

TEMA 5 – URBANISMO Y ARQUITECTURA EN FRANCIA EN EL SIGLO XVII

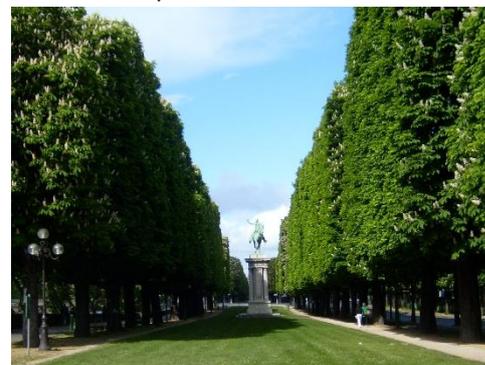
5. 1 URBANISMO DE PARÍS EN EL SIGLO XVII

ENRIQUE IV EN PARÍS

Se trata del reinado del rey francés Enrique IV, quien instaura la Casa de **Borbón** por 1º vez. Reina entre **1589 y 1610**, coetáneo a Sixto V prácticamente.

Enrique IV tenía un problema muy importante: era **protestante**, pero Francia era católica. El país se encontraba en el Liga Católica con otros europeos, que no lo reconocieron como rey. Por lo tanto, en 1593, se convirtió al catolicismo, por lo que ya fue considerado rey de Francia.

Estaba casado con **Margarita de Valois**. En 1599 consiguió la **anulación** papal de su matrimonio con Margarita de Valois. La Casa Valois había sido la casa reinante en Francia hasta él, pero ningún hermano de Margarita había vivido mucho más después de subir al trono. Por ello, el cuñado de los Valois fue el siguiente rey. Aludió como razones que no tuvieron descendencia y lazos consanguíneos. Tras la anulación, se casó en **1600** con **María de Medici**, hijo del Gran Duque de la Toscana, para enlazarse con Italia. Con ella, tuvieron 6 hijos. Su heredero fue Luis XIII, el 2º Borbón en el trono y padre de Luis XIV.



Solamente 10 años después de haberse casado con María de Medici, en mayo de **1610**, fue **asesinado** por un atacante cuchillo en mano en París. La razón fue que había ultracatólicos que creían que el monarca no había abrazado el catolicismo de verdad. Por lo tanto, María quedó como la reina madre.

Fue un reinado corto, pero muy importante. Enrique IV consigue acabar con las **guerras** en las que Francia estaba incluido. Además, sienta las bases del **despotismo ilustrado** posterior. También es quien decide establecer la **capital permanente** en París. Hasta entonces, la capital estaba donde el rey vivía una temporada. Por lo tanto, París es renovada urbanísticamente para hacerla más cómoda y la imagen de **poder** del monarca y de la Casa de Borbón que él instaura. Establece 5 mejoras parecidas al proyecto de Sixto V con Roma:

- Mejoras en el **acondicionamiento** de la ciudad y sus **servicios**:
 - Mejoró el abastecimiento de agua de la población
 - Mejoró el riego para las zonas verdes
 - Fuentes alcantarillado, pavimentación de las calles, regularización o ampliación de calles ya existentes...
 - Hospitales
- Creación de **nuevos barrios**: se va a pasar de 200.000 habitantes en 1590 a 400.000 en 1630, 10 años después. En **1660**, pasa a tener 600.00 habitantes. En este momento, París es la ciudad más populosa de Europa → Se necesitan nuevos barrios para esta nueva población. Los crea al este de la ciudad medieval (barrios de Marais y Temple), al norte del palacio del Louvre y en la zona de Saint Germain (en la orilla izquierda del Sena, donde está la Universidad de la Sorbona).
- Novedades en las **residencias reales**: A la llegada al trono de Enrique IV, hace dos residencias reales: el **Palacio del Louvre** y el Palacio de las **Tullerías**. Establece un proyecto para unir estas dos residencias reales a través de unas alas. Aunque están muy próximos, entre los dos hay terrenos que nos son propiedad del monarca. Por lo tanto, el rey expropia los terrenos y derriba las construcciones que había entre los edificios. Se comienza este proyecto, lo continúan los siguientes monarcas y lo termina Napoleón.

- Creación de **zonas verdes** y **bulevares**: esta población creciente va a necesitar lugares de desahogo y esparcimiento que sean los pulmones de la ciudad, los jardines. También los bulevares, paseos flanqueados por árboles inaugurados en este siglo XVII. Uno de ellos es el Cours-la-Reine por María de Medici.

Es aquí, en París en **1650**, durante el reinado de **Luis XIII**, el hijo de Enrique IV, cuando se abre por 1 vez un parque público de Europa.

Luis XIV sigue desarrollando los bulevares. Seguía ganado guerras y batallas contra todos los Estados a los que se enfrenta, pero cambia las estrategias militares: las batallas ya no se dan en las ciudades, sino fuera. Por lo tanto, **h. 1660 demolerá las murallas** de la ciudad y en esas zonas construye **paseos arbolados**. Donde se situaban las puertas de la ciudad, mandó colocar **arcos** para exaltar al monarca. Un ejemplo es el arco de Saint-Denis.



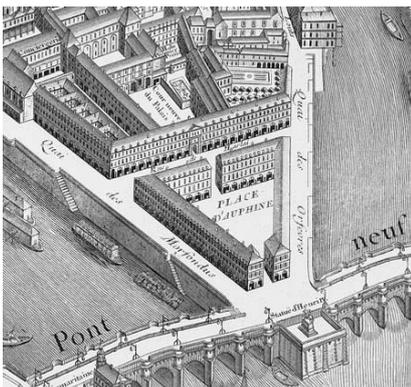
- Configuración de **plazas** que son símbolo del poder real: Enrique IV crea 3 plazas para enaltecer su figura: Plaza Dauphine, Place Royale y la Place de France. Son **geométricas** y definidas por **viviendas civiles** que crean una pantalla uniforme que cierra el espacio. Estas viviendas mantenían una **homogeneidad** siendo iguales, cosa que cuidaban mucho en Francia. Están presididas por **esculturas del rey**, normalmente **ecuestres**. Este modelo procede especialmente de la **plaza del Capitolio de Roma**, y de los Países Bajos.

Por lo tanto, con estas 5 mejoras se dan los 3 conceptos novedosos que ya veíamos en Roma con Sixto V, se están dando:

- **Centralización**
- **Continuidad**
- **Extensión y homogeneidad**

En definitiva, París es una **ciudad barroca** por esos centros (edificios y plazas monumentales) intercomunicados por calles rectas y regulares.

PLACE DAUPHINE EN PARÍS – ENRIQUE IV

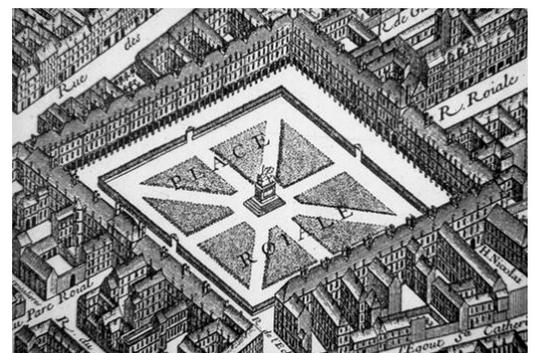


Es de planta **triangular**. Esta plaza está en la parte que todavía no se había urbanizado en la **Île de la Cité**, en el otro extremo del corazón medieval de la ciudad (Notre Dame, por ejemplo). Lo habitual en la construcción civil francesa (viviendas que marcan la plaza) era la combinación de **ladrillo y piedra**, materiales de construcción baratos. Las viviendas eran de ladrillo con cadenas de piedra blanca. También era tradicional la **fuerte pendiente** de los tejados cubiertos con tejas. En los tejados se abren buhardillas/**mansardas**.



Estos edificios mantenían una **homogeneidad** siendo iguales, cosa que cuidaban mucho en Francia, pero con el tiempo ha habido modificaciones y queda poco de lo original. Ahora presentan características arquitectónicas semejantes.

Fue proyectada en **1607** junto al **Puente Nuevo/Neuf**. El puente une ambas orillas del río. Este puente fue el 1º puente monumental de París. Se colocó una **escultura ecuestre** del monarca, no en el centro de la plaza, sino en la plataforma unida al puente que sigue el eje de simetría que marcan los edificios de la plaza. La escultura, como todos



los símbolos reales, fue destruida durante la **Rev. Francesa**. Hay una de 1817 que se asemejaría la original.

PLACE ROYALE, ACTUAL PLACE DES VOSGES – ENRIQUE IV

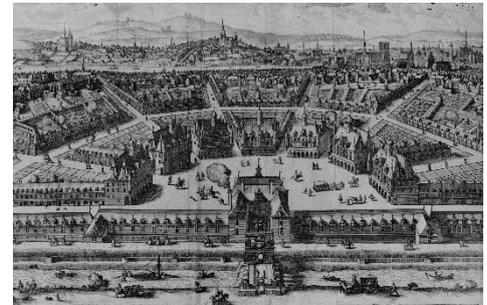
Es un proyecto de **1603**, pero fue construida entre **1605-1612**. El arquitecto fue **Louis Méteceau**. Está muy cerca de la Bastilla, en el barrio de **Marais**. Es de **planta cuadrangular** y de dimensiones más grandes que la anteriores (**140 m** de lado). Esta plaza conserva el **estado original**, por lo que los edificios muestran las mismas características de **homogeneidad**: la combinación de ladrillo y cadenas de piedra blanca, materiales de construcción baratos. También, la **fuerte pendiente** de los tejados, con buhardillas/**mansardas**, cubiertos con tejadas. Además, la parte baja de los edificios está rodeada por **galerías** que se pueden recorrer.

Hay dos edificios que destacan entre todos, el **Pavillon du Roi** y el **Pavillon de la Reine**. Un extremo está dedicado al rey y otro a la reina. Son edificios simbólicos, no es que viviesen ahí. Son más **altos** y **voluminosos**, y muestran **más cuidado** en los elementos de decoración. Por ejemplo, los pisos nobles están rematados por frontones. Los dos generan un eje N-S en la plaza.

Se concibió en origen **sin estatua real** en el centro, pero sí se creó una en época de **Luis XIII** a caballo en 1639. Fue destruida en la Rev. Francesa. En 1821, colocaron otra en el mismo eje.

PLACE DE FRANCE EN PARÍS – ENRIQUE IV

No se pudo llevar a cabo porque se proyectó el mismo año, **1610**, en que Enrique IV fue asesinado. Fue proyectada por los arquitectos **Claude Chastillon** y **Jacques Alleaume**. Se encontraría entre la Bastilla y el Temple. Tenía una **estructura estrellada** con una fuerte carácter simbólico: había unos **edificios simbólicos** que representaban a la propia París. De ellos se habría una plaza semicircular de la que partían calles con los nombres de las regiones principales de Francia.



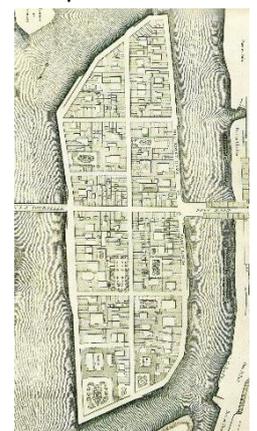
Las plazas simbólicas relacionadas con el monarca no se dan solo en Francia. También en **ESPAÑA** en esos mismos años de finales del XVI y principios del XVII. Por ejemplo, la Plaza Mayor de Madrid. Es una plaza cuadrangular, definida por edificios civiles que muestran homogeneidad y presidida por la escultura ecuestre de Felipe III.



LUIS XIII Y EL URBANISMO PARISINO

Es hijo de Enrique IV. Mostró **muy poco interés** por el urbanismo, pero continuó la obra de su padre. No es tan importante como su padre o su hijo, Luis XIV.

RUE DAUPHINE EN PARÍS – LUIS XIII: continúa el proyecto de su padre. Se encargó de terminar esta calle **rectilínea, ancha** y donde se cuida la **homogeneidad** de las viviendas.



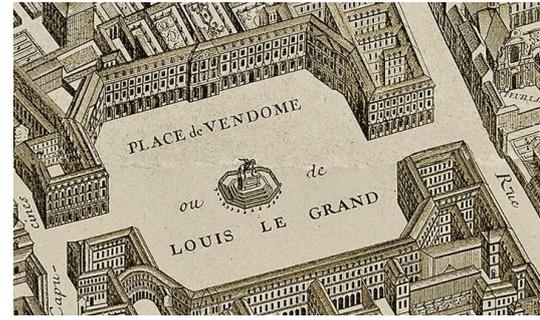
ÎLE DE SAINT-LOUIS EN PARÍS – LUIS XIII: es la otra isla en el Sena. Lo hace con el arquitecto real, **Louis Le Vau**. Éste era muy importante y trabaja con el rey hasta su muerte en época de Luis XIV. Se encarga de urbanizar con **calles rectilíneas** que siguen los puntos cardinales y conectan la Isla de san Luis, que no estaba urbanizada y solo conectada con un puente por un extremo con el resto de París. Por lo tanto, manda construir el otro puente, el **punto Marie**.

LUIS XIV

Promueve unos **proyectos urbanísticos** importantes que se van a convertir y siguen siendo puntos importantes. Es el origen del París actual. Promueve la apertura de una nueva plaza simbólica de su

poder, la Place Vendôme (1685). En el mismo año, la Place des Victoires. Además, introdujo en el urbanismo de la ciudad los **jardines de la Tullerías**, que hasta ese momento eran los palacios reales del palacio de las Tullerías. Eliminando sus muros, toda la ciudadanía podía pasearlos. Pidió al jardinero real, **André Le Nôtre**, que ya había estado trabajando con su padre, crear estos jardines según el **modelo de jardín francés**, donde la vegetación está controlada por la mano del hombre y forma figuras geométricas (conocidas como **parterres**). También es muy importante la inclusión de **agua** y **fuentes** monumentales.

Por último, ordenó **eliminar** las **murallas** de la ciudad y poner ahí un anillo de **bulevares**, paseos arbolados, para crear una ciudad más abierta de paseo para los ciudadanos.



PLACE VÊNDOME EN PARÍS – LUIS XIV

1685. Se conoce con este nombre desde el s. XIX, pero en ese momento como **Plaza de Luis el Grande**. El arquitecto real del momento era **Louis Hardouin-Mansart**. Se convirtió en el centro de la ampliación hacia el oeste de la ciudad. En el centro había una **escultura ecuestre** de Luis XIV, obra de François Girardon que hecha entre 1683-92 demolida en la Rev. Francesa. Se conserva una réplica en el Louvre.

y fue

Su

de

con



idea era que todos los edificios que marcan el perímetro de la plaza **cuadrangular**, con los ángulos achaflanados (por lo que parece una especie octógono), fuesen **institucionales** del París del momento (las academias, la bolsa...). Pero, por todas las **guerras** donde Francia está metida (que, aunque ganaba, hacían que invirtiese mucho tiempo y presupuesto) y la construcción del palacio de **Versalles**, no puede dedicar dinero y tiempo a la construcción de estos edificios. Por lo tanto, se convierten en viviendas particulares, ya no son institucionales. Se venden a familias comerciantes mucho dinero que van a cuidar la estética.

