Historia del Arte VII

s XVII
Provincias Unidas, Flandes, Inglaterra y España

Tras la Paz de Westfalia (**1648**), que pone fin a la Guerra de los Ochenta Años con España (1568-1648), las diecisiete provincias de los Países Bajos se dividen en dos, las siete provincias de los Países Bajos del Norte (aproximadamente los actuales Países Bajos, en los que Holanda es sólo una provincia) se separarían de las diez de los Países Bajos del Sur (aproximadamente la Bélgica actual, en los que Flandes es sólo una provincia septentrional). Las dos zonas compartían la misma geografía urbana y una sociedad de clases medias similar, con Brabante y Flandes como zonas más prósperas, lo que cambiará en el transcurso de la guerra. Cuando España retomó la ciudad de Amberes (en Brabante) en 1585 muchos artistas y artesanos se trasladaron al norte, llevando consigo una fuerte influencia artística (pintura, escultura, decoración, mobiliario). Poco después de la división definitiva da comienzo lo que se conoce como **Edad de Oro Holandesa** o **Siglo de Oro Holandés**, un período de florecimiento de la economía, la ciencia y las artes en el país, que alcanza una primacía comercial y militar en el mar. A comienzos del siglo XVII los holandeses desecan las marismas que formaban el Médoc en Burdeos, plantan las primeras viñas en Sudáfrica (Constantia) y colonizan Manhattan fundando Nueva Ámsterdam (la Nueva York actual), aunque más adelante, ya en el XVIII, los ingleses les desplazarán de todas partes. La periodificación exacta de esta Edad de Oro es objeto de discusión, pero puede decirse que el período empieza en 1602 con la fundación de la Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales o en 1609 con la creación del Banco de Ámsterdam, y termina con la guerra franco-neerlandesa o Guerra de los Países Bajos (1672-1678), que acaba en desastre para Holanda y marca el inicio de la hegemonía francesa en Europa, mientras que Inglaterra pasa a dominar el mar tras la Paz de Utrecht (1713-1715). Mediante la firma del Tratado del mismo nombre, tras la Guerra de Sucesión, España cede las diez provincias que retenía (Países Bajos españoles) al Sacro Imperio Romano Germánico.

En las Provincias Unidas los tres grandes pintores del siglo son Hals, Rembrandt y Vermeer. El de más edad fue Hals, que desarrolló su carrera en Haarlem, localidad a la que se trasladó su familia desde su Amberes natal cuando Frans era aún muy pequeño. Aunque Rembrandt nace y trabaja unos años en Leiden, desarrolla casi toda su carrera en la más populosa Ámsterdam, donde tiene además ingresos como maestro de pintura (algunos de sus pupilos serán grandes pintores también). Vermeer trabajó según se cree para un

mecenas, sin salir de la pequeña localidad de Delft. Tanto Rembrandt como Vermeer, por diversos motivos, son hoy pintores enormemente populares.

Excluida la pintura religiosa, se mantuvo la demanda de pintura de retratos, en la que destacó **Frans Hals (1580-1666)**, de la misma generación que Rubens, pero radicado en la ciudad de Haarlem, donde no tenía rival. Hals consiguió vivir a duras penas de ello, a pesar de su maestría. El biógrafo holandés Arnold Houbraken (1660-1719) destruyó la reputación de Hals tras su muerte, atribuyéndole una personalidad conflictiva y criticando su estilo suelto en su libro de 1718, que atribuyó a su condición de bebedor y su carácter poco aplicado. Hubo que esperar a que en 1868 el crítico francés Théophile Thoré-Bürger (1807-1869) restituyera la apreciación por la pintura de Hals. Aunque nació en Flandes, su familia, luterana, se trasladó a los Países Bajos del norte en 1585 o 1586, probablemente cuando España se hace con su natal Amberes, contando Frans con unos 4 años de edad. Aunque se ha dicho que Karel van Mander fue su maestro, su pintura tiene poco que ver con la temprana de Hals. En 1610 ya está documentada la actividad como maestro de Hals en Haarlem y, como el Hans Sachs de *Los Maestros Cantores de Nuremberg* de Wagner, Hals perteneció a la *Wijngaertranken*, un círculo literario cuyos miembros escribían poesía y participaban en recitales y debates. Tuvo un taller en el que trabajaron cuatro hijos sobrevivientes (llegó a tener catorce, de dos matrimonios) y su hermano menor Dirck Hals (1591-1656), que se especializó en retratos de la clase alta situados en escenas imaginadas (*Un paseo por el jardín*, h. 1632). De 1611 es su primera obra fechada conservada (*Retrato de Jacobus Zaffius*). Son magníficos los retratos individuales, pero también pintó muchos de grupo, al menos seis de ellos dedicados a **compañías militares**. El primero de estos retratos de compañías conocido fue pintado por Cornelis van Haarlem (1562-1638) en 1583, cerca de la fecha de nacimiento de Hals (*Banquete de miembros de la Guardia Cívica de Arcabuceros de Haarlem*). Cornelis ya introduce ritmo en la pintura mediante interacciones entre sus personajes, dejando figuras parcialmente cortadas en los laterales del cuadro. Por tanto Hals sólo se incorpora a una tradición existente en la ciudad en la que trabajaba, aunque con una gran calidad y un estilo personal incomparable. De estos retratos de grupo, cinco se conservan en Haarlem, y uno en Amsterdam, si bien este acabado por Pieter Codde. Todos son magníficos. El primero es el *Banquete de los oficiales de la Compañía de Milicias de San Jorge* (1616), a la que perteneció el propio Hals como mosquetero, al que siguieron *Banquete de los oficiales de la milicia cívica de San Jorge* (1627), *Banquete de los oficiales de la milicia cívica de San Adrián (los Cluveniers)* (1627), *Reunión de oficiales y sargentos de la milicia cívica de San Adrián (los Cluveniers)* (1633), *Oficiales y sargentos de la milicia cívica de San Jorge* (1639) y *La magra compañía o La Guardia Cívica del distrito XI en Amsterdam, liderada por el Capitán Reynier Reael* (1633-1637), que fue acabado por Pieter Codde (1599-1678). Este encargo le vino a Hals de Amsterdam en 1633, lo cual no deja de ser sorprendente pues se solía contratar a un artista local, y Hals trabajaba en Haarlem, pero muy probablemente los pintores de Amsterdam estaban entonces desbordados. Después de tres años el cuadro seguía sin estar

terminado, y los comitentes estaban muy enfadados. Hals se negó sin embargo a seguir viajando a Amsterdam para finalizarlo. Aunque le ofrecieron más dinero, Hals se negó a seguir con el encargo. Pieter Codde era un miembro de la compañía que fue retratado junto a sus compañeros, y en él recayó el encargo. Codde era un pintor especializado en retratos de pequeño formato y nunca más pintaría un cuadro de estas dimensiones y complejidad, y superó en reto a pesar de tener que adaptar su pintura detallista a las amplias pinceladas libres propias de Hals, que había trabajado en él mucho tiempo. Lo hizo tan bien que aún hoy no se sabe qué pintó cada cual. Hals también pintó por encargo algunos retratos de grupo familiares, como *Grupo familiar ante un paisaje* (1645-1648), hoy en Madrid o *Grupo familiar con diez figuras* (h. 1650), en Londres, y retratos con dos personajes, como *Pareja de esposos* (1622), en Amsterdam, o *Yonker Ramp y su enamorada* (1623), en Nueva York, destacando estas obras por la desinhibición y espontaneidad de los gestos en los retratados, que debían ser conocidos del pintor. En contraste con la medida composición de estos grandes cuadros, los retratos individuales transmiten una gran espontaneidad, como el de *Pieter van den Broecke* (1633). Hals, como Velázquez o Rembrandt, podía pintar retratos de encargo cuajados de pequeños detalles representados con gran detallismo gracias a pequeñas pinceladas muy cuidadas (*Retrato de Catharina Hooft*, 1620; *Caballero sonriente*, 1624, *Retrato de Jacob Olycan*, 1625; o *Retrato de Aletta Hanemans*, 1625), pero evolucionó como artista desarrollando una técnica personal muy suelta y espontánea, «alla prima», sin importarle dejar a la vista pinceladas o marcas de la espátula, dejando la obra con un aspecto general abocetado, lo que se unía a la espontaneidad en los gestos y actitudes de muchos de sus retratados para transmitir una sensación de gran inmediatez. Esta técnica proviene de Venecia, y sobre todo de Tiziano, y es compartida por todos los pintores de estilo naturalista de esta época, tanto españoles como holandeses. Su éxito se debió sin embargo a su capacidad de individualizar cada personaje, típicamente llenos de vitalidad, jovialidad y optimismo. Aunque la aparente espontaneidad es un rasgo destacado de muchos de sus retratos, también es capaz Hals de una notable profundización conceptual y simbólica, como en su *Retrato de Descartes* (1649), en el que el filósofo aparece rodeado de oscuridad: «Habiendo barrido de un plumazo las autoridades del pasado, los textos santos, la patrística, los doctores de la escolástica, la dialéctica tomista, Descartes se rodea de una oscuridad absoluta, un negro ontológico. Y luego efectúa un trabajo de introspección» (Onfray). Descartes construye una nueva filosofía desde sí mismo, y Hals lo retrata iluminando sólo su cara. El filósofo se había ido a vivir a Holanda harto de molestias e interrupciones, pero al parecer tampoco encontró un sitio lo suficientemente tranquilo, pues cambió muchas veces de casa, y pasando en algún momento por Haarlem Hals le retrató. A partir de 1640 los encargos que recibe se ven reducidos, quizás por un cambio en la moda, que pudo pasar a favorecer un mayor detallismo. Su situación económica llegó a ser tan mala, con varios procesos judiciales abiertos por sus deudas, que percibió durante sus últimos años una pensión municipal para subsistir. Sin embargo, era apreciado como artista, y a su muerte fue enterrado en la Catedral de San Bavón. En dos de sus obras más tardías, *Rectores del*

asilo de ancianos de Haarlem (1664) y *Las regentes del asilo de ancianos de Haarlem* (1664), conservadas ambas en Haarlem, Hals aborda dos retratos de grupo cuando contaba más de ochenta años de edad, y como sólo los realmente grandes aborda la pintura con un dominio y atrevimiento que le permiten resolver muchos detalles con puros gestos abstractos de pintura pura (la camisa blanca o las manos enguantadas en la primera pintura citada). Estos retratos de grupo de burgueses -Rembrandt también los hizo- «significan que un grupo de individuos puede reunirse y asumir una responsabilidad conjunta; que pueden permitirse el lujo de hacerlo porque disponen de cierto tiempo libre; y que disponen de cierto tiempo libre porque tienen dinero en el banco. Ésta es la sociedad que se ve en los retratos de grupo» (Clark). Pintores de Haarlem como **Judith Leyster (1609-1660)**, brillante en sus escenas de género domésticas con mujeres, y **Johannes Verspronck (1600-1662)** tuvieron una marcada influencia de Hals, que fue además maestro de otros, como **Adriaen Brouwer (1605-1638)** y **Adriaen van Ostade (1610-1685)**. Existe un problema de atribuciones en el catálogo de obras de Hals, común a todos los pintores europeos con taller en la Edad Moderna. A Rembrandt se le atribuían unas 700 obras a principios del siglo XX, hasta que Ernst van de Wetering fijó el número en unas 300. En cuanto a Hals, en 1910 Cornelis Hofstede de Groot le atribuía algo más de 400 obras y en 1974 Seymour Slive le atribuía ya sólo 222 obras, muy cercanas ya a las 220 que acepta actualmente el Rijksmuseum, cuyo experto es Friso Lammertse. Pero Claus Grimm, que ya levantó polémica en 1969 reduciendo las atribuciones a 145, cree hoy que sólo 120 fueron «ejecutadas sólo por él o reelaboradas por él» en su último catálogo razonado de 2024. Además, según Grimm, hay 14 más realizadas por Hals en colaboración con otro artista, 65 por Hals y su taller y 133 sólo por su taller. Sus pupilos debían ser muy buenos, porque resulta difícil distinguir algunas obras de taller de las suyas propias. Las desigualdades en sus obras (algunos retratos son demasiado rígidos, pero otras pinturas son soberbias) puede deberse sin embargo al trabajo colaborativo en el taller. Grimm cuestiona la fecha y autoría del famoso *Retrato de una pareja* (h. 1622 ó 1627), del Rijksmuseum, pues atribuye el paisaje al pintor de Haarlem Pieter de Molijn (1595-1661). Lo mismo ocurre con *Las regentes del asilo de ancianos de Haarlem*, que Grimm atribuye en gran medida a su taller, y quizás al hijo de Hals (si bien el cuadro original era mucho más luminoso, por lo que su aspecto no es el original). Algunos expertos consideran la selección de Grimm demasiado restrictiva. El Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis (RKD) publica en 2024 un catálogo razonado con la obra de Hals y su taller, aún más restrictivo que las exposiciones de Londres y Ámsterdam. Por ejemplo, el magnífico retrato de grupo del Thyssen (*Grupo familiar ante un paisaje*, 1645-1648) se atribuye su hijo en colaboración con Cornelis Symonsz. van der Schalcke que se habría encargado del paisaje y, del mismo museo, el retrato de un pescador (*Retrato de un pescador tocando el violín*, h. 1630) se asigna a su taller.

La magra compañía o La Guardia Cívica del distrito XI en Amsterdam, liderada por el Capitán Reynier Reael (1633-1637)

Rectores del asilo de ancianos de Haarlem (1664)

Los extranjeros que visitaban el norte de los Países Bajos en esta época mostraban su asombro por la enorme cantidad de pinturas que encontraban en las casas de las familias, tanto las más pudientes como las que no lo eran tanto. Incluso más menos pudientes podían comprar algunos grabados, si bien las más ricas tenían las paredes de sus casas literalmente cubiertas con pinturas, incluso en la cocina. No obstante, las colecciones de pinturas de grandes maestros estaban fuera del alcance de la mayoría. Si un pintor no se especializaba en retratos tenía que olvidarse de vivir de los encargos y pintar para tratar de vender después, en el **mercado**, lo que condujo a una **especialización temática** ajustada a la moda (paisajes, marinas, bodegones, etc.). Aunque había pintores muy versátiles, como Rembrandt, la mayoría se

centraba en un solo género: grupos en fiesta, retratos, paisajes o bodegones. Estos grandes géneros tenían a su vez subgéneros en los que algunos pintores se concentraban, como escenas invernales dentro de los paisajes o pintores de naturalezas muertas que sólo hacían conjuntos florales, etc. Concentrarse en alguno de estos temas de moda, ampliamente aceptados y demandados, permitía economizar medios y concentrar la destreza, pero también pintar con la relativa seguridad de conseguir una venta después.

Simon de Vlieger (1601-1653) se especializó precisamente en **marinas**, lo que le llevó a descubrir la belleza de los cielos (*Holandeses guerreros y diversos barcos al viento*, 1640-1645; *Tormenta en la costa*, h. 1645-1650). Fue famoso por sus pinturas invernales el sordomudo **Hendrick Avercamp (1585-1634)** (*Paisaje invernal con patinadores*, 1608). Los Van de Velde fueron una familia de notables pintores de paisajes, incluyendo a **Willem van de Velde el Viejo (1611-1693)**, su hijo **Willem van de Velde el Joven (1633-1707)**, ambos autores de marinas y establecidos en Inglaterra desde 1672, y su otro hijo, **Adrian van de Velde (1636-1672)**, que pinta en Ámsterdam temas variados, destacando los paisajes holandeses y las vistas italianas idealizadas (nunca estuvo allí). Otro pintor, también de la misma generación que Claude Lorrain, fue **Jan van Goyen (1596-1656)**, especializado en paisajes construidos a partir de una reducida gama de colores (*Molino de viento junto a un río*, 1642; *Paisaje invernal con figuras en el hielo*, 1643). El también holandés **Aert van der Neer (1603-1677)** fue especialista en las escenas nocturnas iluminadas por la luz de la luna y también en los paisajes invernales con patinadores (*Claro de luna con un camino bordeando un canal*, h. 1645-1650). **Aelbert Jacob Cuyp (1620-1691)** fue uno de los paisajistas holandeses más destacados del siglo, destacando por sus vistas compuestas al amanecer o atardecer, aunque practicó también otros géneros como el retrato, las escenas de interior o los bodegones. La idea de paisaje "pintoresco" viene del trabajo de este tipo de pintores.

Paisaje invernal con patinadores (1608)

Paisaje invernal con figuras en el hielo (1643) y *Tormenta en la costa* (h. 1645-1650)

Uno de los pintores más interesantes de este siglo fue **Hercules Segers (1589-1640)**, un paisajista muy original del que se conservan menos de 20 pinturas. Los paisajes boscosos y montañosos de Segers fueron muy originales (por ejemplo, *Paisaje montañoso*, hoy en los Uffizi, y que perteneció a Rembrandt). Discípulo del paisajista flamenco Gillis van Coninxloo (1544-1607), pudo estar incluido por el original Adam Elsheimer (1578–1610). Trabajó en Amsterdam, La Haya, Utrecht y Haarlem. Segers fue además autor de una original obra gráfica, siendo el primer artista holandés en hacer grabados en color (tratando cada impresión individualmente, con el color añadido durante o después de la impresión), inventando además el procedimiento del aguatinta al azúcar. Su colega Samuel van Hoogstraten (1627-1678) consideraba a Segers un visionario y un genio. Segers tuvo influencia directa en Rembrandt, quien poseyó 8 pinturas suyas, muchas estampas e incluso una plancha original (*Tobías y el Ángel*) cuyo paisaje reproducirá en su *Huída a Egipto*.

Paisaje montañoso

El más importante pintor holandés fue **Rembrandt van Rijn (1606-1669)**, un poco más joven que Hals, Van Dyck y Velázquez. Para Kenneth Clark «no hubo

nadie en Holanda que ni remotamente se le pudiera comparar» y «fue el gran poeta de esa necesidad de verdad y ese recurso a la experiencia que habían nacido con la Reforma y dado origen a las primeras traducciones de la Biblia, pero que habían tenido que esperar casi un siglo para alcanzar su expresión visual». Nace en Leiden, donde aprende los rudimentos de su oficio con el pintor Jacob van Swanenburg (1571-1638). Después Rembrandt se trasladará a Amsterdam, donde continuará su formación en el taller de **Pieter Lastman (1583-1633)** durante unos seis meses. Tras este período de formación en Amsterdam vuelve a Leiden, estableciéndose allí unos años, entre 1621 y 1631, y trabajando compartiendo taller con **Jan Lievens (1607-1674)**, ganándose la vida con pequeños cuadros de historia no muy distintos de los que hacía Lastman y tomando los primeros aprendices (Gerrit Dou desde 1628). En 1631 Rembrandt se establece de nuevo en Amsterdam, donde cultivará varios géneros, incluido el retrato, que le da fama y éxito profesional, pero también escenas bíblicas, mitológicas e históricas. «Rembrandt reinterpretó la historia sagrada y la mitología a la luz de la experiencia humana» (Clark). Además, Rembrandt cobraba sustancialmente por enseñar a pupilos, tanto en Leiden como en Amsterdam, y algunos fueron grandes pintores (Gerrit Dou, Ferdinand Bol, Nicolaes Maes o Carel Fabritius). Además de retratos propiamente dichos (sus diversos autorretratos, como el de 1655-1658; *Jan Six*, 1654; etc.) pintó también los típicos retratos de grupo holandeses, imprimiéndoles un punto de vista siempre original (*La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, 1632, el primero de los suyos, hoy en La Haya; o *La ronda de noche*, 1642, el más famoso, con personajes en movimiento, en Amsterdam) y fue además un gran grabador (con la técnica del aguafuerte). En general, como Caravaggio, se acercó más a lo verdadero que a lo idealmente bello, y usó una paleta más oscura y menos colorista que Rubens, lo que le permitía añadir poderosos efectos de luz. Como Velázquez o Hals, era capaz de «pintar en la retina del observador», de manera que a cierta distancia un cuadro presentara una exuberancia de detalles que, sin embargo, se desvanecían al observarse desde muy cerca (un buen ejemplo de esto es el *El pintor en su estudio*, 1626, su primer autorretrato, pintado en Leiden; o su *Retrato de un portaestandarte, posiblemente Jan van Halewijn*, 1654). Los calvinistas habían destruido gran cantidad de imágenes en las iglesias de Ámsterdam en **1566**, por lo que la pintura religiosa, que implicaba abordar grandes conjuntos, y ese mecenazgo eclesial, habían desaparecido para siempre. Los príncipes de Orange vivían como burgueses más que como reyes, y el culto a la monarquía estaba mal visto (les apartaron de todas formas del gobierno de las Provincias Unidas en 1651). Tampoco las escenas de batalla se encargaban ya, aunque las había habido. La respuesta española al saqueo iconoclasta de los calvinistas provocó una sublevación en 1568, a la que en 1579 se unieron otras provincias del norte de los Países Bajos, lo que recrudeció la guerra, que duró hasta la Paz de Westfalia en **1648**. Esta dio la independencia a las Provincias Unidas, una parte de los Países Bajos, tras 80 años de conflictos. Velázquez pintó en España *La rendición de Breda* (1634) como testimonio de este período de guerras, pero no hay un equivalente en las Provincias Unidas (las Holandas, meridional y septentrional, en sentido estricto, eran dos de las provincias), por falta de

interés o mecenazgo. Quizás también porque las batallas en tierra las llevaban a cabo mercenarios, y eran poco gloriosas (el conflicto fue una larga guerra de desgaste). Curiosamente sí se pintaron muchas batallas navales, para las que había demanda. Las Provincias Unidas tenían una enorme flota (mayor que la inglesa y francesa juntas) y fue ahí donde plantaron cara a los españoles, en el mar. Simultanearon la guerra marina con la expansión colonial en Asia y América. Además de las batallas navales, los pintores holandeses de la época se centraron en las pinturas "de género" (escenas domésticas sobre todo) y retratos, ya fueran individuales, familiares o de grupo (gremios, sociedades de tiro). En Ámsterdam se conservan 50 retratos grupales de sociedades de tiro, una especialidad holandesa. *La ronda de noche es* precisamente un cuadro de este tipo. Ámsterdam (con 150.000 habitantes en la fecha del cuadro) no aparece reconocible, pero sí las tres cruces de su escudo en el pendón de la izquierda. La ciudad era un emporio comercial, con conexiones a ultramar y al Báltico. Su competidora Amberes, bajo control español, entró en decadencia, en parte porque las provincias del norte bloquearon su acceso al Mar del Norte al tomar la desembocadura del Escalda, y muchos comerciantes tuvieron que reestablecerse en Amsterdam. A esta llegaron también los judíos portugueses que huyeron al norte tras la anexión española en 1580 motivada por la muerte del rey sin herederos. En las Provincias Unidas el calvinismo era la religión del Estado, pero se toleraban otras prácticas y en 1595 se ejecutó la última bruja, por lo que en el siglo XVII el ambiente era de relativa tolerancia y libertad. Además de los sefardíes (de España y Portugal) había también importantes comunidades judías asquenazíes (huidos o expulsados de Europa Central). Curiosamente, fueron los sefardíes quienes expulsaron a Spinoza de su comunidad en Ámsterdam, aunque el filósofo siguió viviendo en Provincias Unidas y teniendo relación allí con comunidades cristianas relativamente liberales. El régimen político en las Provincias Unidas de entonces no era sin embargo democrático, sino oligárquico (electivo dentro de un grupo pequeño de ricos burgueses). En este contexto Rembrandt decide trasladarse también, como otros muchos, a Ámsterdam, cosa que hace en 1631. La compañía militar que vemos en *La ronda de noche* (1642) no emprende una acción militar, sino un desfile o escolta de gala (como la de 1638, para la llegada de la reina María de Médicis). Las armaduras, yelmos y escudos ya no se usaban en el campo de batalla, pues no ofrecían protección frente a las armas modernas de fuego. Originalmente había una de estas compañías en cada distrito de Ámsterdam -unas 20, de 120 miembros cada una- por motivos defensivos. El capitán es Frans Banning Cocq, nacido en 1605, inmigrante sin fortuna que progresó económicamente mediante el trabajo y el matrimonio (de negro, el color de los burgueses conservadores, y con fajín rojo). Los colores claros son una moda francesa de principios del XVII, adoptada por los príncipes de Orange para distinguirse de los españoles y de los burgueses. Aquellos de entre estos con tendencias monárquicas también iban de color claro. El personaje que está junto al capitán, vestido de amarillo, es el subteniente Willem van Ruytenburch. La niña con una gallina atada a la cintura puede ser un homenaje a la esposa moribunda de Rembrandt, pero además introduce un motivo, las patas de gallina, que identifica en el cuadro a la sociedad de arcabuceros (los

