanto en el plano artístico como en el biográfico). Longhi dedica su tesis doctoral a la obra del artista en 1911 y publica distintos trabajos sobre él antes de organizar una célebre exposición en Milán en 1951 bajo el título de *Caravaggio y los caravaggistas*. En 1952 publica una célebre monografía, *Il Caravaggio*, que amplía en 1968 (traducido al español por primera vez en 2022). Como se ha dicho, el triunfo de la corriente clásica dentro del barroco, impulsada por los Carracci y desarrollada por sus muchos grandes discípulos, y la obra de los historiadores Bellori y Baglione, pudieron provocar que Caravaggio, enormemente reputado en vida, cayera en el olvido durante casi trescientos cincuenta años.

La incredulidad de santo Tomás (1602-1603) y *Cesto con frutas* (h 1596)

El amor victorioso (1602) y *Amor sacro y amor profano, segunda versión* (1603)

Descanso de la huida a Egipto (1597)

La muerte de la Virgen (1606) y *Madonna del Rosario* (1607)

Entre los muchos caravagistas cabe citar a **Orazio Gentileschi (1563-1639)**, padre de la también pintora **Artemisia Gentileschi (1597-1654)**. En sus inicios Orazio fue un pintor manierista relativamente convencional, pero a partir de 1600 conoce a Caravaggio en Roma, y llega a establecer al parecer una amistad con él (fueron denunciados por Baglione por difamar su obra). Este encuentro transforma profundamente su estilo (*San Francisco sostenido por un ángel*, de hacia 1607, en el Prado). Gentileschi asimila el claroscuro de Caravaggio pero integrándolo y suavizándolo en un estilo personal, lírico y refinado (tratamiento de los ropajes). Trabajó con el manierista **Agostino Tassi (1566-1644)**, que pintaba arquitecturas fingidas y en cuyo taller se formó Claude Lorrain, y con quien litigó Orazio acusándole de violar a su hija Artemisia. El sumario del litigio se conserva en el Archivio di Stato, Roma. Tassi la violó en una ocasión, pero tras prometerle que se casaría con ella ambos mantuvieron relaciones repetidas y consentidas. Artemisia declaró en el juicio: «con su buena promesa me sentí más tranquila». En aquel tiempo, más que el asalto violento en sí, se juzgaba el deshonor a la familia Gentileschi (fue Orazio el denunciante), por incumplimiento de la promesa de matrimonio por parte de Tassi. Este fue condenado a un breve exilio, que además incumplió. No tuvo que casarse con Artemisia puesto que en el juicio se descubrió que ya estaba casado con otra mujer. Orazio arregló un matrimonio para su hija con el hermano (Pierantonio) de un amigo suyo (Giovanni Battista Stiattesi) que había declarado contra Tassi en el juicio. El matrimonio no duró más que una década, pero permitió a Artemisia establecerse por su cuenta en Florencia (finales de 1612), la ciudad de su marido, también artista, y ganar así cierta libertad. Por otro lado, las

poderosas influencias de Tassi en Roma perjudicaron gravemente a Orazio, quien tuvo que buscar trabajo en otro lugar a partir de la década de 1610, estableciéndose desde 1621 y por un tiempo en Génova (*Danaë*, 1621, hoy en Los Ángeles; *Judith y su doncella*, 1623-25, hoy en Detroit) para pasar después, en 1624, a París (*La Felicidad pública*, 1625, en el Louvre; o *Magdalena penitente*, 1625-26, en Viena) y más adelante, en 1626, a Londres (*Lot y sus hijas*, 1628, en Bilbao; *Moisés salvado de las aguas* y *José y la mujer de Putifar*, ambos de comienzos de la década de 1630, en colecciones privadas inglesas). Pero su estancia en Inglaterra coincide con la de Rubens (1629-1630) y la de Van Dyck (a partir de 1632), que le eclipsan. Trató de trasladarse a España, regalando al rey Felipe IV una segunda versión de *Moisés salvado de las aguas* (1633), hoy en el Prado, pero finalmente se queda en Londres, donde fallece tras recibir en 1638-39 la visita de su hija Artemisia, por entonces establecida en Nápoles. **Artemisia** fue una pintora barroca de estilo naturalista fuertemente marcado por la influencia de Caravaggio y su teatral claroscuro, aunque nunca tuvo la pericia técnica de su padre. Fue amiga de Simon Vouet, quien le pinta un retrato en la década de 1620 (hoy en Pisa). Letizia Treves asegura que aunque tuvo una fama pan-europea en vida, «Artemisia se adaptó más bien a la moda antes que definirla», por lo que no tuvo seguidores reconocidos. El triunfo del estilo clásico dentro del período barroco explica que su popularidad decayera rápidamente tras su muerte, hasta que a principios del siglo XX el crítico Roberto Longhi la rescata del olvido (en 1976 se incluyeron obras suyas en la exhibición *Women Artists: 1550-1950*, en Los Ángeles; en 2001 el Metropolitan de Nueva York le dedicó una retrospectiva junto a su padre; y en 2020 la National Gallery de Londres le dedica otra exposición reuniendo unas treinta obras suyas). Se le han llegado a atribuir unas 130 obras en total, aunque hoy sólo hay consenso sobre su autoría en la mitad de ese número. Resulta interesante su tratamiento del tema *Susana y los viejos* (1610), con una Susana que vuelve el rostro horrorizada, aunque la violación de Tassi se produjo un año después, en 1611, por lo que no puede hablarse de connotaciones biográficas en el cuadro. No obstante se tiende a interpretar la obra de Artemisia en general, y especialmente la presencia frecuente de violencia, como una reacción a esa violación, un "ajuste de cuentas" en el mundo paralelo del arte. Este es el caso de, por ejemplo, *Judit decapitando a Holofernes* (1613), tema que había tratado Caravaggio en 1599 y que Artemisia abordaría repetidas veces -con interesantes variantes cromáticas y compositivas- dándole siempre el protagonismo a las mujeres, que exhiben fuerza y determinación. Otros temas que la artista aborda inciden en la misma idea, como el sacrificio del Bautista o al martirio que Jael infligió a Sísara (*Jael y Sísera*, 1620). Artemisia sí reconoció que aportaba una perspectiva diferente a los temas que trataba (violencia, pero también pasión erótica, maternidad o ambición), por su condición de mujer, utilizándolo como argumento para justificar el precio de sus cuadros o el valor de estos ante sus clientes. Artemisia se quejaba amargamente, en cartas dirigidas a uno de sus patronos, Antonio Ruffo, de que «el nombre de una mujer despierta dudas hasta que se ve la obra», prometiéndole también que «le mostraré a Su Ilustre Señoría lo que una mujer es capaz de hacer». Esta especificidad del punto de

vista femenino no era un mero argumento de venta, aunque Artemisia lo empleara como tal. En 2011 el historiador Francesco Solinas descubre correspondencia de Artemisia en el archivo de los Frescobaldi, que muestran una mujer de fuerte carácter, decidida, ambiciosa, oportunista y falta de escrúpulos. Felipe IV le encargó *El nacimiento de San Juan Bautista* (1635), hoy en El Prado, tema tratado por otros pintores en el pasado (Tintoretto, Murillo, etc.), pero en ella es determinante su experiencia directa como madre (cinco hijos de los que sólo una llegó a edad adulta), dando en el cuadro el protagonismo a las matronas que rodean a una madre exhausta, lo que da a la obra un enfoque totalmente original. Sobre la presencia de un erotismo específicamente femenino basta mirar la *María Magdalena en Extasis* (h 1620-25), hoy en una colección privada francesa. Artemisia aprendió a leer y escribir muy tarde y mal, ya cumplidos los 20 años, pues careció de una educación formal. Pero desde pequeña dibujaba, y en 1612 su padre Orazio ya declaraba que «en tres años ha desarrollado tanto sus habilidades que me atrevo a decir que hoy no tiene quien la iguale». Fue aprendiz en el estudio de su padre, con sus cuadros como modelos, prácticamente enclaustrada. No obstante, en la iglesia de su barrio, en Santa Maria del Popolo de Roma, había dos cuadros de Caravaggio que debió conocer (*La crucifixión de San Pedro* y *La conversión camino a Damasco*, ambos de 1601). Se cree que pudo servir de modelo para su padre en el cuadro *Mujer joven con un violín (Santa Cecilia)* (1612), y para sí misma en diversos autorretratos (como *Autorretrato con un laúd*, 1616-18). Probablemente en sus tiempos de aprendizaje Artemisia usara su propia imagen proyectada en un espejo como modelo para practicar, lo que explicaría que muchos de sus personajes femeninos (y alguno masculino, como un David) se parezcan entre sí y a ella misma. Otra característica especial de su pintura es su tratamiento del cuerpo femenino, especialmente realista, como muestra su *Danaë* (h 1612) en comparación con el más idealizado tratamiento del cuerpo que hace su padre al abordar el mismo tema. Tras separarse de su marido en torno a 1624 vuelve a Roma, para viajar después a Venecia y a Nápoles, donde finalmente se establece a partir de 1630 (aunque no le gustaba la ciudad). Probablemente murió allí en 1656, durante la plaga que asoló la ciudad. Visitando a su padre en Inglaterra Artemisia pinta varias obras, y entre ellas *Autorretrato como alegoría de la pintura* (1638-39) en el que, de forma una vez más totalmente original, la artista se nos muestra no posando sino en el acto de pintar. Su última obra documentada y datada es una vuelta al tema de *Susana y los viejos* (1652), del Libro de Daniel, en el que esta vez Susana mira directamente a sus asaltantes, encarándose con ellos.