Napoleón ordenó colocar una columna, la **Columna Vendôme**, con una estatua suya como un dios. Esto le dio el nombre de *Plaza Vendôme*. Durante la Comuna de París en **1871** se derribó. Cuando finalizó la Columna de París, inmediatamente se levantó otra columna napoleónica, que se conserva día de hoy. Es hoy uno de los lugares más caros de Francia.

PLACE DES VICTOIRES EN PARÍS – LUIS XIV

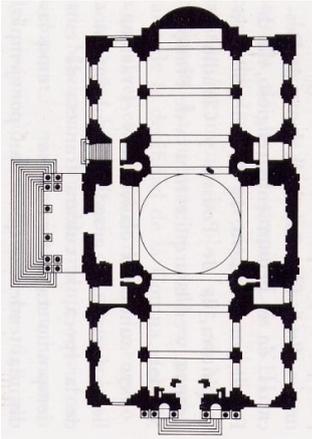
Es de **1685** y también del arquitecto **Louis Hardouin-Mansart**. Es de planta **circular**. Aunque en la actualidad hay una escultura ecuestre de Luis XIV (François Joseph Bosio, **1828**) en el centro, en ese momento estaba presidida por una **escultura no ecuestre** de Luis XIV. Tenía una simbología mayor porque es la representación del **Rey-Sol** siendo coronado con la corona de laurel por una **Victoria Militar** por la victoria en la guerra contra los holandeses y españoles. Abajo, en el pedestal, hay representados 4 personajes masculinos, "**cautivos**", que simbolizan las naciones vencidas. Fue destruida en la Rev. Francesa, pero no san llegado restos de los "cautivos". Se cuidó la **homogeneidad** de los edificios: o habitual en la construcción civil francesa (viviendas que marcan la plaza) era la combinación de **ladrillo** y **piedra**, materiales de construcción baratos. Las viviendas eran de ladrillo con cadenas de piedra blanca. También era tradicional la **fuerte pendiente** de los tejados cubiertos con tejas. En los tejados se abren buhardillas/**mansardas**. Se conserva con algunas modificaciones.



5.2 LA ARQUITECTURA RELIGIOSA EN EL GRAND SIÈCLE

El **Gran Siglo** es una denominación para designar las **manifestaciones artísticas** del siglo **XVII** de **Francia** de literatura, arquitectura música... Se desarrolló durante dos reinados: **Luis XIII (1610-43)** y **Luis XIV**, el Rey-Sol (1643-1715). Vive tantos años que su heredero no es su hijo o su nieto, a los que supera en vida, sino su bisnieto, Luis XV. Hasta Isabel II de Inglaterra, era el monarca más longevo de Europa.

Los monarcas no están solos en el poder porque tienen a los **Primeros Ministros**, que son muy importantes en materia artística: Luis XIII tiene al **cardenal Richelieu** entre 1624-42 y al **Cardenal Julio Mazarino** entre 1643-1661. En los inicios del reinado de Luis XIV; él era muy niño, por lo que la regencia la tenía su madre y este cardenal. Después, Luis XIV tiene a **Jean-Baptiste Colbert** entre 1661-1683.



Las características de la arquitectura del Grand Siècle: Luis XIII no está muy interesado, excepto en la construcción de **iglesias**. En el reinado de Luis XIV, se da la construcción del palacio de **Versalles**.

IGLESIA DE LA SORBONA EN PARÍS – REINADO DE LUIS XIII, ENCARGO DE RICHELIEU

Fue proyectada por **Jacques Lemercier**. Estuvo en **Roma** entre **1607** y **1614**. Fue encargada por **Richelieu** (1º Ministro Francés) y construida entre **1635** y **1642**, durante el reinado de Luis XIII. Richelieu quería que la iglesia se convirtiese en su propio **panteón**, por lo que dentro encontramos su tumba. La iglesia refleja la simbiosis del propio Lemercier entre el **estilo francés** y el **lenguaje romano**.



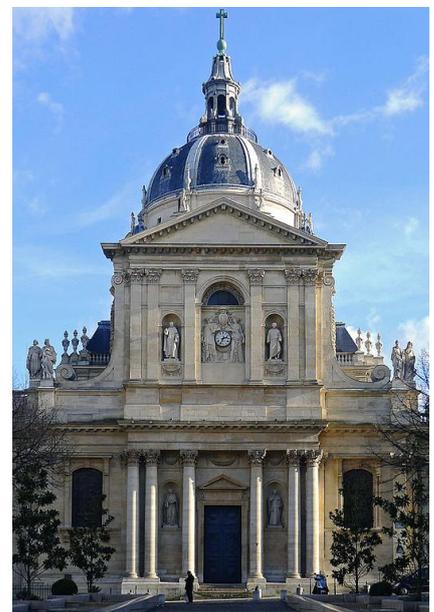
PLANTA: se trata de una iglesia de una **única nave**, que está cruzada en el centro por el transepto, generando el crucero, sobre el que se eleva una **enorme cúpula**. Hay parejas de **capillas** abiertas a ambos lados (en la parte del ábside y de los pies) del crucero en la nave. Además, vemos en planta que dispone de **dos fachadas**: la fachada de los pies y una fachada que se abre en el transepto e invade de manera más amplia el entorno.

El punto de partida de esta planta concreta es la **iglesia de san Carlo ai Catinari en Roma**, obra del arquitecto **Rosato Rosati** (comenzada en 1612). **BUSCAR FOTO**. Ésta dispone de una nave y en su centro se le cruza el transepto. Una cúpula sobre el crucero y capillas (no en parejas) abiertas a un lado y otro. Ambas plantas marcan el eje longitudinal y cuentan con una enorme cúpula en el crucero, haciendo una **planta longitudinal centralizada**.

Además, también vemos semejanzas en las **cúpulas** de ambos edificios. La cúpula de san Carlo ai Catinari destaca por su gran **elevación**, muy importante en este momento. Hasta el momento el modelo para las cúpulas era la de

san Pedro de MA; pero, en el caso de la Sorbona, el modelo no era MA, sino san Carlo ai Catinari: parejas de columnas con parejas de vanos de medio punto que articulan el tambor.

Estas semejanzas en planta y en la solución de la cúpula parecen indicar que Lemercier trabajó con **Rosato Rosati** en los años que estuvo en Roma. De hecho, la iglesia de san Carlo ai Catinari comienza en **1612** y Lermecier se fue de Roma en el **14**. Aunque la cúpula se terminó en el **16**, pudo conocer la solución por el proyecto. El que conociese el





proyecto afirma más la hipótesis de que trabajó con Rosato Rosati y después volvió a Francia habiendo asumido el lenguaje romano.

Al ser la iglesia de la universidad, tiene dos fachadas: FACHADA OCCIDENTAL/PRINCIPAL: en la parte de los pies. Dispone de **dos cuerpos** diferentes entre sí. El cuerpo inferior se articula por columnas, el superior por pilastras. Todo el conjunto está rematado por un **frontón triangular**. Los dos cuerpos se unen por dos **aleros avolutados**. Busca la **verticalidad** en unión con la cúpula. Esto nos recuerda a las fachadas barrocas de Roma. Había un punto intermedio en la evolución desde Carlo Maderno: santa María au Monti en Roma de Giacomo della Porta. Anthony Bloom pone de manifiesto la relación de ambas fachadas, sobre todo en la disposición de los



vanos: en el cuerpo inferior hay **dos hornacinas** que articulan el muro de acceso, y en el superior un vano flanqueado por dos hornacinas. Por lo tanto, es evidente que parte del conocimiento del **lenguaje romano** para la fachada occidental de la iglesia. 

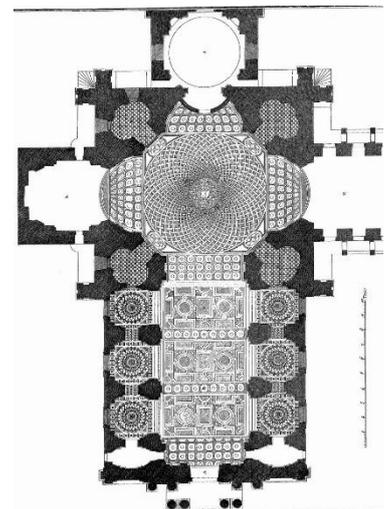
FACHADA NORTE/LATERAL: da al **patio** interior de la universidad. A través de ella se accede a la iglesia. En este caso, apreciamos un **pórtico hexástilo** que recuerda a la antigüedad clásica. Ese pórtico, sustentado por columnas corintias que también sostienen un **frontón triangular** con el escudo de Richelieu, está rematado por un gran **arco** que queda detrás del pórtico. El arco está rematado por un tejado con un reloj, que recuerda al sistema de cubrición de la arquitectura francesa (tejado inclinado, ladrillo y piedra, mansardas). Se trata pues de una mezcla entre lo clásico y lo francés.

INTERIOR: hay gran diferencia entre la arquitectura religiosa de Francia y la romana. Los muros están libres de decoración, es más **austera**. Excepto en lugares puntuales (las pechinas, en este caso), no hay decoración. Si recibe decoración, es con elementos arquitectónicos. Está el sepulcro del cardenal Richelieu, de François Girardon.

IGLESIA DE VAL-DE-GRÂCE EN PARÍS – MANSART Y LEMERCIER

va a ser construida en época de **Luis XIV**, pero diseñada en época de **Luis XIII**. Esta iglesia está en París y es la iglesia de un **monasterio** fundado por la esposa de Luis XIII, **Ana de Austria**, en agradecimiento por, después de 23 años de matrimonio, haber tenido descendencia, Luis XIV. Además, cuando ella fuese mayor usase el monasterio como **residencia** para retirarse de la vida cortesana.

El arquitecto fue François Mansart. Tenía bastantes problemas: era de trato desagradable e iba cambiando el proyecto constructivo continuamente, lo que suponía grandes cambios en el presupuesto. Por lo tanto, Ana de Austria le despidió y contrató al arquitecto de la Sorbona, Jacques Lemercier. Éste modificó el proyecto del monasterio en la medida que pudo, pero no la iglesia en planta porque ya estaba muy avanzada su producción.



Proyecto de Mansart: en el centro está la iglesia. La iglesia divide en dos partes el conjunto: el **claustro** y las **dependencias**, y, con otro claustro, la **residencia** para la reina. Es interesante ver que lo que aplica es una idea arquitectónica ya presente en la arquitectura religiosa española desde el s. XVI: en el Monasterio de san Lorenzo de El Escorial, una iglesia divide el monasterio de la orden de los jerónimos y la parte residencial del rey. No es coincidencia porque la reina es **española**, por lo que tiene relación con Felipe II.

Lemercier no puede modificar la iglesia porque ya está cimentada cuando se incorpora, por lo que modifica el proyecto inicial todo lo que puede para dar **más desarrollo** al monasterio propiamente dicho y hacer **más modesta** las estancias de la reina. El **acceso** a la iglesia, tanto desde la zona de la reina como del monasterio, se puede hacer a través de los brazos del transepto. En el brazo conectado con la residencia está la **capilla de santa Ana** en su honor.

En **alzado** sí que puede introducir cambios. Es una planta de **cruz latina longitudinal** de acuerdo al modelo barroco francés, pero sin la novedad del barroco romano de la obra de Rosato Rosati. Es **una sola nave de tres tramos** con **capillas** entre los contrafuertes conectadas entre sí. También, unos **pilares** muy desarrollados para sustentar la **cúpula**, que iba a ser de mayores dimensiones y, por ello, de más peso que la de Mansart. Esto ya lo veíamos en **san Pedro del Vaticano**. Además, como MA, deja los pilares huecos y, como Bernini, articula los pilares con **hornacinas** donde se conservan reliquias.



Baldaquino de Gabriel Le Duc, arquitecto: en comparación con el baldaquino de san Pedro de Bernini, el de Francia es más **sencillo** y es de **planta circular**, pero con las mismas **columnas salomónicas**. En esencia, se traslada el **barroco romano**. Además, el entorno del baldaquino: la **articulación** de los muros de los pilares es, salvando las distancias, igual que los de la **basílica de san Pedro**. En san Pedro, en el nivel inferior hay hornacinas enormes; y en el nivel superior el balcón. La articulación de la **cúpula** sobre el crucero también traslada el lenguaje del barroco romano.

Fachada de la iglesia y la cúpula: la fachada refleja la **simbiosis** entre el estilo francés y el lenguaje romano. Hay un **pórtico tetrástilo** avanzado son respecto a la fachada. Parte del modelo de **fachada barroca**, pero añade este pórtico. La simbiosis también se ve en la cúpula: se ve más que parte de la cúpula de MA en **san Pedro**, como los vanos rematado por frontones triangulares y semicirculares alternos. La cúpula es tan grande que parece un edificio sobrepuesto.

5.3 ARQUITECTURA CIVIL EN EL REINADO DE LUIS XIV

5.3.1 LA FACHADA ORIENTAL DEL PALACIO DEL LOUVRE

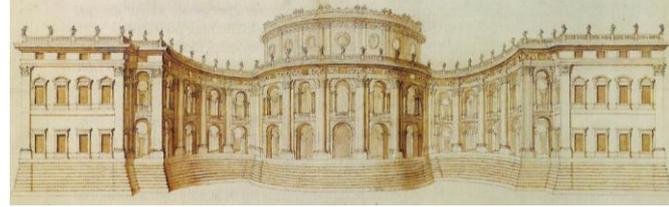
Hay un problema: **Gian Battista Colbert**, 1º ministro de Francia desde **1661** hasta **1683**, quería que el rey residiera en un palacio digno en **París capital**. La opción principal y única era el palacio del **Louvre**, que el abuelo de Luis XIV había mandado unir con el de Tullerías. Este proyecto ya se estaba construyendo. Como 1º ministro va a insistir con eso al monarca y continuar con la obra. Pero el rey, **Luis XIV**, tenía otro pensamiento: no quería vivir en París, sino fuera de la ciudad por un trauma infantil, la **sublevación de La Fronde (1648-1653)** cuando era un niño, pero ya rey (época de la regencia de Ana de Austria). La población de París estaba hambrienta y ahogada por la subida de impuestos, por lo que se sublevó y organizó de una manera muy rápida aun siendo la ciudad más populosa de Europa (600.000 habitantes). Fueron a buscar al rey para matarlo, pero Ana y el cardenal Mazarino (1º ministro entonces) controlaron la situación. Esto le marcó y pensó que la mejor manera de evitar esto era vivir fuera de París para tener tiempo para esconderse. Por eso, la obra del Louvre no le interesaba. De aquí, al construcción del palacio de **Versalles** a 20 km de París, lo suficientemente cerca para enterarse de lo que pasa.