Kloveniers, que tenían ese símbolo en su emblema). En el cuadro sólo aparecen 19 "soldados" retratados (se insinúan más). Cada uno pagó unos 100 florines para aparecer inmortalizado en la pintura y sus nombres aparecen en una placa oval. Los *Kloveniers* encargaron 7 cuadros para su salón de ceremonias, pero sólo uno a Rembrandt, *La ronda de noche*, que no gustó, pues los retratos individuales no dejaron satisfechos a los retratados, y molestó que se añadieran figuras que "no habían pagado" (la niña, el tamborilero). Tras la paz de Westfalia en 1648 estas milicias fueron entrando en decadencia y los retratos de grupo se dejaron de encargar. Además, el rococó, con su colorido y luz, y después el neoclasicismo, con sus simetrías y perfiles claros, explican que este cuadro de Rembrandt no se apreciara durante 200 años. Incluso llegó a cortarse (por arriba y por debajo) en 1715 para encajarlo en una sala de justicia militar. Más tarde se hicieron otros recortes para dar simetría a la composición del cuadro. El oscurecimiento del barniz explica que se llamara al cuadro desde finales del XVIII «ronda de noche». En parte el barniz se oscurecía por el paso del tiempo, pero también se aplicaba intencionadamente por una moda de oscurecer. A principios del XIX el cuadro se hizo popular por primera vez, gracias a los románticos, atraídos por el aspecto tenebroso de la obra entonces y por la biografía "romántica" del pintor y su triste final. Pero además, Napoleón había reunificado las Provincias Unidas con Flandes, lo que hizo estallar una revolución en Bruselas en 1830. Los holandeses acudieron al cuadro de Rembrandt como instrumento de propaganda patriótica, y lo situaron en una sala de honor del Rijksmuseum. En 1975 se acometió una restauración profunda que le dio su aspecto actual. Además de los retratos de grupo, Ámsterdam era un mercado lleno de posibilidades para todo tipo de retratos individuales o de familia, encargados por la próspera burguesía. Cuando Rembrandt llega a Ámsterdam, sin una fama que le preceda, ya había una tradición creada por pintores como **Thomas de Keyser (1596–1667)**, pintor detallista que cuidó la relación entre los personajes y entre estos y el espacio (*Retrato de Leof Vredericx con una insignia*, 1626); **Cornelis van der Voort (1575-1624)**, quien añade naturalidad a sus retratados; **Wener van den Valckert (1580-1627)**, que desarrolla retratos *historiados*; o **Nicolaes Eliasz. Pickenoy (1588-1650)**, que trabajaba con esmero los detalles y la incidencia de la luz en las superficies. En el género se había ido creando una tradición y Rembrandt partirá de ella, aportando algunas innovaciones, como una ligera torsión de la cabeza o el cuerpo que insinúan movimiento, con los personajes "sorprendidos" en actividades cotidianas que detienen para atender al pintor, y una renuncia a la descripción pormenorizada de los detalles, que sí está en la tradición holandesa. Aunque el género no le interesa demasiado, durante sus primeros años en Ámsterdam Rembrandt pinta entre 30 y 50 retratos, según se estima, gracias al marchante Hendrick Uylenburgh (1587-1661), que le proporcionaba los clientes. Sus pinturas tuvieron éxito en el competitivo ambiente de la ciudad, para la que trabajó también en alguna ocasión **Frans Hals**, aunque establecido en Haarlem, o pintores que habían sido pupilos o seguidores de Rembrandt como **Jacob Backer (1608-1651)** o **Dirck Santvoort (1609-1680**). Rembrandt consigue asentarse como pintor y deja de lado los retratos en la segunda mitad de los años treinta, retomándolos entre

1639 y 1642, cuando necesitó dinero para comprarse una casa. Rembrandt desarrolla en este momento un estilo abocetado, con pinceladas pastosas y gruesas, conocido como «manera tosca», que ya había utilizado para los *tronies*, pinturas de personajes mitológicos, bíblicos o teatrales, a menudo de difícil identificación (*Busto de anciano con traje de fantasía,* 1635). En la década de 1640, cuando Rembrandt pinta *La ronda de noche*, se percibe un cambio de gusto en los clientes, y aparecen nuevos artistas que introducen vivos colores, personajes inmersos en escenas cotidianas y retratos de menor tamaño. Más adelante, en las décadas de 1660 y 1670, triunfan ciertas tendencias importadas y se produce un nuevo cambio en la moda del retrato, y los clientes pasan a mostrar vestidos más opulentos y poses y ademanes más afectados. Pasan a dominar el mercado pintores como **Govaert Flinck (1615-1660)**, **Ferdinand Bol (1616-1680)**, ambos pupilos de Rembrandt, o **Bartholomeus van der Helst (1613-1670)**, un consumado pintor que muestra su pericia al retratar grandes grupos en formatos de gran tamaño y apaisados (*Banquete en el Gremio de Ballesteros en Celebración del Tratado de Münster*, 1648). Helst en particular tuvo gran prestigio entre sus contemporáneos y una gran influencia en el estilo de los retratos de su época, cuyos personajes aparecían representados de manera elegante, inspirada en el arte francés (*Retrato de una dama*, 1651). Su forma de pintar conectaba más con los gustos de sus clientes que la de Rembrandt, cuyo estilo había sido el preferido hasta entonces. Pintores como **Jacon van Loo (1614-1670)**, **Jürgen Ovens (1623-1678)** o **Karel Dujardin (1622-1678)** atenderán también a esta nueva demanda, pero no Rembrandt, que, arruinado en 1656, había vuelto al retrato durante las décadas de los 50 y 60, pero radicalizando su estilo personal, a contracorriente (el espacio se traga al personaje, las sombras lo invaden todo, la materia pictórica se apodera del cuadro). Rembrandt tuvo por su parte muchos discípulos, algunos de los cuales desarrollaron carreras artísticas importantes, como **Gerrit Dou** en Leiden o **Carel Fabritius** en Ámsterdam, además de los ya apuntados. Fabritius sería maestro de **Vermeer** según la tradición, aunque sólo les separaban diez años de edad.

El pintor en su estudio (1626)

La ronda de noche (1642) y *Retrato de un portaestandarte, posiblemente Jan van Halewijn* (1654)

Banquete en el Gremio de Ballesteros en Celebración del Tratado de Münster (1648)

Un pintor de escenas nocturnas es **Gerrit Dou (1613-1675)**, holandés que perteneció a la llamada **Escuela de Leiden** (y que funda junto a Jan Steen el Gremio de San Lucas, en 1648). Se conservan de él unas 200 pinturas, de pequeño tamaño. Las escenas de género y las nocturnas con luz de velas eran su especialidad, caracterizadas por un obsesivo detallismo. Este pintor fue el primer alumno de **Rembrandt**, con el que estuvo durante tres años (1628-31) en Leiden, hasta que su maestro se traslada a Ámsterdam, si bien sus estilos acabaron siendo muy diferentes. En realidad tuvo más éxito que su maestro en vida. Empleaba un «marco corrector» para conseguir más precisión. Su lentitud y minuciosidad explican que con el tiempo fuera dejando de realizar retratos, centrándose en las naturalezas muertas y en unas particulares escenas de género en las que aparecen profusión de objetos, añadiendo el pintor muy a menudo efectos de trampantojo, como en *La tendera* (1647), primera de sus obras conocidas como «piezas de nicho», representaciones de una escena o una figura vista a través del arco de una ventana. Obras maestras suyas son *La mujer hidrópica* (1663) y *La cocinera holandesa* (1650), ambas en el Louvre; y entre las escenas con luz de velas pueden citarse *La escuela nocturna* (1660-65), hoy en Ámsterdam, *Astrónomo a la luz de la vela* (h 1665), en Los Ángeles, y *Mujer en la ventana con una vela* (1661), en Colonia. En *Perro durmiendo con jarra de terracota, cesta, un par de zuecos y un atado de leña* (1650) tenemos un curioso bodegón, con objetos y un perrito dormido. Gabriel **Metsu** fue discípulo suyo.

Perro durmiendo con jarra de terracota, cesta, un par de zuecos y un atado de leña (1650) y *Mujer en la ventana con una vela* (1661)

Carel Fabritius (1622-1654) fue uno de los discípulos de Rembrandt en Ámsterdam, y puede que maestro de Vermeer a su vez (aunque les separaban pocos años de edad). En todo caso su pintura, de un minucioso naturalismo, influyó en Vermeer y en De Hooch. Fabritius comenzó con su padre, que también era pintor. En Ámsterdam fue discípulo de Rembrandt, pero en 1650 se casa con su segunda esposa, que era de Delft, y se instala en esa ciudad. Fabritius desarrolló un estilo propio muy diferente del de su maestro, con una pintura más luminosa en la que se usan a menudo colores fríos. Sus retratos son un buen ejemplo de esta diferencia fundamental con Rembrandt (*Retrato de Abraham de Potter*, 1649; diversos autorretratos), pero también pintó escenas de género, religiosas, una original y compleja vista de Delft (*Una vista de Delft*, 1652), con una perspectiva curvilínea de gran angular, y un famoso cuadro de un pajarillo (*El jilguero*, 1654), inusual objeto de atención del sensible pintor. Fabritius muere en la famosa explosión del polvorín de Delft que tanto marcó esta época, mientras pintaba un retrato, falleciendo también su modelo (el diácono de la iglesia Simon Decker), un alumno suyo y perdiéndose muchas de sus pinturas.

Una vista de Delft (1652)

Retrato de Abraham de Potter (1649) y *El jilguero* (1654)

Jan Steen (1626-1679) fue yerno de Jan van Goyen (se casó con su hija en 1649), y trabajó con él en La Haya hasta 1654, momento en que se traslada a Delft. Allí su padre le arrendó una fábrica de cerveza (1654-57), llamada *La culebra*, que no prosperó. Steen vivió en una época en la que no era fácil establecerse como artista independiente. En 1637 se había producido el hundimiento del mercado de los tulipanes, que se llevó consigo los ahorros de muchos inversores holandeses, provocando una gran crisis económica que marcó esta época. Otro desastre fue la casi destrucción de Delft por la explosión de un almacén de pólvora como consecuencia de una guerra naval con Inglaterra en 1654, lo que hundió el mercado del arte en la ciudad (y provocó la muerte de Carel Fabritius). Precisamente en 1655 Steen pinta en

Delft el cuadro *El ciudadano de Delft y su hija*. El personaje del cuadro pudo ser el alcalde de la ciudad, y el ramo de flores podría representar a su esposa muerta. El fracaso de la fábrica de cerveza obligó a Steen a trasladarse a Leiden, Warmond (1656-60) y Haarlem (1660-70), para volver otra vez a Leiden en 1670, donde vivió de los ingresos de una taberna desde 1672, pues no podía hacerlo de los cuadros debido a otro colapso del mercado del arte ese año (motivado esta vez por las guerras simultáneas contra Francia, Inglaterra y dos principados alemanes, que resultaron en un desastre para la República). A pesar de esta vida azarosa y menesterosa, Steen pintó mucho, aunque sin hacer nunca fortuna (su segunda mujer sólo heredó deudas cuando él murió). Pintó sobre todo escenas de género en la tradición de Brueghel, algunas observadas en la propia taberna que regentaba (*Escena en taberna*, 1661-65; *Autorretrato con laúd*, 1663-65). Admiró a Frans Hals, y según parece llegó a tener cuadros de este artista, pues el *Peeckelhaering* de Hals -el nombre alude a un actor cómico, modelo del pintor- cuelga en la pared en dos de los interiores pintados por Steen: *El bautizo* (1664, hoy en Berlín) y *La visita del doctor* (en Londres). Con el tiempo fue reduciendo el número de personajes, pero incrementando su caracterización. Además de las escenas costumbristas, tanto en interiores como en exteriores, pintó temas alegóricos y religiosos -Steen fue toda su vida un fiel católico-, si bien tratados también como pinturas de género. Ocasionalmente realizó retratos de encargo. Admirado por Sir Joshua Reynolds, tuvo numerosos seguidores e imitadores, pero no discípulos.

El ciudadano de Delft y su hija (1655)

Jacob van Ruisdael (1628-1682) fue hijo, primo y sobrino de pintores (su tío Salomon también fue paisajista, de la generación de van Goyen, y lideró el desarrollo de las pinturas "tonales", de reducida grama cromática). Sus paisajes respondían a una belleza idealizada, como los de Claude Lorrain, pero aplicada a los paisajes del norte, y pinta vistas invernales y de ciudades, molinos, marinas (siguiendo a De Vlieger), cascadas, dunas, bosques y montañas. Otros pintores colaboraron añadiendo personajes secundarios a los cuadros de Ruisdael, y al revés, él pintó los paisajes en retratos de otros pintores (como en el retrato de la familia del burgomaestre de Ámsterdam, de Thomas de Keyser). Sus primeras obras son de 1646 (de esta época, *Vista de Naarden*, 1647). En sus primeras pinturas emplea una gama cromática restringida, como Jan van Goyen, pero aproximadamente a partir de su establecimiento de Ámsterdam, en

1656, su pintura se hace más compleja. Esto puede observarse ya en una obra como *La fiesta bajo el árbol de mayo* (1655), que ya muestra un colorido más variado y atención a los detalles narrativos propio. Estos aspectos estarán ya presentes en toda su obra de madurez (*Estanque rodeado de árboles*, 1665-70; *Mar tormentoso con barcos de vela*, h 1668). Ruisdael pintó en muchas ocasiones, desde distintos puntos de vista, los alrededores de su ciudad natal (Haarlem), en los que varió y seleccionó los motivos, jugando, para cada representación, con la perspectiva y el enfoque (*Vista de Haarlem con campos de blanqueo de lino*, h 1665). En muchas de sus pinturas una gran extensión del lienzo la ocupa el cielo, introduciendo el pintor diversos efectos de luz para aumentar la sensación de vastedad y profundidad. Estas vistas extensivas no se pueden considerar con rigor paisajes topográficos, ya que el artista modificó en ellas distintos elementos con el fin de conseguir imágenes expresivas. Se le ha considerado el mejor paisajista clásico holandés. El otro gran paisajista del período, y discípulo de Ruisdael, fue **Meindert Lubbertsz. Hobbema** (1638-1709), establecido en Ámsterdam, pinta en un estilo muy cercano al de su maestro hasta 1663 aproximadamente, momento en que empezó a desarrollar un estilo más personal y original. El romanticismo de su maestro se ve entonces atemperado en la detallista pintura de Hobbema por un sereno lirismo, más luminoso y colorista, que aplica no obstante a un conjunto de temas más limitado, compuesto fundamentalmente por bosques y molinos. En 1668 se casa y empieza a trabajar como inspector de aduanas, lo que reduce su dedicación a la pintura. En esta última fase de su desarrollo como artista introduce un nuevo tema: el paisaje alterado por la intervención humana, que le confiere orden y simetría (*La avenida de Middelharnis*, 1689).

Vista de Haarlem con campos de blanqueo de lino (h 1665) y *La avenida de Middelharnis* (1689)

Además de los retratos y los paisajes tenemos las **naturalezas muertas** como tercer campo de especialización holandés. Como vimos, este género es típicamente barroco, y tiene sus primeros ejemplos maduros alrededor de 1600. Avanzado el siglo surgen especialistas, especialmente en Holanda, donde se dio una tendencia general a la especialización en géneros.

Un pintor de naturalezas muertas que alcanzó fama y prestigio fue **Willem Kalf (1619-1693)**, de cuya formación poco se conoce, pero que trabajó en Francia pintando exuberantes bodegones de gran formato e interiores de cocinas hasta 1646, momento en que vuelve a su Rotterdam natal. En 1653 se establece en Amsterdam. Durante esta última fase sus bodegones cambian: pocos objetos muy selectos (que recolocaba o sustituía para formar series) con fondo muy oscuro y una gama de colores muy restringida. En sus últimos cuadros incorpora conchas. Un ejemplo de esta etapa tardía es *Bodegón con cuenco chino, copa nautilo y otros objetos* (1662). A partir de 1663 su producción se reduce, para parar definitivamente en 1680 por motivos desconocidos (al parecer se dedicó al comercio del arte). Precisamente desde 1683 tenemos obras de otro pintor holandés especializado en bodegones, **Adriaen Coorte (1665-1707)**, cuyo estilo contrasta fuertemente con el de Kalf, al pintar naturalezas muertas sencillas, con muy pocos elementos (conchas, espárragos, fresas), que remiten a las de principios de siglo, y específicamente a la temprana tradición española (*Naturaleza muerta con espárragos*, 1687; *Naturaleza muerta con conchas*, 1697). Las conchas del Índico llegaban a Holanda en los barcos de la Compañía de las Indias y alcanzaban altos precios en los puertos. Se conservan unos cien cuadros de Coorte, la mayor parte en Holanda. Fuera de la ciudad de Middelburg no fue muy conocido en vida, pero su fama creció a partir de un artículo de 1952 del historiador del arte Laurens J. Bol (1898-1994). En este sentido, hay un curioso paralelismo entre Coorte y Vermeer, ambos de escasa producción, muy local y de fama muy tardía. Por otro lado, es probable que Manet conociera sus cuadros, pues en 1880 pinta unos espárragos que remiten directamente al pintor holandés (los pintó para un coleccionista y le cobró 800 francos, pero como este le dio finalmente 1.000, Manet pintó otro espárrago solitario y se lo envió con una nota que decía: «Faltaba uno»).

Bodegón con cuenco chino, copa nautilo y otros objetos (1662) y *Naturaleza muerta con espárragos* (1687)

Diversos pintores holandeses se especializaron en las arquitecturas. **Pieter Jansz Saenredam (1597-1665)** pintaba interiores y exteriores de iglesias reformistas (desnudas de decoración) con gran exactitud, bañadas por una suave luz y en las que raras veces podemos ver alguna persona (*Interior de la iglesia de San Bavón en Haarlem*, 1648). Preparaba sus pinturas con cuidadosos bocetos a partir de mediciones detalladas y con la ayuda de un amigo arquitecto. **Emanuel de Witte (1617-1691)**, original de Delft, fue sobre todo un pintor de interiores arquitectónicos, en ocasiones idealizados y primando la recreación de atmósferas sobre la exactitud (*Interior de una iglesia*, 1660).

Interior de la iglesia de San Bavón en Haarlem (1648) e *Interior de una iglesia* (1660)

Otro pintor de interiores fue **Gerard Houckgeest (1600-1661)**, que trabajó en Delft entre 1635 y 1649. Aunque empezó pintando arquitecturas imaginadas, pasó después a pintar edificios reales, especializándose en la representación de interiores de iglesias y también en exteriores de edificios. En un principio su trabajo se mantuvo muy cerca de su maestro Bartholomeus van Bassen (1590-1652), pero a partir de 1650 evoluciona por cuenta propia desarrollando una técnica personal para dotar de más realismo a su pintura de interiores (*Deambulatorio de la Nieuwe Kerk de Delft, con la tumba de Guillermo el Silencioso*, 1651). Sus innovaciones fueron copiadas rápidamente por otros jóvenes artistas de la Escuela de Delft, pero no sólo ellos, pues su influencia se extendió ampliamente, y puede observarse en Emanuel de Witte, Hendrick Cornelisz. van Vliet y muchos otros.