Danaë (1621) y *Danaë* (h 1612)

Guido Reni (1575-1642), natural de Bolonia pero establecido más tarde en Roma, se inclinó por la escuela de su paisano Carracci, con fuerte influencia directa de Rafael, orientado como ellos a lograr una belleza ideal. Bolonia pertenece a los Estados Pontificios desde 1506, y hacia finales de siglo era ya un centro de producción artístico de primer nivel. Su primera formación tiene lugar en el taller boloñés del pintor flamenco y manierista tardío **Denys Calvaert (1540-1619)**, junto a Albani y Domenichino, quien le somete a una exigente formación centrada en el dibujo y el color (años más tarde Reni pintará un cuadro alegórico, hoy en el Louvre, llamado precisamente *La unión del Dibujo y el Color*, hacia 1624-25). Calvaert además le introduce en la técnica y el mercado de los pequeños cuadros devocionales sobre planchas de cobre (*Asunción*, 1598-99; *Santa Apolonia en oración*, 1600-03; *Martirio de Santa Apolonia*, 1600-03; *Asunción y Coronación*, 1607; *La oración en el huerto*, 1607; etc.). Pero cuando Reni tenía unos veinte años, los tres jóvenes pintores citados se cambian al taller de los Carracci. Ludovico (el más arraigado a Bolonia y patriarca del clan), Agostino y Annibale habían planteado una respuesta al manierismo, desarrollando una pintura ecléctica a partir de muchas influencias (Rafael, Miguel Ángel, la copia del natural, la pintura veneciana) y fundan la *Academia degli Incamminati* en 1582. En ella se integra Guido Reni, que aprende a dibujar del natural, las técnicas del grabado y el modelado en terracota, y después pasa a trabajar para Ludovico, aceptando encargos en solitario también. En cierto sentido los Carracci y su mejor continuador, Reni, fundan un programa neoclásico o académico que tendría continuación de una manera u otra hasta finales del siglo XIX. En 1600 deja su ciudad natal (junto a Albani) para ir a Roma a trabajar a las órdenes de Annibale en las decoraciones del Palacio Farnesio. En Roma estaría quince años, bajo la protección de los Borghese y especialmente del papa de dicha familia, Camilo Borghese, Pablo V, que le nombra en 1608 pintor de corte. En Roma se encontrará en el epicentro de la Contrarreforma, y accederá a las esculturas clásicas, que dibujará del natural para tomar modelos para sus diseños, podrá contemplar directamente las obras de su admirado Rafael, y se verá expuesto a la enorme influencia de la pintura de Caravaggio, que dejará una huella en su producción romana temprana (*Cristo atado a la columna*, 1604; *Crucifixión de san Pedro*, 1605), en la que vemos el claroscuro caravaggiesco añadido a una pintura que no deja de

ser clásica y de belleza idealizada (*David con la cabeza de Goliat*, 1619), lo que contrasta con el brutal naturalismo del milanés (*David vencedor de Goliat*, 1600). Se conocieron personalmente y no se llevaban nada bien. Reni poseyó *La negación de San Pedro* de Caravaggio, y a pesar de la rivalidad sin duda le admiraba. Más adelante recibe otras influencias, pero influyendo él a su vez en los demás. Un ejemplo es José de Ribera, que copiará sus obras en Roma, y otro es el escultor Alessandro Algardi, que hará versiones escultóricas de diseños y composiciones de Reni, ya en sí mismos tomados de esculturas. Reni será ya reconocido por una representación idealizada de la belleza que, llevada a la pintura religiosa, se interpretará como un reflejo del alma inmortal en la temporalidad de la carne (ancianos, Cristo y santos martirizados) y una puerta de acceso al conocimiento de lo sobrenatural (por lo que le llamaban «divino»). Sin embargo, sus modelos eran muy reales. Un ejemplo de su utilización del dibujo al natural -hay muchos- puede ser *Hércules y la Hidra* (1620-25), con la figura modelada claramente a partir del *Torso Belvedere*. Reni diseña y ejecuta con ayuda de su taller los frescos del Palacio del Quirinal, San Gregorio al Celio o Santa Maria Maggiore, pero su obra maestra del período romano es quizás el fresco *Apolo en su carro precedido por la Aurora trae la luz a este mundo* (1612-14), en el Casino dell'Aurora, del Palacio Pallavicini-Rospigliosi. Aquí Reni sigue la línea clásica de los Carracci, pero con un estilo ya propio, más severo. En 1614 vuelve a Bolonia tras su malograda excursión a Nápoles, donde el Cabal Napolitano, una banda mafiosa en la que estaba involucrado el español José de Ribera, conspiró para expulsarle. Domenichino, otro pintor del círculo de Carracci, que le sustituye en el encargo napolitano, muere allí envenenado en 1641, y su viuda apuntó al Cabal. En Bolonia Reni despliega un depurado estilo puramente clásico, en su máxima perfección. La pura belleza del color pasa a tener un papel protagonista, como en *Baco y Ariadna* (1614-16), sin perder el trazo magistral en el dibujo, resultando una suerte de nuevo Rafael. Un ejemplo de su arte durante este período es el célebre *Atalanta e Hipómenes*, del que hay dos versiones, una de 1618-19, actualmente en Madrid (Prado), y otra de 1620-25, hoy en Nápoles (Museo de Capodimonte). Esta obra se inspira en *Las Metamorfosis* de Ovidio, e ilustra la leyenda de Atalanta, hija de un rey de Arcadia, que retaba a sus pretendientes a una carrera que les suponía la muerte si perdían. Hipómenes, ayudado por Venus, emplea el truco de arrojar tres manzanas de oro durante la carrera, que Atalanta se detiene a recoger, dándole la ventaja suficiente para ganar. Venus, enfadada por la falta de agradecimiento de Hipómenes, convertiría en leones a la pareja. Los modernos análisis han permitido saber que el fondo del cuadro estaba pintado de forma separada, dejando un hueco a las figuras, que se hicieron usando un calco empleado después en la otra copia de la obra (la de Nápoles, de dimensiones ligeramente menores). La primera versión, la del Prado, llega a las Colecciones Reales en 1664, de la mano del conde de Peñaranda y virrey de Nápoles. La versión napolitana pudo ser también de la mano del propio Reni. Hubo otras dos versiones de esta obra, que pertenecieron al marqués de Leganés y al duque de Sutherland respectivamente, pero se desconocen hoy sus paraderos. Además de Hipómenes y Atalanta, hay otros muchos ejemplos de calcos en las obras de Reni: la Helena de Troya de *El rapto de Helena* es la

misma figura (invertida especularmente) de *Muchacha con una rosa* (1636-37), que estuvo en despacho de verano de Felipe IV confrontada con *Dama descubriendo el seno* (1580-90) de Tintoretto, las *Cleopatra*, de 1627-28 la de la colección privada de Carlos III de Inglaterra, y 1621-26 la del Prado. Algunos motivos se repiten en la producción de Reni: la Magdalena penitente, las santas extasiadas mirando al cielo, el Ecce Homo, la Asunción de la Virgen, la **Inmaculada Concepción** (dos soberbios óleos y un boceto), etc. Diosas, santas y heroínas aparecen envueltas en paños sin marcar su anatomía, al contrario de lo preceptivo en el manierismo. El III duque se Alcalá encarga una serie de apóstoles durante su embajada en Roma para su capilla funeraria en la cartuja de Sevilla, recurriendo a los más reputados pintores de Roma (Artemisia Gestileschi, José de Ribera...), y Guido Reni pinta un *Santiago el Mayor* (1626), hoy en Houston, del que hará una copia. En esta época también hizo una *Inmaculada Concepción* (1627) -la Iglesia aún disputaba el dogma, aunque la Monarquía Hispánica era ferviente defensora de él- para la hermana de Felipe IV doña María de Austria, futura reina de Hungría, retratada por Velázquez hacia 1630. Reni estaba entonces en Roma trabajando en un fresco en San Pedro para Urbano VIII, y la insistencia de los emisarios españoles le hicieron huir a Bolonia con el cuadro sin terminar, mediando el papa para que volviera con la obra. Reni se inspiró probablemente en *La Asunción de la Virgen*, de su maestro Denys Calvaert (hoy en Bolonia), con la Virgen con las manos cruzadas en el pecho, entre dos ángeles. Reni había empleado ya ese cuadro de Calvaert como modelo para otras obras suyas: *La Asunción de la Virgen* (1616-17), hoy en Génova, y la *Concepción* (1623), en Forlì. Reni va cambiando el tratamiento de los paños, y en la Inmaculada española la Virgen aparece con las manos juntas. Los ángeles de acompañamiento los había utilizado antes: en la *Trinidad adorada por ángeles* (1625-26), hoy en Roma, y en la *Virgen y el Niño con San José y Santa Teresa de Ávila* (1627), en Caprarola. El mismo año en que pinta la Inmaculada hace una *Asunción de la Virgen* (1627), hoy en Castelfranco Emilia, cromáticamente muy similar, pero con angelotes y los brazos extendidos, y que servirá de modelo para otras dos *Asunciones* (de 1637 y 1638-39) también con los brazos extendidos. Doña María de Austria debió colocar el cuadro en el Alcázar de Madrid, en un altar particular, pero tenía una estrecha relación con el arzobispo de Sevilla Diego de Guzmán y Haro, su preceptor, y se lo donó. No se sabe dónde se colocó inicialmente. Quizás en los techos del Palacio Arzobispal. En algún momento pasa a la catedral, y en ella estuvo hasta la invasión napoleónica (el general Sebastiani se apodera de ella y la vende al comerciante francés Alexis Delahante, y tras una larga serie de cambios de mano que la hacen pasar por Londres es comprada por el MET en 1959). La obra ejerció enorme influencia en todos los pintores sevillanos, que la copiaron. Zurbarán la usa muy libremente como modelo para sus Inmaculadas (1628-30 y 1632), y sobre todo Murillo, que la toma como modelo para las suyas, algo especialmente evidente en su *Inmaculada Concepción del Oratorio de San Felipe Neri* (1675-89), en Cádiz, pero también la *Inmaculada del Escorial* (1660-65) y otras. En el estilo maduro de Reni se puede observar un cambio hacia una gran rapidez de ejecución y economía de recursos (*San Pedro* y *San Pablo* del Prado, 1633-34) y ya en sus últimos años el pintor abandona el

detallismo perfeccionista y pasa a pintar sin dibujo, con contornos difuminados y una pincelada suelta, dejando la obra abocetada y en grisalla. El aspecto es de obra inacabada, el famoso *non finito* de Guido Reni. Se especula sobre las razones: falta de tiempo o energía en la vejez, forma de producir muchas obras en ciernes para acabarlas una vez apalabradas (compárese *Susana y los viejos* en dos versiones: 1640-42, colección particular, y 1623-24, National Gallery). Al parecer Reni era ludópata y necesitaba dinero, por lo que pudo buscar formas de producir más rápidamente. En todo caso, esto supuso una revolución no sólo respecto a su propio estilo, sino a lo que había hecho cualquier otro pintor hasta esa época. Reni pintó también retratos y se le atribuyen además muchos aguafuertes, buena parte de ellos basados en obras suyas previas. Tuvo una discípula, **Elisabetta Sirani (1638-1665)**, que fundará la primera Academia de pintura para mujeres en Bolonia. Esto parece contradecir la fama de misógino del pintor, de carácter difícil (solitario, competitivo, rencoroso), que vivió con su madre hasta la muerte de esta. Reni tuvo enorme aceptación e influencia en su época y hasta las academias de Bellas Artes del siglo XVIII, para caer en un relativo olvido durante el Romanticismo (junto a toda la escuela boloñesa). Giovanni Pietro Bellori se refiere en varias ocasiones a él en *Le vite de pittori, scultori et architetti moderni* (1672), pero es Carlo Cesare Malvasia en *Felsina pittrice: vite de pittori Bolognesi* (1678) quien alaba sus grandes cualidades artísticas y le califica de «divino», innovador y moderno. Luigi Scaramuccia, que fue discípulo de Guido Reni, en *Le finezze de pennelli italiani* (1674) inventa un personaje, Girupeno, que viaja con Rafael por Italia y describe las obras de los artistas más importantes, elogiando a Reni. En las academias y talleres los alumnos copiaban dibujos a partir de unas cartillas, como *Scelta di disegni del Caracci, Parmegiani, et di Guido Reni* (1658-1662), con dos grabados con figuras tomadas de obras de Reni. También aparecen composiciones suyas en *Impostures innocentes ou Recueil d'estampes d'apres divers peintres illustres* (1734), otra cartilla de dibujo, de Bernard Picart. Charles Antoine Jombert presenta en su *Méthode pour apprendre le dessein* (1755) manos y pies tomados de obras de Reni. Durante el XIX su fama decae como se ha dicho, pero sus obras seguían en las grandes colecciones y aparecen grabados a partir de ellas en catálogos como *Colección litográfica de cuadros del rey de España el señor don Fernando VII* (1829-1832). Una gran exposición de 1954 en Bolonia le devolvió la fama en tiempos recientes, iniciando un movimiento de recuperación de su prestigio como gran pintor del barroco. *David decapitando a Goliat* (1606-07), *La virgen de la silla* (1624-25) o *Santiago el Mayor* (1626) son testimonios de esa unión del dibujo y el color que es la idea central que subyace en el arte de Reni.