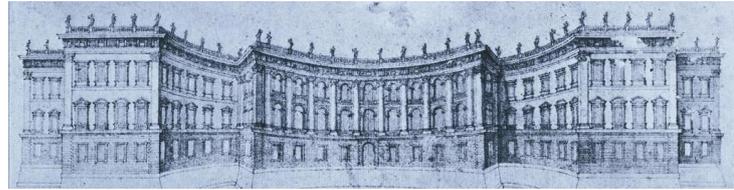
Colbert seguía insistiendo en terminar los trabajos del palacio del Louvre. Faltaba la **fachada principal, la oriental**, que está enfrente de la iglesia de Sant Germain l'Auxerrois. El arquitecto del momento era el arquitecto real que ya había trabajado con su padre, Luis Le Vau. Avanzaban las obras, pero un **incendio** el 6 de febrero de **1661** destruyó los trabajos de Luis Le Vau en esta parte oriental. Esto dio pie a proponer una **nueva solución** para la fachada. Luis Le

Vau se puso manos a la obra, pese a su mala relación con Gian Battista Colbert. Aunque, tenía buena relación con el rey. Diseñó un nuevo proyecto de la fachada oriental, presentado en la primavera de 1661. En este diseño crea en el centro de ambos palacios **dos espacios**, uno de planta **cuadrangular** (el patio de honor, la parte central del palacio) y otro de planta **ovalada**, pero con diferente orden y dimensiones.

Sin embargo, lo que había hecho Luis Le Vau era trasladar una solución que acababa de diseñar en un palacio particular, el **palacio de Vaux-le-Vicomte**, del **ministro de Finanzas Nicolas Fouquet**. Luis Le Vau cogió la solución de este palacio del ministro y la modificó: zona oval, el salón, que conecta con la fachada del jardín fue **invertida**. Cuando Colbert se dio cuenta de esto, no le gustó. Entonces, se paralizó todo hasta que en **1664** Colbert fue nombrado



Superintendente de Edificios del rey. Dada su enemistad con Le Vau, detuvo las obras y sometió a estudio los planos de Le Vau por François Mansart y Charles Le Brun (pintor y decorador). Rechazaron los planos de Le Vau, y Mansart propuso una serie de proyectos que fueron rechazados por Colbert y el monarca. La solución fue promover un **concurso** entre arquitectos franceses e italianos. Se presentaron los franceses Jean Marin (tres pabellones, uno central y dos laterales. No hay un lenguaje arquitectónico clasicista con la sobriedad propia y elementos franceses), Pierre Cottard y François Le Vau (hermano de Luis. 3 bloques, dos en los extremos y uno en el centro adelantado. Un piso intermedio noble de mayor altura, articulado por parejas de columnas y retranqueado), y los italianos Candiani (tres pabellones cubiertos por cupulas bubosas), Pietro da Cortona (pabellones, el central más grande y cubierto por una cúpula bulbosa), Carlo Rainaldi y Gian Lorenzo Bernini. Hemos conservado todos los proyectos.



La propuesta de G. L. Bernini: crea una especie de **bloque** en el centro que es **convexo**, como una especie de torre. De este bloque parten **dos alas cóncavas**. Éstas están rematadas en los laterales con **plantas rectas**. Esto lo veíamos en Da Cortona o Borromini. Por lo tanto, hay un **movimiento muy barroco**. Hay un elemento propio de Bernini: la **balaustrada** con **esculturas** que remata el conjunto.

Este proyecto de Bernini es rechazado, igual que todos los demás. Como **el gran Bernini** se había presentado al concurso, se le pidió que, al margen del concurso, que propusiese otra idea **menos curva**. Preparó un **2º proyecto en febrero en 1665**. En este diseño vemos que ha eliminado esa especie de torreón convexo, haciendo un **bloque cóncavo** flanqueado por **dos alas cóncavas** que une **dos plantas rectangulares** en los extremos. Sigue con la balaustrada y las esculturas.

Él había enviado los planos desde Roma, pero querían, sobre todo Colbert, que fuese a París para empaparse del **estilo francés**. Colbert tuvo que convencer al papa **Alejandro VII** para que Bernini viajase a Francia. En **1656** había un doble problema de Roma: la epidemia de peste y los **problemas diplomáticos** con Francia, el estado más poderoso de Europa en el momento. Por estos problemas, el papa mandó construir **santa María de la Paz**, de Pietro da Cortona, como un proyecto de renovación. Alejandro VII, por el poder de Francia y para mejorar las relaciones, recapacita y cede. Por lo tanto, Bernini viajó a Francia a finales de abril de **1665**, con 67 años de edad, y fue recibido como un príncipe. Tuvo a un funcionario del Estado que le acompañó día y noche para mostrarle todo. Visitó la obra y planteó un **3º proyecto** más amplio para la fachada y, ya de paso, la **remodelación completa de todo el palacio**.

3º proyecto: ha eliminado las curvas y todo se basa en las **líneas rectas**. Reduce la fachada a **3 bloques**, pero el **bloque central** de adelanta con respecto de los bloques laterales. El **zócalo** del edificio es en forma de talud y está acompañado de un **foso**. Hay tres arcos de medio punto en el piso inferior para el **acceso**. Los dos pisos superiores del edificio quedan unidos y articulados por **pilastras** de orden gigante en los laterales y **columnas** en el centro. El conjunto se remata con una **balaustrada** con **esculturas**. También plantea unas modificaciones importantes, sobre todo del **Cour Carrée**, el patio cuadrado.

Este diseño sí gustó, pero **solo la fachada**, no la remodelación del resto. En octubre de **1665** se colocó la 1ª piedra, Bernini estuvo presente y tres días después marchó hacia Roma. Bernini estuvo en Francia 6 meses y se fue contento, pero las obras **se detuvieron** nada más que marchó. Hasta julio de 1667 no se comunicó a Bernini que su proyecto no se llevaría a cabo. No sabemos la razón, pero hay, por lo menos, tres hipótesis:

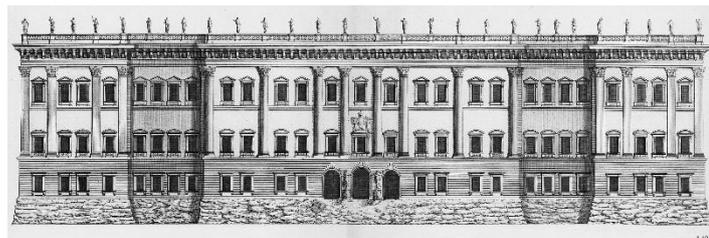


- Pudo haber un enfrentamiento entre **barroco** y **clasicismo**: hay un leve movimiento, pero se adapta al clasicismo.
- El **carácter** de Bernini: en este momento, él ya era una estrella consagrada. El que le rechazasen proyectos y le pidiesen cambios e ir hasta allí podría haberle resultado molesto.
- Por ser **extranjero**: no tiene sentido porque, no le habrían llamado desde el principio.

Hay una teoría con más fundamentos: Luis XIV ya había decidido abandonar hace tiempo París, y no le interesaba acabar las obras del Louvre. Él solo quería marcharse de París y tener la excusa perfecta: como no tenía un palacio adecuado en París, debía marchar a **Versalles**. Lo que sí gusto fue el busto que hizo en París del rey.

Sabemos que este proyecto de Bernini se difundió mucho. El italiano Filippo Juvarra tuvo una influencia directa, lo que se ve en el **palacio Madama de Turín** o el **palacio Real de Madrid**.

PROYECTO DEFINITIVO: ya en abril de 1667 se formó una comisión para elaborar el proyecto definitivo: Louis Le Vau, Charles Le Brun y Claude Perreault (arquitecto y hermano de Charles Perreault, escritor). Aunque el proyecto es de los tres, a Perreault se le suele adjudicar el proyecto. Sin embargo, se piensa que el diseño puede ser más de Le Vau.



Presentaron al monarca dos proyectos, pero el rey no se decidía. Además, quería alargar las obras del Louvre para tener una excusa para marchar a Versalles. Aunque, Colbert seguía empeñado como Superintendente.

A finales de **1667**, comenzaron las obras. Louis Le Vau fue el encargado de de la construcción hasta su muerte en **1670**. Después, fue sustituido por François d'Orbay, que introdujo algunas novedades.

El proyecto definitivo parte de la propuesta de Bernini con su 3º proyecto. Las similitudes con éste la vemos en la división en **tres pisos**, el **zócalo** en forma de talud y el **foso**. También, un **1º piso** abierto con vanos, donde se encuentra el ingreso al palacio (con 3 vanos adintelados) y el **piso noble** articulado por pilastras de orden gigante en los bloques laterales y columnas enormes en el centro, incluido el central que está destacado por el frontón triangular. Todo el conjunto aparece coronado por una **balaustrada**, pero sin las esculturas como en la obra de Bernini.

Una característica singular del proyecto definitivo es que, en esa articulación del piso noble con soportes (columnas y pilastras) de orden gigante, el piso noble se retranquea, por lo que queda un espacio abierto: una **columnata/galería**. Esto lo veíamos en el proyecto de François Le Vau (hermano

de Louis). Esta es una de las razones por las que parece claro que quien tuvo más fuerza en el proyecto fue Louis Le Vau.

Además, Louis Le Vau es el autor del **hotel de Lyon en París (1660)**. Diseña su fachada con dos bloques que emergen a los lados y uno central coronado por un frontón triangular. Todo el edificio está articulado por parejas de pilastras. Estos son elementos ya presentes en la obra de Louis Le Vau, lo que también confirma la hipótesis.

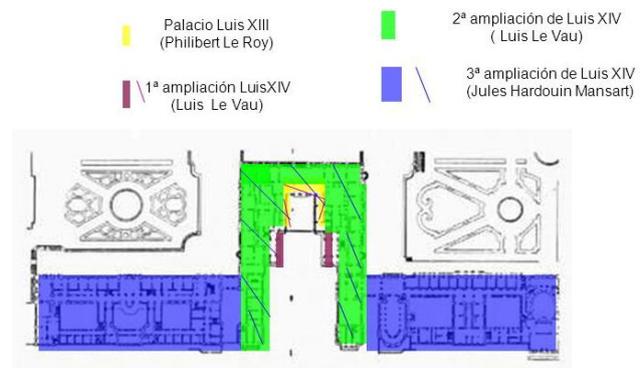
Hay una **evolución de las formas**, no es que se creen ex novo. Parte de la solución de la fachada ya se encontraba en la fachada del **palacio del Té de Mantua (s. XVI)**. El centro de la fachada está destacado por el frontón triangular + la presencia de la galería. Son recursos que se rescatan de la arquitectura del s. XVI.

La fachada oriental del Louvre se termina en época de **Napoleón**. Sin embargo, el proyecto completamente se terminó en **1965** porque el foso que rodeaba parte del palacio se colmató, por lo que se decidió vaciar y dejar a la vista.

La fachada oriental definitiva es un ejemplo de **clasicismo** por su **claridad, simetría y austeridad** de decoración (típico de la arquitectura francesa), la **no innovación** (no aplica la novedad barroca de Piero da Cartona o Bernini: el muro ondulante), la **repetición** de un motivo (la columnata) que cierra la fachada (→austeridad) y la **monotonía**. Por otro lado, podríamos detectar cierto **barroquismo** en determinados elementos: la **escala monumental** y el potente **claroscuro** por la columnata en el muro que se retranquea.

5.3.2 EL PALACIO DE VERSAILLES Y SU JARDÍN: LA CREACIÓN DE UN MODELO PALACIEGO

Con Luis XIV se crea un modelo palaciego con una enorme difusión en toda **Europa**. El origen de este palacio: a 20 km, en Versailles, estaba el **palacete de caza** del padre de Luis XIV, **Luis XIII**. Era una actividad muy del gusto de los monarcas. El autor de este palacete fue el arquitecto del rey, **Philibert Le Roy**. Cuando Luis XIV ya era mayor de edad y tomaba sus decisiones, eligió este palacete de caza como lugar de encuentro con sus diferentes **amantes**. Su primera favorita fue Louise de la Vallière. Para que esos encuentros fuesen más satisfactorios, solicitó a Louis Le Vau que le llevara a cabo una **ampliación (FOTO)** del palacete original. **Louis Le Vau**, que estaba haciendo la fachada oriental del Louvre en ese momento, lo hizo entre **1661 y 1668**.



Mansart, Le Vau (arquit), Le Brun (decoración), Le Notre (jardines)
Palacio de Versalles.
Plano de ampliaciones

El rey quería disponer de más espacio en el palacio, por lo que quería **demoler** el palacio. Sin embargo, Colbert se negó a ello por las arcas del Estado, las obras del Louvre y las guerras. Entonces, Luis XIV lo mandó **ampliar (FOTO)**. También la encargó a **Louis Le Vau**. En este momento estaba con su segunda favorita, la marquesa de Montespan. Louis Le Vau trabajó hasta su muerte en **1670**, por lo que fue sustituido por **François d'Orbay**. Esta ampliación se dio entre **1668-1678**.

Luis XIV decidió que el palacete ya no solo sería el lugar de sus encuentros, sino su lugar de **residencia permanente** a causa del trauma ya comentado. Colbert no estaba de acuerdo, pero era mandato del rey. Como el rey está ahí, comienza una **3ª ampliación (1678-1688, FOTO)** por el arquitecto **Jules Hardouin-Mansart** en base a una nueva decisión del monarca: **el Estado es donde se encuentra el monarca**. Como está en Versailles, la capital, los ministerios y todas las instituciones deben estar ahí.

Toda la corte, que estaba en París, fue trasladada a Versailles. En 1678, se traslada ahí el monarca a vivir, y en mayo de 1682, la corte completa ya está instalada.

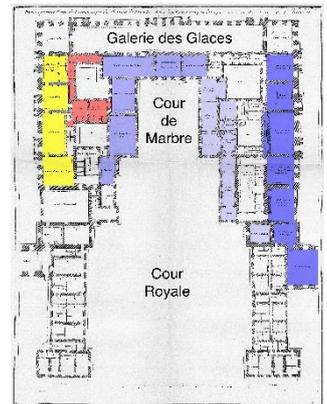
En amarillo el palacete original de Luis XIII. Era de planta en forma de 'U'. Es una tipología que en Italia se utilizaba para las villas suburbanas, como la Farnesina o la Borghese, pero es una tipología francesa para palacios. Lo morada es la 1ª ampliación (1661-68) de Louis Le Vau. Sigue manteniendo la planta en forma de 'U', pero amplía los brazos. Verde: 2ª ampliación (1668-78), con Louis Le Vau. Creó una 'U' más grande que arropa la 'U' inicial más pequeña. Azul, 3ª ampliación (1678-88): en 1678, se traslada ahí el monarca a vivir. La corte entera ya está en 1682, por lo que tiene que ampliar el edificio, por lo que añade dos alas rectangulares en los laterales, que flanquean el edificio en forma de 'U' grande. Donde están las dos alas laterales y la parte sin muro de cierre en la 'U' es la parte que da al pueblo Versailles.