Deambulatorio de la Nieuwe Kerk de Delft, con la tumba de Guillermo el Silencioso (1651)

Job Adriaensz Berckheyde (1630-1693) pintó un *Autorretrato* (1675), escenas bíblicas y algún bodegón, pero son sus espectaculares escenas urbanas y arquitecturas de interior las que le dan fama (*La antigua bolsa de Amsterdam*, h 1670). **Gerrit Berckheyde (1638-1698)**, hermano de Job Adriaensz, se especializó en paisajes urbanos exteriores (*Vista de la Golden Bend en Herengracht*, 1671-72; *Vista de la Golden Bend en Herengracht desde el oeste*, 1672; o *El Nieuwezijds Voorburgswal con el mercado de flores de Ámsterdam*, 1686), influido por Saenredam y alimentando una tradición norteña que se trasladaría a Italia a través de su pupilo **Gaspar van Wittel (1652-1736)**, establecido allí desde 1674, y que acabaría haciendo germinar una tradición autóctona de *vedutistas* (Canaletto, Bellotto, Guardi). Una obra de Wittel como *Vista de Venecia desde la isla San Giorgio* (1697) tuvo gran influencia en los pintores italianos consagrados a las vistas urbanas. A esa tradición previa de *vedutistas* del norte aportaron también obras Carel **Fabritius** y su discípulo **Vermeer**, aunque con Delft como tema. En estas obras la sensación de realidad es sorprendente, y son como ventanas al momento exacto de un lugar determinado, «pero como tantas otras cosas que hoy nos parecen naturales, se remonta a un cambio revolucionario del pensamiento: la revolución que reemplazó la autoridad divina por la experiencia, la experimentación y la observación» (Clark). En Holanda han pasado de

preguntarse «¿es la voluntad de Dios?» a preguntarse «¿funciona?», «¿es rentable?», «¿puede hacerse?». «El espíritu de Holanda en la primera parte del siglo XVII fue notablemente tolerante, y una prueba de ello es que casi todos los grandes libros que revolucionaron el pensamiento se imprimieron primero en Holanda» (Clark).

La antigua bolsa de Amsterdam (c 1670) y *Vista de la Golden Bend en Herengracht* (1671-72)

Vista de Venecia desde la isla San Giorgio (1697)

Pieter Hendrickcz de Hooch (1629-1684) nace en Rotterdam, donde pinta escenas de taberna y retratos de soldados, pasando después a pintar escenas de género urbanas y domésticas, con sutiles galanteos incluidos, pues las de carácter rural habían pasado ya de moda. Más tarde, en 1652, se casa y establece en Delft, y es aquí donde empieza a pintar interiores burgueses similares a los de Vermeer (que vivía en la misma ciudad). El año 1657 marca un punto de inflexión en su obra. Se dedica casi de forma exclusiva a lugares compartimentados pero conectados entre sí. Es el gran creador de "lugares". Los interiores dejan ver el patio, la calle, el canal o la vecina de enfrente. Siempre una puerta abierta y el umbral. La luz incide de forma diferente en las "cajas chinescas" que conforman sus lugares, según entre por puerta o ventana, sean habitaciones más o menos cerradas o patios abiertos bañados

por el sol que nos informa de la hora del día. Otras veces son detalles arquitectónicos los que dotan la obra de verosimilitud, como las texturas de las paredes tan bien captadas (era hijo de constructor). Cuando un lugar "funciona" lo repite, creando múltiples variantes para un tema que puede parecer repetitivo, pero De Hooch rompe la monotonía cambiando personajes, objetos o detalles ambientales. Introduce además consideraciones de tipo social y cultural a partir de las relaciones entre los personajes, que representan los nuevos valores de la clase media: prosperidad, orden, quietud y moderación. Son muy frecuentes las representaciones de la maternidad e intimidad del hogar de la mujer, que encarna los valores admirados en la época. Los niños son educados y preciosos, juegan con sus mascotas o ríen. La educación era un asunto al que se le daba mucha importancia en la sociedad holandesa de la época. La obsesión de los holandeses por la limpieza queda reflejada en las escobas (algunos ven en ellas simbolismo contra el mal de ojo) y los cubos, que están presentes en los patios, casi siempre un poco más revueltos que los interiores. Las sirvientas se muestran diligentes y trabajadoras. El jardín ha sido entendido por algunos como el "hortus conclusus", con su simbología mariana, en un contexto doméstico y femenino, pero hay muchas interpretaciones y posibles simbolismos que se discuten para la pintura de género holandesa. La vida corriente fluye y los personajes no realizan grandes acciones, a diferencia del clasicismo barroco italiano. A veces están casi quietos y sugieren momentos anteriores o posteriores al representado, pero no sabemos qué. Es precisamente la no acción lo que atrapa nuestra mirada. Las figuras entran o salen por esos espacios contiguos tan característicos del pintor y con ello nos invitan a seguirlos con la vista y descubrir los rincones Delft. Esa fue su mejor época como artista, y en general, le diferencia de Vermeer que suelen aparecer varios personajes y verse más de una habitación, con varios puntos de luz en la escena. Buenos ejemplos son *Jugadores de cartas en habitación soleada* (1558), *Patio interior de una casa en Delft* (1658) o *Mujer con un niño preparándose para ir al colegio* (1661-63). Después, en 1660, se marcha a Amsterdam y añade un nuevo tema, pintando escenarios suntuosos, domésticos pero también oficiales, bajo influencia del gusto francés (de esta época es el cuadro *La sala del concejo del Ayuntamiento de Amsterdam*, de 1663-65, que está en el Thyssen, o *Los jugadores de cartas*, de hacia 1663-65, hoy en el Louvre, que muestra un interior burgués lujoso). Kenneth Clark explica así este cambio: «en 1660 pintaba interiores limpios y sencillos, de espacio ordenado y lleno de luz. Diez años más tarde, esos interiores son muy complicados, y en vez de paredes claras hay cuero español dorado. La gente es más rica, y los cuadros, mucho menos hermosos», pues el enriquecimiento explica que el «epicureísmo visual desembocara muy pronto en la ostentación, lo que, en la democracia burguesa, significa vulgaridad». Pero se da además un cambio en el propio pinto, cuya paleta se oscurece y pierde también minuciosidad, y partir de 1670 se considera que la calidad de su obra decae. Siempre se ha creído que Pieter de Hooch falleció en un asilo u hospital psiquiátrico en Ámsterdam, pero hoy se piensa que se trataba de su hijo Pieter y por tanto su muerte es un misterio. Su última obra firmada data de 1684 (un retrato). Se le atribuyen unas 84 pinturas en total.

Jugadores de cartas en habitación soleada (1558)

En las décadas de 1620 y 1630 nace un grupo de pintores activos en Haarlem y Delft durante la **Edad de Oro Holandesa (1588-1672)**, y estos pintores compartieron temas y un estilo común, por lo que a menudo se refieren a ellos como "Escuela De Hooch", aunque no hay evidencias de que formaran una escuela propiamente dicha o tuvieran relación entre ellos. Además del propio De Hooch, formó parte de este grupo **Jacob Vrel (h. 1630-h. 1680)**, que pinta interesantes escenas callejeras llenas de vida (*Escena callejera*, h. 1654-62), además de escenas intimistas de interior (*Mujer joven en un interior*, h. 1660), aunque hay problemas de atribución para algunas de sus obras (tampoco se conocen las fechas y lugares exactos de su nacimiento y muerte). Puede citarse también a **Esaias Boursse (1631-1672)**, que pinta escenas de interior que muestran la vida familiar, con mujeres trabajando (*Un patio*, 1660; *Interior con mujer en la rueca*, 1661); **Hendrick van der Burgh (1627-a1664)**, con típicas escenas de interior; **Pieter Janssens Elinga (1623-1682)**, que pinta

bodegones y complejas escenas de interior (*Interior con pintor, mujer leyendo y criada barriendo*, 1668), y es además autor de una de las seis "cajas de perspectiva" que se conservan, una especie de cámara oscura que simula un interior tridimensional; **Cornelis de Man (1621-1706)**, que pinta retratos de grupo y escenas de interior con miembros de la burguesía de Delft (su obra más conocida es quizás *Los jugadores de ajedrez*, 1670), además de una curiosa pintura de estudio -a partir de un original danés- que muestra una factoría de aceite de ballena (*La factoría de aceite de ballena de la Noordsche Compagnie en Smeerenburg*, 1639); y **Hendrick ten Oever (1639-1716)**, autor de paisajes, escenas urbanas y retratos.

Escena callejera (h. 1654-62) y *Un patio* (1660)

Caja de perspectiva (1660-80) e *Interior con pintor, mujer leyendo y criada barriendo* (1668)

Gabriël Metsu (1629-1667) era natural de Leiden, donde su padre había sido también pintor, donde se formó con Gerard Dou y donde desarrolla también su

carrera temprana, fundando junto a Jan Steen y otros el Gremio de San Lucas en 1648. Tras una estancia de dos años en Utrecht (1650-52) vuelve a Leiden antes de establecerse definitivamente en Amsterdam en 1657. Es a su vuelta a Leiden tras su estancia en Utrecht cuando Metsu se concentra en las escenas de género en interiores, con una fuente de luz a la vista (velas, lámparas), como hacía su maestro Dou. Después, ya en Amsterdam, empieza a pintar sus escenas de interior con fuentes de luz indirecta, como ventanas con cortinas o postigos entreabiertos, empleando una paleta de colores fríos (*Hombre escribiendo una carta*, 1662-1665). En esta época se nota la influencia de los pintores de Delft, como Pieter de Hooch o Vermeer, entre otros. Sus pinturas muestran un cuidado detallismo, pero aparecen a menudo recargadas de elementos que distraen del tema principal, anecdóticos y en ocasiones redundantes y repetitivos. A partir de 1665 se observa un refinamiento en su técnica y su estilo, y una mayor inclinación por las escenas en exteriores. Se conservan de él unos 150 cuadros, la mayoría sin datar.

Hombre escribiendo una carta (1662-65)

Dentro de la pintura de retratos hay una tipología especial, de **pintura de interiores**, costumbrista, burguesa y antibarroca, que es una mezcla del retrato y la naturaleza muerta, en la que destacó **Jan Vermeer van Delft (1632-1673)**. Probablemente fue discípulo de **Carel Fabritius**, quien a su vez tuvo como maestro a Rembrandt (y fue el único pupilo suyo que desarrolló un estilo personal). Con 21 años, y tras un período de aprendizaje de no menos de 6 años, Vermeer fue admitido en el Gremio de San Lucas, que agrupaba a los pintores, y en el que ocuparía cargos con el tiempo, y pudo empezar a firmar sus propias obras. En ese año se casó con Catharina Bolnes, hija de una familia acomodada y católica, en contraste con la de Vermeer, que era modesta -sus

padres regentaban una posada- y protestante. La joven pareja buscó residencia en el barrio católico de Delft, una ciudad mayoritariamente protestante (calvinista), lo que pudo dificultar la carrera del pintor. Tuvieron once hijos. En sus primeras pinturas conocidas Vermeer se muestra influido por Rembrandt, probablemente a través de Fabritius, del que poseía obras, y por la pintura Italiana. Su conocimiento de esta pudo venir de una actividad en la compraventa de cuadros y de su contacto con pintores compañeros del Gremio que habían estado en Roma, como Leonaert Bramer (1596-1674). Son cuadros de formato relativamente grande y de temática religiosa o mitológica (*Diana y sus compañeros*, 1653-54). Pronto el artista inicia una transición hacia cuadros de menor formato y de temática burguesa en los que ya se apunta a una atención minuciosa por los objetos y sus texturas (*La alcahueta*, 1656) y a un protagonismo compartido entre el espacio que rodea las figuras y estas (*Muchacha dormida*, 1656-57). Con una Holanda en pleno auge económico se abrió un mercado para la pintura de género, en el que los acomodados burgueses imponían los temas, básicamente cotidianos. Vermeer se adaptó a esa temática, pero añadiendo misterio y un sofisticado realismo, a costa de una minuciosa y primorosa ejecución que exigía mucho tiempo en cada obra y costosos materiales. Un acaudalado fabricante de cerveza, Pieter van Ruijven, fue el principal cliente y protector de Vermeer (le concedía préstamos). En los cuadros de Vermeer suele haber muy pocos personajes, a veces sólo uno, ensimismado; una sola habitación (o parte de ella); y una sola fuente de luz. Su producción conservada es muy escasa, pues pintaba solo 3 o 4 cuadros al año. Hoy se atribuyen a Vermeer 36 obras en total, 2 de ellas religiosas, 1 mitológica, 2 paisajes (dos vistas de Delft pintadas del natural: *La callejuela*, 1657-58, y *Vista de Delft*, 1660-61, toda una novedad en el arte occidental, junto con las vistas de Velázquez pintadas en Italia) y 30 retratos o escenas costumbristas (muchas de ellas interiores con alguna mujer). Se considera que una cuarta parte de su producción se ha perdido. De esta producción superviviente en Delft no hay ningún cuadro, pero en La Haya hay tres, en Ámsterdam cuatro, en distintas colecciones de EE.UU. catorce, en Alemania seis, en Gran Bretaña cinco, en Francia dos, en Austria uno y en Irlanda uno. Se cree que toda su producción se realizó en Delf, ciudad de la que nunca salió, que se sepa, y sus dos paisajes son vistas de esa ciudad, la primera, *La callejuela*, de unas fachadas, con personajes, y la otra, *Vista de Delft*, más abierta, con personajes más lejanos. Es interesante comparar y complementar la *Vista de Delft* con el *Puerto de Delft* (1658-1660) y con la *Vista de Delft a través de una Galería Imaginaria* (1663), pintados en la misma época por Daniel Vosmaer (1622-1670), maestro del Gremio de San Lucas como Vermeer, y colaborador ocasional de Carel Fabritius. Marcel Proust consideraba que *Vista de Delft* era «el cuadro más bello del mundo», y la incluyó en su obra *En busca del tiempo perdido*. Las mujeres de sus cuadros siempre son jóvenes de entre 15 y 35 años, nunca desnudas. Rara vez aparecen un hombre o un niño, y nunca ancianos. Los hombres y las mujeres, si aparecen juntos en un cuadro, nunca se tocan. Sus muchos hijos le condenaron a una vida precaria, con deudas y solicitando ayuda a familiares. Combinaba una gran precisión descriptiva con la suavidad de trazo. Sus pinturas transmiten, en pleno barroco,

paz y quietud. *La lechera*, de 1660, y su pareja *Dama en la ventana*, son un buen ejemplo de su pintura, como lo es también la pareja *El astrónomo* y *El geógrafo*, 1668, quizá influida por el *Doctor Fausto* de Rembrandt. Todos los cuadros parecen ir por pares, tríos o por grupos de cuatro. Una obra como *Dama bebiendo con un caballero* (1660) destaca por el tratamiento de la luz sobre los objetos y su exuberante cromatismo. Es una variación del tema popular "vino, mujer y canción", enriquecido con un sofisticado simbolismo. Puede que formara pareja con *Lección de música interrumpida* (1660-61) o con *Dama con dos caballeros* (1959-60). Un cuadro como *El arte de la pintura* (1665) presenta algunas diferencias interesantes con el grueso de su producción, aunque también muchas similitudes con los cuadros de su tipología más frecuente. Aparecen en él dos personajes, hay dos espacios delimitados y el tamaño de la tabla es mayor que en otros casos (1,2 metros por 1). Es la época inmediatamente posterior a la paz de Westfalia, de 1648, con la que los Países Bajos (Holanda) consiguen su independencia. Ya en 1602 los comerciantes holandeses fundan la Compañía de las Indias Orientales, base de su imperio comercial (que no pudieron consolidar como colonias porque nadie emigraba). Todo el país prosperó en parte gracias a la cotización de acciones en bolsa, que podían comprar agricultores y artesanos. El mapa del fondo, con el norte a la derecha, era un típico mapa decorativo, muy común en las casas de la época, que muestra la gran flota comercial holandesa y las 17 provincias de los Países Bajos antes de ser divididos en los del norte y los del sur. La mujer representa a una musa de la pintura, aunque esta no existía en la Antigüedad, pues la pintura se consideraba artesanía, por lo que en el cuadro esta musa toma los atributos de Clío, musa de la Historia, según la describe el libro *Iconología* de Cesare Ripa. Como en muchas obras barrocas, una cortina enmarca la escena, pero esta vez aparece delante, no detrás. Con ella y su oscuridad circundante se potencia la luminosidad de la estancia al fondo y se dirige la mirada hacia la derecha. Allí aparece también un hombre, cosa infrecuente en los cuadros de Vermeer, y además de espaldas. Se trata de un pintor trabajando, que mira a su vez a la modelo, a la izquierda. Como curiosidad, al caballete parece faltarle la pata izquierda. La intención del cuadro es más difícil de desentrañar, pero puede indicarnos que las aventuras de la vida a veces transcurren entre cuatro paredes y no necesariamente en mares lejanos. Sin embargo, el cuadro quizás más famoso de Vermeer es *La chica de la perla* (1665), hoy en La Haya, en el que vemos a una misteriosa mujer joven que gira la cabeza para mirar al espectador. La figura se nos presenta ligeramente desenfocada, a modo de maravilloso conjunto pictórico formado por luz y color en el que destaca la perla del pendiente, los ojos y sus labios entreabiertos y ligeramente humedecidos. En realidad no se trata de un retrato, sino una pintura de una figura imaginaria, un personaje, en este caso una mujer joven vestida de forma exótica, con un turbante y unos inverosímiles pendientes. Los libros de David Hockney (*Conocimiento secreto: redescubriendo las técnicas perdidas de los grandes maestros*) y Philip Steadman (*La cámara de Vermeer: destapando la verdad tras las obras maestras*) tratan del uso de dispositivos ópticos como ayudas a la pintura por parte de los antiguos maestros, y particularmente de Vermeer. El documental

Tim's Vermeer demuestra, tomando como ejemplo *La lección de música* (1662-65), que Vermeer pudo usar una lente, un espejo cóncavo y un espejo plano (girado 45 grados) para "copiar" del natural alguno de sus cuadros interiores. Las evidencias del uso de un dispositivo fotográfico son muchas: el rigor de la perspectiva, los planos desenfocados, el punto de fuga central, las proporciones casi cuadradas para aprovechar al máximo el círculo de luz que proyecta la lente, el pequeño tamaño de los cuadros, la aberración cromática visible en algunos perfiles, el *bokeh* (la forma de mostrarse los puntos luminosos en las zonas desenfocadas) o el mayor tamaño de los personajes cercanos (debido al uso de un angular). Pero hay otras evidencias: aunque Vermeer era protestante su esposa Catalina Bolnes era católica, y sus 15 hijos fueron bautizados en la fe de su esposa, yendo sus hijas a un colegio jesuita, y en 2022 Gregor Weber, conservador jefe del Rijksmuseum, publica una nueva biografía con nuevos hallazgos que apuntan a que fueron los jesuitas quienes enseñaron al pintor el uso de la cámara oscura. Weber encuentra un dibujo del sacerdote jesuita Isaac van der Mye que muestra evidencias del uso de ese dispositivo. Para los jesuitas, interesados en la ciencia, la cámara oscura mostraba la forma en que funcionaba el ojo humano, pero era además una metáfora de cómo la luz de Dios iluminaba el alma. Sigue sin haber evidencias de su uso por parte de Vermeer, o de la existencia de una de esas máquinas en el Delf de la época, aunque el microscopio más antiguo de los Países Bajos se encontró allí, pero es posible que el pintor la usara como aproximación a la forma en que el ojo percibe la luz. Por su parte Kenneth Clark señala que «la contemplación de su obra [las composiciones abstractas a partir de objetos, como en *La lección de música*, 1662-65] evoca el recuerdo del más austeramente geométrico de los pintores modernos, su compatriota Mondrian. Pero la alusión a Mondrian nos recuerda que una de las características de Vermeer se separa totalmente de la pintura abstracta moderna: su pasión por la luz. Es esto, más que ninguna otra cosa, lo que le vincula a los científicos y filósofos de su tiempo». En el siglo XVII se había inventado la lente, una pieza de vidrio translúcido a la que se da forma lenticular y se pule, aplicada no sólo en el microscopio -Anton Van Leeuwenhock (1632-1723) descubrió el mundo invisible microscópico con él-, sino también en el telescopio, inventado en Holanda pero desarrollado por Galileo Galilei, quien descubre un mundo nuevo en el espacio. Precisamente el filósofo Spinoza (1632-1677), radicado en Holanda, fue el mejor fabricante de lentes de Europa. Con estos aparatos Descartes estudió la refracción y Christiaan Huygens (1629-1695) propuso la teoría ondulatoria, ambos en Holanda, y Newton su teoría corpuscular desde Inglaterra. Vermeer tuvo que conocer estos inventos, y pudo adquirir una de estas lentes. Gregor Weber indica que el padre de Vermeer, Reynier, tuvo una taberna que acogía huéspedes, que su hijo alquiló a su muerte, y fue también marchante de arte. Sigue sin conocerse dónde se formó (Delf, Ámsterdam, Utrecht). Trabajaba en el primer piso de su casa, en una habitación orientada al norte. Un coleccionista local, Pieter van Ruijven, le compró 21 obras, casi la mitad de lo que se cree fue su producción. Junto a su casa, oculta en un ático, había una iglesia jesuita, y todo apunta a que Vermeer pudo convertirse discretamente al catolicismo, que era tolerado. Al parecer tenía en su casa

cuadros con iconografía católica (una crucifixión y una Santa Verónica) y su suegra, María Thins, que era católica, que se opuso al principio al matrimonio, pasó a confiar después en él, encargándole el cobro de las rentas de sus tierras. En 1672 Francia invade Holanda y se desata una guerra de cinco años que hunde el mercado del arte, lo que paralizó la venta de sus cuadros y su actividad como marchante. Su esposa escribiría: «entró en un desánimo tal que en un día o día y medio pasó de estar sano a estar muerto». Con 45 años Vermeer fallece y su esposa se ve obligada a declarar la bancarrota y a pedir ayuda a su madre para subsistir junto a sus ocho hijos supervivientes. Trató de ocultar *El arte de la pintura* para evitar que los acreedores se hicieran con él, pero el albacea lo descubrió y ordenó su subasta. A mediados del siglo XIX el Realismo francés supuso un cambio profundo en la concepción de la pintura que dio fama al cuadro y al pintor por primera vez, redescubierto por el crítico Théophile Thoré-Bürger. Los impresionistas adorarán las impresiones ópticas de Vermeer. Su fama no parará de crecer, y Adolf Hitler comprará *El arte de la pintura* al último dueño privado de la obra para su proyectado museo de Linz. Otro cuadro que se creía de Vermeer, *Cristo y la adúltera*, fue encontrado tras la guerra entre los bienes del jerarca nazi Hermann Göring, lo que condujo a un juicio por colaboracionismo al vendedor, el artista Han van Meegeren (1889-1947), durante el cual este confesó ser culpable de elaborar al menos once falsificaciones de cuadros que se tenían hasta entonces por obras de Vermeer (y también de Frans Hals, Pieter de Hooch o Gerard ter Borch), incluido el cuadro de marras. De Vermeer dice Antonio López, pintor realista español: «En el siglo XVII hay oscuridad física en el arte, no sé si moral, pero sí física. Es algo que inicia Caravaggio en Italia, no es un invento español. Rembrandt también es oscuro. Europa era oscura en aquella época, menos Vermeer que es el único que no es oscuro siendo contemporáneo, porque trabaja sobre la luz real que no queda interferida por algo interior que podía haber en esa oscuridad y que tenía que ver con la religión y con temas de aquella época».