La Aurora (1614)

Atalanta e Hipómenes (1618-19) e *Inmaculada Concepción* (1627)

David decapitando a Goliat (1606-07) y *Santiago el Mayor* (1626)

Francesco Albani (1578-1660) fue, como Reni, Domenichino y Lanfranco, un discípulo del manierista flamenco Calvaert, para después pasar a integrarse en la *Accademia degli Incamminati* de los Carracci, donde fue discípulo de Annibale, y cuyos diseños usó. Aún bajo la tutela de los Carracci, trabajó en Roma a partir de 1600 en la decoración del Palacio Farnese. Intercaló períodos de trabajo en Roma con otros en su Bolonia natal. Sus mejores frescos son de tema mitológico. Tuvo muchos discípulos con los que trabajaba cooperativamente como en un gran taller.

Domenico Zampieri (Domenichino) (1581-1641) fue otro discípulo de Annibale Carracci, como alumno en su *Accademia degli Incamminati* desde 1595 y en cuyo círculo de colaboradores se integra a partir del traslado de este a Roma en 1601, para trabajar en el Palacio Farnesio. Previamente a su contacto con los Carracci había estado brevemente en el taller del flamenco Denys Calvaert (1540-1619) en Balonia. Hacia 1604 se independiza del taller de los Carracci, aunque Annibale, que le recomienda para distintos encargos, le había permitido ya desarrollar sus propios diseños. Tal era su reconocimiento que al morir Annibale en 1609, con Roma llena de discípulos suyos, le encargan a él completar los frescos del Palacio Farnesio. En 1614 pinta *La última comunión de San Jerónimo*, que se tomó como ideal del clasicismo (la mirada puesta en Rafael y la propia Naturaleza) y tuvo la máxima admiración de un Poussin. Domenichino es el puente que une el clasicismo de este último con el de los Carracci. En Roma su mayor rival y enemigo artístico fue Giovanni Lanfranco. En 1631 se establece en Nápoles para trabajar en la catedral de la ciudad y a partir de entonces permanecerá hasta su muerte, con viajes ocasionales para distintos encargos. Su neurosis y paranoia se agudizaron durante sus últimos

años en Nápoles, con buenas razones para ello. Se sospecha que pudo morir envenenado por el Cabal de Nápoles, un grupo mafioso formado por los artistas José de Ribera, Battistello Caracciolo y Belisario Corenzio. Las amenazas del Cabal le hicieron huir en 1634 a Frascati, pero el Virrey de Nápoles arrestó a su esposa e hija y embargó sus propiedades hasta que volvió. Aunque fue sobre todo un excelente fresquista, de temas religiosos y mitológicos, tiene también algún retrato (*Giovanni Battista Agucchi*, h 1621) y muchos dibujos (unos 1750 hoy en el castillo de Windsor). Sus **paisajes**, herederos de los de su maestro, influyeron en los de Claude Lorrain (*Paisaje con Tobías*, 1610-13). La fama de Domenichino fue enorme (sirva de ejemplo su puntuación en el *Balance* de Roger de Piles, de 1708) hasta que John Ruskin ataca de forma inmisericorde a los pintores barrocos boloñeses (Carracci y sus seguidores) en sus *Pintores Modernos* (1843-1860), por considerarlos "insinceros" y "eclécticos". Hubo que esperar a la historiografía moderna para la recuperación de su figura.

Paisaje con Tobías (1610-13)

Un tercer discípulo importante de Agostino Carracci, que después trata de fusionar el estilo clásico y el naturalista, fue **Giovanni Lanfranco (1582-1647)**. Destacó como fresquista, campo en el que compitió con Domenichino, con el que llegó a litigar acusándole, al parecer con razón, de plagio. Decoró cúpulas que parecían abrirse al cielo, como la de San Andrés della Valle de Roma (diseñada por Maderno, y la segunda más alta de la ciudad), siguiendo aquí también el precedente de Correggio.

Cúpula de San Andrés della Valle (1621-25)

José de Ribera (1591-1652), español afincado en Nápoles, es uno de los más conspicuos seguidores de Caravaggio. De hecho pudo ser unos de los cuatro aprendices de la *schola* de Caravaggio que fueron discípulos directos del maestro y convivían juntos, y que según Mancini eran Spadarino, Cecco de Caravaggio, Bartolomeo Manfredi, y un Spagnoletto sin identificar. Hay dudas sobre su formación temprana, pero se sabe que en 1611, con veinte años, estaba en Parma, cuatro años más tarde, en Roma y a partir de 1616 en Nápoles, entonces próspera posesión española. Desarrolló por tanto toda su carrera en Italia, donde le conocían como "lo Spagnoletto". En Nápoles creó la importante "escuela napolitana" (Lanfranco, Stanzione, Giordano). Además, gracias al patrocinio de los virreyes españoles, muchas de sus obras fueron enviadas a España, y en especial a las colecciones reales de Felipe IV, influyendo a través de estas pinturas en Velázquez y en Murillo, mientras que sus grabados circularon por toda Europa extendiendo su influencia. Por ejemplo, su *Inmaculada Concepción* de 1636, para la Iglesia de la Purísima, del convento de las Agustinas de Salamanca, se adelanta con mucho a la primera conocida de las casi veinte que pintó Murillo, de hacia 1650 (la *Concepción Grande* del Museo de Bellas Artes de Sevilla), si bien Guido Reni había pintado una en 1627 que, curiosamente, estaba en la catedral de Sevilla. Además, su fama era tal en España que Velázquez le visitó en Nápoles en 1630. Ribera llegó

muy joven a Roma, donde conoció el trabajo de los Carracci y Reni, pero se convirtió ya desde sus obras juveniles en uno de los primeros y más radicales *caravagistas*, en cuyo estilo pintó santos y apóstoles, mendigos y filósofos de la Antigüedad, pero también escenas mitológicas (*Ticio*, 1632; *Ixión*, 1632). El crítico Gianni Papi ha atribuido recientemente un buen número de obras al período romano de Ribera (1606-1616), lo que sitúa al pintor en el núcleo temprano del caravagismo, en el entorno inmediato del propio Caravaggio. En la década de los treinta se observa un mayor colorismo y luminosidad en los cuadros de Ribera, debido a la influencia de la pintura clasicista boloñesa y romana (*Martirio de san Felipe*, 1639). De hecho en esa década, en todo Nápoles, se produce una metamorfosis en la que partiendo del más estricto naturalismo se llegaba al aprecio de los valores atmosféricos y cromáticos del neovenecianismo, y Ribera no fue ajeno a esa tendencia. Trabajó con ayuda de un amplio taller. Además de la temática religiosa y mitológica tiene sólo dos hermosos paisajes, pintados en mismo año, que pertenecen a la Casa de Alba (están en el Palacio de Monterrey, en Salamanca), uno de ellos *Paisaje con Fortín* (1639). En sus últimos años la enfermedad (una trombosis quizás) redujo su producción, acercándose en estilo de nuevo al *tenebrismo*. El realismo francés del siglo XIX le devolvió la fama que tuvo en vida. En 2008 Nicola Spinosa publica el catálogo de la obra completa de Ribera, pero en 2002 Gianni Papi ya había atribuido a Ribera varias obras romanas que se atribuían a Caravaggio (y en 2007 había publicado un catálogo para ese período).

Ticio (1632) y Martirio de san Felipe (1639)

El mayor rival en Nápoles de Ribera fue **Massimo Stanzione (1585-1656)**, de quien **Luca Giordano (1634-1705)** fue discípulo y cuyo estilo tiene influencias de su maestro (*Embriaguez de Noé*, 1666-67). Hay quien señala que Giordano se formó con Ribera, y que su estilo evolucionó tras una visita a Venecia. Después incorporaría las influencias de Rubens o de Pietro da Cortona, entre otros, formando un estilo ecléctico a partir de referencias barrocas. Pero Giordano tenía la habilidad de imitar la "maniera" de Rafael, Tiziano y Rubens, y una capacidad para pintar muy rápido (le llamaban «Luca fa presto»). En Italia había empezado con una serie de óleos para tres altares de la Basílica de Santa Maria della Salute de Venecia (década de 1660), antes de empezar a desarrollar proyectos al fresco en Montecassino -en 1678-79, destruidos- y

San Gregorio Armeno de Nápoles (1679), para seguir con la cúpula de la capilla Corsini en la iglesia del Carmen de Florencia (1682) o la galería y biblioteca del Palacio Medici Riccardi de Florencia (1684-1686), cuando se traslada a España (1692-1702), desplazando a **Claudio Coello (1642-1693)**, discípulo de Francesco Rizi (1614-1685) (llamado «el Rubens español»), de las obras decorativas en El Escorial. Allí se encargó de los frescos de la escalera principal y de las bóvedas de la Basílica entre 1692 y 1694. Los frescos de la escalera son de una notable inventiva, combinando escenas históricas, personajes reales (de la época, como el rey Carlos II) y alegorías. En Aranjuez decoró el despacho y dormitorio del rey, al fresco la bóveda y con óleos las paredes (el dormitorio ya no existe). Después pasó al Casón del Buen Retiro (h. 1697), salón de bailes de su padre que Carlos II decide dedicar a salón de embajadores, y cuya bóveda se conserva, aunque se perdieron unos Trabajos de Hércules pintados sobre tapices fingidos. Giordano continuará en España con la sacristía de la catedral de Toledo (1698), la decoración de la real capilla del Alcázar (destruida junto con el edificio en el famoso incendio); y San Antonio de los Alemanes (1699), cuyos muros se deben a él, y, según diseños de Colonna y Mitelli, las arquitecturas fingidas a Francisco Rizi y la cúpula a Juan Carreño de Miranda. Una vez muere Carlos II y estalla la Guerra de Sucesión en 1701 Giordano vuelve a Italia, a Nápoles, aunque siguió enviando desde allí pinturas hasta su muerte. En total, en España llevó a cabo una producción impresionante: seis grandes conjuntos murales (en El Escorial, tres en Madrid, Aranjuez y Toledo) más unas 300 obras de caballete, todo ello en unos diez años, lo que supone una obra cada menos de 10 días y sin ayudantes conocidos, aunque debió tenerlos. Si bien su fama se asienta sobre sus impresionantes programas iconográficos al fresco, la pintura al óleo de su mano era también sobresaliente (*El arcángel san Miguel y los ángeles caídos*, 1666). Tras su muerte su prestigio decayó rápidamente, víctima de prejuicios (su rapidez se asoció a la idea de superficialidad, y su capacidad imitativa a la de falta de estilo propio o personalidad). Pero Oreste Ferrari y Giuseppe Scavizzi publican en 1966 una monografía dedicada a Giordano que le devuelve la fama. Hoy se admira su imaginación y creatividad, además de su absoluta destreza técnica. Cuando muere Luca Giordano el principal pintor de Nápoles pasó a ser **Francesco Solimena (1657-1747)**, conocido como *L'Abate Ciccio*, que también recibirá encargos de la corte española, como como los grandes cuadros de *Alejandro vencedor de Darío* para el Palacio de San Ildefonso, y *La Coronación de la Virgen* para el altar mayor de su colegiata. Solimena trabajó también para el rey de Nápoles, decorando en 1737 en el Palacio Real su dormitorio y gabinete contiguo con unos frescos que representaban «las cuatro partes del mundo» y diversas alegorías (con Juno, Himeneo, la Paz, Hércules, Diana y las Virtudes conyugales), trabajos que quedaron destruidos tras unas reformas de 1837 y conservándose de todo ello sólo un boceto en España. **Carlo Maratta (1625-1713)**, discípulo de Andrea Sacchi, gran retratista, representa, dentro del barroco, un estilo opuesto al de Giordano o Da Cortona, más contenido y sobrio.