Como hemos dicho, la verdadera intención del rey no era tener una residencia maravillosa fuera del ajetreo de París. Sino que tenía dos fines: primero temía una nueva sublevación popular. Los habitantes se movilizaban con rapidez contra el rey, pero fuera de París era inaccesible. Segundo, quería mantener a sus nobles y su corte, con traidores, intrigas y complots contra él, controlada. Además, se inventó una serie de rituales teatrales de tipo "doméstico" (para domesticar) para la aristocracia. Por ejemplo, invitaba a la parte de la corte que les interesaba a rituales donde le veían levantarse, desayunar, vestirse, a un baile... Así, solo se preocupaban de gozar del favor del monarca.



LA FACHADA HACIA EL JARDÍN, LA PARTE CORTA DE LA 'U': gracias a una pintura h. 1675, sabemos cómo era antes de la 3ª ampliación, cuando fue modificada. Nos muestra el estado del edificio en ese momento, cuando la 'U' inicial estaba en vuelta en la 'U' mayor (2ª ampliación, 1667-78). Contaba con un retranqueo (hacia atrás) del muro en el centro, generando una gran terraza para que los monarcas pudiesen disfrutarla en conexión con el jardín, que se estaba ya construyendo. Esta conexión entre interior (edificio) y exterior (jardín) es un elemento muy interesante en esta 2ª etapa.



2ª AMPLIACIÓN, 1667-78: en planta, tenemos la 'U' inicial + la 'U' grande. Louis Le Vau diseña los apartamentos de la reina y los del rey, que son las estancias de aparato de los monarcas (donde desarrollan su vida pública, no la parte donde hacían su vida privada). Al sur (AMARILLO) estaban los de la reina, al norte (AZUL) los del rey. Ambos tenían salida a la terraza para disfrutar del jardín desde sus propios aposentos. Establece una comunicación entre el edificio y los jardines.

Como hemos dicho, la planta en 'U' ya se utilizaba desde el s. XVI en Francia como tipología palaciega (no suburbana como en Italia). Por ejemplo, la abuela de Luis XVI, María de Medici, ya disfrutaba esta tipología en su palacio de Luxemburgo. Este tipo de palacios tienen 3 partes:

- **Patio de honor/Cour d'honneur**: es rodeado por las tres fachadas que generan la 'U'. Se conoce como el Patio de Mármol porque el suelo fue realizado con mármol blanco y negro, inspirado en el suelo de azulejos del palacio de Vaux-le-Vicomte del ministro de Finanzas, Nicolas Fouquet. Bustos de los 12 césares que el monarca poseía decoran el patio de honor. Esta es la fachada principal, hacia Versailles, construida por la combinación de ladrillo y piedra, cubierto con tejados de pizarra muy inclinados y con mansardas, todo típico de la arquitectura civil francesa.
- **El Corps de logis**: el cuerpo central, principal de un edificio (el edificio importante).

- Jardín

3º AMPLIACIÓN (1678-88): el rey ya reside aquí desde **1678**. Esta ampliación fue comenzada en 1678 por Jules Hardouin-Mansart. Añade los dos **brazos laterales** al norte y al sur de la 'U' porque toda la corte debía mudarse ahí. Esta parte se finaliza en el s. XVIII con Napoleón.

Aparte de construir las salas, modifica **las fachadas hacia el jardín**: cierra la terraza y, en su lugar, la mayoría del espacio, de lado a lado, es ocupado por una nueva sala monumental y espectacular: la **Galería de los Espejos**. Esta fachada de Jules Hardouin-Mansart tiene elementos que nos recuerdan al **3º proyecto de Bernini para la fachada oriental del Louvre**: tenemos los **adelantos y retranqueos** (hacia atrás), la articulación de **columnas y pilastras** y la **balaustrada** del edificio con esculturas.

La galería de los espejos está decorada por Charles Le Brun, decorador del rey. Es de 75 m de largo y 10 m de ancho. Se abre al jardín por **17 grandes ventanales**, que tienen su correspondencia al interior con 17 grandes **espejos**. Así, durante el día con la luz natural y por la noche con las velas de las lámpara los candelabros, se multiplica la **luz**. Los espejos fueron hechos con la fórmula robada de los artesanos de Venecia, los mejores de todos. Todo está recubierto de **mármol de diferentes colores**, como las hornacinas entre los espejos de mármol verde. En esas hornacinas, **esculturas de la antigüedad** que poseía el monarca, como la Diana Cazadora.

Además, toda la **cubierta**, la bóveda, está decorada con **pinturas murales** al 50% y **lienzos pegados** al 50%. Todos fueron realizados por Charles Le Brun y su taller. Representan **hazañas militares** de Luis XIV como episodios de la antigüedad. Por lo que es un programa de **exaltación** del monarca.

Además, Colbert creó el **orden arquitectónico francés**. El capitel presenta todos los emblemas de Francia y el monarca: Apolo (el alter ego de Luis XIV), el gallo a ambos lados y la flor de lis entre los acantos, símbolo de la dinastía de los Borbones.

El modelo de este palacio no parte de la nada, sino que tiene unos precedentes:

1. **El conjunto del cardenal Richelieu**: era su palacio coronal. La propia población lleva su nombre porque es una **localidad ex novo** vinculada con el palacio. Obra de Jacques Lemercier comenzada en **1632**.
2. **El palacio de Vaux-le-Vicomte de Nicolas Fouquet, intendente de Finanzas**: la vinculación con **grandes jardines** ya existía aquí. Es obra de Louis Le Vau. El decorador y pintor fue Charles Le Brun. El paisajista fue el paisajista real, André Le Nôtre. Cuando se terminó en 1661, Fouquet celebró una gran fiesta con fuegos artificiales y una obra de teatro de Molière ex novo. Invitó al monarca que, cuando vio esto, pensó que este era mejor palacio que el suyo. Colbert, envidioso, dijo que Fouquet debió robar de las arcas del Estado para hacer este palacio, por lo que ese mismo día fue encarcelado. **Luis XIV se quedó con el palacio** y Fouquet perdió todo.



La vinculación con la **población** de Versailles se culmina con la creación de un **tridente urbanístico**, tres calles desde la enorme plaza de Versailles. En estos años, se estaban **decorando los grandes y**

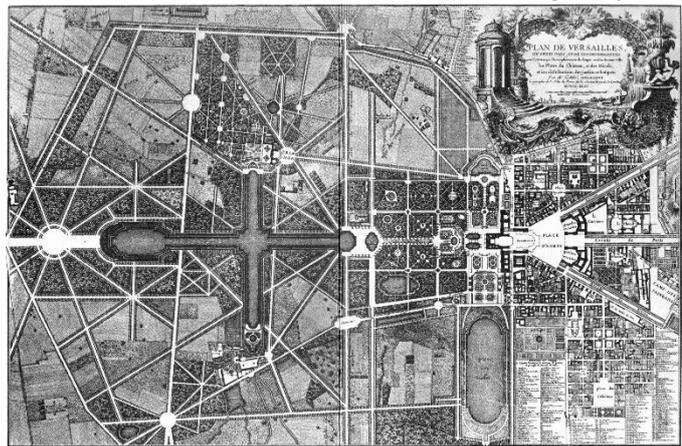


pequeños departamentos entre la 2ª y 3ª ampliación. Entre 1671-1681. Por ejemplo, las estancias públicas y principales del rey la reina mencionadas. Cada estancia recibió el nombre de un *dios mitológico* y fue decorada con pinturas sobre las **hazañas militares** de Luis XIV. Por ejemplo, el **salón de Mercurio** era el dormitorio de aparato (público) del monarca. El **salón de Apolo** es el del trono (él = Apolo). La **sala de Diana**, con el busto de Bernini.



Dentro de las remodelaciones posteriores a la construcción, había una **escalera de tipo imperial** que fue concebida por Louis Le Vau y construida por François d'Orbay. Era la **Escalera de Embajadores**. Todos los que querían reunirse con el monarca debían pasarla, por lo que era imagen de su **poder**. En el reinado de **Luis XV**, por las reformas que quería hacer, fue destruida. Sabemos cómo era por una maqueta. Esta escalera está relacionada con la de Primaticcio, en el ala de **la Belle Cheminée en el palacio de Fontainebleau** (s. XVI).

Aunque el grueso de la 3ª ampliación se da en 1678-88, en el reinado de Luis XIV siguieron **algunas modificaciones**. Como la **capilla real** en 1689 y su **decoración**, terminada en 1710, por **Jules Hardouin-Mansart**. En el interior, cumple la tipología de capilla real con **dos alturas**: un piso inferior, donde estaba la corte, y una **tribuna**, donde se situaba el monarca. Sentado en su trono, igual que Carlomagno en la capilla de Aquisgrán, estaba por **encima** de los **hombres** y por **debajo** de **Dios**. La capilla conectaba directamente con los apartamentos del monarca.



Versalles es **símbolo del poder** del rey en 3 niveles:

- Símbolo del **poder político** del monarca
- Símbolo del **poder social** (alojará allí a toda la corte y la tendrá completamente controlada)
- Símbolo de su **activa vida sexual** (era el lugar donde desarrolla sus aventuras).

Las **dos fachadas** del edificio también muestran esta simbología:

- La **fachada hacia el pueblo** muestra una fachada más relacionada con la **tradición constructiva francesa**, que quiere mostrar que el poder político está firmemente instalado en ese palacio. Es donde se desarrolla la faceta política y sobria del monarca.



encuentran los **magníficos jardines**.

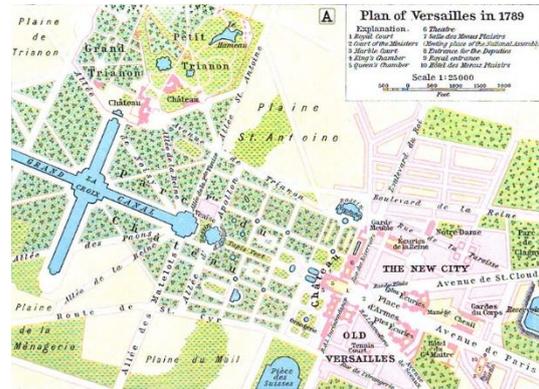
- La fachada hacia el jardín es el escenario donde el rey manifiesta su **gloria** y **se celebran** bailes, fuegos artificiales, naumaquias..., y donde se



JARDINES: André Le Nôtre diseñó los jardines del palacio de Vaux-le-Vicomte del ministro Fouquet, donde había un vínculo entre palacio-jardines. Este el precedente de Versailles que, como el resto, muestra la **gloria** del propio monarca. André Le Nôtre también es el paisajista de Luis XIII y de Luis XIV y el encargado de diseñar el amplísimo jardín de Versailles con unas **perspectivas geométricas** y **amplios ejes visuales**. Además, es característicos de los jardines de Versailles la inclusión de diferentes **niveles escalonados**. En los 2 km de jardín, hay 3 niveles en un eje

este-oeste: en lo alto el palacio + parte de jardín. Desciende con escaleras hasta el 2º nivel, y después al 3º.

La característica general de los jardines franceses es que la **naturaleza** está siempre **controlada** por el hombre. Por ejemplo, crea los parterres (Jardín o parte de él con césped, flores y anchos paseos) podando la vegetación con dibujos geométricos. Va avanzando en esos amplios ejes visuales en los diferentes niveles, comenzando jardines geométricos hasta jardines que dan la sensación de ser una **naturaleza salvaje**, que crece de forma natural, pero no lo es porque también está controlada. Por lo tanto, hay **3 tipos** de vegetación:



- En el **1º nivel**, la naturaleza está claramente controlada. Vemos que la fachada del jardín (la 'U') con la galería de los espejos, las naves laterales de la 3ª ampliación y la capilla real están rodeados por **parterres** y más **vegetación controlada y geométrica**. Vemos la presencia del **agua**, no de forma tan exagerada como en los siguientes, por **dos lagos artificiales** delante de la fachada hacia el jardín. Los lados actúan como **espejos** de la fachada, que se ve perfectamente reflejada.
- Descendemos con escaleras al **2º nivel**: ya aparecen **vegetación, parterres y zonas boscosas** que dan (NO TANTO COMO EN EL 3º NIVEL) la sensación de crecer de forma natural, pero **no**. Aquí (también en el 1º nivel, pero menos) vemos claramente la presencia de **agua** porque este nivel está flanqueado por dos fuentes monumentales:

La **f fuente de Apolo y La fuente de Latona**. Desde la fuente de Apolo, desde el oeste, vemos la fuente de la Latona, al este. Este eje se destaca por un camino de césped, conocido como **Tapis Vert** (alfombra verde). Todos estos jardines están repletos, no solo de fuentes, sino también de **esculturas** como decoración.

* Los ingenieros hidráulicos hicieron una obra espectacular muy cuidada y aprovechando las caídas del terreno para que el agua pudiese fluir.

Fuente de La Latona, de **Jules Hardouin-Mansart**: aparece la Latona con sus hijos, Diana y Apolo. Es un tema elegido por el rey porque toma una **escena mitológica** para hacer alusión a un episodio biográfico: al **sublevación de La Fronda**. La Latona había sido madre con Zeus, por lo que Hera, mujer de Zeus, quiso dar muerte a esos hijos. Escapaban todo el tiempo, pero pararon en un estanque a beber. Unos campesinos ordenados por Hera revolviaron todo el agua del estanque para convertirla en fangosa. Así, los hijos morirían antes de sed. Latona convirtió en ranas a los campesinos. Por lo tanto, muestra la transformación de los campesinos. Así, Latona = Ana de Austria, y Apolo, protegido por su madre = Luis XIV.



Fuente del dios Apolo, de **Jean Baptiste Tuby**: emerge del agua con su carro de caballos precedido por Tritón tocando el cuerno. Luis XIV consideraba a este dios como su encarnación.

- El **3º nivel** es más amplio y seguimos apreciando los arbustos y la naturaleza que parece salvaje, pero está controlada. Está totalmente dominado por el **agua**: hay un gran lago, El **Gran Canal** y, cruzado en perpendicular, **Le Petit Canal**. Aquí era donde se celebraban las batallas de campo porque el rey había encargado a las naciones europeas un barco que

imitara los barcos de guerra propios. Con la excusa de decir que celebraba las naumaquias, hacía espionaje bélico. En esta parte abundan las partes de **bosque** que dan la sensación de ser un bosque real, pero está controlado. Entre las zonas con bosques, hay temples, esculturas y otras fuentes.

- La Ménagerie, un peque zoo de forma octogonal. Había animales de diversas partes del mundo para el disfrute del monarca.
- La Orangerie o invernadero para los naranjos: quería demostrar que Francia y, en especial, su palacio podían crecer especies de todo el mundo, que Versailles podía ser la **capital del mundo**.
- Le Grand Trianon: en **1678** se muda a Versailles con su esposa, María Teresa de Austria, por lo que este es lugar donde el monarca huía de la corte y cenaba y estaba con su favorita, la **marquesa de Montespan**.