La callejuela (1657-58) y *Vista de Delf* (1960-61)

Dama bebiendo con un caballero (1660) y *El arte de la pintura* (1665)

Nicolaes Maes (1634-1693) pinta inicialmente escenas de género, pero en su última etapa se centra en el retrato, del que pudo ser el principal exponente en la Ámsterdam de finales del XVII, ciudad a la que se había trasladado en 1648 para integrarse en el taller de Rembrandt. Los temas religiosos, mitológicos y las escenas de género centran su producción temprana, mostrando su capacidad de imitar el estilo y la técnica de su maestro con gran perfección. En 1653 regresa a su Dordrecht natal, y en esa ciudad desarrollará al máximo su creatividad artística, aplicándola a pequeños cuadros de escenas domésticas de corte intimista con mujeres trabajando en el hogar, a veces interrumpidas por algún evento que ocurre en el exterior de la casa, e introduciendo innovaciones como una profundidad de campo que se extiende a sucesivas habitaciones (*La mujer virtuosa*, h. 1655; *El tamborilero desobediente*, h. 1655). Estas ideas de Maes tuvieron influencia en los pintores de Delft que trataron los mismos temas con un estilo similar, como De Hooch o Vermeer. En torno a 1660 Maes viajó a Flandes, estando en Amberes entre 1665 y 1667, y este viaje marcará su estilo, iniciándose su etapa tardía en la que sólo pintará retratos, dejando a un lado las pinturas de género. La tradición holandesa ponía en énfasis en las características individuales del retratado, pero Maes se centra en el estatus social. Esta nueva forma de retratar conectará con un cambio en los gustos de sus clientes de clase media, interesados en verse representados como los aristócratas. Se detecta también en sus retratos de esta época una influencia de Van Dyck (*Autorretrato*, h. 1685). En 1673 vuelve a Ámsterdam. No obstante, en este último período hace un retrato de grupo que remite a Frans Hals y a su maestro Rembrandt, quizás un homenaje (*Seis decanos del gremio de cirujanos de Amsterdam*, 1680-81).

La mujer virtuosa (h. 1655) y *El tamborilero desobediente* (h. 1655)

Seis decanos del gremio de cirujanos de Amsterdam (1680-81)

El término **bodegón** alude a un espacio en el que se disponen alimentos humildes dispuestos para ser comidos (*Tesoro de la lengua* de Covarrubias, de 1611). En el barroco el bodegón llega a su cenit como género, que tiene precedentes en las pinturas romanas (no se conocían aún Pompeya y Herculano, pero sí la Domus Aurea en Roma, descubierta en el siglo XV y de la que procede la moda renacentista de los grutescos), en los bodegones de **Pieter Aertsen (1508-1575)** y de su pupilo y sobrino **Joachim Beuckelaer (1533-1572)** y en los venecianos del entorno del taller de los **Bassano**. Como el propio **Caravaggio**, Annibale **Carracci** pintó escenas costumbristas dominadas por los objetos (*Hombre comiendo judías*, de 1584-85, o, a

imitación de los flamencos, *La carnicería*, de 1580), influido por Aertsen. A partir de mediados del XVII, en Italia, el bodegón tendría dos corrientes: flores y frutas o la imitación de los modelos flamencos. **Rubens** se dedica también al bodegón, pero ayudado por colaboradores especializados (**Jan Brueghel de Velours** para las flores, **Frans Snyders** para animales y frutas) y siempre los objetos formando parte de escenas históricas a las que aportaban contenido simbólico o alegórico, como puede verse en *Filopómenes descubierto* (1609), en el Prado. Pacheco cita las "pinturas de frutas" del manierista **Blas de Prado (1545-1599)**, que pinta antes de 1600, pero no se conserva ninguna (hay dos cuadros, una fuente con peras y otra con ciruelas, que podrían ser suyos). **Willem Claesz Heda (1594-1680)**, que se dedicó exclusivamente a las naturalezas muertas, fue el máximo exponente del género en este siglo en Holanda, donde puede citarse también a Floris van Dijck (1575-1651), Osias Beert el Viejo (1580-1624), Jacob van Hulsdonck (1582-1647), Balthasar van der Ast (1594-1657) o Jan Davidszoon De Heem (1606-1684). En Alemania puede citarse a Peter Binoit (1590-1632).

Muchas mujeres se dedicaron a la pintura de naturalezas muertas, y algunas de ellas pueden contarse entre los mejores artistas del género. Las mujeres tenían vedado el aprendizaje del dibujo anatómico a partir de modelos masculinos desnudos, lo que explica que muchas se centraran en los bodegones. Además, tenían dificultades para ser admitidas en los gremios o las academias, o para establecer o dirigir sus propios talleres, si bien hay ejemplos contrarios de todo ello. Algunas tuvieron notable éxito, reconocimiento y fama. La más famosa de ellas hoy puede ser la flamenca **Clara Peeters (1590-1621)**, que solía incluir su autorretrato reflejado en las copas de sus bodegones y es una pionera en el género, cuyo primer cuadro conservado fue pintado con 14 años, en 1607. Se conservan solo 31 obras firmadas y fechadas de ella (*Naturaleza muerta con quesos, alcachofa, y cerezas*, 1612–1618). Otras grandes pintoras dedicadas a este género fueron **Maria Van Oosterwyck (1630-1693)**, artista holandesa especializada en bodegones florares (con un fuerte simbolismo religioso) y con gran éxito en su época entre la aristocracia europea; **Fede Galizia (1578-1630)**, que aprendió a pintar con su padre, y trabajó distintos géneros, pero fueron sus bodegones de frutas los que le han dado fama tardía (su obra empezó a conocerse a partir de los años 60 del siglo XX); la también italiana **Giovanna Garzoni (1600-1670)**, que pintaba frutas e incluía a menudo algún insecto, con gran éxito en su época y admitida en la Academia de San Lucas; o **Rachel Ruysch (1664-1750**), centrada en bodegones de flores y que recoge la tradición holandesa y la perfecciona.

Naturaleza muerta con quesos, alcachofa, y cerezas (1612–1618)

Así como en las Provincias Unidas tenemos a Hals, Rembrandt y Vermeer, en Bélgica -como la conocemos hoy- **los cuatro más grandes pintores del XVII** fueron Jan Brueghel el Viejo o de Velours, Rubens, van Dick y Jordaens.

Jan Brueghel el Viejo o de Velours (1568-1625) era el mayor de los cuatro, hijo menor de Pieter Brueghel el Viejo y nieto de Pieter Coecke. Le llamaban "Velours" (terciopelo) por las superficies que era capaz de pintar. Apenas pudo conocer a su padre, que murió siendo él todavía un niño. Mientras que su hermano Pieter (el Joven) siguió de cerca el estilo de su padre, Jan buscó su propio camino. Su hijo, también llamado Jan (el Joven) también fue pintor y colaborador suyo. Jan (el Viejo) fue un pintor de gran éxito en vida, con muchos imitadores incluso después de muerto. En 1590-96 está en Italia y luego se establece en Amberes, donde goza del patronazgo de los regentes de los Países Bajos, los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia, también admiradores y protectores de Rubens. Su estilo pictórico personal se define en el cambio de siglo, desarrollando paisajes más realistas y panorámicos que los propios de la tradición flamenca del XVI, en los que se había educado. Jan Brueghel no se priva de sutiles pero atrevidos comentarios sociales (o políticos) en uno de estos paisajes, *Los archiduques de caza* (1611), hoy en el Prado, en el que podemos ver un amplio paisaje con el palacio de Mariemont, y a la izquierda y en primer plano un grupo de personas ricamente vestido -el derecho a la caza era un privilegio de la aristocracia- mientras que más al fondo, entre las sombras del bosque, se nos muestra a cuatro miembros de una familia muy pobre que miran la escena con una expresión conmovedora, entre

sorprendida y temerosa. Juan Brueghel tuvo una estrecha amistad con Rubens (que fue padrino de su hija Anna, que se casó con el pintor David Tenniers) y con otros pintores, con los que colaboraba de forma asidua y no siempre encargándose él de los paisajes (a veces hacía las figuras y el otro los paisajes, como en sus colaboraciones con Joost de Momper). Además de estos, su fama se sustentaba en sus naturalezas muertas (bodegones, guirnaldas y floreros). Un ejemplo de su colaboración con Rubens es *La Virgen y el Niño en un cuadro rodeado de flores y frutas* (1617-1620), en el que este se encarga de las figuras y Brueghel de los adornos florales, o la serie de *pinturas de gabinete* dedicadas a *Los Sentidos*, y pintadas entre 1617 y 1618, en las que Rubens pintaba las figuras alegóricas y Brueghel el entorno, auténticos gabinetes de curiosidades, género pictórico este que sería muy imitado. Un ejemplo de sus exuberantes paisajes imaginarios es *El Jardín del Edén* (h. 1610-1612).

Los archiduques de caza (1611)

La vista (1617)

Pedro Pablo Rubens (1577-1640) recibió múltiples influencias a lo largo de su vida, que asimiló en su estilo marcadamente personal. Tuvo una esmerada educación en artes y letras. En su formación pictórica temprana podemos citar a Adam van Noort (1561-1640), que se formó a su vez con su padre; a Tobias Verhaecht (1560-1630), paisajista seguidor de Patinir y Brueghel; y sobre todo a Otto van Veen (1556-1629), que fue discípulo de Isaac Claesz, discípulo a su vez del *romanista* Frans Floris. Rubens tuvo como referentes tempranos a Holbein y Durero, cuyas obras copió. Se sabe que en 1598 Rubens ya era maestro independiente, pero se conservan muy pocas pinturas previas a su viaje a Italia, que tiene lugar en 1600 y que durará ocho años. Rubens inicia su carrera como gran pintor de su época en la década de 1600, trabajando en Italia como pintor de corte del duque de Mantua, Vicenzo Gonzaga, pero también completa allí su formación, estudiando *in situ* el arte clásico romano y a los grandes maestros del Renacimiento, como Rafael, Miguel Ángel y Tiziano. Visita Roma justo cuando las corrientes de Carracci y Caravaggio se batían, pero también Génova -donde estudia la arquitectura de sus palacios- y por supuesto Mantua. Cosecha éxito y fama en Roma, y en 1603 viaja por cuenta de su patrón el duque de Mantua a Valladolid, donde estaba entonces la corte de Felipe III. En España está hasta principios de 1604, y allí pinta al valido del rey, el duque de Lerma, a caballo, en el primero de sus retratos de corte. En Italia y España ya es un gran pintor, pero aún no hace bocetos previos a la creación de sus obras, sino sólo ocasionales *ricordi*. Su evolución como pintor no culminará hasta su vuelta a Amberes en 1608, donde fijará su residencia y su taller, a pesar de ser nombrado pintor de corte en 1609 por los gobernadores de Flandes, los archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia, que residían en Bruselas. En 1609 se casa con Isabella Brant y pinta el magnífico *Autorretrato con su esposa* (1609). Desde 1609 se da una tregua de doce años en las guerras de España con las provincias rebeldes del norte de los Países Bajos, en este momento conocidas como Provincias Unidas del Norte. Con ocasión de la firma de esa tregua a la Guerra de los Ochenta Años (1568-1648) en el Ayuntamiento de Amberes se encarga a Rubens el cuadro *La adoración de los magos* (1609), con el que Rubens introduce el gusto por los **cuadros de grandes dimensiones**. Este cuadro está en el Museo del Prado porque el Ayuntamiento le regaló la obra don Rodrigo Calderón, marqués de Siete Iglesias y valido del duque de Lerma, cuando visitó Amberes, y este lo envía a España, pero Calderón cae con su protector y en 1621 es decapitado y toda su colección de arte pasa a manos de Felipe IV, que había comenzado pocos meses antes, en el mismo año, su reinado de 44 años. Se inicia así en este momento, en Amberes, un período de gran prosperidad profesional en el que el taller de Rubens estuvo muy ocupado, mientras su fama no paraba de crecer, recibiendo encargos de los más importantes gobernantes y cargos eclesiásticos de toda Europa. Estos encargos requieren una organización del trabajo rigurosa en el taller, que Rubens resuelve mediante la elaboración sistemática de **bocetos** al óleo ejecutados con gran rapidez, y que servían de guía a sus ayudantes para ejecutar las obras finales y también como muestra a los patrones que las encargaban, para recibir su aprobación previa. Van Dick

será a partir de 1616 uno de esos ayudantes del taller de Rubens, por entonces el más importante de la ciudad. Sin embargo en ocasiones el boceto no se entregaba al taller para su ejecución, sino que esta era abordada por el propio Rubens, modificando sobre la marcha los detalles que consideraba mejorables, como en *El descendimiento* (1612) de la catedral de Amberes o en el *Rapto de Ganímedes* (1636-38). Cuando Rubens pinta la obra final se toma libertades respecto a su boceto previo, que es para él sólo un punto de partida, pero cuando este se entrega al taller para su ejecución los ayudantes no se separan de la idea original, como en el ciclo de mitologías encargado por Felipe IV para la Torre de la Parada en la década de 1630 (ejecutado por Jan Cossiers, Cornelis de Vos, etc.). Además, en esta época Rubens colabora con otros artistas, como Frans Snyders y Jan Brueghel el Viejo (de Velours), hijo de Pieter Brueghel el Viejo y nieto de Pieter Coecke, en la serie *Los cinco sentidos* (1617-18). En 1620 encargan a Rubens treinta y nueve grandes lienzos para la iglesia de los jesuitas en Amberes (que no se conservan). En 1621 muere el Archiduque Alberto de Austria, pero Isabel Clara Eugenia sigue gobernando los Países Bajos meridionales en nombre de su sobrino Felipe IV hasta su muerte 1633, y Rubens estrecha relaciones con ella. Probablemente su mediación explica en el cargo ese mismo año de 1621 de las decoraciones del Palacio de Luxemburgo, donde residía la reina madre de Francia, María de Médicis. El encargo se sustanció en dos grandes ciclos alegóricos sobre su vida y la de su difunto esposo Enrique IV. El ciclo de la reina (21 cuadros, más tres retratos de ella y otro de sus padres), queda terminado a finales de 1624, pero ciclo el dedicado a «le Vert galant» no pasó de algunos esbozos. Estas obras tienen bocetos de mano de Rubens, que se implicó también en las obras finales si bien con ayuda de su taller. En 1630 la reina fue exiliada por su hijo Luis XIII de París, para acabar muriendo en Colonia, en la misma casa que había sido de la familia de Rubens medio siglo atrás. Rubens había nacido en Siegen, cerca de Colonia, porque su padre, Jan, asesor de la esposa de Guillermo de Orange, Ana de Sajonia, fue también su amante. Cuando esto se descubrió, le encarcelaron dos años y después se le desterró, y Pedro Pablo nació en el exilio. Él y su madre solo pudieron establecerse en Amberes, lugar de origen de la familia, dos años después de la muerte de Jan (1589). En 1625 o poco después Isabel-Clara Eugenia le encarga el diseño de veinte grandes tapices para el convento de las Descalzas Reales de Madrid. En 1630 la gobernadora encarga a Rubens el *Tríptico de San Ildefonso*, para una capilla de la iglesia de la corte en Bruselas. Para ver un ejemplo de cómo Rubens absorbió las lecciones italianas podemos remitirnos a *Virgen y Cristo niño entronizados con santos*, de 1627-1628, por ser un tema tradicionalmente abordado por muchos pintores. Es un boceto lleno de movimiento, luz y personajes (relacionados entre sí de forma compleja, mediante gestos y miradas). Además de la pintura religiosa desarrolló gran cantidad de cuadros alegóricos y mitológicos, como *Alegoría de las bendiciones de la paz* (1629-1630). Su estilo asimila múltiples influencias y colaboraciones. No se adscribió a ninguna corriente pues, como todos los pintores flamencos, era agnóstico respecto a premisas estéticas, limitándose a emplear todos los recursos disponibles y abordando una amplia temática. Rubens era el pintor favorito del gran coleccionista Felipe IV y

aprovechó su segundo viaje diplomático a la corte española (1628-29) para despachar numerosos encargos. El viaje se debió a las negociaciones diplomáticas que Isabel Clara Eugenia encarga al pintor con las Provincias Unidas del Norte. El rey le llama a Madrid en 1628 para informar sobre la marcha de las mismas. Estuvo en la corte poco menos de un año, y allí conoció a Velázquez, al que influyó de manera muy profunda. Probablemente compartieron estudio en el Alcázar de Madrid. Rubens fue capaz de pintar en este breve período de tiempo (entre agosto de 1628 y abril de 1629) unos cuarenta cuadros, por encargo del rey, de su tía la infanta Isabel Clara Eugenia y para sí mismo, como las copias de obras de Tiziano que pertenecían a la colección del rey. Un retrato de Felipe IV a caballo (que no se conserva) reemplazó a otro de Velázquez, lo que da idea de las preferencias del rey. Tras abandonar la corte española el pintor se embarca en una última misión diplomática, que le lleva a Londres, promoviendo allí en 1629 una alianza con España. Estará en la capital inglesa apenas unos meses, hasta 1630, pero allí pinta mucho (decoración del *Banqueting House* en Whitehall, o el cuadro la Alegoría de la Paz) y Carlos I le nombró Sir. Después, en 1930, se casó en segundas nupcias (enviudó en 1626) con Helena Fourment, de 16 años (él tenía 53). En 1631 las conversaciones de paz continúan en La Haya. Pinta *El jardín del amor* (1632-34) para sí mismo, y por tanto obra realizada completamente por él (hoy en el Museo del Prado). Tras la muerte de la gobernadora española en los Países Bajos, la archiduquesa Isabel-Clara Eugenia, en 1633, Rubens se había retirado de la vida pública. *El jardín del amor* se pinta en ese momento, y refleja esta renovada alegría de vivir y la felicidad por su segundo matrimonio, con la joven Helène Fourment, y la vida privada recuperada, adornada con la compra del castillo Het Steen, situado a las afueras de Amberes. Probablemente representa distintos aspectos del amor (sensual, conyugal, maternal) y, a la vez, distintas fases de la relación con su esposa, con la que tuvo cinco hijos. Ambos aparecen, repetidos, en distintas escenas que se desarrollan en el mismo espacio (él, rejuvenecido). La moda que puede observarse es ya francesa y no española, como se puede apreciar en los vestidos de ella y en los jardines, lo que indica un cambio en la hegemonía política del continente. En una segunda capa de significados, la escena es rica también en alusiones mitológicas: está llena de amorcillos, algunos con palomas blancas que aluden a Venus, diosa del amor, y cintas rojas que aluden a la unión, con Cupido empujando a la pareja que baila a la izquierda, con la propia Venus cabalgando un delfín como escultura a la derecha, en una fuente de la que mana abundante agua, con el pavo real que representa a Juno, diosa del matrimonio y la maternidad, y con las Tres Gracias bajo el pórtico. Pero además hay un personaje femenino en el centro, con traje verde, que mira hacia arriba a un niño con corona de flores y antorcha que representa a Himeneo, dios que preside los cortejos nupciales en la Grecia clásica y cuya bendición trae buenos augurios a los novios. El cuadro ha recibido distintos nombres y el actual es una expresión más bien típica del XVIII. El rey de España le colmó de encargos durante sus últimos años, incluida la serie de sesenta escenas para la Torre de la Parada, un pabellón de caza, realizada por su taller a partir de bocetos entre 1636 y 1638, o los veintidós cuadros mitológicos encargados

para decorar el Alcázar, pintados entre 1638 y 1640. En esta última época el gran artista, más centrado en su vida privada, se apoya más si cabe en su taller para la realización de sus copiosos encargos, lo que explica la calidad variable en algunas de las obras de esta época. Pero ello no quiere decir que dejara de pintar, pues lo hace para sí mismo, para su casa, en obras caracterizadas por la libertad y espontaneidad, la frescura, la luz y el color, sin bocetos previos, sobre trozos de tablas ensambladas que a veces ampliaba sobre la marcha, incluidos paisajes (*Paisaje con arco iris*, h. 1636; *Paisaje con Het Steen*, h. 1636), mitologías con desnudos (*Las Tres Gracias*, 1640) y retratos familiares (*Helèna Fourment sentada en una terraza*, h. 1630-1631), género este último que había cultivado en el pasado por encargo con gran pericia (*Maria Serra Pallavicino*, 1606; *Autorretrato*, 1623; *Autorretrato con su esposa Isabel Brant*, h. 1609-1610; etc.). Se le atribuyen unas 1.400 obras, además de las muchas copias que hizo su taller. Rubens, su discípulo van Dyck, y sus colaboradores ocasionales Jordaens (también discípulo de van Noort, además de su yerno) y Jan Brueghel el Viejo fueron los pintores flamencos más importantes del XVII. A su muerte el Cardenal-Infante don Fernando de Austria compra muchas de sus últimas obras en la almoneda y las envía a su hermano Felipe IV a Madrid, pasando con el tiempo a formar parte de la amplia colección del Museo del Prado.