El arcángel san Miguel y los ángeles caídos (1666) y Bóveda de la escalera principal en San Lorenzo de El Escorial (1692-93)

Giovanni Francesco Barbieri (Guercino) (1591-1666), cuyo apodo, "el Guercino", se debe a su estrabismo tuvo una formación local (nació cerca de Ferrara), si bien con influencias tempranas de Caravaggio y de los Carracci. En 1621 se traslada a Roma donde pinta en San Pedro y en Villa Ludovisi por iniciativa del papa Gregorio XV, un antiguo mecenas. Durante su breve estancia en la capital (dos años) su estilo se transforma, del naturalismo original a un clasicismo con influencias de Guido Reni. Un ejemplo es *Jesús y la samaritana en el pozo* (1640-41) o su célebre fresco en el Casino dell'Aurora, que le da nombre al lugar que, sin embargo, conserva también el único fresco que hizo el mismo Caravaggio. Regresa a su pueblo natal cuando muere su protector, el papa Gregorio, para trasladarse después, en 1642, tras la muerte de Guido Reni, a Bolonia, momento en el que ya disfrutaba de gran reconocimiento y fama.

Jesús y la samaritana en el pozo (1640-41)

Otro pintor que muestra una síntesis del clasicismo boloñés y del tenebrismo de Caravaggio fue **Giovanni Battista Salvi, *Il Sassoferrato* (1609-1685)**, famoso por sus preciosas vírgenes en oración, aunque también pintó imágenes devocionales de Cristo y de santos y algún retrato (*Virgen en oración*, 1640-1650; *Autorretrato*, hacia 1650; *La Virgen con el Niño dormido*, sin fecha; etc.). Establecido en Roma, fue discípulo de Domenichino, aunque su modelo fueron imágenes icónicas establecidas por Rafael y Perugino, a cuya pintura trata de acercarse añadiéndoles algunas características modernas, como la luz con fuente en un único punto, y dirigida al modelo, los fondos negros, y un modelado con sobras y luces muy marcados que remiten a Caravaggio. La influencia de su maestro y la escuela boloñesa (Reni, Guercino) está presente en el tratamiento delicadamente agradable del color o la idealización en el cuidado dibujo de las figuras. Estas características eclécticas de su pintura están también presentes en un pintor como **Carlo Dolci (1616-1686)**, que trabajó una temática similar pero desde Florencia.

En escultura la referencia del período es **Gian Lorenzo Bernini (1598-1680)**, coetáneo de Van Dyck y de Velázquez. Bernini representa la culminación del barroco en Italia. «Fue un artista muy grande, y aunque su producción pueda parecer falta de la seriedad sobrecogedora y la concentración de la de Miguel Ángel, en su siglo fue todavía más difundida e influyente. No sólo fue él quien dio carácter a la Roma barroca, sino que además fue la fuente principal de un estilo internacional llamado a extenderse por toda Europa, como había hecho el gótico y como el estilo renacentista no logró jamás» (Clark). Su *David*

(1623-24) aparece en el acto mismo de lanzar la honda, con el cuerpo torsionado y el gesto contraído, y se dice que es un autorretrato, tan diferente del monumental y estático *David* de Miguel Ángel. Su dominio de la técnica no hizo más que crecer, «adquiriendo mayor pericia en la talla del mármol que ningún otro escultor de antes o después» (Clark). Los mecenas se disputaban a los artistas, pues «las familias dominantes [Farnesio, Borghese, Barberini, Ludovisi] contrataban a los artistas como hoy se hace con os deportistas; y los pintores cobraban de verdad, cosa que no habían conseguido en el renacimiento» (Clark). El cardenal Scipione Borghese, que había sido mecenas de Caravaggio, lo fue también de Bernini, y un ejemplo del arte consumado de este ya en su juventud es *Apolo y Dafne* (1622-25), hoy en la Galería Borghese. Bernini esculpirá un busto en mármol de Carrara del cardenal en 1632, y un ejemplo de la exquisita atención al detalle y virtuosismo del escultor es ese botón fuera del ojal. El papa Urbano VIII Barberini (1568-1644), que se sostuvo vivo en el cargo veinte años, una eternidad en aquel entonces, fue otro de los poderosos mecenas del escultor, al que nombrará arquitecto de San Pedro cuando sólo tenía 26 años, cuyo Baldaquino (1623-34) diseñará, un proyecto escultórico de fundido en bronce de gran complejidad técnica de los muchos que abordó. También diseñó las torres de la fachada de San Pedro, que no acabaron bien, la propia plaza con su célebre columnata y toda la ornamentación interior del templo. Bernini fue también escenógrafo de óperas, como recuerda John Evelyn en 1644. Para Roma diseñó también grandes obras, algunas proezas técnicas en sí mismas, como la *Fuente de los Cuatro Ríos* (1640) de la Piazza Navona, con un obelisco egipcio suspendido sobre un espacio vacío con forma de cueva. Su arte como escultor se combina con su pericia como arquitecto y como escenógrafo, como podemos comprobar en la capilla Cornaro de Santa Maria della Vittoria, donde un conjunto escultórico que representa a la familia comitente y que asiste a una visión maravillosa, *El éxtasis de Santa Teresa* (1645-52). De esta obra se conserva en el Museo Hermitage uno de los modelos de Bernini en terracota, datado en 1647 (posiblemente el modelo final).

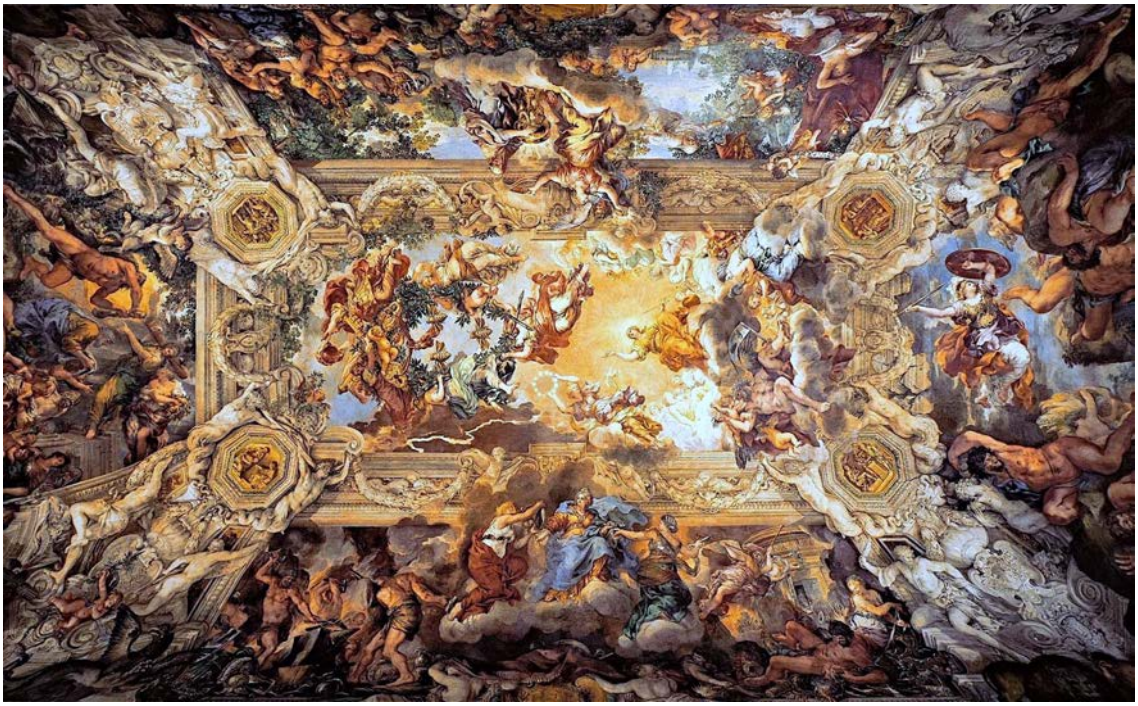
David (1623-24) y *Apolo y Dafne* (1622-25)

Baldaquino (1623-34) y decoración interior de San Pedro

Ridolfo Sirigatti (1553-1608), magnífico retratista que capta las calidades de la piel, fue maestro de Pietro Bernini (padre de Gian Lorenzo), y realiza los bustos de Cosimo I, Francesco I y Ferdinando I de Médici para el palazzo della Carovana de Pisa. La **escultura** romana de la época tenía como máximas estrellas a **François Duquesnoy (1597-1643)**, **Alessandro Algardi (1595-1654)** y **Bernini**. Pero hay otros grandes escultores en la Roma de la

época: **Antonio Raggi (1624-1686)** tuvo el honor de formarse en los dos talleres más importantes de la Roma del momento, los de Algardi y Bernini, convirtiéndose en el discípulo más cercano y más prolífico de este último; **Giuliano Finelli (1602-1653)** trabajó durante una temporada en el taller de Bernini, y fue conocido por sus bustos y retratos en mármol, marcados por un estilo muy meticuloso en la talla de pequeños detalles, como los pliegues y encajes de la ropa o el pelo; **Ercole Ferrata (1610-1686)**, discípulo de Alessandro Algardi y maestro de Melchiorre Cafà, se alejó del clasicismo de su maestro para desarrollar un estilo más expresivo, más barroco, cercano al de Bernini, contando en su haber con la realización, precisamente para Bernini, del elefante adosado al obelisco frente a Santa Maria sopra Minerva; **Melchiorre Cafà (1636-1667)** fue un auténtico virtuoso y uno de los máximos exponentes de la escultura romana de su época; **Domenico Guidi (1625-1701)** se formó con Algardi y colaboró en alguna ocasión con Bernini, siendo reconocido por su talento en toda Europa; **Pierre Legros "el joven" (1666-1719)**, aunque francés, llegó a ser la gran figura de la escultura del Barroco tardío en Roma, siendo su obra maestra *La muerte de San Estanislao de Kostka* en Sant'Andrea al Quirinale; en la misma gran tradición, pero más joven, **Camillo Rusconi (1658-1728)** fue uno de los grandes escultores del barroco romano, a quien comisionaron varios Apóstoles para San Giovanni in Laterano e incluso el Sepulcro de Gregorio XIII, y tuvo como discípulos a los escultores tardobarrocos **Pietro Bracci (1700-1773)** y **Filippo Della Valle (1698-1768)**; **Francesco Queirolo (1704-1762)** fue un minucioso escultor que tras estudiar en Génova con Bernardo Schiaffino (1678-1725) se instala en Roma bajo la protección del cardenal Spinola, aunque sus obras maestras están en la Cappella Sansevero de Nápoles, alcanzando un virtuosismo portentoso (el tallado de una red de pesca en mármol, por ejemplo). En Nápoles, **Nicola Fumo (1647-1725)** fue quizás el mejor escultor napolitano en madera policromada, y tuvo una enorme influencia en Italia, España e Iberoamérica. Otro importante escultor napolitano en madera policromada es **Giacomo Colombo (1663–1731)**.