Cuando Luis XV y Luis XVI residieron en el palacio de Versailles, hicieron sus modificaciones. Aparte de eliminar la escalera la escalera imperial, **Luis XV** encargó, como Luis XIV con Le Grand Trianon para estar con sus amantes, **Le Petit Trianon** para estar con su amante, Madame de Pompadour. Construida por Ange-Jaques Gabriel. Es el 1º edificio del **neoclasicismo**, corriente que nace en Francia, en Europa. Madame de Pompadour murió muy pronto, por lo que no pudo disfrutar del edificio. Ahí quedó el edificio hasta que Luis XVI se lo cedió a su esposa, **María Antonieta**. Justamente para María Antonieta se construyó lo que hay detrás de Le Petit Trianon, **la Granja de la Reina (1782-1783)**, una aldea en pequeño con su gran lago, sus casitas... Está basado en la idea de **Rousseau** de la vuelta a la naturaleza y los orígenes.



TEMA 6: PINTURA Y ESCULTURA EN FRANCIA EN EL SIGLO XVII

--PINTURA FRANCESA DEL SIGLO XVII:

En Francia no eran ajenos al **arte de Italia**, así lo atestiguan los **cardenales Richelieu y Mazarino**. Se encargaron de expandir en Francia el arte Italiano. Richelieu estaba en el entorno de **María de Medici**, 2ª esposa y viuda de Enrique IV. A través de esta florentina, conoce a los artistas italianos. Por eso, se hace un gran coleccionista de arte italiano. En el caso de Mazarino, él mismo era **italiano**. Estaba en el entorno del papa Maffeo Barberini, **Urbano VIII**, que lo envió a la corte de París, donde se estableció y convirtió en el heredero de Richelieu como 1º ministro.

Además, el flamenco Pedro Pablo Rubens, que es como si fuese italiano. Recibe el encargo de María de Medici para hacer una serie de pinturas sobre su vida para la **decoración del palacio de Luxemburgo**, la residencia en París de María de Medici. Por ejemplo, *El desembarco de María de Medici en el puerto de Marsella*. Es un tipo de pintura que Rubens conoce en Italia, al igual que conoce la antigüedad en pintura y escultura, todo el arte de MA... Asume todo esto y genera su propio estilo para convertirse en un pintor del Barroco con mucha influencia de Italia.

Por otro lado, muchos pintores **franceses viajaron a Italia**, como Rubens, y regresaron con las formas del barroco italiano. También ocurrió a la inversa: artistas **italianos viajaron a París** y ahí dejaron su impronta.

Vamos a ver dos grandes tendencias pictóricas:

- **Clasicismo**: en la corte, pintores formados en Roma.
- **Realismo y naturalismo**: en el resto del país, fuera de la corte. Influencias italiana, flamenca y holandesa.

6.1 LA INTRODUCCIÓN DEL BARROCO: SIMON VOUET

Simon Vouet nació en **1590** y murió en **1649**. Se formó en París con su padre, pintor. Manchó muy joven a **Italia**, donde estuvo 15 años, hasta **1627**. Viajó mucho más que por **Roma** e, incluso, Italia. Incluso, parece que hasta Estambul. Pero permaneció más tiempo en Roma, donde tuvo mucho éxito y se casó con una pintura italiana, Virginia da Vezzo, en **1626**. En muchos casos, las obras de ella han sido atribuidas a él. Muchas veces utilizaba a su mujer como modelo, por lo que muchas veces no se sabe si es un autorretrato o ella pintada por él.

Estuvo en Roma durante el gobierno del papa Barberini, **Urbano VIII**. Hasta **1630**, el **caravaggismo** era muy importante en Roma, aunque siguiendo en otros focos en Europa. Quedó impregnado de la obra de Caravaggio. Sin embargo, conoció el **clasicismo boloñés**, como los Carracci, que ya habían muerto.

En este contexto, pinta una de sus obras más importantes en Roma: **NATIVIDAD DE LA VIRGEN EN LA IGLESIA DE SAN FRANCESCO A RIPA EN ROMA - SIMON VOUET**

Está datada h. **1620** y en una capilla de san Francisco A Ripa, Roma. Es de gran formato y muestra la **Natividad de la Virgen**. No hay ningún indicio de que sea una escena religiosa, ningún atributo divino porque es **realismo laico**. Vemos a la mujer recién parida atendida por otras y con el niño en brazos, que va a ser lavado.



Características de Caravaggio: un **foco lumínico artificial** que ilumina la parte central, donde está la madre y el bebé. Es una luz fuera de la pintura que índice de forma violenta en las figuras para destacar la escena principal. Deja el **fondo** muy en sombra, pero en la parte superior derecha está muy en penumbra la madre de la Virgen, santa Ana, atendida por otra mujer.

El personaje femenino de espaldas es un recurso para introducir al espectador en la escena y hacerle participe, así consigue que esta escena cotidiana sea más cercana.

JUDITH Y HOLOFERNES EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE NANTES – VIRGINIA DA VEZZO

Vemos el tema de **Judith y Holofernes**. Ya la ha cortado y está orgullosa. Muestra las características formales, en cuanto a la luz y la presentación de Judith, de Caravaggio: con una figura de **medio cuerpo en 1º término** y con una **luz** que incide de forma violenta en la figura, lo que la hace emerger de ese **fondo** completamente oscuro. Solo la luz consigue dar volumen. También, el cuidado en la representación de los **textiles**. Obras como esta han sido erróneamente adjudicadas a Simon Vouet.



Simon Vouet es llamado a París por **Luis XIII**, que se entera de la presencia de este gran pintor al servicio del papa. Va rápidamente a París para ser pintor del rey. En la corte se convierte en un artista muy influyente. De hecho, cuando Nicolas Poussin viaja a París llamado por el mismo rey le hace la vida imposible para que marque y abandone París porque le ve como un rival.

Llegado a París, lleva con él las **modas del barroco italiano** y traslada el **clasicismo boloñés** y el **caravaggismo**, las dos tendencias que practica. Es, por tanto, un pintor muy ambivalente: lo mismo hace una obra clasicista como caravaggista. Incluso, h. 1618 muestra, dentro de 1 obra, elementos clasicistas y caravaggistas. Además, es muy **prolífico**: pinta óleos sobre lienzo y decoraciones al fresco para el rey y la nobleza.

En París, impera el **clasicismo**, por lo que abandona el caravaggismo que, como muestra del naturalismo, trasciende la norma y no gusta por la Iglesia. Eso sí, a **comitentes privados** sí que les gusta el caravaggismo. Esto lo podemos ver en **LA ALEGORÍA DE LA RIQUEZA, EN EL MUSEO DEL LOUVRE – SIMON VOUET**

Procede de la decoración interior del **Château-Neuf de Saint Germain**. Muestra la **alegoría de la riqueza**. Es una obra con una **iluminación** más clara y homogénea, por lo tanto, más diurna. Además, la **gama cromática** es más clara y luminosa. En la representación de las tres figuras no vemos el realismo laico, sino que son figuras **idealizadas de belleza ideal** imaginada por el autor.



Este tema alude a las **riquezas espirituales**. Esto lo destaca con la representación del **niño** que abraza a la **figura femenina**, la alegoría de la riqueza. Este niño eleva la mirada y el dedo para señalar que estas riquezas, las espirituales, son las que tienen valor y las superiores a las terrenales, que presenta el **otro** niño con joyas y otras riquezas **materiales** que presenta a la mujer. A este no le abraza, sino al niño que representa las riquezas espirituales. Incluso, lo espiritual supera a **los saberes**, representado en el libro abierto en el ángulo inferior derecho.

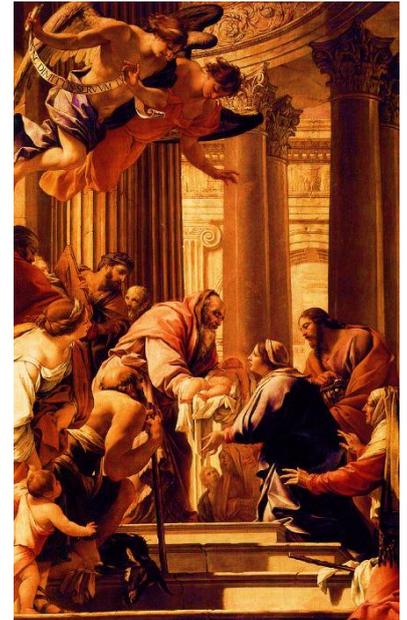
Para esta escena alegría, Simon Vouet se ha basado en **Iconología** de **Cesare Ripa**. También lo vemos en la **bóveda de san Ignacio de Roma**, de X papa, y en el **Autorretrato** de Artemisia Gentileschi como alegoría de la pintura.

PRESENTACIÓN EN EL TEMPLO, MUSEO DEL LOUVRE - SIMON VOUET

Sigue con las características del **clasicismo**, que es lo que demanda el arte oficial de órdenes religiosas y parroquias. Se lo encargó el **cardenal Richelieu** en 1641 para el **altar mayor de la iglesia de los jesuitas de París**. Esta iglesia fue desmantelada en la Rev. Francesa y las pinturas se llevaron a museos.

Vouet presenta la escena con varias características formales del clasicismo:

- Se enmarca en una **arquitectura clasicista**. Incluso, vemos un arco de triunfo en el fondo.
- Predomina más la **línea** sobre el color.
- Podemos dividir en dos niveles: la escena de la presentación = **nivel terrenal**; donde descienden los ángeles = **nivel divino**. En el nivel terrenal, una **composición piramidal**, cuyo vértice está en la cabeza del sumo sacerdote que recibe el niño. La figura de María y el otro personaje masculino marcan las líneas de la pirámide. Si unimos los dos niveles, vemos una **gran diagonal**. Por lo tanto, en este recurso de combinar vemos los rasgos clasicistas combinados con los recursos barrocos.



DISCÍPULOS DE SIMON VOUET: tuvo un gran número de discípulos, que fueron grandes artistas que siguieron desarrollando el clasicismo en Francia. Hay 3 que destacan: Eustache Le Sueur, Charles Le Brun y Pierre Mignard.

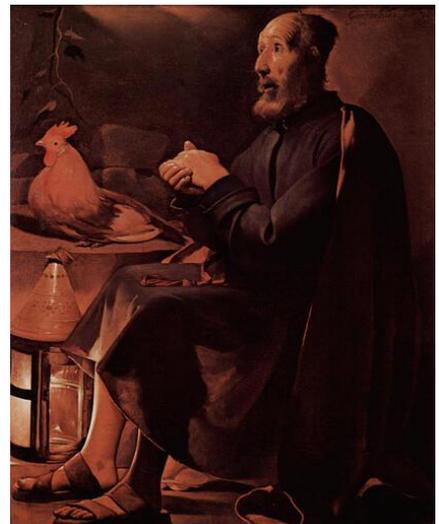
6.2 LOS CARAVAGGISTAS: GEORGES DE LA TOUR 1593-1652

En la corte, en los encargos oficiales, no va a haber **caravaggismo (realismo naturalista)**. Pero en **otros focos regionales** para el **ámbito privado** sí que se demanda. Va a haber grandes pintores en Francia que siguen esta tendencia. El más singular fue Georges de La Tour.

Georges de La Tour fue el pintor de influencia caravaggiesca más importante de **Francia**. Hay muchas dudas sobre su aprendizaje: pudo aprender en Vic-sur-Seille (su localidad natal) o en París. Sí que sabemos que aprendió en un **ambiente manierista (como le pasó a Caravaggio)**, por lo tanto, más tradicional, sin la influencia italiana. Entre **1614-18**, en esta etapa de juventud, no sabemos nada, pero hay autores que piensan que pudo viajar a **Italia** y conocer la pintura de Caravaggio directamente. Pero es una teoría no probada, por lo tanto, no sabemos cómo conoció la pintura de Caravaggio. Sabemos que en **1617** ya estaba en **Lorena**, donde se casó con la hija del tesorero del Duque de Lorena. En esta localidad vivió y murió.

Hay una posibilidad: pudo viajar a **Utrecht**, Holanda, localidad cerca de Lorena, que estaba al norte, entre **1639 y 1642**, etapa en la que no hay pinturas de este artista. Ahí pudo conocer el caravaggismo a través de *los caravaggistas de Utrecht*, como Gerry de la Noche. Esta es una posibilidad más factible.

Aun así, hay muchas dudas sobre este pintor. Sabemos que solo pintó **75 obras** durante su vida, pero solo conocemos **40** originales suyos. Además, normalmente pinta **escenas religiosas** y de **genero** (vida cotidiana) con temas limitados que se repiten. Por otro lado, es un pintor que solo muestra en su obra lo estrictamente necesario, sin anécdotas, fondos o accesorios.



Dentro de esta problemática del pintor, muchos cuadros están fechados, pero solo **dos** están **firmados y fechados**:

LAS LÁGRIMAS DE SAN PEDRO, EN EL MUSEO DE ARTE DE CLEVELAN (1645) - GEORGES DE LA TOUR

Vemos la influencia de Caravaggio en que la figura en **1º plano ocupa gran parte** de la composición. De hecho, aun sentado ocupa gran parte de la composición.

Por otro lado, hay dos focos lumínicos: la **vela** en la lámpara y un **foco externo** que le incide directamente en la frente. En lo alto vemos la luminosidad de este foco, que nos hace pensar que podría ser un **elemento sobrenatural**. Sin embargo, solo sabemos que es una escena religiosa por el **gallo**. Jesucristo le dijo: *Antes de que cante el gallo me negarás tres veces*; como fue así, se dio cuenta y se arrepintió de las negaciones. La **gama cromática** es muy limitada y oscura, predominan los tonos pardos.



LA NEGACIÓN DE SAN PEDRO, EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE NANTES (1650) - GEORGES DE LA TOUR

Vemos una de las 3 negaciones de san Pedro. Vemos la influencia de Caravaggio en la **luz**, que es un alarde técnico en esta obra. Hay 3 focos: la **vela** de la posadera, que la tapa con la mano para hacer una alarde; **otra vela** en la mesa, lo que sabemos por la iluminación del personaje de la derecha, la iluminación en el metal de los soldados y el personaje en contraluz; y el **brasero** en la parte inferior izquierda, que irradia menos luz. Debido al claroscuro, no podemos apreciar la ambientación en el **fondo**. **Realismo laico**: no tenemos ningún atributo que nos muestre que es una escena religiosa, sino que parece una escena de taberna. La **gama cromática** es limitada a tonos pardos. Las figuras están muy **encerradas** y ocupan **gran parte** de la composición.



Se dice que Georges de La Tour no pintaba con modelos humanos, sino con **maniqués**. Esto lo vemos claramente en el soldado, que tiene una pose muy forzada.