Autorretrato con su esposa Isabel Brant (h. 1609-1610) y *El jardín del amor* (1632-1634)

Jacob Jordaens (1593-1678) vivió, como Rubens, en Amberes. Su suegro, el manierista **Adam van Noort (1562-1641)**, que aparece en varios de los cuadros costumbristas de Jordaens, fue un pintor que prosperó en la ciudad y tuvo como alumnos al propio Jordaens y a Rubens (Jordaens le dibuja en su *Retrato de un viejo cantando*, 1638). Más adelante Jordaens trabajó en el taller de Rubens en ocasiones, como en 1637-38, cuando el rey de España encarga a Rubens 56 cuadros alegóricos y este requiere a su antiguo compañero para que le ayude a acabarlos. Jordaens no tuvo la clientela internacional y aristocrática de Rubens o de van Dyck, ni siquiera tras la muerte de estos (en 1640 y 1641), cuando se convirtió en el primer pintor de Flandes y amplió su taller. De estilo marcadamente más pedestre que sus famosos compatriotas,

nunca abandonó los Países Bajos, centrándose en el mercado local, y específicamente en los nuevos ricos que ingresaban en la burguesía. Su éxito le permitió enriquecerse notablemente. Jordaens pintaba escenas costumbristas familiares de interior llamadas *Conciertos de familia*. Un subtipo de estas pinturas eran las que mostraban el opíparo banquete del día de Reyes, el 6 de enero, o "Fiesta del rey de las habas", de las que Jordaens pintó seis versiones. Una de ellas es *¡El rey bebe!* o *El rey habas* (1640-1645), y el hombre grueso con la corona de papel es su suegro. Esta fiesta o banquete se celebraba en la Europa católica desde el siglo XIV, aunque la celebración de la Epifanía es mucho más antigua. En Amberes se sorteaba el papel de rey y reina de la fiesta, pero en otros lugares se escondía en un bizcocho un haba o una moneda, y quien la encontraba se convertía en rey. Sin embargo, en los cuadros de Jordaens aparece siempre como rey de la fiesta el más viejo de entre los presentes (su suegro, que murió con 80 años), y como reina la más hermosa de las mujeres. En Flandes eran muy aficionados a estos banquetes familiares, que duraban horas o incluso días, y que se celebraban con cualquier excusa. El día de Reyes no era más que una de ellas. Por ejemplo, con ocasión de la muerte de Rubens en 1640 se celebraron cuatro grandes banquetes. Los flamencos bebían mucho, y aparecen bebiendo o brindando en los cuadros de género aunque no venga a cuento. Los gobernadores españoles daban testimonio de esta afición desmedida de los flamencos por la priva. En los años en que se pintó el cuadro de Jordaens el conflicto de los Países Bajos con España estaba en su fase final. En un principio eran **17 provincias** (de extension similar a las actuales Bélgica, Luxemburgo y Holanda) que pertenecían al ducado de Borgoña y que pasaron a la casa de Habsburgo. La rebelión se produce en **1566** y las guerras se extienden 80 años hasta la Paz de Westfalia en **1648**, que consagró la independencia de los Países Bajos septentrionales (Provincias Unidas). En las fechas en que se pintó el cuadro ya no había combates en Flandes, pero esta estaba deprimida y Amberes arruinada. Los flamencos se abandonaban a los placeres. En el cuadro, además del suegro de Jordaens, aparece probablemente su hija (la niña que bebe vino), que también lo hace en otros cuadros. A pesar de sus simpatías luteranas Jordaens no se desvió de la fe católica para evitar problemas durante la dominación española, pero más adelante se hizo calvinista, aunque siguió trabajando para la Iglesia Católica como si nada. En el cuadro del Prado titulado *La familia del pintor* (1620-21), pintado con notable esmero y atención a los detalles, vemos a Jordaens junto a su esposa Catharina van Noort y el primero de sus hijos, Elizabeth, modelo en muchos de los cuadros de su padre, cuya edad permite calcular aproximadamente la fecha de ejecución del lienzo (se sabe que la niña nació el 26 de junio de 1617). La mujer joven que sostiene un cesto con uvas, en un segundo plano, pertenecía probablemente al servicio doméstico. Aparecen todos rodeados por un jardín, un *jardin d'amour* como el que pintaría después Rubens en su escena familiar descrita, y como los que más adelante Watteau convertiría en género.

La familia del pintor (1620-21) y *¡El rey bebe!* (1640-45)

Anton van Dyck (1599-1641), que pertenecía a la generación de Poussin y Lorraine, fue el más importante e independiente discípulo de Rubens, en cuyo taller trabajó entre 1617 y 1620. Rubens habla de Van Dyck como de su mejor alumno. En 1621 viaja a Italia (Génova, Roma, Florencia, Venecia, Mantua, Palermo), donde se interesa más por los pintores del XVI que por las antigüedades clásicas, y crea un *Cuaderno italiano*, un diario de esbozos y diseños, dedicándole a Tiziano más páginas que a ningún otro pintor. En Italia pinta también magníficos retratos que le darán fama, como el *Retrato del cardenal Guido Bentivoglio* (1623), entre otros, y su más importante obra religiosa, la "pala" de altar hoy en Palermo (*Virgen del Rosario*, 1624). En 1627 vuelve a Amberes y entra al servicio de la archiduquesa Isabel Clara Eugenia de Habsburgo, hija de Felipe II y regente de los Países Bajos. Era ya tanta la fama de Van Dyck que a pesar de que Flandes y Holanda estaban en guerra fue llamado para retratar a los Orange, cosa que hizo. En Holanda conoció a Frans Hals. Carlos I de Inglaterra, coleccionista, amante y mecenas de las artes, contrató al pintor, quien llega en 1632 a Londres. El rey le regala una gran casa, le nombra primer pintor de la corte, le otorga una renta anual y le concede el título nobiliario de *baronet*. En 1634 van Dyck visita Amberes para ver a su familia y es llamado a Bruselas, donde pinta diversos retratos. Al año siguiente vuelve a Inglaterra donde pinta al rey y a su familia y se entrega a una animada vida social. En 1641 viaja a Francia, buscando un proyecto pictórico ambicioso, concretamente la decoración del Palacio del Louvre, que no consigue, y vuelve a Inglaterra el mismo año precipitadamente, debido a un problema de salud. Cultivó sobre todo el retrato cortesano, donde introduce interesantes innovaciones (*Triple retrato de Carlos I,* 1635, hoy en Windsor Castle, enviado a Roma en 1636 para la realización de un busto por parte de Bernini, pero perdido en un incendio en Whitehall Palace en 1698; *Lord John y Lord Bernard Stuart*, 1638), mostrándose también osado e innovador en el género más allá de los retratos de corte (*Autorretrato con un girasol*, 1633). Al igual que Rubens, van Dyck hizo frente a la gran cantidad de encargos ayudándose de colaboradores.

Triple retrato de Carlos I (1635) y *Autorretrato con un girasol* (1633)

El cenit pictórico holandés (De Hooch, Vermeer, Rembrandt y Hals) se alcanza hacia 1660. Spinoza, el filósofo más importante en Holanda, imprime su *Tractatus* en 1670. Pero «durante esa década el liderato de la vida intelectual pasó de Holanda a Inglaterra» (Clark). El cambio se inicia en 1660 cuando Carlos II (1630-1685) embarca en Holanda para regresar a Inglaterra, donde había un brillante grupo de filósofos que fundarán la **Royal Society** ese mismo año: Robert Boyle (1627-1691), que perfecciona el microscopio; Edmond Halley (1656-1742), el astrónomo; Christopher Wren (1632-1723), por entonces matemático y astrónomo; o Isaac Newton (1643-1727), inventor de la mecánica celeste. Christopher **Wren** diseña el Octógono del Real Observatorio de Greenwich (1676), donde se estableció el famoso meridiano que se haría universal en 1884 (la cartografía española utilizaba el Meridiano de Cádiz, fijado en la década de 1730). Antes de su dedicación a la arquitectura Wren había viajado a Francia en 1665 para familiarizarse con el oficio, y en París conoce a Bernini, que había sido invitado por Luis XIV. Allí pudo ver los planos de su proyecto para el Louvre, que no se realizó: «Habría dado el pellejo a cambio de él -afirmó-, pero aquel viejo italiano reservado no me dejó sino echarle un vistazo». A su vuelta se le consultó sobre qué hacer con la catedral de San Pablo, que amenazaba ruina, pero entonces ocurrió el gran incendio de 1666, y Wren fue el encargado de la amplia reconstrucción de la ciudad, diseñando 30 nuevas iglesias y, sobre todo, el nuevo San Pablo, que debió ajustarse a la planta gótica de la iglesia anterior, lo que planteó no pocas dificultades técnicas.

Un seguidor del estilo de Van Dyck y fuertemente influido por él fue **Sir Peter Lely (1618-1680)**, de origen y formación flamenca (su verdadero nombre era Pieter van der Faes) pero establecido en Inglaterra desde 1641. Lely pintó sobre todo series de retratos de personajes de la época, nobles y altos funcionarios, con un rico colorido en los ropajes. Tuvo gran reconocimiento en su época y Carlos II de Inglaterra, tras la Restauración, le nombró pintor de cámara en 1661 (con las mismas condiciones que disfrutó Van Dyck antes del Protectorado y las Guerras Civiles, 1649-60) y le armó caballero en 1679. Reunió una enorme colección de arte que contenía obras de Tiziano, Veronés, Lorrain, Rubens y

muchos dibujos, y que se dispersó tras su muerte. Sus retratos son muy del gusto de la aristocracia de la época, ampulosos y volcados en mostrar el estatus de los retratados. Más austero y auténtico es su *Autorretrato* de 1660, o su *Muchacho como pastor* de 1658-60. El sucesor de Lely como pintor de la corte fue el retratista de origen alemán **Sir Godfrey Kneller (1646-1723)**, alumno de Ferdinando Bol y Rembrandt en Amsterdam. Tuvo una estancia en Italia en la década de 1670 antes de volver a Alemania por un tiempo, estableciéndose en Inglaterra junto a su hermano (un pintor ornamental) en 1676. En su dilatada vida como pintor en la corte pintó a los reyes Carlos II (1630-1685), que le dio el puesto (*principal painter in ordinary*, o pintor del rey), Jacobo II (1633-1701), derrocado en la Revolución Gloriosa de 1688, Guillermo III de Orange (1689-1702) y Jorge I (1660-1727), que le concedió el título de *baronet* en 1715, además de 48 retratos de los miembros del *Kit-Cat Club* de Londres (políticos y hombres de letras), cuatro de Sir Isaac Newton, uno de John Locke o Christopher Wren, diez de reyes reinantes europeos (entre ellos Luis XIV de Francia) y diez de "bellezas" de la corte del rey Guillermo III, en respuesta a las otras diez de la corte de Carlos II que había pintado Lely, gesta por la que el rey le nombró caballero. Kneller trabajó en un estudio que elaboraba retratos de manera casi industrial, estableciéndose un estilo y estándares que pervivirían al menos hasta la llegada de Joshua Reynolds.

Muchacho como pastor (1658-60) y *Sir Isaac Newton* (1702)

David Teniers el Joven (1610-1690), también conocido como Teniers II, fue padre e hijo de pintores. Aprendió de su progenitor, quien estudió a su vez con Rubens en Amberes. Pero además Teniers II se casó con una hija de Jan Brueghel, que era casualmente ahijada de Rubens, en 1637. Esta relación con la familia Brueghel pudo intensificar en él el interés por las escenas costumbristas rurales (*Fiesta y comida de aldeanos*, 1637; *Fiesta campestre*, 1647; *Fiesta aldeana*, 1650) y de interiores (*Música en la cocina*, 1633; *El soldado alegre*,

1631-40; *El viejo y la criada*, 1650), que ya le venía de su padre. Le dieron fama sus "kermesses", fiestas populares, pintadas con una paleta de gran colorido, grandes dosis de alegría y abundancia de paisajes. Además pintaba escenas satíricas con animales, frecuentemente monos, llamadas entonces “monerías” (*Monos en una bodega*, h 1660; *Banquete de monos*, 1660), en las que las acciones de los mismos eran metáforas o alegorías con contenido político o moralizante. En 1647 entra al servicio del archiduque Leopoldo Guillermo de Habsburgo, gobernador de los Países Bajos, si bien tuvo siempre relación con diversos mecenas y coleccionistas. Como conservador de la galería del archiduque Leopoldo Guillermo pintó varias “escenas de gabinete”, donde se mostraban las pinturas más destacadas del archiduque junto con personajes que acudían a verlas (una de ellas, titulada *El archiduque Leopoldo Guillermo, en su galería de pinturas de Bruselas*, de 1647-51, fue enviada por el archiduque a Felipe IV de España, aunque la mayoría están hoy en el Kunsthistorisches Museum de Viena). En realidad, los salones de exhibición de estas escenas son imaginarios, siendo una invención pensada para reunir en un mismo cuadro una muestra de las colecciones del comitente. Teniers elaboró el primer catálogo pictórico conocido, el *Theatrum Pictorium*, con más de 200 grabados basados en copias que el propio Teniers II hizo de los originales del archiduque. En 1656 se marcha de Flandes su gran protector, el archiduque, y fallece su primera mujer, pero él sigue viviendo con éxito en Bruselas, se vuelve a casar y su fama no decae, manteniéndose la demanda de sus cuadros de paisajes, escenas rurales (*Merienda de aldeanos*, 1660) e interiores (*El rey bebe*, 1650-60). Muere con 80 años, y tuvo aceptación tanto en vida como después de muerto, pues sus obras se apreciaron durante todo el siglo XVIII y XIX. El Prado tiene unas 40 pinturas suyas.

Fiesta aldeana (1650)

Una pintora flamenca de irreprochable técnica y muy influida por Rubens fue **Michaelina Wautier (1617-1689)**, establecida en Bruselas junto a su hermano, el también pintor Charles Wautier (1609-1703). Pintó cuadros mitológicos, religiosos, retratos y una guirnalda de flores. Su famoso autorretrato de 1649 es el primero conocido de una mujer, y su *Triunfo de Baco* (1650) es comparable a los mejores cuadros de Rubens, incluye desnudos masculinos y la propia pintora se retrata como personaje del cuadro, mirando directamente al observador, a la derecha. Cuatro de sus cuadros aparecen en un inventario de 1659 de la colección del archiduque Leopoldo Guillermo, gobernador de los Países Bajos españoles (1647-56), y alguna otra obra está firmada. A partir de aquí las atribuciones son difíciles. Por ejemplo, un *San Juan Bautista* conservado en Madrid (Museo Lázaro Galdiano) le ha sido atribuido recientemente debido a la identificación del modelo, que aparece en otras obras seguras de la pintora. Tuvo fama y reconocimiento en vida, pero se la olvidó tras su muerte, y esta es la razón de que algunas de sus obras fueran atribuidas a otros pintores.

Triunfo de Baco (1650)

En las décadas centrales del siglo XVII se consolida una forma de autorretrato que pervive hasta hoy: el pintor se presenta en el taller, tras un cuadro en el que está trabajando y del que vemos sólo su reverso. Hay ejemplos de esto en uno de los autorretratos de Rembrandt (*El pintor en su estudio*, h. 1626, que es su primer autorretrato; y *Autorretrato con pintura y pinceles*, 1660) y de Barent Fabritius (1624-1673), en las que no faltan elementos del *atrezzo* habitual del taller, como el tiento, la paleta en un clavo y los lienzos contra la pared. En *Las Meninas* de Velázquez se va más allá, con un complejo juego espacial. Otros artistas añaden complejidad de significados, como Johannes Gumpp.

El austríaco **Johannes Gumpp (1626-1646?)**, hijo de un arquitecto, es un caso extraño en la historia de la pintura, pues de él ha sobrevivido una sola obra, extraordinaria. Se trata de un autorretrato triple en el que le podemos ver de espaldas pintando su propio retrato con ayuda de un espejo octogonal en el que podemos ver también su rostro. Es esta una típica obra del barroco cargada de significados y referencias. Hay dos versiones de esta obra, una de ellas, un *tondo*, en el Corredor Vasariano de Florencia y la otra rectangular en la colección de Peter Mühlbauer, en la Galería del Castillo Schönburg que está en Pocking, Alta Baviera. Esta es una de las primeras obras en las que entran en juego los problemas relativos de la relación del autor con el espectador. En la versión de la imagen reflejada y la pintada le miran, a la vez que él se mira en el espejo, una forma de insinuar la identificación entre realidad reflejada y representada. En la versión de Baviera parece que él mira la pintura y no el espejo, y que su imagen en este le mira a él (o al espectador), lo que es un

juego de miradas y significados totalmente distinto. El artista intenta conocerse a sí mismo escrutando su propia imagen para crear una obra arte. Esta sería por tanto un reflejo de la realidad mediado por la observación e introspección del artista. A la izquierda y a la derecha del cuadro aparecen un gato y un perro respectivamente, que representan la autonomía (poco fiable) y la lealtad, en referencia probable al compromiso del artista con la realidad que representa y al carácter siempre esquivo y mutable de esta. Sobre el retrato que está pintando cuelga un papel que dice: «Johannes Gumpp im 20 Jare 1646», lo que en alemán significa «Johannes Gumpp a los 20 años en 1646». Gracias a esta firma, los investigadores están casi seguros de que Gumpp nació en la ciudad austríaca de Innsbruck en 1626, ya que en la ciudad hubo una prolífica familia de artistas de nombre Gumpp entre los siglos XVI y XVIII. No se sabe nada más de Johannes, si pintó algo más o cuándo murió exactamente. Tras pintar este cuadro, que es su único rastro en la historia, se desvaneció para siempre.

Autorretrato (1646)

A diferencia de Felipe II de España (1527-1598) y el Monasterio de El Escorial (1563-1584) mandado construir por él, los Austrias menores, ya en pleno

barroco, no utilizarán la **arquitectura como manifestación de su poder**, salvo quizás el diseño de la fachada y los espacios protocolarios del Alcázar de Madrid, que no se conservan, y el Salón de Reinos en el Palacio del Buen Retiro. Aunque el Alcázar tuvo origen musulmán, como fortaleza, los reyes castellanos lo convirtieron poco a poco en un palacio. Por ejemplo, Juan I de Castilla (1358-1390) reedificó las torres e hizo la capilla (consagrada en 1434 por el Obispo de Caledonia) y la llamada "sala rica" en estilo mudéjar. El Alcázar de Madrid gana importancia entre los siglos XIV y XV por ser, junto al Alcázar de Segovia, el lugar donde se custodiaba el tesoro real. Además, reyes como Alfonso XI (1311-1350), Enrique III (1390-1406) y sobre todo Enrique IV (1425-1474) tuvieron estancias cada vez más frecuentes en Madrid. Enrique III acondicionó los interiores y añadió una serie de torres (en especial, en la fachada sur, la del Homenaje y la del Bastimento). Carlos I de España (1500-1558) reforma en profundidad y amplía después el edificio, según proyecto del Maestro Mayor Alonso de Covarrubias (1488-1570), que continuará Luis de Vega (1450-1562), quedando el conjunto con la configuración definitiva, organizado en torno a dos patios porticados en estilo renacentista. En 1540 se hace una doble escalera entre los dos patios, a continuación de la capilla que los separaba. Además, en la fachada principal se crea un zaguán con una entrada entre las torres del Homenaje y del Bastimento. Felipe II hará construir en el ángulo suroeste del edificio una nueva torre: la Torre Dorada, diseñada por su arquitecto Juan Bautista de Toledo (1515-1567). Más tarde se planea una torre gemela en el ángulo sureste, al otro lado de la fachada, llamada Torre Nueva de la Reina, proyectada por Francisco de Mora (1553-1610) pero acabada mucho después. Ya en el siglo XVII se encarga a Juan Gómez de Mora (1586-1648) una nueva fachada en el estilo de la Torre Dorada, que añade además nuevas salas, balcones y dos nuevas torres con chapiteles en sustitución de las torres centrales del Homenaje y del Bastimento. Pero el Superintendente de las Obras Reales, Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635), corrige ampliamente el proyecto de Gómez de Mora y plantea un diseño más clasicista, con una gran fachada corrida y sólo la Torre Dorada y la Torre de la Reina en los extremos. Diego Velázquez planifica la reforma de la antigua Torre del Homenaje, que había quedado tras la nueva fachada, transformándola en el Ochavo, un espacio diáfano y luminoso que daba acceso al Salón de los Espejos, nuevo espacio creado con la fachada. Por otro lado, el **Salón de Reinos** (1630-35), situado en el madrileño Palacio del Buen Retiro (década de 1630), que el Conde Duque de Olivares (1587-1645) construye como lugar de recreo para Felipe IV (1605-1665). Ese espacio, concebido para la recepción de embajadores en el segundo palacio de Madrid, será decorado por Velázquez, que encargará obras a los mejores pintores españoles del momento (12 cuadros de batallas victoriosas para la Monarquía Hispánica de Vicente Carducho, Juan Bautista Maíno, Jusepe Leonardo, Zurbarán, Félix Castello, Antonio de Pereda, Eugenio Cajés … y *La rendición de Breda* del propio Velázquez), más una serie de 10 pequeños cuadros para el espacio sobre las ventanas dedicada a los Trabajos de Hércules (de Zurbarán), y 5 retratos a caballo de los reyes Felipe IV y Felipe III y sus reinas consortes, y del entonces heredero el príncipe Baltasar Carlos, también de la mano de

Velázquez y su taller (sobre todo Bartolomé González en los vestuarios de Felipe III y Margarita de Austria). De todas esas obras sólo se ha perdido una: «La expulsión de los holandeses de la isla de San Martín», de Eugenio Cajés. Dos pinturas destacan sobre el resto, que forma una serie de cuadros de batallas bien hecha pero convencional, y son *La rendición de Breda*, de Velázquez, y *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*, de Maíno, pues son obras más complejas y profundas. La lista completa de obras es esta:

La expulsión de los holandeses de la iglesia de San Martín (Eugenio Cajés)
La expugnación de Rheinfelden (Vicente Carducho, 297 x 357)
El socorro de Brisach (Jusepe Leonardo, 304 x 360 cm)
El socorro de la plaza de Constanza (Vicente Carducho, 297 x 374 cm)
La recuperación de la isla de Puerto Rico por don Juan de Haro (Eugenio Cajés, 290 x 344 cm)
La recuperación de la isla de San Cristóbal por don Fadrique de Toledo (Félix Castelo, 297 x 311 cm)
La recuperación de Bahía de Todos los Santos (Juan Bautista Maíno, 290 x 370)
El socorro de Génova por el segundo Marqués de Santa Cruz (Antonio de Pereda, 290 x 370).
La victoria de Fleurus (Vicente Carducho, 297 x 365 cm)
La rendición de Juliers (Jusepe Leonardo, 307 x 381 cm)
La rendición de Breda (Diego Velázquez, 307 x 367 cm)
La defensa de Cádiz contra los Ingleses (Francisco de Zurbarán, 302 x 323 cm)

Sólo la Banqueting House de Whitehall y la Galerie des Glaces de Versalles pueden considerarse espacios comparables en esta misma época. El Alcázar de Madrid experimentó sus últimas transformaciones de importancia en este siglo XVII, con el fin de hacerlo más amplio y confortable pero también de proyectar una imagen del poder de la Monarquía Hispánica. En **1671** un pavoroso incendio destruye la mayor parte del Real Monasterio de El Escorial, que será prácticamente reconstruido durante la regencia de Mariana de Austria (1634-1696) y el reinado de su hijo Carlos II (1661-1700), el último Austria, según el proyecto del toledano Bartolomé Sombigo (1620-1682). El Palacio de Versalles vendrá después (fue residencia real desde 1682), y será Felipe V de España, primer Borbón de la nueva dinastía, que se había criado en él, quien traiga a España ya en el XVIII esa **proyección arquitectónica francesa del poder político**, que se manifestará en el Palacio de la Granja de San Ildefonso (1721-24) y en el Palacio Real de Madrid (1735-64), concebido tras el incendio del Alcázar en 1734 pero terminado mucho más tarde, avanzado el siglo. Felipe V opta para el nuevo palacio por un diseño de inspiración francesa que seguía de cerca la traza de Versalles, pero su esposa, Isabel de Farnesio, hará valer su influencia e impondrá un estilo arquitectónico más italiano.