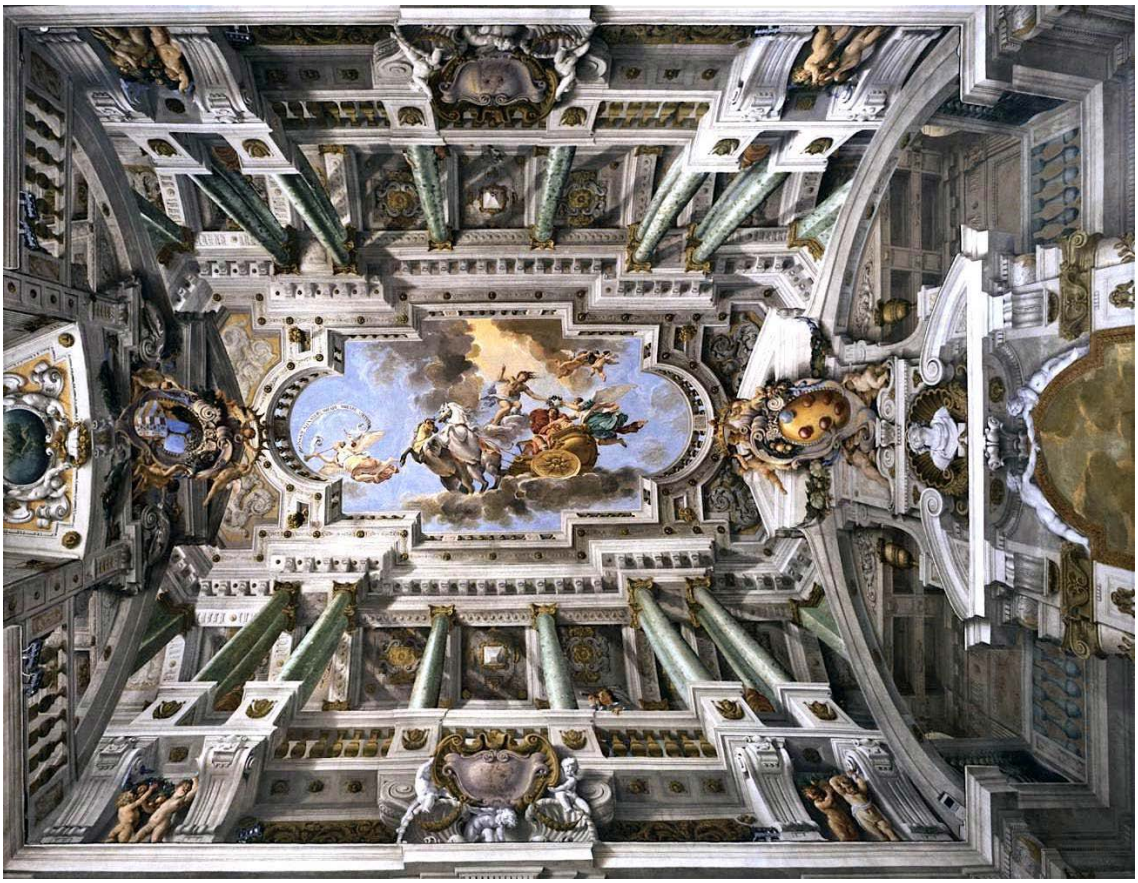
El equivalente pictórico de Bernini y Borromini en Roma fue **Pietro da Cortona (1596-1669)**, también arquitecto y rival de ambos en ese campo, siendo su obra más famosa la *Alegoría de la Divina Providencia* o *Gloria de los Barberini* (1633-39), pintado para Urbano VIII en el techo del Palacio de los Barberini.



Alegoría de la Divina Providencia (1633-39)

Angelo Michele Colonna (1600-1687) y **Agostino Mitelli (1609-1660)** representan el culmen de la pintura italiana de *quadraturas* o de perspectivas arquitectónicas fingidas, que mezcla con gran pericia técnica la arquitectura, la escultura y la pintura. Colaboraron juntos durante muchos años, preparando Mitelli las arquitecturas fingidas y Colonna las figuras, aunque este dominaba también las composiciones arquitectónicas (realizó en 1625 *quadraturas,* con las correspondientes figuras, para el techo de la nave de la iglesia de San Alejandro en Parma). Del periodo italiano de ambos pueden citarse los frescos del Palacio Spada de Roma (1635-1636), la decoración de algunos salones del Palacio Pitti de Florencia (1637-1641) y los del Palacio Ducal de Sassuolo en Módena (1646-1647). En 1658 viajan a España reclamados por Felipe IV (acompañados por Velázquez), para la decoración del Alcázar y el Palacio del Buen Retiro. Toda la producción de Mitelli y Colonna en España se ha perdido -debido al incendio del Alcázar en 1734 y al derribo del Palacio del Buen Retiro en 1816-19 y 1869- y solo se conserva el *Boceto para un techo del Buen Retiro* (1659) en el Museo del Prado. No obstante diseñan los frescos de la cúpula de San Antonio de los Alemanes en Madrid, ejecutados por Francesco Rizi (arquitecturas fingidas, santos portugueses del primer anillo) y Juan Carreño de Miranda (Apoteosis de San Antonio) entre 1663 y 1665. A través del llamado «estilo boloñés», su influencia se extiende hasta el final del siglo XVIII, y cesa con la llegada del neoclasicismo, que se mostró muy crítico con los excesos de sus fantásticas arquitecturas pintadas. La relación artística entre Mitelli y Colonna duró prácticamente treinta años, y solo se vio interrumpida por la muerte en Madrid del primero, pocos días después de la de Diego Velázquez. Por esta razón dejó sin concluir los frescos del templo del convento de la Merced, que debió rematar en solitario Colonna, quien vuelve a Italia en 1662 pasando antes por París. En Italia se asocia a Giacomo Alboresi y con él decora la Villa Albergati-Theodoli en Zola Pedrosa (Bolonia, 1665), la iglesia de San

Bartolomé (Bolonia, 1667) y la bóveda de la sala del consejo del Palacio Comunal (Bolonia, 1677). Antes de esta última obra viaja de nuevo a París para participar en la decoración del palacio de Versalles.



Techo de la Udienza Privata, Palacio Pitti, Florencia (1640)

Dos artistas del taller de da Cortona son **Giovanni Coli (1636–1691)** y **Filippo Gherardi (1643-1703)**, que siempre trabajaron conjuntamente, y eran ambos discípulos de un caravagista de Lucca, Pietro Paolini. Colaboran en la pintura al fresco conocida como *La gloria de San Nicolò*, situada en la cúpula de la iglesia veneciana de San Nicolò da Tolentino, además de la masiva decoración al fresco de la iglesia de San Pantaleón y los frescos de la biblioteca de San Giorgio Maggiore en la misma ciudad. Pero su obra maestra son los frescos del Palazzo Colonna de Roma, que conmemoran la Batalla de Lepanto (1675-78).

Historias de la batalla de Lepanto (1675-78)

Un discípulo de Bernini es **Giovanni Battista Gaulli (1639-1709)**, que pinta *rompimientos de gloria* que van más allá de los creados por Correggio, con personajes que "caen" a la iglesia desde la pintura, rompiendo el "marco" natural de esta y difuminando la frontera entre lo real y lo ilusorio. Su obra más famosa es *La adoración del santo nombre de Jesús* (1670-1683), en la iglesia del Gesù en Roma.

La adoración del santo nombre de Jesús (1670-83)

El último gran pintor de los grandes efectos en el barroco italiano es **Andrea Pozzo (1642-1709)**, que fue además arquitecto y tratadista. Lleva los "efectos especiales" pictóricos aún más allá, diseñando grandiosos frescos que extreman el ilusionismo mediante la *quadratura*. Un ejemplo son los techos de la iglesia de San Francesco Saverio en Mondovì (1676-1678). Pero su obra cumbre es el techo de la bóveda de la iglesia de San Ignacio en Roma, conocida como *Fresco de la Apoteosis de San Ignacio* o *La gloria de San Ignacio* (1685-1694). En 1693 publica el tratado *Perspectiva pictorum*. En 1702 viaja a Viena para trabajar en la iglesia de los jesuitas (él mismo pertenecía a la orden), donde muere.

La Apoteosis de San Ignacio (1685-94)

Adam de Coster (1586-1643) fue un pintor flamenco establecido en Amberes, influido indirectamente por Caravaggio y especializado en escenas nocturnas con luz de velas (*Mujer joven con una rueca ante una vela*, fecha desconocida). En el retrato en grisalla que le hace Van Dyck para su *Iconografía* se le califica de "*Pictor Noctium*", pintor de noches. No consta que hiciera un viaje a Italia que le permitiera tomar contacto con Bartolomeo Manfredi o con los tenebristas lombardos, familiares y discípulos de Antonio Campi (1523-1587), que aparentemente le influyen. La afinidad con Georges La Tour parece evidente pero tampoco hay relación conocida entre ambos. Su obra está centrada en las escenas de género y en la pintura religiosa.