Georges de la Tour utiliza dos tipos de escenas:

- **Diurnas**: **luz fría y clara** que permite **mayor precisión** en las arrugas y en los harapos.

ESCENA DIURNA, CIEGO TOCANDO LA ZANFONÍA – G. DE LA TOUR

1620-1630 (una cronología amplia no precisa). Museo del Prado de Madrid. Vemos características que ya conocemos: figura masculina de **medio**

entero, en **1º termino**, recortado sobre un **fondo neutro**, una **luz directa y clara** que ilumina toda la figura y crea zonas de **sombra**. Esta luz permite al pintor **detallar** las arrugas, los cabellos, las ropas sucias, el instrumento (representado con gran naturalismo).

- **Nocturnas**: la **iluminación** (velas) está **dentro** de la propia escena y los **colores** son **escasos**. Predominan los **tonos pardos y rojizos**. Los **volúmenes** son **simples**. Aquí entran las dos obras vistas anteriormente.

ESCENA NOCTURNA, SAN JOSÉ CARPINTERO – G. DE LA TOUR



H. 1642. Museo del Louvre. Nos muestra las características de las dos primeras pinturas: **foco lumínico dentro** de la pintura, la **vela** que sostiene el niño. Luz artificial. Ilumina directamente el **rostro** del niño. El que la luz ilumine al rostro del niño nos puede hacer pensar que es un **personaje sagrado, Jesús**, que está recibiendo una luz celestial, sobrenatural. Por lo que es un **atisbo de divinidad**. El que el foco esté dentro de la escena lo veíamos en Gerrit de la noche, caravaggista de Utrecht. La **gama cromática** es **limitada**, predominan los **oscuros** y **pardos**. Deja **poco espacio** para las figuras, incluso el personaje masculino anciano se agacha para caber.



Sin el título, pensaríamos que es una escena de genero porque **no** hay **atributos sagrados** → Representa modelos del **natural vivo** en base al **realismo laico**, característica que proviene de Caravaggio y los caravaggistas de Utrecht.

ESCENA NOCTURNA, MAGDALENA PENITENTE DE LA LAMPARILLA o MAGDALENA TERFF (nombre del comitente) – G. DE LA TOUR

1642-1644, Museo del Louvre. Es un tema que repite en varias ocasiones. Se la ve **reflexionando** con una **calavera** sobre una de sus piernas. Reflexiona sobre la **muerte de Jesús** y la **redención** a través del **arrepentimiento**. Abandona su **vida disoluta** y comienza una nueva. La calavera es el emblema de la **muerte** y de la **vanitas**. Aparecen **libros sagrados**. Es iluminada únicamente por la luz de la **lamparilla**, que consigue hacerla emerger de ese **fondo neutro y oscuro**. La **gama cromática** es **escasa** (pardos rojizos y la camisa blanca). No hay accesorios.



MAGDALENA FABIUS – G. DE LA TOUR

1635-1640, Galería Nacional de Washington. Lleva a cabo la misma actividad que en la pintura anterior, pero la composición cambia. Hay una vela en la mesa, pero queda oculta por el libro y la calavera. Multiplica la luz para dar más información por el espejo delante de María Magdalena. Otra vez reflexiona sobre la redención, al salvación y el arrepentimiento de la vida disoluta.

MAGDALENA WRIGHTMAN – G. DE LA TOUR

MOMA, h. 1640. Los elementos son los mismos, pero la vela se refleja en el espejo. Por lo tanto, da mucha más luz a la figura. Esto es un alarde técnico. Vemos su torso y camisa blanca. Coloca la calavera sobre su regazo. Otra vez reflexiona sobre la redención, al salvación y el arrepentimiento de la vida disoluta. Muestra la soledad del personaje. Con estas tres obras podemos ver cómo evoluciona en la representación del mismo tema.

6.3 EL REALISMO EN EL RETRATO: PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

Philippe de Champaigne es un pintor nacido en **Bruselas** que se afincó en **Francia**. Con él, llega la **influencia** de la pintura flamenca a Francia. Se convierte en **retratista de la corte**. También es un gran pintor de **temas religiosos**, pero su formación inicial es como **paisajista**. Decidió viajar a **Roma** para completar su formación. De camino a Roma, se desvía a **París**, donde se queda desde los 19 años definitivamente y decide no viajar a Italia. En París conoce a Nicolas Poussin y se hacen amiguitos. Trabajan juntos en algunas



decoraciones de palacios cortesanos. Vemos dos periodos en su producción pictórica:

1. **1621-1645**: se convierte enseguida en el **pintor oficial del rey de Francia**. Hace una pintura oficial para la corte.
2. **1645-1674**: conoce el **jansenismo**, pintura más austera.

1º PERIODO, 1621-1645: hace **pintura oficial** dentro de la **corte parisina**. En **1628**, es nombrado **pintor de la Reina y Ayuda de Cámara del rey** por **María de Medici**.

Se convierte en un gran retratista. El 1º retrato que hace de **Luis XIII**: **LUIS XIII CORONADO POR LA VICTORIA - PHILIPPE DE CHAMPAIGNE**

1628, Museo del Louvre. Con este cuadro, se gana **el favor del rey** porque el fascina la pintura. Además, **fija el camino** que luego siguen los posteriores retratos de este tipo. Es decir, crea las **pautas del retrato de aparato**, de la imagen de **poder**, del **monarca absoluto francés**.

Representa al monarca de forma **victoriosa**: ataviado con su vestimenta militar, en una postura digna, con su bastón de mano, su yelmo apoyado en la mesa y siendo coronado por la corona de laurel (símbolo de la victoria) por la **diosa Victoria**, la diosa alada **Niké** que aparece volando de ese fondo en donde vemos un paisaje. En la parte baja derecha, al fondo, vemos **la toma de La Rochelle contra los hugonotes**, una victoria fundamental de su reinado que costó mucho. En el fondo, un **amplio cortinaje rojo** que sirve de telón de fondo de la escena y se recoge en la parte inferior para dejar ver una arquitectura clasicista. Por lo tanto, Philippe de Champaigne sabe representar al monarca con sus **rasgos fisionómicos reales** y, también, como imagen de la **monarquía absolutista** de Francia ya que él sienta las bases de ese sistema.



El **cardenal Richelieu** se fijó en el talento de Philippe de Champaigne, por lo que le **encargó LA DECORACIÓN DEL PALACIO REAL DE PARÍS**, hoy el Consejo de Estado. Era su vivienda en París, pero se la donó al monarca. También hizo para él **LOS FRESCOS DE LA CÚPULA DE LA IGLESIA DE LA SORBONA**, donde está la tumba del cardenal, y **VARIOS RETRATOS DE RICHELIEU**. El más importante es **EL RETRATO DE RICHELIEU - PHILIPPE DE CHAMPAIGNE**



1624-1640, Galería Nacional de Londres. Muestra las **características** del retrato que **van Dyck** muestra en su pintura. Vemos los **rasgos fisionómicos** del retratado, por eso lo vemos así de anciano, pero también trata de mostrar la **captación psicológica** del cardenal. También, una **elegancia** de la **postura** y la **riqueza** de los **textiles**, aspectos que toma de **van Dyck**. Por último, el **telón dorado** del fondo que deja ver un **paisaje** en la parte izquierda. Estos retratos de Philippe de Champaigne están marcados por van Dyck.

TRES CABEZAS DE RICHELIEU - PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

1642, año de la **muerte** del cardenal. Galería nacional de Londres. Se hizo este triple retrato mostrando todos sus rasgos para servir de **modelo** de una **escultura de cuerpo entero** del cardenal que se hizo en **Roma**. Quería que la escultura la hiciese **Bernini**, pero éste solo le hizo un busto en **1641**. Al final, fue **Francesco Mochi**, escultor italiano que trabajó con Bernini, quien realizó la escultura. La llevó a cabo y la envió de Roma a París; estuvo en el **castillo de la Meilleraye en Poitou** hasta la **Rev. Francesa**, donde destruyeron todos los símbolos de la Iglesia y la realeza. Solo nos queda un fragmento.

2º PERIODO, 1645-1674: en 1645 entró en contacto con el movimiento cristiano del **jansenismo** del monasterio del **Port Royal des Champs**. Era una corriente religiosa declarada como herejía que demandaba a sus seguidores **austeridad** y **perfección espiritual** y **moral**. Esta corriente fue iniciada por Cornelio Jansen, quien llevaba una vida virtuosa y ascética. Esta secta influye en la pintura de Philippe de Champaigne, por lo que lleva a cabo un **arte más austero** y **sobrio**. También **desaparece la artificiosidad** de sus retratos de aparto. Fue fundador de la Academia Real de Pintura y Escultura en 1648 y profesor en 1653.

RETRATO DE UN DESCONOCIDO - PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

h. 1650, Museo del Louvre. En este momento, está muy influido por el **jansenismo** y ha **innovado** en las **características** del retrato. El personaje parece que pudo tratarse de un **miembro de la familia Arnauld**, **líderes** del jansenismo. Los **rasgos fisionómicos** nos llevan a pensar que es **alguien concreto**, que no es una representación idealizada. Además, también capta la **psicología** del modelo.

Es un retrato de **medio cuerpo** donde el retratado aparece detrás del marco de una **supuesta ventana**, por lo que muestra un **trampantojo**. Con este engaño visual, nos quiere hacer ver que está **apoyado** en el alfeizar. Gracias a la incidencia de la **luz**, que es **artificial**, genera el **volumen**, lo hace emerger del **fondo neutro** y **oscuro**.

CUADRO VOTIVO DE SOR CATHERINE DE SAINTE-SUZANNE O EXVOTO DE 1662 - PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

1662, Museo del Louvre. Su **hija**, que había ingresado en un **monasterio jansenista**, aparece **retratada**. Lleva a cabo esta pintura en **agradecimiento a dios** por la **milagrosa curación** de su hija, **sor Catherina de santa Susana** (la joven postrada en la silla). Todavía era novicia en el monasterio. La enfermedad había sido en 1660, cuando empezó a mostrar síntomas de una enfermedad que la estaba dejando **paralítica** (piernas). En 1661, quedó completamente impedida. Ante esto, la superiora, **Agnes Arnauld**, quien aparece orando con las manos juntas, estuvo con la hija y ofreció una novena para que se curara. Al final de la novena, se produjo mágicamente la curación de la joven. Cuenta todo en la **inscripción en latín** en la parte izquierda del cuadro.

La escena se desarrolla en la **celda** de al novicia: vemos sus paredes con una **decoración austera**, solo con el **crucifijo de madera**, una **pequeña cama** donde reposa y una **silla** con un **libro**. Hay hasta grietas en las paredes. Por lo que vemos una representación muy **realista**. Este naturalismo es roto por la **luz**, que parece **divina**. Viene desde lo alto de un foco que no vemos. Irradia directamente hacia la novicia en el momento en que se produce el milagro.

Aparte, vemos los **rasgos fisionómicos** y la **captación psicológica** de las modelos. Además, destacan los **hábitos**, los ropajes de las monjas, tienen plegados muy amplios y de varias tonalidades según la incidencia de la luz. Su tratamiento es de gran calidad.



6.4 EL PAISAJE: NICOLAS POUISSIN Y CLAUDIO DE LORENA

Ambos son franceses, pero desarrollan la mayor parte de su trabajo en Italia. Ya hemos estudiado a **NICOLAS POUISSIN** en el tema 3.

CLAUDIO DE LORENA: se llamaba realmente **Claude Gellée** o



Claude de Lorrain. Nace en Chamagne (Lorena) en 1600. En 1613, marchó a Italia a ganarse la vida. Trabajó de todo, como pinche de cocina, hasta que conoce a Agostino Tassi, quien había violado a Artemisia Gentileschi, le empujó a que estudiase pintura. Gracias a él, Claudio de Lorena conoció a Paul Brill, de Amberes, afincado en Roma y experto en la representación de paisajes.



Sigue viajando y en 1627 regresa a Roma definitivamente. No se marcha más. Se convierte en uno de los mejores paisajistas del s. XVII. Sus características en los paisajes son las mismas que las de N. Poussin. Esto lo vemos en **MOISÉS SALVADO DE LAS AGUAS – CLAUDIO DE LORENA**

1629-1640, Museo del Prado. La escena que da le nombre en la pintura ni siquiera está en 1º termino, sino en 2º: el bebé rescatado de las aguas del Nilo por la hija del Faraón. En 1º termino hay un **pastor durmiendo** junto a su **rebaño**. Sin embargo, el verdadero protagonista es el **paisaje**. Claudio nos muestra un paisaje **idealizado**, que no responde a características concretas de un sitio reconocible, y menos del antiguo Egipto. Además, vemos otra característica de la pintura **clasicista**: vemos un **punto de fuga** al fondo. Hay autores que destacan la semejanza con la **Porta Ostiense en Roma**.

6.5 LOS PINTORES REALES: CHARLES LE BRUN Y HYCINTHE RIGAUD

Son los dos pintores reales durante el reinado de Luis XIV.

CHARLES LE BRUN: nació en París en 1619 y murió ahí en 1690. Además de **pintor** y **decorador**, fue un importante **teórico** del arte. Su 1º maestro fue Simon Vouet. Su carrera estuvo completamente financiada por el **canciller de Francia, Pierre Séguier**. Gracias a él, pudo seguir su formación en Italia. Entre 1642 y 1645 estuvo en Roma donde estuvo muy interesado en la pintura de Rafael y Guido Reni. En 1645 volvió a París, donde obtuvo una gran posición en la **corte francesa**. En 1650 alcanza la cumbre de su carrera y en se convierte en **Primer Pintor del Rey** en 1662 en Versalles. Trabajó en otros palacios, como Vaux-le-Vicomte y Tullerías.

Sin embargo, su obra más importante son **LOS FRESCOS Y LOS LIENZOS PEGADOS EN LA GALERÍA DE LOS ESPEJOS DE VERSALLES – CHARLES LE BRUN**

Entre 1678 y 1684. Representó **hazañas militares** de Luis XIV convertidas en **escenas mitológicas**. Por ejemplo, la Toma de la villa y ciudadela de Gand en 6 días: lienzo pegado en la galería. 1678. Aparece el monarca como uno de los dioses del Olimpo lanzando rayos como Júpiter y rodeado de otros seres mitológicos.

También fue el director de las **Fábricas Reales de los Gobelinos**. Por ejemplo, se realizó un tapiz sobre un cartón cuyo diseño era de Charles le Brun. Representa a **Luis XIV visitando al fabrica**. 1663-1675. Se conserva en la propia fábrica en París. BUSCAR FOTO.

Va a ser más importante por ser uno de los **fundadores** y **profesores** de la **Academia de pintura y escultura de Francia**, fundada en 1648. Fue director durante 20 años. Se le considera un auténtico **guardián del clasicismo en Francia**. Como profesor y director de la academia, defendía que el arte se podía **enseñar** y **transmitir**. Hasta ese momento prevalecía la idea de que el artista nace, no se hace. Pero él pensaba que, aunque había que nacer con una serie de destrezas, el arte se podía aprender con una enseñanza basada en una **normativa**. Es decir, su academia va a **sistematizar el arte** para llevar a cabo un **arte perfecto** con las características del clasicismo.