Carlos I de Inglaterra (1600-1649) y España tienen una historia compartida interesante. En España reinaba Felipe III de España (1578-1621) desde 1598, que intentaba cerrar los varios frentes abiertos de la Monarquía española, política que ya inició su padre con la Paz de Vervins (1598) con Francia. Al fin

de las hostilidades contribuyó el asesinato en 1610 del rey Enrique IV y la llegada al trono de su hijo Luis XIII, bajo la regencia de su madre, María de Médicis. En 1609 España firma además la Tregua de los Doce Años (a la Guerra de los Ochenta Años) con los Países Bajos. La guerra con Inglaterra duraba desde 1585, pero en 1603 Jacobo I (1566-1625), que era rey de Escocia, sucede a Isabel I, que muere sin descendencia. El cambio favorece la política de Felipe III, que inicia negociaciones de paz que conducirán al llamado Tratado de Londres de 1604. En esas negociaciones se tratan asuntos dinásticos entre otras muchas cosas. Se llega a un principio de acuerdo en el que ambas partes afirman su voluntad de que una hija de Felipe III se casara con el heredero de la corona anglo-escocesa, quedando los detalles abiertos (Jacobo I y Felipe III eran jóvenes aún). En 1611-12, como resultado de un acuerdo paralelo de matrimonios cruzados, la primogénita de Felipe III, la infanta Ana de Austria queda prometida al heredero de la corona de Francia, Luis XIII, mientras que el heredero varón del rey de España, el futuro Felipe IV, se casa con la hermana de Luis, Isabel de Borbón. El rey Felipe III tiene más hijos varones, pero sólo una hija soltera más, María Ana. A Jacobo I sólo le sobreviven dos hijos, el heredero varón, el futuro Carlos I, y una hija, Isabel, que casa en 1613 con el protestante Federico V del Palatinado. La única opción de cumplir el pacto hispano-inglés de 1604 era casar al futuro Carlos I con María Ana. No había otra posibilidad. Se reactivan las conversaciones en 1614, teniendo Carlos sólo 14 años y María Ana 8. En 1618 estalla la Guerra de los Treinta Años y Jacobo I quiere ganar influencia en el Sacro Imperio, además de obtener derechos comerciales con América y dinero contante que le confiera independencia respecto al Parlamento, por lo que le entran las prisas para casar a su hijo con una Infanta española. Pero la guerra en Alemania va separando a Inglaterra y España, con Jacobo I en el lado protestante y Felipe III en el católico. El rey español muere en 1621 y sube al trono su hijo Felipe IV (1605-1665), con sólo 16 años. El nuevo rey pone fin a la política pacificadora española (*Pax Hispana*). Su tía Isabel-Clara Eugenia había sido soberana de los Países Bajos junto a su esposo Alberto de Austria, pero no tienen hijos y ese año Alberto muere, volviendo el territorio a la corona española y pasando ella, Isabel-Clara, a ser gobernadora. Ese año vence además la Tregua de los Doce Años y vuelven las hostilidades a los Países Bajos (Felipe IV apoyará a su tía hasta su muerte en 1633), y además España se involucra cada vez más en la Guerra de los Treinta Años a favor del emperador Fernando II, católico y Habsburgo. Jacobo I se pone nervioso y en 1622 manda secretamente y de incógnito a su favorito y amante George Villiers (1592-1628), duque de Buckingham (que fue retratado por Rubens), y a su heredero, futuro Carlos I, a Madrid, para negociar *in situ* y personalmente la resolución de las negociaciones matrimoniales. Carlos y el duque se jugaron la vida temerariamente en su viaje sin escoltas por una Europa en guerra hasta Madrid, donde no se les esperaba (llegan en marzo de 1623). Felipe IV, que nunca habría autorizado el desembarco de haberlo sabido, entretuvo a Carlos como pudo, agasajándole magníficamente y haciéndole muchos regalos (que se afanó en recuperar después, cuando le cortaron la cabeza a Carlos en 1649 y su colección de arte se vendió en almoneda). En las negociaciones quedó claro que Felipe IV no tenía ninguna intención de entregarle a su hermana María

Ana, y el heredero inglés se fue aburrido en octubre de 1623, sin éxito a pesar de sus desvelos. El enfado inglés fue muy sonado, y Jacobo I negoció entonces el matrimonio de su hijo Carlos con Enriqueta María de Borbón a la vez que declaraba la guerra a España en 1625, aliándose con los protestantes en Alemania y en los Países Bajos. María Ana, la hija de Felipe III, acabó casándose con el emperador Fernando III, que era católico y pariente suyo.

En España, **Juan Sánchez Cotán (1560-1627)**, discípulo de Blas de Prado, alcanza una temprana perfección en la pintura de bodegones (*Bodegón de caza, hortalizas y frutas*, 1602), fijando además el estilo canónico del bodegón español (sobriedad, simetría, fuerte iluminación, fondo oscuro). **Juan de Van der Hamen y León (1596-1631)**, de padre flamenco, sigue de cerca el ejemplo de Sánchez Cotán, pero añadiendo cierta sofisticación en los recipientes, que sitúa en ocasiones a distintas alturas y planos, rompiendo la simetría, y con una marcada idealización en las frutas y flores, que aparecen siempre frescas y perfectas. Como Sánchez Cotán, sitúa sus objetos en el marco de una ventana, pero los detalles y sus efectos pictóricos (volúmenes, efectos de la luz en las superficies) ganan con la distancia de observación. Otros nombres relacionados con el bodegón en el Siglo de Oro español son **Juan Fernández "el Labrador" (†1657)** (*Bodegón con cuatro racimos de uvas*, h. 1636), **Pedro de Camprobín (1605-1674)**, especializado en la pintura de flores y quizás formado con Juan van der Hamen, **Antonio de Pereda (1611-1678)** (*Bodegón de Nueces*, 1634) o **Andrés Deleito** o **De Leito (activo 1656-1663)**, autor este de interesantes *Vanitas* y bodegones, además de pintura religiosa. Pero sería **Francisco de Zurbarán (1598-1664)** el gran maestro del género en la España del XVII, combinando las composiciones equilibradas de Sánchez Cotán con el refinamiento de Van der Hamen (*Plato con limones, cesta con naranjas y taza con una rosa*, 1633; *Agnus dei*, 1635-40, con varias versiones; o *Bodegón con cacharros*, h. 1650). Brilla también en cuadros con pocos elementos y personajes en los que la composición es sencilla, en los que no se requiere tampoco una definición precisa del espacio (fondos indefinidos) ni exponer la anatomía y en los que las superficies y texturas de los objetos y su relación con la luz son el centro de la obra, como en sus colecciones de monjes, santas y santos (*San Ambrosio*, 1626-27; *Santa Casilda*, 1630-35; *Santa Isabel de Portugal*, 1635; *San Francisco en meditación*, 1635-39; *San Francisco en oración*, 1659; etc.). Como curiosidad, Zurbarán pintaba sobre fondos oscuros, mientras que Velázquez lo hacía sobre claros. Zurbarán había nacido en Fuente de Cantos, Badajoz, pero se formó como pintor en Sevilla, donde establece su taller en 1629. Un temprano encargo fueron dos lienzos para el convento dominico de San Pablo, hoy en la parroquia de la Magdalena: Santo Domingo en Soriano y la Curación milagrosa del Beato Reginaldo de Orleans, y en esta última obra ya hay una pequeña naturaleza muerta formada por una naranja y un vaso de agua y una rosa en un plato. Zurbarán seguirá incluyendo fragmentos de naturalezas muertas en sus obras sacras más ambiciosas, como en los cuadros de la sacristía y la capilla de San Jerónimo del Monasterio de Guadalupe, uno de los ciclos pictóricos cumbre del Siglo de Oro (1638-43): en la *Misa del Padre Cabañuelas* hay sobre la mesa de altar un bodegón litúrgico

formado por el cáliz, el misal y dos velas; en *Fray Martín de Vizcaya repartiendo limosnas*, el monje reparte pan que hay en una cesta de mimbre a los pobres; en *Fray Gonzalo de Illescas* su escritorio es una verdadera Vanitas barroca; y en *Las Tentaciones de San Jerónimo* el pintor presenta otra Vanitas en la cueva del santo en el desierto. El ciclo de Zurbarán para el refectorio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla es también un conjunto de gran importancia, y *San Hugo en el refectorio* contiene uno de los bodegones más prodigiosos de la historia del arte español, con jarras de cerámica de Talavera, las hogazas de pan, platos y cubiertos. En otras obras aparecen también espléndidos bodegones, como en *La Casa de Nazaret* o *La Virgen Niña en Éxtasis*, entre otros muchos. Así Zurbarán se fue introduciendo poco a poco en ese género del bodegón o la naturaleza muerta, que es una representación hiperrealista de objetos en el típico mundo de ilusiones del Barroco. Pintó «bodegones a lo divino», que son objetos sagrados como la San Faz, que pintó a lo largo de toda su vida, pero también otros de significados sagrados pero menos explícitos, más arcanos, como el *Agnus Dei*, cordero preparado para el sacrificio que representa a Cristo y de los que se conservan cinco versiones distintas, siendo quizás la mejor la del museo del Prado. La cumbre de los bodegones con cacharros está también en el Prado, el *Bodegón con Cacharros* (h. 1650), formado por un bernegal de plata sobredorada sobre una salvilla de peltre, una alcarraza blanca «de cascarón de huevo» de Triana, un búcaro de Indias y otra alcarraza blanca de Triana sobre una salvilla de peltre que, contra lo que se cree, es un alarde de lujo y estatus, pues eran objetos caros que se solían exhibir en un armario a la entrada de las casas pudientes. Por ejemplo, el búcaro de Indias, importado desde Tonalá, en el virreinato de Nueva España, eran frascos de cerámica muy cotizados por su exotismo y porque daban al agua un aroma muy particular. Aparece en Las Meninas de Velázquez. Hay otra versión de esta obra, hoy en el Museo Nacional de Cataluña, de similar calidad. Su otro gran bodegón es el *Bodegón con cidras, naranjas y rosa* (1633), hoy en el Norton Simon Museum de Pasadena, y que es el único bodegón firmado y fechado de Francisco de Zurbarán. Roberto Longhi escribió sobre él: «Los objetos no están colocados al azar como en una mesa de taberna; están colocados con devoción como las flores sobre un altar; se siguen ligados uno a otro como las letanías de la Virgen…». Las naranjas de la cesta, con hojas y flores de azahar, pueden aludir a los frutos y la flor de la virginidad de María y a su pureza. Las cidras son una fruta pascual, empleadas en ciertos lugares y momentos con una finalidad litúrgica. El agua de la taza, cristalina, encarna la pureza. La rosa puede ser símbolo del amor divino. El conjunto puede ser un homenaje a la Virgen María y a su pureza virginal y su concepción inmaculada. La reflectografía infrarroja muestra un plato de plata con tajadas de batata confitada que después fue suprimido (el tema está en otro pequeño bodegón hoy en una colección particular española). El motivo de la taza de agua y la rosa se repite en la obra de Zurbarán, y ya aparece en la temprana *Curación milagrosa del beato Reginaldo de Orleans*, protagonizando además de manera aislada una obra hoy en la National Gallery. Aluden a estos elementos, como metáforas sacras en el mundo de lo cotidiano, la literatura mística de fray Luis de Granada, Santa Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz o la poesía de Lope

de Vega o Cervantes. Esto es buena fe del arraigo de su simbolismo en el Siglo de Oro.

Bodegón de caza, hortalizas y frutas (1602)

Agnus dei (1635-40)

Bodegón con cidras, naranjas y rosa (1633)

San Ambrosio (1626-27) *y San Francisco en meditación* (1635-39)

El Prado estudia las preparaciones para los lienzos de las obras en sus fondos, sobre todo los de la escuela española. Estos estudios confirman lo que decía Pacheco en su *Arte de la pintura* cuando trató el tema de las preparaciones.

Señalaba como rasgo singular de la escuela madrileña el uso de ceniza en la preparación. El uso de la cenizas de madera lavadas, el aparejo de cernada, es utilizado por artistas formados en la escuela madrileña, pero también otros que pintan en Madrid, como Rubens, Giordano, Zurbarán o Cano. El se debe a que esta era una tarea que hacían criados o talleres especializados dedicados. Así se ha sabido que algunas obras no eran originales sino copias pintadas en Madrid, como la *Magdalena* de Artemisa Gentileschi que está en la Catedral de Sevilla. No obstante, hay que tener cuidado porque se han encontrado cenizas en obras pintadas en México (por Villalpando) o en el Juan de Pareja que Velázquez pintó en Roma.

Fray Juan Bautista Maíno (1581-1649), hijo de italiano y portuguesa pero nacido en España, es un pintor del que se sabe realmente muy coco. Fue profesor de dibujo del rey Felipe IV, y grandes personalidades del Siglo de Oro español (Lope de Vega, Francisco Pacheco o Antonio Palomino) le tuvieron en gran estima personal y artística. En 1613 ingresó en la orden de los dominicos y redujo el ritmo de su producción, que se limita a sólo unas cuarenta obras. Su juventud transcurrió en Madrid, y en fecha indeterminada, pero hacia finales del XVI, viaja a Italia, conociendo de primera mano en Roma la escuela naturalista de Caravaggio y la clasicista boloñesa de los Carracci. Ambas corrientes dejaron huella en su estilo. Además de la pintura religiosa (*Adoración de los pastores*, 1612-14; *Adoración de los Reyes Magos*, 1612-14; *Pentecostés*, 1612-14 y 1615-20), pintó retratos (*Retrato de caballero*, 1618-23) y paisajes (*San Juan Bautista*, h. 1613; *San Juan Evangelista en Patmos*, 1612-14; *San Juan Bautista en un paisaje*, 1612-14). Es además el autor de una de las grandes pinturas de batalla (*La recuperación de Bahía de Todos los Santos*, 1634-35) que se hicieron para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, cuyas decoraciones organizó Velázquez.

Diego Velázquez (1599-1660) se forma en su Sevilla natal, en el taller del que sería su suegro, el pintor manierista y tratadista **Francisco Pacheco (1564-1644)**. Velázquez estaría en el taller de su maestro entre septiembre de 1611 y el 14 de marzo de 1617, fecha en que se examina. Pacheco tuvo otros dos aprendices en aquella época: Francisco López Caro (ca. 1600-ca. 1661) y Alonso Cano (1601-1667), pero fue su yerno Velázquez quien le provocaría «perplejidad» y «admiración». En su etapa sevillana, entre 1617 y 1623, el antiguo alumno había superado, de largo, a su maestro, como puede comprobarse comparando la *Inmaculada con Miguel Cid* (1619) de Pacheco, hoy en la Catedral de Sevilla, y la *Inmaculada Concepción* (1619) de la National Gallery de Londres, de Velázquez. Puede observarse en esas obras cómo Pacheco empleaba una preparación que da un tono claro a sus pinturas, mientras que Velázquez utilizaba preparaciones más oscuras que ayudaban a conseguir los marcados contrastes propios de su estilo naturalista temprano, ya plenamente barroco. En el período formativo de Velázquez había en Sevilla obras de Caravaggio, como las que pintó en sus primeros años en Roma, durante su convalecencia en el hospital de la Consolazione cuyo prior era sevillano y trajo las pinturas a su ciudad natal, o la buena copia de *La*

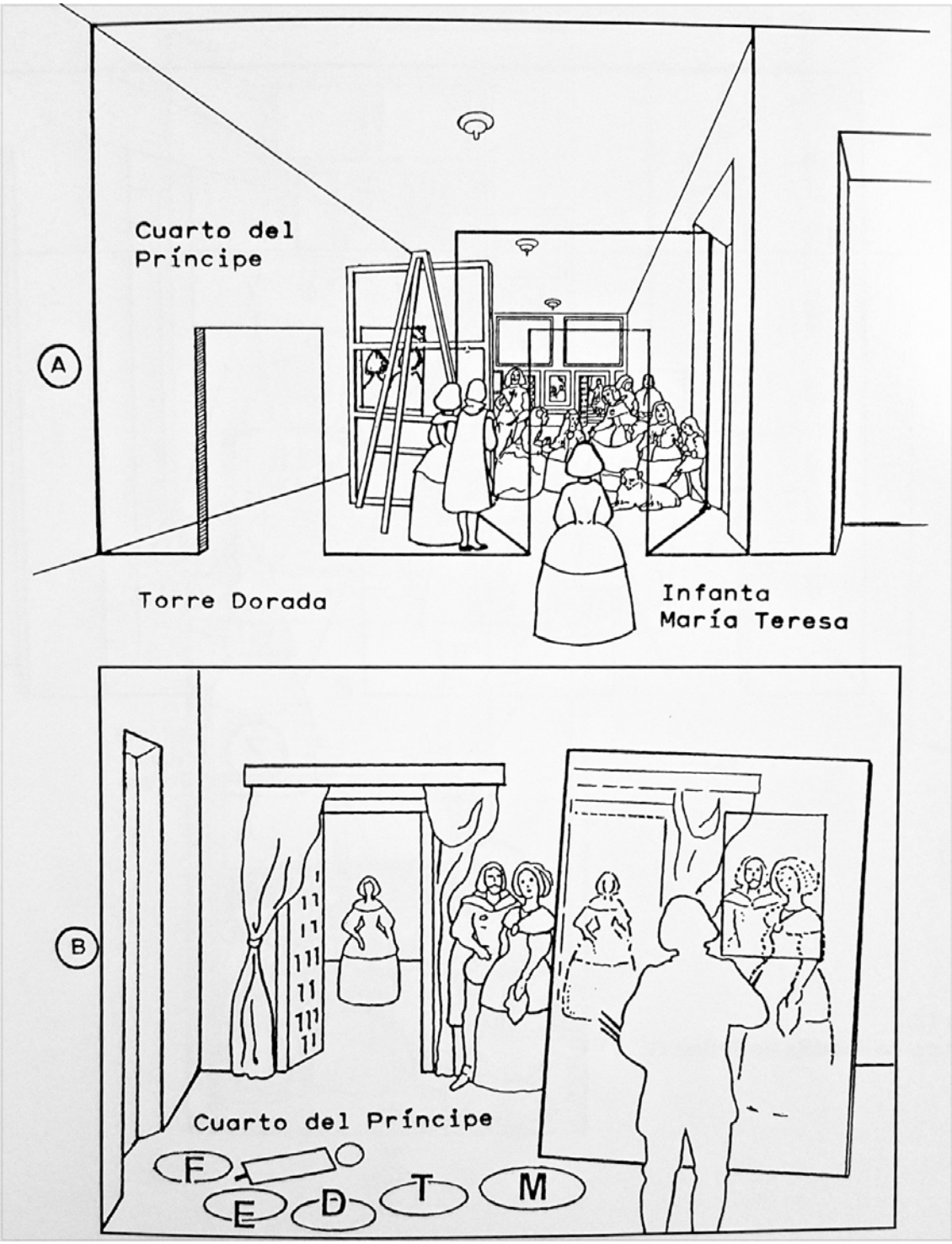
Crucifixión de San Pedro que llegó más tarde, según cuenta Roberto Longhi. Velázquez tenía la misma edad que Van Dyck, y un cargo similar al de este en la corte española. Inicialmente muy influido por el naturalismo tenebrista de Caravaggio, su obra experimentó un gran cambio tras tomar contacto con la pintura de las Colecciones Reales tras establecerse en Madrid. Entre 1628 y 1629 pinta para el rey, para el que llevaba ya cinco años trabajando, *El triunfo de Baco* o *Los Borrachos*, su primera fábula mitológica, por la que percibe 100 ducados en julio de ese último año, justo antes de su viaje a Italia. Esta soberbia pintura combina el costumbrismo con la mitología mediante un magistral naturalismo caravaggiesco que y ahabía perfeccionado en Sevilla, y es sólo un poco posterior a *El Sileno* (1626) de Ribera, de similares dimensiones, y que Velázquez pudo conocer por un grabado de 1628. Rubens acababa de conocer a Velázquez en una visita a la capital española y le recomienda **viajar a Italia** para completar su formación, cosa que hace de agosto de 1629 a enero de 1631, donde conocerá y estará acompañado por Luigi Amidani (1591-1629), pintor de los Farnese que viajará a su vez a España dejando obras que pudieron influir en Goya, como su serie de martirios de los apóstoles. Velázquez pinta en este viaje (la preparación marrón de los lienzos es la misma de otros cuadros) dos paisajes *au plain air*, como protagonistas autónomos de las obras: *Vista del jardín de la Villa Medici en Roma* (h. 1630) y *Vista del jardín de la Villa Medici de Roma con la estatua de Ariadna* (h. 1630). Los paisajes aparecían hasta ahora como contexto para una historia religiosa o mitológica, pero no por sí mismos. Una posible excepción son las *vistas* de Toledo de El Greco, pero estas no son pinturas del natural. Por otro lado, Claude Lorrain tomaba apuntes y sus paisajes se ejecutaban después en el estudio. Velázquez sin embargo es innovador también aquí, sacando los útiles de pintura al lugar que se pinta, como harán los impresionistas mucho después (Vermeer hizo probablemente también lo mismo en sus dos únicas vistas conocidas). Velázquez no construye un paisaje sino que refleja un instante de tiempo, con su temperatura, su brisa y su luz, y las sensaciones que todo ello produce en el pintor, que traslada su experiencia al espectador lo más fielmente posible. En su viaje de vuelta a España Velázquez pasará por Nápoles, donde conocerá a José de Ribera. Velázquez añadirá a partir de aquí la influencia de **Rubens** y de Tiziano a su pintura (*La fragua de Vulcano*, 1630; *La túnica de José*, 1630). Ya de vuelta en España, en *El príncipe Baltasar Carlos con un enano* (1631) *y Felipe IV de castaño y plata* (h 1631-1636), se percibe por primera vez su depurada técnica mal llamada "impresionista", basada en «pinceladas atrevidas que de cerca parecen inconexas, pero contempladas a distancia adquieren todo su sentido». Esta peculiaridad de su estilo es compartida con otros grandes pintores del siglo, como los holandeses Rembrandt van Rijn y Frans Hals, cuya fama sería también recuperada por los pintores franceses de la segunda mitad del XIX. Su *Pablo de Valladolid* (1636-37) sería de los cuadros más admirados por Manet («…el fondo desaparece. Es aire lo que rodea al hombrecillo…»). Su **segundo viaje a Italia** tiene lugar de enero de 1649 a junio de 1651, recién nombrado ayuda de cámara de Felipe IV, con el encargo real de comprar obras y llevar artistas a España para trabajar en las decoraciones de los nuevos aposentos del Alcázar