Mujer joven con una rueca ante una vela (fecha desconocida)

Georges La Tour (1593-1652) es un artista relativamente aislado que pinta escenas intimistas de interior, algunas costumbristas (con pícaros) y otras religiosas, muchas de ellas nocturnas y con elaborados efectos de luz en los que a veces una simple vela en la escena se presenta como única fuente luminosa. En realidad, en una primera etapa, hasta 1638, pinta cuadros de

tahúres y soldados, reflejando el ambiente de su Lorena natal y con luz diurna. Tras el regreso a Lunéville en 1643 se dedica a los cuadros nocturnos. Puede considerarse a La Tour un *caravagista* francés, pero a diferencia de Caravaggio, cuya fuente de luz está *fuera* del cuadro ("luz de claraboya"), en sus cuadros nocturnos la fuente de luz está *dentro* del cuadro y a la vista (*El sueño del San José*, 1628–1645). De origen humilde, accedió a la pequeña nobleza por matrimonio. Se conservan de él unos 30 cuadros, pues muchos se perdieron por causa de la guerra, que incendió el pequeño pueblo donde vivía, Lunéville. Pintó en ocasiones varias veces el mismo tema (*San Jerónimo*, *El Tahúr*, etc.). Las dos versiones de *El tahúr* (de 1632 la de Fort Worth o *El tramposo del as de tréboles*, y de 1636-38 la del Louvre, o *Tramposo del as de diamantes*) tienen muchas analogías con un cuadro de Caravaggio de tema similar (*Jugadores de cartas*, 1594). No obstante, tanto el cuadro de *El tahúr* en el Louvre como el de *La buenaventura* (1630) del MET han sido señalados como fraudes modernos, aparecidos de la nada sin rastro previo una vez La Tour se puso de moda en la década de 1920 (en rigor sería el caso de los dos "tramposos", porque *La buenaventura* aparece después de la Segunda Guerra Mundial). El historiador de arte inglés Christopher Wright, en su libro *The Art of the Forger* (1984), acusa del fraude de *La buenaventura* al artista y restaurador Emile Delobre (1873–1956), al servicio del marchante Georges Wildenstein (1892-1963), que fue quien vendió al MET el cuadro (lo tenía desde 1949). Delobre murió en 1954, llevándose el secreto a la tumba. *La buenaventura* salió de Francia con una fuerte polémica en 1960, y se supo entonces que Germain Bazin (1901-1990), director de la sección de grandes maestros del Louvre, había dado su permiso para la licencia de exportación, lo que indicaría que también él tenía sospechas (o conocía su origen real). El MET defiende sin embargo la autenticidad de la obra. Las acusaciones de Wright se extienden también a *El tahúr* o *Tramposo del as de diamantes* del Louvre como se ha dicho, comprado por una fuerte suma en 1972, y solo da por verdadero *El tahúr* de Fort Worth.

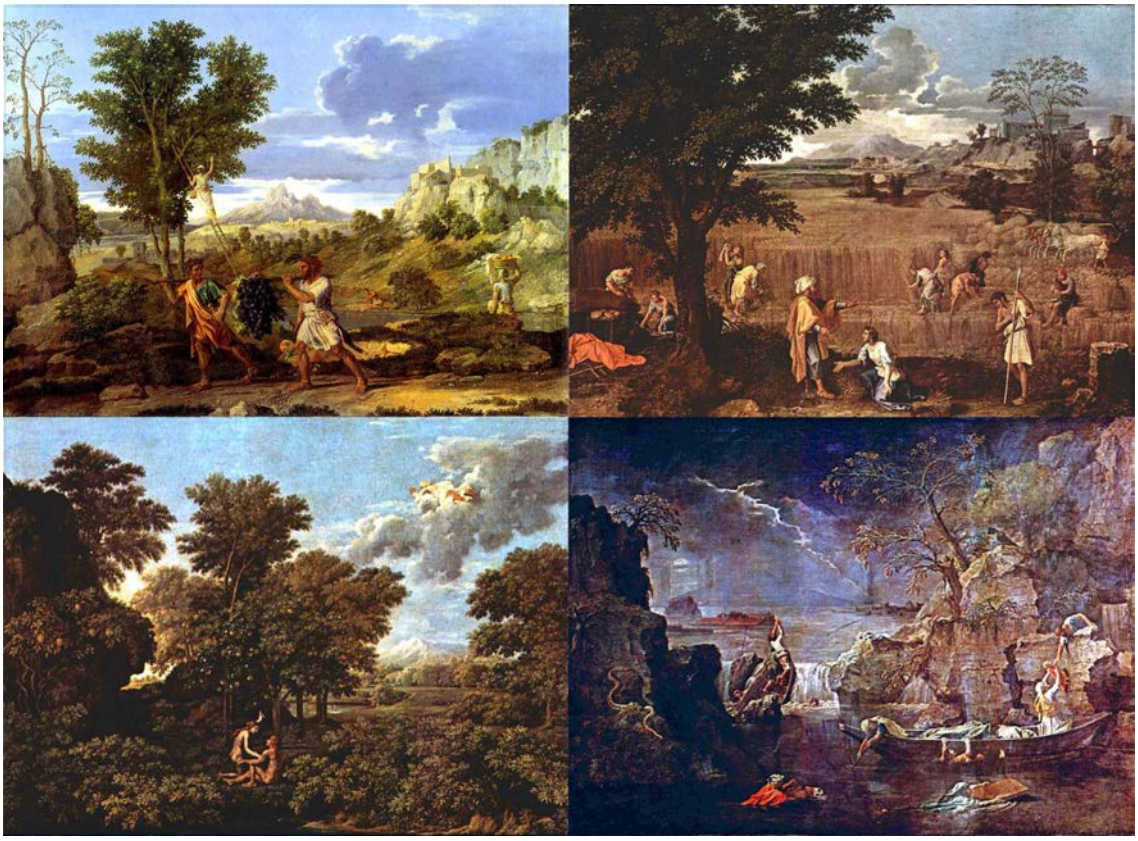
El sueño del San José (1628-45) y *El tramposo del as de tréboles* (1636-38)

Poussin, Lorrain y Vouet serán los tres grandes pintores barrocos radicados en Italia. Vouet ejercerá una gran influencia en la fijación del gusto clasicista francés debido a su estancia en su país natal. Su discípulo Le Brun completará

su formación en Italia con Poussin, que de esta forma indirecta ejercerá también una enorme influencia en el gusto francés. Felipe V de España ordenará la adquisición de obras de Lorrain y Poussin, cuyas obras pasarán a formar parte de las Colecciones Reales. Poussin tenía un enfoque más narrativo del paisaje, y Lorrain más estático y naturalista, con los personajes sometidos al paisaje.

Uno de los pintores inscritos en la corriente clásica del barroco sería **Nicolás Poussin (1594-1665)**, afincado en Roma. En francés su apellido quiere decir "pollito". Poussin era de origen normando, y llega a Roma en 1624, con treinta años, cuando Caravaggio y Annibale Carracci ya llevaban muchos años muertos. Su origen era humilde y le costó ahorrar para establecerse en Roma, donde nada se hacía sin contactos. Poussin llevaba una recomendación para el sobrino del papa, Francesco Barberini, que le dirigió a su vez al marqués Vicenzo Giustiniani, quien le dio acceso a su colección de obras clásicas y le compró dos cuadros (*La matanza de los inocentes* y la *Asunción de la Virgen*). Otro protector, aún más importante, fue el alto funcionario papal y amigo de Galileo, Cassiano dal Pozzo, un coleccionista de antigüedades y manuscritos que Poussin, que sabía latín (toda una rareza entre los artistas), supo aprovechar. También accedió a la colección de dibujos (unos 1.500) de ruinas clásicas, bustos y medallones de Dal Pozzo, que copió para venderlos y obtener algunos ingresos. Dal Pozzo acabaría comprando unos 50 cuadros a Poussin, una cuarta parte de todo lo que hizo. Poussin renunció a tener un taller con ayudantes y se encargaba de todos los detalles de sus cuadros, por lo que su producción es relativamente escasa y las dimensiones de los lienzos, modestas. Tampoco estuvo preocupado por el ascenso social ni quiso vincularse a ningún mecenas o protector en exclusiva. Se convirtió pronto en un pintor muy apreciado, pero discutido. Salvo un viaje de dos años a Francia (1640-42), debido a la insistencia de Luis XIII, no abandonó de Roma. Cuando Poussin vuelve a Francia el país había salido de un largo período de guerras civiles y necesitaba representar su poder ascendente, pero el rey impuso a Poussin tareas de diseño y decoración de la Grande Galerie du Louvre y el artista acabó huyendo (su discípulo Le Brun continuaría el encargo sin acabarlo, y la cosa terminó mucho después en manos del mismísimo Delacroix). Llevaba una vida ordenada, con paseos, tertulias y pintura diaria. Había leído mucho y era muy erudito. Según testimonios, modelaba con cera muñecos de unos 20cm que vestía y colocaba en un escenario con un fondo, después lo decoraba, metía la maqueta en una caja con ventanas para iluminar la escena de diversas formas y hacía series de apuntes. En *El rapto de las Sabinas* (1637-38) Poussin refuerza el efecto de estallido y dispersión con las líneas de fuga que aplica para fijar la perspectiva. Los gestos de las figuras están inspirados en la estatuaria clásica, y también los rostros, que están indiferenciados. El pintor busca equilibrar la compleja composición otorgándole simetría sin que se note. El escenario, de inspiración también clásica, es teatral. Un ejemplo de los cuadros mitológicos de Poussin es *Danza de la vida humana* (1636). En él el tiempo hace bailar a la riqueza (de blanco y amarillo), la lujuria (de azul), la industria (el bailarín de espaldas) y la pobreza. La ronda se rompe

entre la pobreza y la riqueza, cuyas manos se buscan pero no se encuentran. Este cuadro pudo influir en las *Danzas* de **Matisse**. En *Las cuatro estaciones* (1660-1664) tenemos cuatro cuadros interrelacionados, del mismo tamaño. Encargados por el duque de Richelieu, sobrino-nieto del cardenal, fueron pintados en Roma. La llegada de estas pinturas a París fue un acontecimiento. Un año después el joven duque perdió todos sus cuadros jugando a la pelota con el rey Luis XIV: 25 lienzos, de los que 13 eran obras de Poussin, pasaron al poder del rey. En 1793, cuando se funda el Louvre, se transfieren a dicho museo. En *Las cuatro estaciones* Poussin usa las montañas lejanas para dar una gran sensación de profundidad al paisaje. Poussin hizo investigaciones sobre el paisaje a lo largo de toda su carrera, y en estos cuadros vemos el resultado maduro de ese proceso. Las rocas hacen de bastidores de teatro, mientras que los árboles y las nubes se complementan. Una vez más, el escenario está organizado en planos sucesivos, como en los decorados teatrales, y los personajes son tratados como esculturas, con una gestualidad que proviene de la estatuaria romana. Pero en las pinturas con paisaje a veces los personajes, de pequeño tamaño, están solo esbozados. Daba una imprimación ocre al lienzo y sobre eso dibujaba usando huevo para un secado rápido, lo que le permitía pasar a pintar al óleo inmediatamente. Poussin usaba una paleta reducida, con los pigmentos más corrientes de la época. El contraste fundamental se da entre el rojo y el azul. Las sombras no las hacía oscureciendo sino, a la manera veneciana, usando tonos más fríos o más cálidos. *La primavera* ofrece variaciones del color verde, con un azul vivo en el cielo, y es el paraíso terrestre del Génesis, con el pecado en sombras. *El verano* presenta variaciones de colores cálidos, con un cielo pálido, y presenta otra escena bíblica, del *Libro de Rut*, que cuenta el origen de la estirpe de David, con muchas alusiones simbólicas a Cristo. *El otoño* repite los colores, pero más apagados, y la escena está sacada de la Biblia también, del *Libro de los Números*, que cuenta el éxodo de los judíos al desierto, y muestra unos emisarios enviados por Moisés a Canaan (también hay alusiones simbólicas a la Iglesia y a Cristo). *El invierno* presenta variaciones de tonos de grises, unos más cálidos, otros más fríos, y la escena muestra un gran cataclismo, tomado del Diluvio tal y como se cuenta en la Biblia, que prefigura el Juicio Final. En conjunto la serie puede ser una historia de la redención y el ciclo de la vida. Pero también hay significantes mitológicos en estos cuadros (los dioses Apolo, Ceres, Dionisio y Plutón están aludidos en cada cuadro de la serie). Cada elemento del conjunto se complementa y contrapone de otras formas: la primavera y el otoño tienen pocos personajes y colores fríos, mientras que en el verano y el invierno hay muchos y tono general cálido; los elementos significan cosas distintas en cada cuadro (fertilidad-muerte, vida-muerte, etc.). Otro famoso ejemplo de paisaje arcádico con figuras alegóricas es *Et in Arcadia ego* (1638-39), en el que el paisaje enmarca a unos personajes que, centrados y en primer plano, señalan una inscripción misteriosa. En vida Poussin fue un pintor reconocido tanto en Italia como en Francia pero tras su muerte cayó en un olvido relativo, del que lo rescataron David y, más tarde, Cézanne. Poussin padecía una enfermedad nerviosa que le provocaba temblores en todo el cuerpo y le obligó a usar pequeñas pinceladas, algo especialmente notorio en sus últimas obras.