En el **Renacimiento**, **Leonardo da Vinci**, para representar de forma **naturalista** las emociones, observaba a sordomudos, quienes eran muy exagerados para expresarse. Esto llega al **Barroco** y se retoma con fuerzas, por ejemplo, Guido Reni o Caravaggio. Sin embargo, como parte de la normativa, da fin a la **teoría de los affetti** porque piensa que ya no es necesario que el artista vaya a la naturaleza

para observar y estudiar a las personas. Sistematiza/normaliza la representación de las emociones en el arte a través de unas conferencias que luego se publican en 1668, *Conferencia sobre la expresión general y particular*. Trata de la teoría de los affetti basándose en el *Tratado de las pasiones del Alma* (1649) de **Descartes**. Resume las emociones en una lista de **21 sentimientos** que se debe copiar: admiración, amor, odio, tristeza, miedo, esperanza, desesperación, audacia, furia, respeto, veneración, éxtasis, desdén, horror, ansiedad, celos, depresión, dolor, risa y llanto. Las describe con palabras y dibujos. Muchos criticaron este sistema porque **limita la creación** del artista.

HYACINTHE RIGAUD: nació en Perpiñán en 1659 y murió en París en 1743. En 1681 se trasladó a **París**. Ingresó en la Academia Real de Pintura y Escultura. Ahí destacó por buen estudiante y ganó una **beca** para viajar a **Roma** y completar sus estudios. Sin embargo, finalmente no lo realizó. Tampoco lo necesitó porque enseguida se ganó la vida como **retratista de la burguesía parisina**. En 1688, se convirtió en el **pintor predilecto** de la corte y, sobre todo, de **Luis XIV**.

RETRATO PARADIGMÁTICO DE LUIS XIV, MUSEO DEL LOUVRE – HYACINTHE RIGAUD posible catalogación

Museo del Louvre, 1701. Philippe de Champaigne sienta las **bases del retrato de aparato**, de la imagen de poder, que se establece en la época de Luis XIV, como vemos aquí. Rigaud parte de esas obras anteriores y del conocimiento de las características del retrato de van Dyck. A van Dyck lo vemos en la **postura cuidada** y todo el **escenario** en que se envuelve. Van Dyck también cuidaba mucho la representación del personaje en su **mejor vista posible**: no es que idealizase al representado, sino que busca el lado más atractivo.



Además, transmite la idea de gran **majestad**, una grandilocuencia que el rey quería manifestar de sí mismo como **el gran monarca** de la Europa de principios del s. XVIII. Para ello, crea un magnífico **escenario teatral**: un gran **cortinaje** rojo y dorado, que Philippe de Champaigne ya había incluido en el retrato. Además, unas **arquitecturas clasicistas ricas** y una **capa** con flores de lis de oro y por la otra piel de armiño, texturas que traslada de forma rica. También, la **peluca** de color oscuro a la moda del momento y la postura elegante. Su **gesto** es **noble** y **autoritario**, como vemos al apoyarse en un **bastón** de mando.

Los grandes retratistas no solo buscan una representación fidedigna de los rasgos, sino también la **captación psicológica**. Aquí lo vemos con una actitud de **soberbia** y **autoridad**.

RETRATO DE LUIS XIV, MUSEO DEL PRADO – HYACINTHE RIGAUD

Es la misma **figura**, la misma **postura** y el mismo **año** (1701) que el anterior, pero representa **otro momento** del reinado del rey. Aprovechando el retrato anterior (su posado, postura, gesto), le muestra el vencedor del **Asedio de Namur**, la única vez donde el monarca se puso **al frente de su ejército**. Por eso, lleva **armadura** y **cetro** de mando, donde está apoyado. Se le representa con **autoridad** y **grandilocuencia**.

Diferentes **pintores especialistas** en uno u otro género colaboraban para mejorar la obra. La figura del monarca es de Rigaud, pero el **fondo** con la **batalla** es de otro pintor, Joseph Parrocel, especialistas de pinturas de batalla.

6.6 LOS ESCULTORES DEL REINADO DE LUIS XIV: FRANÇOIS GIRARDON

Frente a la arquitectura y pintura, la escultura francesa del s. XVII ocupó, al principio, sobre todo, un **2º plano** porque los escultores se dedicaban a las **decoraciones** de los **palacios** fundamentalmente. En el **reinado de Luis XIV**, se dedicaban a decorar **Versalles** y hacer esculturas para sus jardines.



Destacan Antoine Coysevox (no lo estudiamos) y François Girardon. Girardon nació en Troyes en 1628. Como todavía no existía la Academia Francesa de Pintura y Escultura, contó con la protección del **canciller Séguier** (como Charles Le Brun) entre **1645 y 1650**. Así, estuvo pensionado en **Roma** durante esos años. Tuvo una gran amistad con Le Brun. Esta relación fue fundamental para Girardon por el éxito de Le Brun en la corte francesa y la Academia. En 1643, colabora con Le Brun en la **decoración de Versalles**. Trabajaron juntos en una de las estancias, la Galería de Apolo. Al regreso de Italia, continuó su aprendizaje en la escuela de la **Academia**.



En 1666, recibe un encargo importantísimo: APOLO ATENDIDO POR LAS NINFAS – FRANÇOIS GIRARDON

1666. La escultura original está custodiada en uno de los **almacenes de Versalles**, y en los **jardines** hay una **copia**. La llevo a cabo para la **Gruta de Tetis**, en los jardines de Versalles, pero ésta no se conserva. Por un **grabado antiguo** sabemos que era una gruta **artificial** compuesta por **tres pequeñas hornacinas**. En la hornacina central estaba este grupo escultórico. En las otras dos, había otras esculturas que no eran de Girardon. En 1778, esta Gruta de Tetis fue desmontada y el pintor y paisajista Hubert Robert creó otra gruta en **otra parte** de los jardines donde quedaba a la **intemperie**. Por esa razón, para conservar mejor la pieza, se colocó una copia.



La figura de Apolo recuerda al Apolo de **Apolo y Dafne** de Bernini. Girardon estuvo en **Roma** entre 1642-45, por lo que pudo conocer la obra de Bernini y el **Apolo Belvedere de los Museos Vaticanos** (s. II d.C.).

Otra escultura que Girardon hizo para Versalles es EL RAPTO DE PROSERPINA EN LA COLUMNATA DEL PARQUE DE VERSALLES – FRANÇOIS GIRARDON

1677. Actualmente en el exterior hay una **copia**. La original se custodia en la **Orangerie**. Recuerda mucho a la obra del mismo tema de Bernini. Por lo tanto, Girardon conoce a los **artistas anteriores, contemporáneos** y la **antigüedad**. Aunque añade un tercer personaje abajo. (**Buscar cual...**)



SEPULCRO DEL CARDENAL RICHELIEU EN LA IGLESIA DE LA SORBONA DE PARÍS – FRANÇOIS GIRARDON

1675-1677. Charles Le Brun diseña la escultura, pero Girardon es quien lo ejecuta. Muestra la figura del **cardenal vivo** en su **último aliento** llevándose una mano al pecho, levantando la mirada y siendo sustentado con un gesto teatral por una figura femenina, la **alegoría de la piedad**, detrás de él. A los pies del cardenal, otro personaje femenino, la alegoría de **Francia**, que se cubre el rostro con la mano con una gran tristeza. Se trata de una representación **clasicista**. Mismas características del clasicismo, gran calidad de Girardon.



ESCULTURA ECUESTRE DE LUIS XIV PARA EL CENTRO DE LA PLAZA VENDÔME – F. GIRARDON

Ahora se encuentra una columna de época de Napoleón, pero antes esta escultura. Fue destruida en la **Rev. Francesa**, pero la conocemos por la **réplica exacta** del Louvre. La hizo **entre 1683 y 1692**. Por

ese conocimiento de la **Antigüedad**, se basó en la **escultura ecuestre del emperador Marco Aurelio en la Plaza del Capitolio de Roma**.

TEMA 7. PINTURA EN FLANDES EN EL SIGLO XVII

7.1 CONTEXTO HISTÓRICO

Es un contexto diferente a lo visto antes. Los **Países Bajos** en los siglos XVI y XVIII es un conjunto de pequeños estados bajo el poder de los **Habsburgo**. En **1555**, **Carlos V** en su testamento incluyó los Países Bajos en la herencia de la rama española de los Habsburgo. **Felipe II** llevó a cabo una **política impositiva** muy dura en sus territorios; es decir, nada más que llegó a ser gobernador de los Países Bajos sube mucho los **impuestos** y prohibió a los naturales/oriundos de la zona que tomaran participación en las **decisiones políticas** de su zona, aunque su padre siempre contase con sus delegados naturales de los Países Bajos.

Por otro lado, la **Reforma Luterana** caló rápidamente y con mucha fuerza en los Países Bajos. Felipe II, que defendía fuertemente el catolicismo, intenta erradicar esto e imponer su religión. Como medida, envió al **Duque de Alba** como gobernador de los Países Bajos con órdenes de eliminar el movimiento protestante y las revueltas por la subida de impuestos por la corona española. El duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, fue gobernador entre 1567 y 1573. Ejecutó a los dos líderes más importantes del movimiento independentista. Además, incrementó los impuestos.

El pueblo de los Países Bajos **se sublevó** ante la corona de España. Surgieron **nuevos líderes**, y el principal era **Guillermo de Orange**. Capitaneó las revueltas para responder a esa acción del duque de Alba, generando la **Guerra de los 80 años (1568-1648)**.

Queda claro que Felipe II se había equivocado. Comparando con su padre, Carlos V nombró **3 gobernadores**, que eran sus parientes y personas cercanas y **oriundos** del lugar, para las 17 provincias en casi **50 años**: Margarita de Austria, María de Hungría y Manuel Filiberto de Saboya. En cambio, Felipe II nombró **9 gobernadores** en **40 años**. Todos ellos eran familiares y amigos, como el duque

mencionado. Esta es otra de las razones que llevaron al fin del gobierno de la corona de España en los Países Bajos.

Las **7 provincias del norte** se agrupan en la **Unión de Utrecht** desde **1579**. Declararon unilateralmente la **independencia** y no reconocieron a Felipe II como soberano, sino a **Francisco de Anjou**. Éste era miembro de la casa real francesa sin ninguna vinculación a estas provincias, pero, como Francia y España tenían conflictos, aumentaban sus enfrentamientos con España. Así crean las **Provincias Unidas del Norte** o la **Republica de los Siete Países Bajos**.

Por otro lado, las otras **10 provincias del sur** constituyeron la **Unión de Arras** mostrando fidelidad a la Corona Española y manteniendo el catolicismo. Es lo que conocemos como **Flandes**. Su gobernante seguirá siendo un representante de la Corona de España. Por ejemplo, una importante gobernadora era Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II e Isabel de Valois y esposa de Alberto de Austria. Ambos fueron muy buenos gobernadores de Flandes. En **1621**, murió Alberto sin descendencia en el matrimonio, por lo que Isabel quedó como gobernadora en solitario de Flandes hasta 1633. Estuvo muy vinculada con Pedro Pablo Rubens, que fue su pintor y diplomático que viajaba por Europa en su nombre buscando la paz.

Llegó al **Guerra de Sucesión Española**: Carlos II de España falleció sin descendencia en 1740. Esta guerra terminó con la victoria de **Francia** con la llegada de **Felipe V de Borbón** al trono. La guerra de sucesión española terminó con la firma de **Tratado de Utrecht (1713-1715)**, que supuso la renuncia de las 10 provincias del sur de los Países Bajos en favor de la rama austríaca de los Habsburgo, pasando a denominarse **Países Bajos austríacos**.

7.2 PEDRO PABLO RUBENS

En las Provincias Unidas del Sur, **Flandes**, Pedro Pablo Rubens. Nació en 1577 y 1640. Contaba con dotes artísticas, conocimientos humanísticos, latín, varias lenguas modernas y diplomacia. Su familia procedía de **Amberes**, pero con el comienzo de la Guerra de los 80, su familia marchó a la actual Alemania. Primero fueron a **Colonia** y después a **Siegen**, donde nació Rubens. En 1589, volvieron a Amberes. En esta ciudad, estudio a los **clásicos griegos y latinos**, pero tuvo que abandonar los estudios, por la escasez provocada por la guerra. Para sacar dinero, se convirtió en **paje** al servicio de una **condesa**. Al mismo tiempo, inició su carrera como **pintor**. Trabajó con varios pintores y, en 1598 (21 años), ya era pintor **independiente**. Es decir, que aparece reflejado en al Guilda (Gremio) de San Lucas de Amberes habiendo concluido su etapa de aprendizaje (4 años) y la de oficialía (2 años). Después de estos +- 6 años, hacen un examen de maestría delante del gremio para ser **maestro**, abrir su taller y ser pintor independiente.

Sin embargo, decide viajar a **Italia** para continuar con su aprendizaje. Llega a **Mantua** y se establece en la **corte del duque**. Se convierte en su **agente artístico** y viaja por diferentes ciudades de Italia para adquirir obras y objetos artísticos para el duque. Está a su servicio durante 1600 y 1608. No es seguro, pero es posible que en esta etapa conociese a Caravaggio. Estaba pintando la **Muerte de la Virgen para la Scala de Roma**, pero no gustó a los religiosos. La compró Rubens, quien, antes de enviarla a Mantua, abrió un local para que fuese admirada por quienes quisiesen. Ahora está en el Louvre.

Durante esos años en Italia, pudo estudiar a Caravaggio, Tintoretto, veronés, Correggio, Tiziano, MA, Rafael y las esculturas de la **Antigüedad** exhaustivamente.



En **1607**, aun en Roma, recibe un encargo importantísimo. Pese a ser extranjero, lo recibe porque era uno de los principales artistas de la Roma del momento. Es **LA PINTURA DEL ALTAR MAYOR DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA EN**

VALLICELLA (CHIESA NUOVA) – P. P. RUBENS

La iglesia se terminó en 1605 y se encargó al pintura en 1607. La imagen que le pidieron debía cumplir dos cosas: tenía que representar el **icono antiguo** que se veneraba en la iglesia. Además, que debía representar **6 santos** de la **devoción** de los **oratorianos**, san Gregorio Magno, san Plácido, san Mauro, santa Domitila, san Nereo y san Aquileo. Para ello, **divide** la pintura **en dos** crea una especie de **portada** rematada por una **hornacina** donde se incluye una **versión actualizada** del icono antiguo, rodeado por un grupo de angelotes.

1ª VERSIÓN: En la parte inferior de la portada, coloca en **dos grupos** a los santos. A la **izquierda**, a san Gregorio Magno casi en el centro, a san Mauro y san Plácido. A la **derecha**, santa Domitila y detrás san Nereo y san Aquileo.