de Madrid, y en Italia pinta, entre otros retratos, *El papa Inocencio X* (1649-1650) y la *Venus del espejo* (1650), el único desnudo de la pintura española en el siglo XVII. En este segundo viaje le asiste Juan de Córdoba (), del que Velázquez pinta dos magníficos retratos, y que introduce al pintor en las altas instancias romanas, quedándose a cargo del hijo ilegítimo que el pintor tuvo en Roma. Velázquez se demora en Italia más de lo debido, y a su vuelta, presionado por la impaciencia del rey, pinta sus obras maestras, como *Las meninas* (1656) y *La fábula de Aracné* (1658), además de varios retratos de corte (hoy en Viena), perfeccionando aún más su estilo. Aunque Velázquez quiso volver a Italia, el rey no lo permitió más. En sus últimos años las obligaciones de los cargos en la corte le impidieron pintar mucho. En total se conservan de él poco más de 120 obras. A partir de 1880 los impresionistas le descubrirían. Manet se sintió maravillado con su obra y le calificó como «pintor de pintores» y «el más grande pintor que jamás ha existido». *Las Meninas* se llamaba en realidad *Retrato de la señora emperatriz con sus damas y una enana*, según el inventario de 1666. Tras el incendio del Alcázar en la Nochebuena de 1734, aparece como *La familia del Señor rey Phelipe Quarto*, y una vez ingresa en el nuevo Palacio, como *La familia*. Sin embargo, en 1843, casi 200 años después, Pedro de Madrazo recibió el encargo de redactar el catálogo del Museo del Prado, y decidió registrar el lienzo con el título de *Las meninas*, nombre con el que se le conoce hoy. Esta es la obra maestra de Velázquez, y en ella define un amplio espacio con once personajes y un juego de relaciones y significados en parte ocultos y que hay que descubrir *pensando* el cuadro. Lo poco que se sabe de la obra viene de lo que Antonio Palomino contó en 1724, basándose en la biografía de Velázquez que escribió a mediados del siglo XVII Juan de Alfaro, discípulo del pintor. Gracias a Palomino se conoce que el escenario en el que transcurre la acción es el cuarto del Príncipe del Alcázar de Madrid (palacio donde residían los Reyes de España hasta la Nochebuena de 1734, cuando un incendio lo destruyó). Además, Palomino identificó que la mayor parte de los personajes eran servidores palaciegos que se disponen alrededor de la infanta Margarita, a la que atienden las *meninas* doña María Agustina Sarmiento y doña Isabel de Velasco. Las *meninas* o *meninos* (menina = niña en portugués) eran jóvenes de familia noble que entraban en la corte para servir a la reina o a sus hijos. La Infanta Margarita tenía 5 años cuando la retratan para este cuadro, y era fruto del segundo matrimonio de Felipe IV, con su sobrina Mariana de Austria. El rey tuvo 12 hijos en sus dos matrimonios, pero sólo dos hijos sobrevivieron hasta su edad adulta, y una de ellas fue Margarita, que se casaría con su tío Leopoldo I, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. También aparecen Velázquez, trabajando, los enanos Mari Bárbola y Nicolasito Pertusato, doña Marcela de Ulloa, que era guarda menor de damas, junto a un *guardadamas* (mayordomo) sin identificar, y, al fondo, el aposentador de la reina José Nieto. En el espejo del fondo se ven reflejados los reyes Felipe IV y Mariana de Austria. También al fondo se ven algunos cuadros, de los que se ha identificado *Palas Atenea y Aracne*, de Rubens, y *Apolo vencedor de Pan*, de Jordaens. Ambos exaltan la nobleza y dignidad de la pintura, que no debe confundirse con la artesanía manual. Antonio Palomino afirma que fue el rey Felipe IV quien

mandó que pintaran la cruz en el pecho del pintor cuando Velázquez fue nombrado caballero de Santiago tres años más tarde de la fecha de realización del cuadro, tras un largo proceso que incluyó una dispensa del Papa. El espacio se caracteriza por su profundidad, moldeada con dos fuentes de luz contrapuestas (una en el lugar el espectador, otra en el fondo), y dos laterales (contraventanas abiertas al fondo, cerradas a la mitad del recorrido y abiertas junto a la infanta y sus acompañantes). De esta forma tenemos el fondo iluminado, un espacio intermedio a oscuras y el proscenio de nuevo iluminado, con lo que se consigue verdadera profundidad espacial, creándose una zona intermedia diferenciada y evitándose la sensación de típica "escena con decorado detrás". Todo el efecto viene reforzado por la presencia del techo, en el único cuadro del pintor donde este aparece. En cada una de las zonas del espacio cuidadosamente definido, cada una con su iluminación particular por intensidad y dirección de la luz, Velázquez coloca personajes. En cuanto a los significados, una de las hipótesis explica que el espejo del fondo refleja el cuadro que Velázquez está pintando, con los reyes posando para el pintor a la izquierda del espectador, junto a la puerta a través de la cual miramos la escena; mientras que otra asegura que el protocolo no permitía pintar juntos a los reyes, y que el lienzo tiene el tamaño de un cuadro de historia, el género por antonomasia para un pintor, por su complejidad en cuanto a composición y representación de emociones. No obstante en la estancia, al fondo, ya hay cuadros mitológicos (copias de su yerno, Martínez del Mazo, de sendas obras de Rubens y Jordaens que se encontraban en la Torre de la Parada) que introducen la alusión a lo elevado del arte pictórico, y por otro lado en la década de 1650 no había demanda de cuadros de historia en el entorno cortesano. Si es a los reyes lo que Velázquez está pintando, se debate si están presentes o no en la habitación, y por tanto si el espejo los refleja a ellos o al cuadro. En la posición del espectador estaría la Infanta María Teresa, hija de Felipe IV y hermanastra de la Infanta Margarita, que al llegar mira la escena "desde fuera" y es saludada por esta con una reverencia. De esta forma, mediante alusiones, Velázquez estaría construyendo un espacio mucho mayor y más complejo que el que vemos. Pero hay otros significados e interpretaciones posibles, complementarios o alternativos. Alejandro Magno eligió a dos artistas para que ejercieran su arte junto a él: Apeles para pintar y Lisipo para esculpir. Es famoso el episodio de Alejandro Magno visitando a Apeles mientras pintaba (un famoso cuadro de Tiepolo rememora la anécdota). *Las meninas* estaría recordándonos, mediante alusiones, ese mismo episodio. Los reyes visitan a Velázquez como Alejandro visitó a Apeles (y por este motivo la Infanta Margarita estaría haciendo una reverencia, ante la llegada de sus padres), quedando directamente reflejados en el espejo. Lo que el pintor va a plasmar en el lienzo sería esta espontánea visita. Velázquez estaría identificando en el cuadro a Felipe IV con el mayor emperador de la antigüedad, Alejandro, y a él mismo con el mejor pintor, Apeles. Pero no se pinta a sí mismo como artesano, sino que se pinta en el momento en que está reflexionando qué pintar y cómo. Y eso es muy importante porque para ser caballero de la Orden de Santiago no se podía tener oficio artesano. De ahí la importancia de retratarse junto a la familia real, en presencia de los reyes, ejerciendo una labor no ya de artesano

sino de intelectual. *Las meninas* se convertiría así en la última petición de Velázquez al rey para convertirse en caballero. A cambio, el pintor no sólo identifica al rey con Alejandro Magno, sino que además lo muestra en un espejo, justo en el punto de fuga (en el infinito), y por lo tanto entroncado simbólicamente con Dios. Hay quien ha ido más lejos y ha identificado las cabezas de los personajes principales con la constelación Coronas Boreales, cuya estrella principal se llama Margarita y ocupa exactamente la posición de la Infanta homónima. Se ha planteado también que Velázquez puede estar pintando el propio cuadro de *Las meninas*, usando una cámara oscura o un gran espejo, o incluso estar pensando el cuadro, concibiéndolo. Se debate aún hoy si la escena ocurrió realmente o es toda ella -o parte- una ficción puramente pictórica. Se han propuesto distintas reconstrucciones del aspecto de la estancia a partir de lo que vemos en el cuadro, y del gabinete privado del rey al que la obra estuvo destinada. Hay otras curiosidades en la pintura que reflejan costumbres de la época. María Agustina Sarmiento ofrece a la infanta Margarita una vasija de color rojo, pero no es una bebida. La vasija es una cerámica de Tonalá, procedente del Virreinato de Nueva España, un objeto de lujo de la época fabricado con arcillas que aromatizaban el contenido (se conocían como "búcaros de olor"). Existía la costumbre de comer fragmentos de estos recipientes (*bucarofagia*), por las propiedades de la arcilla: al producir clorosis las mujeres adelgazaban y adquirían una tez más pálida, provocaba obstrucción intestinal que retrasaba la menstruación y tenía efectos alucinógenos por el contenido en plomo y arsénico. Lope de Vega escribía: «Niña de color quebrado, o tienes amor o comes barro». Quevedo recoge esta práctica en sus versos: «Amarili, en tu boca soberana su tez el barro de carmín colora (...) presume ya de aurora, el barro olvida; pues se muere, mi bien, por tus pedazos». En el incendio del Real Alcázar (1734) la mejilla izquierda de la infanta en el cuadro resultó dañada, pero pintor Juan García de Miranda la reparó con gran pericia. En 1984 el británico John Brealey (1925-2002), director del gabinete de restauración del Museo Metropolitano de New York, procedió a la limpieza de *Las Meninas*. Esta restauración fue costeada íntegramente por la británica Hilly Mendelssohn, una dama judía agradecida a España porque durante la II Guerra se había salvado de la persecución nazi gracias a que el gobierno español le había expedido un pasaporte de judía sefardí española. La señora Mendelssohn financió otras muchas restauraciones del Prado.

Vista del jardín de la Villa Medici en Roma (h. 1630) y *Vista del jardín de la Villa Medici de Roma con la estatua de Ariadna* (h. 1630)


Cuarto del Príncipe
A
Torre Dorada
Infanta María Teresa
B
Cuarto del Príncipe
F
E
D
T
M

Las meninas (1656), sus interpretaciones y su entorno

La fábula de Aracné o *Las hilanderas* (1658) es otro cuadro sumamente

complejo en su composición y simbología. Aracné era una tejedora tan hábil que se creía la mejor de todas. Esa soberbia llegó a oídos de Minerva (Atenea) que se transformó en una anciana para competir con ella en una competición de hilar, en la que la diosa fue derrotada. La ira de Minerva fue terrible, y convirtió a la tejedora en araña. ¿Dónde está la fábula en el cuadro de Velázquez? En el fondo de la escena hay varias figuras y un tapiz, donde es indistinguible lo real de lo aparente. Sin embargo, hay una manera de saber qué figuras están y no en él. Vayamos al tapiz representado al fondo del cuadro, que es en realidad un cuadro de Tiziano (*El Rapto de Europa*, hoy en Boston) del que Rubens hizo una copia (en el Prado) para la Torre de la Parada, un pabellón de caza, y que Velázquez reinterpreta aquí. Pues bien, ninguna de las figuras humanas del fondo aparecen en el cuadro de Tiziano/Rubens, por lo que Atenea (Minerva) y Aracné se mezclan con la escena costumbrista de tres mujeres jóvenes, estas reales, que contemplan un tapiz. Vemos el momento en que Atenea descubre su disfraz (aparece con casco, alzando la mano) y va a convertir a Aracné, frente a ella, en araña. Es decir el momento en que *la autoridad* se muestra ante *la rebelde* para castigar su osadía. ¿Quién es la autoridad y quiénes los rebeldes a los que se refiere Velázquez mediante estos símbolos? El cuadro está datado en 1658 aproximadamente y hacía unos años que se había terminado la llamada crisis de 1640. El Conde Duque de Olivares propone en 1626 un proyecto llamado Unión de Armas según el cual todos los reinos que componen la Corona deben aportar proporcionalmente soldados para el ejército, entonces metido en la Guerra de los Treinta Años. Este proyecto provocó revueltas, sobre todo en Portugal y Cataluña. Portugal termina independizándose, mientras que en Cataluña se produce la llamada Guerra de *Els Segadors*, durante la cual los catalanes se declaran súbditos del rey de Francia. La revuelta en Cataluña es sofocada y este territorio acaba sometido de nuevo a la Corona en 1652 (si bien Portugal consigue segregarse, 1640-1668). Y eso es lo que Velázquez nos muestra en el cuadro: *la rebelión contra el poder divino se castiga*. El cuadro tiene diversos elementos que nos llevan a esa conclusión. Por ejemplo, vemos en primer plano que hay un gato, animal libérrimo entre todos, que está en medio de la escena, a los pies de la anciana, tranquilo y controlado. Atenea muta en anciana para medirse a Aracné. Por lo tanto ella es el poder, y está dando la cara el espectador, mientras que Aracné, la mujer que enmadeja, nos da la espalda (vergüenza). ¿Quién maneja la rueca? Atenea, el poder, lo divino; la rueca en movimiento es aquí símbolo del destino.

La fábula de Aracné o *Las hilanderas* (1658)

Velázquez tuvo una estrecha relación personal con el rey Felipe IV, de quien dejó una serie de excepcionales retratos. *Felipe IV en Fraga* (1644), hoy en la colección Frick de Nueva York, destaca por el contraste cromático (carmín, plata y marfil) y las maneras eficaces y abreviadas del pintor, además de la pose poco usual del rey, que no se gira a su izquierda. Pero sirve además para establecer una conexión con la galería de retratos a bufones del gran pintor sevillano, pues *El Primo* (1644) se pintó en el mismo lugar (Fraga, durante la campaña en Cataluña) y en paralelo, sobre una pieza del mismo lienzo, que había sido preparado de la misma (inusual) manera. El personaje de este retrato estuvo incorrectamente identificado con Sebastián de Morra, hasta que en 2012 Pablo Pérez d'Ors, Richard Johnson y Don Johnson llevan a cabo un estudio técnico del retrato del rey y descubren que las telas e imprimaciones de las dos obras son idénticas, lo que permitió deducir que se realizaron casi a la vez e identificar al bufón.

El Primo (1644) y *Felipe IV en Fraga* (1644)

En sus últimos años la técnica "impresionista" de Velázquez alcanza su cénit, como puede comprobarse en la serie de retratos que hizo para ser enviados a Viena, y que hoy están en el Museo de Historia del Arte de la capital austríaca: *Retrato de la Infanta María Teresa* (1652-53), hija de Felipe IV y su primera esposa, Isabel de Francia, pintado junto a copias para su envío a Viena, París y Bruselas con el objeto de encontrarle un marido (se casará en 1660 con su primo Luis XIV de Francia); *Retrato de la Infanta Margarita con vestido rosa* (1654), con un bello jarrón y maravillosa variedad cromática, donde vemos a la primera hija de Felipe IV con su segunda esposa, Mariana de Austria, pintado para su abuelo el emperador Fernando III, que pidió retratos suyos cada dos o tres años siendo este el primero; *Retrato de la Infanta Margarita con vestido blanco* (1656), pintado cuando la Infanta tenía sólo 5 años y en mismo año en que Velázquez pinta *Las Meninas*; *Retrato de la Infanta Margarita con vestido azul* (1659) y *Retrato de Felipe Próspero* (1659), este famoso por el perrito que aparece en el sillón, las últimas obras del pintor (el emperador se casará con la Infanta Margarita en 1666, el Infante morirá con cuatro años en 1661), donde los detalles de volumen, textura, materiales y luz están formados por manchas de puro color. Cuando Velázquez muere en 1660 su discípulo Juan de Alfaro y Gámez (1643-1680) le dibuja ya cadáver, con sombrero y la cruz de Santiago en el hábito que lo envuelve, dibujo que se conserva en la Fundación Custodia (colección de Frits Lugt), en París. Al parecer Alfaro escribió también una biografía de Velázquez, hoy perdida.

Retrato de Felipe Próspero (1659) y *Retrato de la Infanta Margarita con vestido azul* (1659)

Juan Bautista Martínez del Mazo (1611-1667) fue yerno y discípulo de Velázquez, y autor de muchas copias de obras de su suegro, que hacía con gran pericia. Se casó con la hija primogénita de Velázquez, Francisca, cuando esta contaba sólo con 14 años de edad, en 1633. Antes de ese momento se sabe poco de Juan Bautista. Cinco hijos sobrevivieron a la madre, que murió de parto en 1653. Velázquez le apoyó en su carrera como funcionario de palacio, empezando como ujier de cámara al poco de casarse, y pasando a ser pintor del príncipe heredero Baltasar Carlos en 1643, siendo suyo el último retrato que se hizo antes de su muerte en 1648. A mediados de 1657 viaja a Italia unos pocos meses, también ayudado por Velázquez, y visita Roma y Nápoles. Se casó en segundas nupcias pero Velázquez siguió protegiéndolo, y Martínez del Mazo le sucederá en 1661 como pintor de cámara tras su muerte. Aprendió a imitar el estilo de Velázquez tan bien que aún hoy hay algunos problemas de atribución con determinadas obras, sobre todo retratos de la familia real. Copió no sólo pinturas de su mentor, generalmente retratos, sino también otras obras de las colecciones del rey de la mano de Rubens, Tiziano, Snyders o Paul de Vos, con el fin de decorar los sitios reales. Apenas tiene pintura religiosa, lo que es una rareza entre los pintores de su época, pero sí retratos de la familia real propios (como el magnífico *La infanta doña Margarita de Austria*, h. 1665), que son el centro de su producción como pintor, y en los que sigue el estilo de Velázquez, y una obra más personal, como las *vistas* o paisajes urbanos (*Vista de Pamplona*, 1646, hoy perdida, y *Vista de la ciudad de Zaragoza*, 1647, que, aunque más realistas y exactas, recuerdan las idealizadas *vistas* de Toledo de El Greco), los paisajes de jardines (*La calle de la Reina en Aranjuez* o *El Estanque Grande del Buen Retiro*, 1657), vistas de edificios clásicos en paisajes o con personajes mitológicos (*El Arco de Tito en Roma*, 1657; *Jardín palatino*, 1657; *Edificio clásico con paisaje*; *Paisaje con Mercurio y Herse*, 1660), un poco

frecuente y complejo retrato de grupo (*La familia del pintor*, h. 1665, hoy en Viena) o las escenas de caza (*Cacería del tabladillo en Aranjuez*, h. 1640). En estos temas poco frecuentes radica la originalidad de Martínez del Mazo, que toma probablemente como referencia las pinturas de jardines romanos de Velázquez. En *La familia del pintor* podemos ver al fondo, de espaldas, a un pintor ejecutando el retrato de la infanta doña Margarita, que fue pintado después de la muerte de Velázquez, pero no se aprecia si se trata del propio Martínez del Mazo o de un homenaje a su antiguo protector, maestro y abuelo de algunos de sus hijos.

La infanta doña Margarita de Austria (h. 1665) y *La familia del pintor* (h. 1665)

Vista de la ciudad de Zaragoza (1647)

Juan Carreño de Miranda (1614-1685) nació en Asturias, pero se formó en Madrid, donde hizo carrera trabajando para poderosos patrones (la corte, órdenes religiosas, aristocracia cortesana, la catedral de Toledo). Pintó sobre lienzo y también frescos, sobre todo pintura religiosa y retratos (de personajes de la corte). Ejemplos de sus retratos son los de *Carlos II* (h. 1675 y h. 1680), el

de su madre *La reina Mariana de Austria* (h. 1670), el del duque de Pastrana (1679), el del embajador ruso *Piotr Ivánovich Potiomkin (Potemkin)* (h. 1681) o los de la niña Eugenia Martínez Vallejo, de obesidad mórbida, retratada tanto vestida como desnuda (h. 1680) o Francisco Bazán (h. 1685), bufón de Carlos II que procedía del hospital de locos de Gracia en Zaragoza, y que creía estar en el purgatorio. Ejemplos de sus obras religiosas pueden citarse *San Antonio predicando a los peces* (1646), su más temprana obra fechada, *La Virgen de Atocha* (h. 1680) o *San Sebastián* (1656). Además tuvo distintos nombramientos y cargos oficiales, como pintor del rey (1669).