Las cuatro estaciones (1660-64)

El rapto de las Sabinas (1637-38) y *Danza de la vida humana* (1636)

Otro francés italianizado fue **Claude Lorrain (1605-1682)**, también un maestro en la representación idealizada de la naturaleza, pero haciendo de los paisajes los protagonistas absolutos de su pintura (*Paisaje y sacrificio a Apolo*, 1662-1663). De él se conservan unas 300 pinturas y más de 1.200 dibujos. Era de familia pobre, y como otros muchos loreneses había emigrado a Roma, en su caso con 12 o 13 años, para trabajar en la fabricación de patés. Se formó en Roma con Agostino **Tassi**, pintor de paisajes y arquitecturas ilusionistas. Lorrain pasa casi toda su vida en Roma y es amigo de Poussin (los dos vivían cerca de Santa Maria del Popolo). Sus intereses temáticos son muy similares, y ambos pintan mundos bucólicos, fuertemente idealizados, construidos mediante la combinación de elementos previamente seleccionados del natural, como las arquitecturas, que integra en paisajes imaginados y que son reales y

tomadas de la misma Roma, como puede comprobarse por sus colecciones de dibujos. Lorrain pintaba con gran lentitud, sin ayudantes, hacía esperar a sus clientes y era caro. Las numerosas falsificaciones le obligaron a llevar un registro con detalladas descripciones, precio y compradores (*Libro de invenciones* o *Libro de la verdad*, hoy en el Museo Británico). Lorrain reelaboraba continuamente los temas, los combinaba o los mezclaba. Tres cuartas partes de sus cuadros fueron pintados por pares, de forma que se complementaran y relacionan entre sí (temas, colores, masas, perspectiva, línea del horizonte, tamaño de las figuras). Por ejemplo, se contraponen la Roma moderna y la Roma antigua (*Vista de puerto* y *Campo baccino*), historia antigua contra Antiguo Testamento (*Embarque de Cleopatra en Tarso* y *David consagrado rey por Samuel*), mar y campo (*El Puerto al sol poniente* frente a *Paisaje con danza de aldeanos*), atardecer y amanecer, tonos fríos y cálidos, etc. Hay dos versiones de *El Puerto al sol poniente*, una de 1637 y otra de 1639, con muchos pequeños cambios arquitectónicos, atmosféricos y de detalle (el reloj marca diferentes horas, por ejemplo). En ambas obras los edificios más lejanos tienen puntos de fuga distintos al resto del cuadro, por lo que la perspectiva no es única, la iluminación es rasante, los colores del fondo son menos saturados, etc. Con estos efectos acumulativos Lorrain refuerza la sensación de profundidad. El fondo (mar y cielo) son los verdaderos protagonistas de estos cuadros. Lorrain pintó muchas veces el mar pero siempre desde el puerto, en calma, con los barcos atracados. En *El Puerto al sol poniente* solo podemos ver un barco navegando, y con las velas izadas. Al parecer, en un viaje de Lorena a Roma en 1627 Lorrain lo pasó muy mal debido a las tormentas, y esto explicaría en parte su asociación mental entre mar y peligro, que conjura con esos paisajes extrañamente tranquilos. Pero además el sometimiento de la naturaleza a la razón es un tema muy francés (a pesar del barroco), como se vería 20 años después en el Palacio de Versalles y sus jardines (1661-1692). Los cuadros de Lorrain transmiten ese orden y quietud gracias a la calculada geometría y simetría, además de la atracción que ejerce la lejanía, el infinito. Sus elaboradas pinturas recuerdan escenarios teatrales barrocos con sus decorados móviles y maquinarias, diseñados para crear ilusiones. Lorrain pintó unas 50 obras de tema marino, siendo la última *Puerto con el embarque de la reina de Saba* (1648), que hacía pareja con *Matrimonio de Isaac y Rebeca*. Después pasaría a los paisajes bucólicos con ruinas, ninfas y pastores. Este último par de cuadros con puerto como tema fue encargado por Camilo Pamphili (1622-1665), sobrino de Giambattista Pamphili, el papa Inocencio X desde 1644. Pero el papa desterró a su sobrino cuando se casó, en 1647, tras renunciar al capelo cardenalicio que le había sido otorgado. Entonces Lorrain vendió las obras al duque de Bouillon (1605-1652), un hugonote exiliado en Roma que acabaría convirtiéndose al catolicismo y volviendo a Francia. Turner empieza imitando precisamente a Claude Lorrain y sus paisajes solares, marinos o no, que también ejercerían gran influencia sobre los impresionistas más tarde.

El Puerto al sol poniente (1639)

El tercer francés establecido en Roma en esta época (en concreto entre 1615 y 1627), aunque acabaría volviendo a Francia introduciendo allí el barroco italiano, fue **Simon Vouet (1590-1649)**, que comenzó su carrera con un fuerte influjo de Caravaggio (*Retrato de niña con paloma*, 1620-1622) pero después, sobre todo una vez se establece en París, evoluciona a posiciones clasicistas (siguiendo a Guido Reni), como sus compatriotas Poussin y Lorrain, que se quedan en Roma. Su carrera tiene dos etapas diferenciadas: tras varios viajes internacionales (Londres en 1605, Constantinopla en 1611) hace una estancia en Italia, primero en Venecia (1612-13) y después en Roma, pensionado por el rey de Francia y protegido por los Barberini entre otras familias nobles romanas, estancia que concluye en 1627 con su vuelta a Francia; y el periodo parisiense, entre 1627 y la fecha de su muerte en 1649. **Con su retorno a París nace el Barroco en Francia**. Fue un halagador retratista y decorador, siempre colmado de éxitos (llegó a presidir la Academia de San Lucca en 1624) y muy permeable a influencias de todo tipo. Ya de vuelta en Francia fue *primer pintor del rey* Luis XIII, que le colma de halagos y le encarga grandes obras decorativas -muchas no conservadas- siguiendo el estilo del Veronés. Hacia el final de su vida decoró también palacios particulares y realizó cuadros de altar. En 1648 impulsa la creación de la *Académie royale de peinture et de sculpture*, a imitación de las Academias italianas. Su obra se difundió por toda Europa gracias a grabados, que fueron tomados como referencia en España por pintores como Goya y Vicente López. Su *La Virgen y el Niño, con santa Isabel, san Juan Bautista y santa Catalina* (1624-1626), *El tiempo vencido por el amor, la belleza y la esperanza* (1627), o su *Rapto de Europa* (1640), todas ellas hoy en Madrid, son buenos ejemplos de su estilo.

El tiempo vencido por el amor, la belleza y la esperanza (1627) y *Rapto de Europa* (1640)

Antoine Le Nain (h. 1593-1648), Louis Le Nain (h. 1603-1648) y Mathieu Le Nain (1607-1677), conocidos como los **Hermanos Le Nain**, nacieron en Laon, pero en 1630 estaban establecidos en París, compartiendo un taller en las dependencias de la abadía de Saint-Germain-des-Prés. Firmaban las obras sólo con el apellido común («Le Nain fecit»). Los cuadros fechados corresponden a un período en que los tres hermanos estaban activos (1641-1648) y sus estilos son prácticamente idénticos, por lo que se les considera como si fueran un único pintor. Los tres pasaron a formar parte de la Real Academia de Pintura y Escultura el mismo año de su fundación, aunque Antoine y Louis, probablemente víctimas de alguna epidemia, fallecen al poco. No se conoce nada de su formación, pero el canónigo Claude Leleu, en una historia de la ciudad de Laon escrita entre 1711 y 1723, apunta que se formaron con un pintor extranjero, lo que apuntaría a una formación flamenca con alguno de los seguidores de Pieter Breughel, como los Teniers. Además, Leleu atribuye a Antoine una especial habilidad para las miniaturas, a Louis para los retratos de medio cuerpo y de bustos y a Mathieu para los grandes conjuntos, con martirios de santos, misterios, batallas y similares. Por su parte, Pierre-Jean Mariette (1694-1774), que fue un gran conocedor de su época, aseguraba que Antoine y Louis trabajaban juntos y que era imposible distinguir la mano de uno y de otro. Viendo el estilo de sus pinturas, extrañamente moderno, no es de extrañar que Courbet, Corot o Cézanne se sintieran atraídos por ellas, siendo precisamente a mediados del siglo XIX cuando estos pintores se revalorizan. Será el crítico literario Champfreury (1821-1889), próximo a Balzac y originario de la región de Laon, quien los saque del olvido mediante una paciente búsqueda y promoción de sus obras. Incluso el propio Mathieu, que vivió más, había desaparecido de la memoria durante el mismo siglo XVII, debido sobre todo al éxito del clasicismo representado por Poussin o a la influencia de los seguidores de Rubens en la Academia. André Félibien (1619-1695) escribía en su *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes* (1666-1688): «les Nains frères faisoient des portraicts et

des histoires, mais d'une manière peu noble, représentant souvent des sujets simples et sans beauté». Entre 1978 y 1979 se dedica una gran exposición a los hermanos Le Nain en el Grand Palais de París, y en 2017 el Museo del Louvre les dedica otra gran exposición, que consigue reunir 55 de las 75 obras conocidas de los hermanos. En el catálogo de la primera Jacques Thuillier renuncia a las atribuciones, que no podían hacerse con rigor en ese momento. En la segunda, Nicolas Milovanovic, comisario y conservador jefe del museo, agrupa estilísticamente las obras, y divide la exposición en tres secciones tituladas «Louis, ¿un genio desconocido?», «Antoine, retratista y miniaturista» y «Mathieu, el ambicioso», aunque da por hecho que algunas obras son el resultado de la cooperación de más de un autor. Por ejemplo, dos de los mejores retratos de grupo de los Le Nain, *L'Academie* (h. 1640) y *La Tabagie* (1643), se atribuyen a Louis y a Antoine, aunque tienen el refinado estilo de alguna de las obras de Mathieu.

L'Academie (h. 1640) y *La Tabagie* (1643)

Philippe de Champaigne (1602-1674) fue un pintor barroco clasicista nacido en Bruselas que, una vez instalado en París en 1621, ya no viajaría a Italia para formarse, como habría deseado. En París conoce no obstante a un joven Poussin, con quien establece una relación de amistad y trabaja (decoraciones en el Palacio de Luxemburgo). Es especialmente conocido por sus pinturas religiosas, algunas de ellas para la catedral de Nôtre-Dame de París en 1638 o para la iglesia de Faubourg Saint-Jacques, destruida durante de la Revolución (aunque se conservan, dispersas, las pinturas). A partir de la década de 1640 su pintura se verá influida por sus creencias jansenistas, una suerte de catolicismo severo que promovía la austeridad y el ascetismo (*Ex-Voto*, 1662; *Vanitas*, 1671). Su pintura se vuelve a partir de entonces más austera, alejándose un tanto de la fuerte influencia de Rubens de la primera parte de su carrera. Los retratos que pintó a lo largo de su vida son también excelentes, tanto los de personajes ilustres como los de personalidades del convento parisino de Port Royal al que estaba muy vinculado por sus creencias (*Padre Giovanni Antonio Philippini*, 1651). Trabajó para María de Médicis, madre y regente durante la minoría de edad de Luis XIII, para este (a quien retrató) y también para el cardenal Richelieu (cuyo palacio decora, y a quien retrató en repetidas ocasiones, destacando el *Triple retrato del cardenal Richelieu*, h.

1642, hoy en Londres, trabajo de taller muy original pero que cuenta con el precedente del triple retrato del rey Carlos I de Inglaterra pintado por Van Dyck para la realización por Bernini de un busto en 1636 después perdido en un incendio, y pintado a partir de una serie de al menos dos retratos en distintas posiciones del que sólo sobrevive el perfil derecho, todo ello con el fin de ser enviado a Italia para la realización de otro busto escultórico de Francesco Mochi hoy perdido, pero probablemente utilizado también por Bernini para su propio busto del cardenal de 1641, hoy en el Louvre), pero retrató también a otras personalidades de la época, como el rey Carlos II de Inglaterra (en 1653), el ministro Colbert (en 1666) y un gran número de nobles y cortesanos. Trabajó también en la decoración del Palacio de las Tullerías, bajo la supervisión de Le Brun. Fue uno de los fundadores, en 1648 y junto a Eustache Le Sueur, de la *Académie royale de peinture et de sculpture*, que seguía el modelo de las italianas y que más adelante dirigiría Le Brun.

Retrato del cardenal Richelieu (h. 1642) y Triple retrato del cardenal Richelieu (h. 1642)

Eustache Le Sueur (1617-1655), apodado “el Rafael francés” durante el siglo XVIII, fue uno de los fundadores de la *Académie royale de peinture et de sculpture* (y uno de sus primeros doce profesores), creando dentro del clasicismo francés la corriente conocida como "Aticismo”, estilo sobrio y equilibrado con continuas referencias a la Antigüedad. Este estilo remite a Poussin y Rafael, y supone un alejamiento del estilo de su maestro Simon Vouet -con quien se forma desde 1632 y durante diez años- a pesar de que, a diferencia de otros pintores de la época como su rival Le Brun, Le Sueur no tuvo la oportunidad de tener una etapa de formación en Italia, y su conocimiento de la pintura de ese país proviene de las colecciones francesas. Casi toda su extensa producción es religiosa y se desarrolló en París (por ejemplo, la famosa serie de 22 composiciones sobre *La vida de San Bruno*, de 1645, que Luis XVI comprará después y que muestra un clasicismo influido por Poussin, que había estado en París en 1640-42; o *San Pablo predicando en Éfeso*, 1649). Tiene también pintura alegórica y mitológica (*Venus presenta a Amor a Júpiter*, h. 1646-47; *Las musas Melpomène, Érato y Polymnie*, h.

1652-55, uno de los cinco cuadros, más un plafón decorado, dedicados a las nueve musas elaborados para l'hôtel Lambert de París), bíblica (*El retorno de Tobías*, 1640) e incluso histórica (*Calígula ante la tumba de sus ancestros*, h. 1647), más algún retrato (*Retrato de un hombre joven*, 1640) y una obra incalificable como *Reunión de amigos* (1640). Dejó a su temprana muerte una extensa colección de dibujos.

Reunión de amigos (1640) y *Las musas Melpomène, Érato y Polymnie* (h. 1652-55)

Luis XIV invita en 1664, por mediación de Colbert, a **Bernini**, entonces en la cumbre de su fama, a París. En aquel momento las relaciones entre Alejandro VII y Luis XIV no eran muy buenas, y el viaje de Bernini tuvo un sentido diplomático. Colbert había escrito al escultor y arquitecto italiano pidiéndole consejo sobre la finalización de las obras en el Louvre, y Bernini envió un primer proyecto en 1664. Aunque se recibió muy bien, presentaba algunos problemas a los comitentes: «La cantidad de lluvias y nieves de París en invierno impiden que una *loggia* o unos pasajes descubiertos puedan subsistir más de veinte o treinta años. Se puede deducir que el Señor Caballero Bernini no ha tomado en consideración más que la fachada de este magnífico palacio, que es verdaderamente soberbia y magnífica, con excepción del óvalo que se eleva como corona, que habría quizás que modificar por las razones mencionadas». Bernini lo revisa y envía un segundo proyecto en 1665. Pero incluso entonces el proyecto presentaba problemas, sobre todo su encaje con lo que ya se había construido y con el espacio disponible. Se consideró necesaria la presencia del italiano en París. La visita se produce en la primavera de 1665, y Bernini es recibido con grandes honores. Ya en París el italiano presentará un tercer proyecto, más austero, que fue muy bien recibido. Además Bernini tomará apuntes para un busto del rey y diseñará el altar de la iglesia de Val-de-Grâce para la Reina Madre (que acabará Gabriel Le Duc a partir de unos apuntes descartados por el italiano, con un baldaquino con seis columnas salomónicas). Pero su estancia sólo duraría seis meses en los que pudo esculpir el busto del rey, y a su vuelta a Italia un retrato ecuestre, que se envió a Francia en 1685 pero que no gustó en absoluto y Luis XIV mandó retocar, cambiándole el tema (pasó a ser *Marco Curcio y la sima de fuego*). Su tercer diseño para el Louvre no se ejecutó, por problemas financieros en Francia debidos a las guerras pero también por la resistencia de los arquitectos

franceses encargados de las obras. Finalmente se construiría el proyecto clasicista de 1667 de los arquitectos Louis Le Vau, Charles Le Brun y Claude Perrault. Durante su estancia en Francia se le asignó a Bernini un traductor y guía, Paul Fréart de Chantelou (1609-1694), que llevó un diario de sus actividades junto al artista, por el que sabemos del escaso aprecio que el italiano tenía por el arte francés. Pero el fracaso de Bernini en Francia se explica porque el gusto francés, ya definido en esa época, empieza a imponerse al italiano en la propia Francia.

Charles Le Brun (1619-1690) se convierte en el pintor más importante de Francia -y el equivalente en pintura a Jean-Baptiste Lully (1632-1687) en la música de la corte de Luis XIV, hasta el punto de tratar ambos los mismos temas, como el sacrificio de Polixena- una vez sus rivales Simon Vouet y Eustache Le Sueur fallecen, en 1649 y 1655 respectivamente. Parte de su periodo formativo temprano transcurrió en el taller de Simon Vouet, y tuvo además una estancia en Italia (1642-46), donde fue discípulo de Poussin, ambas cosas patrocinadas por su primer poderoso valedor, el canciller Séguier (1588-1672). Le Brun fue protegido de los más importantes burócratas de la época de Luis XIII y Luis XIV, como el cardenal Richelieu, el cardenal Mazarino, el ministro de finanzas Fouquet, su sucesor (desde 1661) Colbert o el ya mencionado canciller Séguier, que estuvo 37 años en el cargo. Su relación directa con el rey Luis XIV proviene de la admiración de este por los trabajos decorativos para su entrada triunfal en París con ocasión de la boda con María Teresa, hija de Felipe IV de España, en 1660. Del desfile quedan como testimonio los 14 dibujos realizados a instancias de Séguier por el colaborador de Le Brun, François Chauveau (1613-1676). Le Brun pintaría a partir de uno ellos un retrato ecuestre de Séguier en el que aparece también el propio pintor (*El canciller Séguier,* h. 1660). El rey admiró además los trabajos de Le Brun en el castillo de Vaux-le-Vicomte (1661), propiedad del ministro de Hacienda Fouquet, que incluyeron frescos (Salón de las Musas), diseño de elementos decorativos y hasta fuegos artificiales para las fiestas. Luis XIV le ordena en 1660 pintar una serie de cinco escenas de la vida de Alejandro Magno, y el resultado del primer cuadro (*Alejandro y la familia de Darío*) le agradó tanto que Le Brun pasaría a trabajar en adelante para el rey, siendo ennoblecido (1662) y nombrado *Premier Peintre du Roi* (1664). Más trascendencia para el arte tuvo su nombramiento en 1663 de director de la *Académie royale de peinture et de sculpture*, creada en 1648 como medio de sustraerse de la autoridad de la Maîtrise, el gremio medieval de pintores, y con la *Academia de San Lucas* como modelo. Desde la *Académie royale* Le Brun impone los criterios del "clasicismo francés", que toma como referentes a Rafael y Poussin, estandarizando la producción artística y decorativa. Él creó lo que se conoció como el "estilo Louis XIV" y es con él con quien se fundan las bases del academicismo artístico en Francia. La producción de bienes de lujo se llevaba a cabo en las *Manufacturas de los Gobelinos*, cuya creación impulsó Le Brun, junto al ministro Colbert, en 1663 y que dirigió desde ese año. Entre 1660 y 1680 se construía el palacio de Versalles, de estilo barroco, pero a la manera francesa, relativamente sobria, con diseño de **Louis Le Vau (1612-1670)** y de **Jules**

Hardouin-Mansart (1646-1708), y en el que detalles ornamentales (estatuas, hornacinas y trofeos) rompen la monotonía de las grandes fachadas de estilo esencialmente clásico. Como decorador la obra maestra de Le Brun fue precisamente el interior de Versalles, y especialmente la Escalera de los Ambassadeurs (1674-1678), que Luis XV hizo demoler en 1752, pero de la que se conservan dibujos y grabados (y un cuadro de Gérôme, que no pudo conocerla); además de la bóveda de la Galería de los Espejos (1679-1684), incluida la decoración y las pinturas, dedicadas a las victorias militares de Luis XIV y a las virtudes de su reinado. Al morir Colbert en 1883 le sucede en el puesto de ministro su enemigo François Michel Le Tellier (1641-1691), marqués de Louvois, que no mostró ninguna simpatía por Le Brun, aunque este siguió gozando del favor del rey. Le Brun escribió el influyente *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (1698), donde promovía la expresión de las emociones en pintura. Como pintor Le Brun realizó cuadros religiosos, retratos, cuadros históricos, escenas de batallas y muchos dibujos.

El canciller Séguier (h 1660)

Cuando muere Le Brun será **Pierre Mignard (1612-1695)** quien heredará todos sus cargos (y rentas). Mignard se había formado en parte en Roma, durante su juventud, y precisamente de esta época es su único grabado conservado, *Aparición de la Virgen y el Niño a santa Escolástica* (h. 1635-57).

Rubén Osuna Guerrero

Facultad de Ciencias Económicas, UNED
Paseo Senda del Rey 11
28040 Madrid
rosuna@cee.uned.es
rosuna@gmail.com