San Sebastián (1656) y *El duque de Pastrana* (1679)

Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) fue el último de catorce hijos. Su padre muere en 1627 y su madre en 1628. Según el tratadista Antonio Palomino, se formó en el taller de Juan del Castillo, en Sevilla, a partir de 1635. Es posible que viajara a Madrid en 1642, donde pudo conocer a Velázquez, pero no hay seguridad de ello. En 1645 se casa (tuvo diez hijos, sobrevivieron cuatro) y a partir de ahí empezamos a tener registros de su actividad artística. Su primer gran encargo fue la decoración del claustro del convento de San Francisco (1645-1646), cuyo éxito le convirtió en el pintor más cotizado de Sevilla. Disfrutó de una posición económica desahogada, gracias a su trabajo como pintor y al alquiler de propiedades que había heredado. En 1658 viaja a Madrid para conocer las Colecciones Reales, aunque no se conocen con certeza detalles de su estancia en la capital (ni siquiera la duración, aunque a finales de año ya estaba de vuelta en Sevilla). En 1660 funda junto a Francisco de Herrera el Mozo la *Academia de Pintura*, para la formación de jóvenes pintores, que él mismo dirigió. En 1663 muere su esposa y nunca volvió a casarse. Realizó obras religiosas de temática limitada (escenas de la vida de

Cristo, imágenes idealizadas de la Virgen *con el Niño*, la *Inmaculada Concepción* y episodios de contenido visionario) y profanas (escenas de género), las primeras de un clasicismo elegante, y las segundas con un planteamiento marcadamente naturalista. Están presentes por tanto en Murillo las dos grandes tendencias del barroco. Entre las obras religiosas pueden citarse *La Sagrada Familia del pajarito* (h 1650), *El Buen Pastor* (h 1660), *Jacob pone las varas al ganado de Labán* (h 1660-1665) -que muestra la habilidad de Murillo en la pintura de paisajes-, sus muchas Inmaculadas -como la *Inmaculada Soult* (h 1678)-, *Las bodas de Caná* (h 1670-1675) -con una amplia composición y objetos cerámicos de bodegón-, o *La visión de san Antonio de Padua* (1656). En relación a sus célebres Inmaculadas deben citarse dos obras que pudieron ejercer una influencia en él: la *Inmaculada Concepción* (1627) de Guido Reni, realizada para la hermana de Felipe IV, doña María de Austria, pero que esta donó a la catedral de Sevilla (donde estuvo hasta la invasión napoleónica); y la *Inmaculada Concepción* (1636) de José de Ribera, para la Iglesia de la Purísima, del convento de las Agustinas de Salamanca. Ambas se adelantan 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). La *Inmaculada de los Venerables* de Murillo, que Soult había robado en Sevilla en 1810, fue recuperada por el general Franco en 1941 en un intercambio de obras con el mariscal Pétain. España recuperó también la Dama de Elche y seis coronas visigodas de Guarrazar más otras piezas arqueológicas y documentos, y entregó a cambio 19 dibujos de Antoine Caron que estaban en la Biblioteca Nacional, una copia del *Retrato de doña Mariana de Austria*, del taller de Velázquez, un *Retrato de Antonio de Covarrubias* de El Greco (queda otro en Toledo, pero de menor calidad) y *La riña en la Venta Nueva*, tapiz del XVIII a partir de un cartón de Goya. Las escenas profanas dedicadas a niños de la calle son muy características del pintor (*Tres muchachos: dos golfillos y un negrito*, h 1670), aunque sus escenas de género no se limitan a ellos y a veces son de gran originalidad, pero no menos sórdidas (*Mujeres en la ventana*, h 1670; *Cuatro figuras en un escalón,* h 1655). Entre 1665 y 1672 realiza otros dos importantes encargos para iglesias sevillanas: el de Santa María la Blanca y el de la Iglesia de los Capuchinos. Contó con gran número de seguidores e imitadores, siendo en su época uno de los pintores más conocidos fuera de España. A pesar de su fama y popularidad hay muy pocos documentos y referencias relativas a su vida, siendo la principal fuente Palomino, biógrafo de los pintores españoles, quien señala que hacia 1670 el rey Carlos II ofreció a Murillo la posibilidad de trasladarse a Madrid para trabajar allí como pintor de corte, pero que el pintor nunca quiso dejar Sevilla.

Inmaculada de los Venerables o de Soult (h 1678)

Cuatro figuras en un escalón (h 1655)

Francisco de Herrera el Mozo (1627-1685) perteneció al círculo de pintores sevillanos y fue pintor, dibujante, grabador, escenógrafo, diseñador de objetos suntuarios y arquitecto, lo que permite calificarlo de artista barroco total. Antonio Palomino destaca en su semblanza de inicios del XVIII que Herrera era «persona controvertida, bizarra, galante, de ingenio vivaz y consciente de su valía, además de muy envidiado. Fue hijo de un destacado artista, Francisco Herrera el Viejo (1576-1656), que fue también el primer maestro de Velázquez, con el que se formó inicialmente, aprendiendo a dibujar y el arte del grabado. Herrera el Viejo contrata en 1637 un retablo para el colegio de san Basilio en Sevilla, que se acaba de pintar en 1647 y en el que Herrera el Mozo debió colaborar (*Los fundadores de las órdenes monásticas tomando su regla de San Basilio*, 1639-47, hoy en el Louvre). Además, Herrera el Mozo usó modelos de su padre durante toda su carrera, y un ejemplo (de muchos) es el dibujo *Estudio para el apóstol san Pedro* (1639-45), hoy en Hamburger Kunsthalle y de Herrera el Viejo, que su hijo utilizará para pintar al óleo *San Pedro en lágrimas* (1654-60), hoy en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En general el padre hacía figuras esculturales y masivas, el hijo más fluidas y estilizadas. En su época juvenil Herrera el Mozo usaba la pluma de caña para dibujar, cuyo uso aprendió de su padre. Distintos indicios apuntan a que la relación con su padre no era nada buena. Hacia 1648 viajó a Italia para completar su formación, y en Roma se relaciona con los pintores del *dissenso*, heterodoxos que aprendían el dibujo en academias privadas y llamaban la atención mediante el uso del color. Bernini y Pietro da Cortona le transmiten la noción del «bel composto» y el «Barroco total» respectivamente, dejando

profunda huella en él. Allí se hizo famoso por sus bodegones con peces como protagonistas. De estos se conserva el *Vendedor de pescado*, de hacia 1650, hoy en la National Gallery de Canadá, que le ha sido atribuido en 2023 gracias a estudios técnicos que señalaron que la capa de preparación es la habitual de la pintura sevillana y los pigmentos son los mismos que usará después en el *Triunfo de San Hermenegildo*. Estos cuadros en los que aparecían peces tuvieron tanto éxito que se le conocía como «Il Spagnolo de gli pexe» (el español de los peces). Pero de su época en Roma se conservan sobre todo dibujos y grabados (hoy en el Louvre, en el Nationalmuseum de Estocolmo, en el British Museum, en el Getty de Los Ángeles, en el MET de Nueva York, en el Victoria & Albert de Londres, o en la iglesia nacional española de Santiago y Montserrat de Roma). Sus composiciones más ambiciosas de su época romana son dos *Asunciones de la Virgen* (1653), una de pie y otra de rodillas, dibujadas a lápiz, pluma y aguada, con trazo nervioso y quebrado y dotando al conjunto de gran fluidez de movimiento. En 1653 está de vuelta en España, pintando para el retablo mayor de los carmelitas de San Hermenegildo en Madrid un total de 14 lienzos. La pintura principal de ese conjunto y única que se ha conservador es *El triunfo de San Hermenegildo*, de 1654, hoy en el Prado, cuyo estilo barroco romano apoteósico, con ese torbellino ascendente como en una columna salomónica, causó sorpresa, admiración y envidia en su época. Vuelve a Sevilla en 1655, pintando para la catedral el *Triunfo del Sacramento de la Eucaristía* (1656), todavía hoy en Sevilla, y la *Éxtasis de san Francisco* (1657). La primera de las citadas planteó a Herrera el problema de aunar los dos temas planteados por el comitente: la Purísima Concepción y la Eucaristía, con la Virgen Inmaculada de rodillas a la derecha adorando el Santísimo Sacramento levantado por unos angelitos, escena luminosa que sucede ante los Padres de la Iglesia, santo Tomás de Aquino, Buenaventura y san Juan Evangelista. En estas obras posteriores a su vuelta de Italia Herrera ya muestran el tipo de pintura por el que sería tan admirado: perfección en el dibujo y la composición, espectacularidad en el manejo de la luz y el color, con personajes en contraluz ante rompimientos de gloria que inundan de luz y color el cuadro y envuelven las formas difuminando sus perfiles. En un contrato de 1660 se le califica como el pintor de más fama de Sevilla y Juan de Tejada, canónigo de la catedral de Sevilla, diría sobre capacidad y diligencia que permitía «conseguir por cuatro [...] lo que por ocho no se había de hacer tan bueno». Se alternará semanalmente con Murillo entre enero y abril de 1660 como director de la Academia del Arte de la Pintura de Sevilla que acababan de constituir, pero ese mismo año vuelve a Madrid. Los pintores barrocos de su generación que harán carrera en la segunda mitad del XVII, como Francisco Rizi, Juan Carreño de Miranda o Claudio Coello, y en su Sevilla natal Murillo y Valdés Leal, sintieron la influencia de su pintura. En Madrid pinta el *Sueño de San José* (1662) para la iglesia de Santo Tomás de Madrid, hoy en el Prado, obra que le dio fama en la ciudad, y que fue atribuida a Valdés Leal durante un tiempo, y también a Escalante. Este cuadro sigue la composición del *Sueño de Jacob* (1639) de José de Ribera, también en el Prado actualmente. Hay otra obra con el mismo título y del mismo año, pintada para la iglesia de San Sebastián en Ávila, pero aquí la pincelada es más densa y prieta que en la murillesca obra pintada para

Madrid, el formato es vertical en vez de horizontal y su colorido es el verdadero protagonista (Herrera usó el carísimo pigmento de malaquita para la camisa y las botas del ángel, lo que indica la importancia que daba al color). Pinta también el retablo mayor de la Ermita de Nuestra Señora del Cubillo de Aldeavieja, Ávila (1665-66), que muestran acusados cambios de estilo, con una pincelada más suelta, dando un carácter abocetado a algunas de las obras. En 1663 inicia los trabajos de los frescos de la cúpula del santuario de Atocha, que termina en 1665 con un gran éxito que le abrirá las puertas del patronazgo real. Tuvo como poderosos mecenas a la reina regente Mariana de Austria, a don Juan José de Austria o al marqués del Carpio. Donde hoy se encuentra la Biblioteca Nacional estaba la iglesia del convento de San Agustín, y para la que realiza pinturas para la cúpula y arcos torales (1667-70), que eran óleos encastrados y no frescos aunque los imitara en el estilo (pinceladas largas, restregadas y cargadas de pintura), por lo que se han podido conservar algunas a pesar de la destrucción de la iglesia en un incendio en el siglo XIX. Estas pinturas debieron ser ocho, representando doctores de la iglesia y santos agustinos, de las que el Prado conserva varias, todas de 1667-70: *San Pedro como pontífice* (1667-70), la mejor de la serie; *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen*; *San Antonio de Padua* (de las mejores de la serie); *San Nicolás de Tolentino*, santo agustino; y *Santa Teresa de Jesús con un libro en la mano y el Espíritu Santo*. Quizás para el Convento de monjas clarisas de Constantinopla, en Madrid, pinta también una magnífica *Inmaculada Concepción* (h. 1670), que se separa de las de Murillo en varios puntos: el dinamismo aéreo y ascendente que Murillo imprime a sus pinturas se sustituye aquí por una estaticidad (la capa no vuela, la figura ocupa casi todo el cuadro), aunque no carente de tensión (los tres angelotes que rotan alrededor de los pies de la Virgen «impiden» su ascenso). Para el colegio de Santo Tomás de Madrid, capilla de los Siete Dolores, se le encargan dos pinturas, hoy en el Museo Cerralbo: *Cristo camino del Calvario* (1676-77) y *Presentación de Cristo al pueblo* (1676-77), esta con colaboración de su ayudante Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia. Aunque no ha sobrevivido ninguno de sus frescos, fueron estos los que le dieron mayor fama y prestigio, llevándole al nombramiento de *pintor del rey* en 1672 de *maestro mayor de las obras reales* en 1677. En el ejercicio de este cargo trabajará, como Claudio Coello, en las decoraciones para la bienvenida a María Luisa de Orleans, esposa del rey Carlos II, en 1679, pero también las arquitecturas efímeras del túmulo para la emperatriz Margarita Teresa de Austria en 1673 y otras escenografías alegóricas para celebraciones religiosas en Sevilla. En Madrid diseñó la urna de plata que debía acoger los restos de Fernando III el santo y el altar de la Virgen de los Reyes en Sevilla. La zarzuela más antigua representada en España, *Los celos hacen estrellas*, de Juan Vélez de Guevara con música de Juan Hidalgo, estrenada en 1673 en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid con ocasión del 38 cumpleaños de la regente Mariana de Austria, tuvo escenografías de Herrera el Mozo. El argumento toma como referencia las *Metamorfosis* de Ovidio, y trata los amores de Júpiter con la ninfa Ío, con acompañamiento musical influido por la ópera italiana. En 1680 viaja a Zaragoza para encargarse, como arquitecto, de dirigir las obras de la Basílica del Pilar, proporcionando las trazas para su planta, tareas que le ocuparán

hasta 1682 con gran frustración por su parte por los problemas de cimentación que afectaron a la fachada norte (lindante con el Ebro). El Pilar fue un templo de patronato real, por lo que el encargo le vino del propio Carlos II. Para sus planos usa una concepción del barroco romano que define los espacios por un juego de luces y sombras. Su proyecto no pudo llevarse a cabo por los costes y los problemas citados. Teodoro Ardemans, discípulo de Herrera el Mozo, defendió su viabilidad ante el cabildo, reticente por la novedad del diseño y las dificultades. Una comisión formada por el padre Jacobo Kresa (catedrático de matemáticas), Felipe Sánchez (autor de un proyecto alternativo) y el propio Ardemans, junto a diversos arquitectos, firman una traza para la fachada norte que resolvía los problemas en 1696. Herrera había aprendido matemáticas y geometría de Francisco Ruesta, militar, ingeniero y matemático, y consideraba que la arquitectura no podía separarse de la escultura y la pintura, pues formaban para él «tres círculos unidos». Distinguía los «arquitectos inventivos» (artistas) de los «arquitectos prácticos», aquellos sin inquietudes intelectuales, y llega a redactar un memorial para solicitar a Carlos II la creación de una academia de matemáticas. En 1680 sus compañeros le proponen para dirigir la academia de artistas españoles en Roma. Además de su grandiosa pintura religiosa, hay al menos un ejemplo de retrato extraordinario: *General De Artillería (¿Diego de Quiroga Fajardo?)* (h. 1665), hoy en el Prado. El retratado era un general radicado en Nápoles y miembro de la Orden de Calatrava desde 1646, cuya insignia lleva al cuello. La pintura se atribuía a Francisco Rizi, pero en 2023 los estudios técnicos comprobaron que la tela es del mismo retal usado por Herrera para su *San Pedro como pontífice*, ya citado. Su estilo pictórico es plenamente barroco, espectacular, colorista y dinámico, pero como artista Herrera va más allá de la pintura, integrando todas las artes plásticas, con base en el dibujo, para la creación de obras totales capaces de atrapar y envolver al espectador.

El triunfo de San Hermenegildo (1654) y *Inmaculada Concepción* (h. 1670)

El sueño de san José de Madrid (1662) y *El sueño de san José* de Ávila (1662)

Juan de Valdés Leal (1622-1690) es otro gran pintor barroco, de gran inventiva, pero famoso sobre todo por dos obras de tema macabro pintadas para el Hospital de la Caridad de Sevilla hacia 1672, por encargo de su fundador, Miguel de Mañara (1627-1679), individuo de vida licenciosa que se redime tras una conversión, inspirando el personaje literario de Don Juan Tenorio. Estas dos obras son sendas *vanitas*, si bien de gran complejidad y

cargadas de simbolismos de interpretación hermética, con los títulos de *Finis gloriae mundi* (1670-72) y *In ictu oculi*. Para la misma capilla pintó Murillo un ciclo dedicado a las «obras de misericordia» (cuatro de ellas robadas por los franceses en 1810 y hoy dispersas por diversos museos), completándose el programa iconográfico ideado por Mañara con un altar mayor que combina una pintura y una escultura de Pedro Roldán asociadas que representan el Santo Entierro. La fama de Valdés Leal de pintor macabro no está justificada por el conjunto de su obra, de gran pericia, luminosa y colorista como la de su contemporáneo y rival Murillo, y que incluye una Inmaculada Concepción (1661), y otras obras religiosas, como retratos de santos y profetas (*San Andrés*, 1647; *Elías y los profetas de Baal*, 1658) o conjuntos más amplios (*El sacrificio de Isaac*, 1657-59), cuadros históricos (*La retirada de los sarracenos*, 1652-53), vanitas, frescos (Hospital de los Venerables), etc.

El sacrificio de Isaac (1657-59) y *Finis gloriae mundi* (1670-72)

Claudio Coello (1642-1693) fue uno de los más destacados representantes del barroco en Madrid. Aprendió en el taller de Francisco Rizi (1614-1685), hijo a su vez de Antonio Ricci (1565-1636), conocido este sobre todo por sus trabajos decorativos en El Escorial. Tiene acceso y copia obras de la colección real del Alcázar de Madrid. Su primer encargo de importancia fueron las (perdidas) pinturas para el altar mayor de la iglesia de Santa Cruz (h. 1666) en Madrid y junto a su maestro Rizi las pinturas para la iglesia de San Plácido (1668), también en Madrid. Demostrará aquí su dominio técnico y un estilo espectacular, dinámico y colorista (*El triunfo de San Agustín*, 1664), que recuerda no poco a Herrera el Mozo. En la misma línea de pintura barroca apoteósica puede encuadrarse *La Virgen y el Niño adorados por san Luis, rey de Francia* (h. 1665), donde la influencia de la pintura de Rubens es evidente, y *La Virgen con el Niño entre las Virtudes Teologales y santos* (1669), *sacra conversación* de composición compleja por el número de personajes, que se presentan ante una arquitectura que incluye unos jardines bañados por la luz. En la siguiente década hará también frescos, en los que destaca su habilidad para las arquitecturas fingidas (Casa de la Panadería de la Plaza Mayor y Catedral de San Isidro, entonces Colegio Imperial de los jesuitas, perdidos durante la Guerra Civil), como las que hicieron en España Mitelli y Colonna. Empieza a trabajar para el rey Carlos II en 1679, con ocasión de la llegada de su

esposa María Luisa de Orleans, para lo que trabajó en las decoraciones. En 1683 es nombrado ya pintor del rey, pintando retratos. Continúa recibiendo importantes encargos para hacer pintura religiosa, como los frescos para el Colegio de Santo Tomás de Villanueva (1684) en Zaragoza o el retablo de la Sacristía de El Escorial, para el que pintará su obra maestra, la *Adoración de la Sagrada Forma por Carlos II* (1685-1690). La obra representa y ensalza la «Pietas Eucharistica», devoción y defensa del Santísimo Sacramento y del dogma de la transubstanciación iniciados por el conde Rodolfo de Habsburgo y pilar ideológico de la Casa de Austria desde entonces. En la escena vemos la ceremonia de traslado de la sagrada hostia de Gorkum el 19 de octubre de 1684, una de las más valiosas reliquias del monasterio, que había sangrado tras ser pisoteada por los herejes durante la revuelta de los Países Bajos en tiempos de Felipe II. El poder divino del rey se ensalza simbólicamente: Carlos II, con el cirio pascual, símbolo de la luz de Cristo que disipa los pecados del mundo, aparece de rodillas ante fray Francisco de los Santos, prior de El Escorial, que se muestra elevando la custodia con la hostia milagrosa. La corte aparece tras el rey, a la derecha del cuadro, aunque hoy no se pueden identificar todos los personajes que vemos. Uno de ellos, situado a la derecha de Carlos II, a su misma altura, debe ser Juan Francisco de la Cerda, VIII duque de Medinaceli y primer ministro entre 1680 y 1685. En primer plano y a la izquierda aparecen varios personajes, y uno de ellos, girado hacia el espectador, puede ser el propio Claudio Coello. En ese mismo lado izquierdo pero al fondo, tras el prior y los candelabros del altar, puede verse un grupo en el que se reconoce a Francisco Rizi, maestro de Coello, a quien se encargó inicialmente esta obra pero que no pudo comenzarla debido a su muerte. Al fondo de la escena puede verse una pequeña orquesta dirigida por fray Diego de Torrijos, maestro de capilla del Real Monasterio, con un órgano portátil que perteneció al emperador Carlos V. En la parte superior del cuadro pueden verse tres figuras flotando en el aire: la Religión, con una lengua de fuego y crucifijo en mano; la Majestad Real, con el águila heráldica de la Casa de Austria y cetro; y el Amor Divino, representado por un *putto* que nos muestra su corazón en el pecho. Encima de estas tres figuras puede leerse una cartela: "REGALIS MENSA PRÆBEBIT DELICIAS REGIBVS" ("La mesa real servirá los manjares de los reyes"). Toda la escena se sitúa en la misma Sacristía en la que se encuentra la obra, creándose así una ficción pictórica, típicamente barroca, según la cual el cuadro sería el reflejo en un espejo de algo que sigue ocurriendo en la estancia en la que se encuentra el espectador, por siempre. Por el triunfo que supuso esta obra nombrarán a Claudio Coello pintor de cámara, una vez fallecidos su maestro Rizi y su amigo Juan Carreño de Miranda (1614-1685). En sus últimos años pinta menos y lleva a cabo otras actividades, como la supervisión de las colecciones reales y su mantenimiento, o la tasación de obras. La llegada a España de Luca Giordano (1634-1705) en 1692 para continuar las obras decorativas de El Escorial le habían desplazado definitivamente a un segundo plano.

El triunfo de San Agustín (1664) y *Adoración de la Sagrada Forma por Carlos II* (1685-1690)

El barroco madrileño acabará con figuras como Matías de Torres (1635-1711) y Juan Antonio Escalante (1633-1669), además del propio Claudio Coello. Tras la Guerra de Sucesión (1701-1714), con los precedentes de Angelo Michele Colonna, Agostino Mitelli y Luca Giordano, la nueva dinastía borbónica traerá pintores de Francia (Houasse, Ranc, Van Loo) y algo más adelante de Italia (Giaquinto, Tiepolo, Mengs), hasta que ya hacia final del siglo XVIII el patronazgo regio vuelva a favorecer pintores netamente españoles (como Goya).

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