Rubens parte del **movimiento** (ángeles revoloteando), la **corpulencia** de las figuras y el cuidado y la calidad de la representación de los **textiles**.

Presentó al pintura a los oratorianos, quienes la colocaron en el altar de la iglesia. Aunque les **gustó** al pintura, debido a los **reflejos** de las **ventanas** del **presbiterio**, no se veía nada, por lo que no se podía venerar la imagen. Así que le pidieron que **repitiese** la misma pintura a un **soporte antirreflejante**. Dijo que no, que iba a hacer otras pinturas con otro soporte.

2ª VERSIÓN: Cambió el óleo sobre lienzo por **óleo sobre pizarra**, que no refleja, y se quedó con la pintura. En **3 cuadros** representó lo mismo: el icono religioso, en la pintura del altar, y los 6 santos, en las pinturas de los lados. Cambiando a 3 lienzos, tenía más espacio.

En el lateral derecho, **san Gregorio magno** con **san Plácido** y **san Mauro**. En el lado izquierdo, **santa Domitila** con **san Nereo** y **san Aquileo**. Ambos grupos rodeados por **angelotes**. En la pintura central, el icono religioso actualizado que está siendo **sustentado** y **venerado** por ángeles. Debajo del icono actualizado de la Virgen y el Niño, se sitúa el original, por lo que el nuevo se puede **bajar** y esconder para **dejar ver el original**.



Hay **mucho colorido**, con una amplia gama. También, cuidado en la representación de los **textiles**. Una **luz** influida por Caravaggio y con **juegos** de luces y sombras, pero **no violentos**. Está más cerca de la pintura veneciana. Algunos ángeles que sostienen el icono provienen de la pintura con el **in soto** in su de Correggio en Parma.

Rubens se queda la 1ª versión. En 1608, le llega la noticia de que su **madre** está muy enferma por lo que marcha a **Amberes** y abandona a Italia. Esta pintura la coloca encima de su sepulcro. Con el paso del tiempo, cae en **manos particulares**. Hoy está en el museo de **Grenoble**, Francia.



En 1609, los **archiducos Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia**, los gobernadores de Flandes, le nombraron **Pintor de Corte**. Su corte se encontraba en Bruselas, pero fueron majos y le permitieron seguir asentado en Amberes. Además, el 3 de octubre de 1609 se casa con **Isabella Brandt**. Era una joven, de 18 años (Rubens tenía 32 años), perteneciente a una familia adinerada de Amberes. La pareja tuvo 3 hijos: Clara, Alberto y Nicolás.

AUTORRETRATO CON SU ESPOSA – P. P. RUBENS

1609-1610. Es un retrato de **recién casados**. Están el **aire libre**, debajo de una **madre selva**. Ésta es una planta trepadora que simboliza el **amor**. Los dos están **enlazando** sus **manos** en señal de **unión**. Rubens apoya la otra mano en la **empuñadura** de su **espada**, lo que nos indica que es un **caballero**. En sus rostros, que miran al espectador, se ven **felices** y con una **posición social óptima** (él era pintor de corte de los gobernadores y ella pertenecía a una buena familia). Van ataviados con unas **ropas muy lujosas**. Rubens porta una **valona** con mucho encaje (mucho encaje es mucho dinero → mayor lujo). Además, su **chaqueta** completamente bordada, a la que incide una **luz**, que parece de **atardecer** al ser **dorada**. Ella lleva un **corpiño dorado**, una **lechuguilla** riquísima, una **falda** con brillo, **joyas** y unos **puños** de encaje, todo de lujo. Así traslada Rubens su alta posición. El **colorido** es intenso y variado, pero un poco oscurecido por la luz brillante y de atardecer. Recuerda al color veneciano. El encaje de él, muy rico. Refleja su riqueza. El corpiño de ella también. Ellos ocupan la mayor parte de la composición.

LA ADORACIÓN DE LOS MAGOS – P. P. RUBENS

El mismo año que fue nombrado pintor de la corte, 1609, le encargaron esta pintura de grandes dimensiones y calidad. Esta pintura es **telón de fondo** en el **ayuntamiento** de Amberes, en la sala donde se firma el documento para la **tregua de 12 años** de la Guerra de los 80 años, que firman la Monarquía Española y las Provincias Unidas del Norte.



Representa la Adoración de los Reyes Magos. La escena tiene lugar al **atardecer**, como indica el fondo, con un **ambiente veneciano** por su influencia, que se deja entrever entre el **pesebre** y la **multitud**. En cambio, el **1º término** es más iluminado. El foco de **luz principal** es el propio niño Jesús, en la parte izquierda de la composición. Es el encargado de irradiar una luz divina que ilumina a los personajes más cercanos a él, hasta el cortejo de los Reyes Magos que se acercan a venerarle.

La pintura de Rubens es una síntesis de una gran cantidad de **influencias** que va obteniendo en sus viajes por **Italia**: el ambiente veneciano mencionado, Caravaggio (en la representación **naturalista** de los personajes, sobre todo de los masculinos semidesnudos que portan regalos. En ellos, vemos unas plantas de los pies negras, sucias), MA (los mismos personajes desnudos en 1º término en la parte

derecha, que recuerdan a los cuerpos corpulentos de grandes anatomías de la pintura y escultura de MA), y la escultura de la **antigüedad** (la potencia anatómica. Por ejemplo, el torso del Belvedere o el Laocoonte).

Además, cuidaba mucho el **detallismo** en la representación de los **textiles** (como [Orazio Gentileschi](#)). Incluso, con todavía más detalle porque los muestra con gran **precisión, delicadeza y calidad**, lo que nos muestra su gran conocimiento del arte del tejido. Seguramente, esto se debe a que **Amberes**, desde el s. XV, era una ciudad importante en el comercio de los textiles en el norte de Europa. Se importaba lanas desde otras partes de Europa. Quizás desde su juventud pudo conocer estos textiles extranjeros que llegaban a Amberes. Además, en **Italia** pudo conocer y estudiar en Italia las sedas y otros textiles.

Este conocimiento lo manifiesta en esta pintura de manera espectacular. El **rey agachado y ofreciendo un regalo** al niño está vestido con una capa que, al interior, muestra **armiño** (símbolo de reyes) y, al exterior, con un **tejido otomano** (turco) del s. **XVI**. Tiene bordados una serie de motivos vegetales y florales en oro o plata que, únicamente, partían de los talleres imperiales de Estambul. Este tejido lo pudo conocer porque, en 1600, cuando llegó a Mantua, acompañó al duque a **Florenia** con motivo del matrimonio por poderes entre María de Medici y Enrique IV de Borbón. El **Gran Duque de la Toscana** tenía en su colección un tejido de estas características. Por lo tanto, sin duda ahí pudo conocer este tejido. Además, se le busca un significado a este textil que porta el rey mago que es justamente **el único que se arrodilla** ante Jesús. Por lo tanto, representa la victoria del **cristianismo sobre el islamismo**.

El **2º rey**, ataviado completamente de **rojo brillante**, va cubierto por una gran **capa de terciopelo rojo carmesí** que era como las que usaban en ese momento y hasta el s. XVIII los funcionarios de más alto grado de la **República Veneciana**, como los senadores o procuradores, conocidos como los **patricios venecianos**. Esto lo vemos en [el retrato del patricio véneto Daniele IV Dolfin de Tiépolo](#). Rubens visitó Venecia, donde pudo ver este tejido.

Por otro lado, el **rey negro** luce una magnífica **capa de terciopelo liso de color azul** con una gran calidad sobre una **túnica de Damasco de seda blanca** con unos motivos vegetales en rosa y azul. Éstos no eran bordados, sino que se imitaban los bordados. Esta seda tejida era típicamente de **Florenia**, único lugar donde se llevaba a cabo. Vemos este tejido en [Retrato de mujer de perfil de Pollaiuolo](#). Así, Rubens vuelve a mostrar su gran conocimiento.

Esta obra está llevada a cabo en dos momentos diferentes. Lo sabemos por varias razones: En el **museo Groninger** (Países Bajos) se conserva un **boceto** de Rubens de **1609** que nos muestra la **composición en origen**: era solo una parte de la composición definitiva. Esta composición era más pequeña y cuadrada, y llegaba a las figuras de los dos cortejadores, del cortejo de los Reyes Magos. Sin embargo, en **1628** Rubens llegó a **Madrid** en esa labor diplomática para la gobernadora de Flandes, la Archiduquesa Clara Eugenia, y se encontró su obra en el **Alcázar Real**, aunque la había pintado para el ayuntamiento de Amberes. Resulta que había terminado en manos del monarca español. Le pidió a este poder intervenir para **ampliar** e incluir su propio **autorretrato**. **Felipe IV** se lo permitió. Así que, gracias a una radiografía, vemos perfectamente cuáles fueron los añadidos y cambios en la composición. Añadió una **banda** en la **parte inferior** y en el **lado derecho**. Así, le dio más amplitud a la escena, añadió la **pareja de ángeles**, y **amplió el séquito** de los Reyes Magos, incluyendo su autorretrato subido en un caballo, girando la cabeza para que le veamos y mirando hacia la acción.

En esta parte añadida, vemos de nuevo la **influencia** de los **modelos italianos** aprendidos durante su estancia ahí, desde la antigüedad hasta sus días. Prácticamente reproduce un detalle de la pintura [Incendio del Borgo en las Estancias Vaticanas](#) de [Giulio Romano](#). Vemos a personajes huyendo del fuego que, **invertidamente**, se reflejan en los personajes del lado derecho de la obra de Rubens. No es una reproducción literal, sino que aprovecha los modelos.

Pintó la Adoración de los Reyes Magos porque los magos representan **diferentes naciones** que luchaban **contra la Corona Española**. Los magos van a alabar al niño, como los líderes de las naciones a los gobernantes en este momento de búsqueda de paz. Por lo tanto, era una **búsqueda de paz** por parte de los gobernadores de Flandes.

En esta época de paz, muchas **iglesias** van a completar sus obras de arte. Rubens recibe un gran nº de encargos. Entre 1610-11, lleva a cabo 3 retablos en la catedral de Amberes. El retablo del centro, **LA ELEVACIÓN DE LA CRUZ EN LA CATEDRAL DE AMBERES – P. P. RUBENS**

1610-11. Recibe el encargo de un **comerciante** importante de Amberes, **Cornelis van der Geest**. Le encarga la pintura titular del **retablo mayor** para la **iglesia de santa Walpurgis**, pero es trasladada a la **catedral de Amberes**, donde se dispone a día de hoy. Le pide realizar un **tríptico** (dos puertas que se abren y se cierran). Para Rubens, que venía de Italia, estaba pasado de moda, pero lo tuvo que hacer.

Cornelis van der Geest pide que represente un programa iconográfico determinado: en los retablos **laterales**, unos **santos** de la **devoción local**: san Armando y santa Walpurgis so representa en la puerta de la **izquierda**, a santa Catalina y san Eligio en la **derecha**. Además, la escena central debía ser la **elevación de Cristo**. Decide situar esta escena principal en **todo el interior** del tríptico, no solo en la escena central; es decir, tomando los laterales. Aunque no sea corrida por los cortes y los marcos de las puertas del tríptico, el centro y los laterales forman **una sola escena**. Por lo tanto, la parte más importante, el retablo central, quedaría dentro del tríptico. Cuando éste se abriese, se vería; y que cuando se cerrase, se verían los retablos con los santos. De esta forma, **actualiza** la forma de representar una pintura medieval.

Para la representación de la escena central, parte de lo que ha aprendido en **Italia**. Vemos otra vez las **anatomías**, la **corpulencia** y el **volumen** de las figuras, que están próximas a las figuras de **MA**. Además, tenemos un **boceto preparatorio** en el **Museo del Louvre** que nos muestra los cambios que Rubens hizo en la **composición**: las partes laterales siguen igual, pero cambia la central poniendo el cuerpo de **Cristo en más altura para convertirlo en una gran diagonal** que cruza de lado a lado la composición. El otro gran cambio se da en el fondo: en la solución definitiva **elimina al otro crucificado** y los **soldados romanos** sustituyéndolo por un **arco**. Por otro lado, vemos el **claroscuro** de **Caravaggio**. Este es **menos** contrastado que, en Caravaggio, pero hay un contraste entre luces y sombras.



El otro gran cambio se da en el fondo: en la solución definitiva **elimina al otro crucificado** y los **soldados romanos** sustituyéndolo por un **arco**. Por otro lado, vemos el **claroscuro** de **Caravaggio**. Este es **menos** contrastado que, en Caravaggio, pero hay un contraste entre luces y sombras.

El modelo que ha seguido para la composición está sacado de una pintura veneciana de **Tintoretto**, **la Crucifixión para la Scuola Grande si san Rocco**. Rubens no se basa en la crucifixión de Cristo, sino del **ladrón del lateral izquierdo**. Por otro lado, el **gesto** que representa Cristo, cuyo modelo es el rostro del **sacerdote troyano Laocoonte**: ceño fruncido, boca entreabierta.



EL RAPTO DE LAS HIJAS DE LEUCIPO EN LA PINACOTECA DE MÚNICH – P. P. RUBENS

h. 1616, Pinacoteca de Múnich. Es una de sus pinturas mitológicas más conocidas. De hecho, esta pintura se utiliza como **paradigma** de la pintura barroca.

Muestra una escena de la **mitología**, el rapto de las hijas de Leucipo: los hijos gemelos de Leda y Júpiter-Zeus, **Cástor** y **Pólux**. Por intermediación de Cupido, cayeron enamorados y decidieron raptar a las dos hijas del rey Leucipo, **Ilaida** y **Cebe**. Para trasladar este tema, Rubens lo tuvo sencillo porque había sido muy representado: el Rapto de las Sabinas de Giambologna. Aquí, en Florencia, la pudo ver en uno de sus viajes. Utiliza la **misma composición**: la composición típica **manierista** y **barroca** utilizada para este tema, la **helicoidal**. Como un torbellino, las figuras dan la sensación de moverse como las hélices de un helicóptero. Así, consigue gran **movimiento**, el que requiere el tema. Vemos un **predominio** del **color** sobre el dibujo, que hace que a nuestra vista le cueste cerrar los contornos y las formas.

Además, como paradigma del barroco, nos marca una composición muy meditada con **dos diagonales** que se cruzan creando una composición en **aspa**. Desde la capa de uno de los hermanos, pasando por la nalga de la mujer raptada en el centro, llegando a la mano de la parte baja. Después, desde la mano de la raptada en el centro, pasando por la nalga de la mujer raptada en el centro, hasta la pata trasera del caballo. Así, consigue gran **movimiento**.

Como modelo, Rubens utilizó la escultura de La Noche de MA en la Tumba de Giuliano de Medici en la iglesia de san Lorenzo en Florencia. Es casi una traslación directa (la pierna, la larga, el cuerpo, el cuello...) en la figura de la mujer raptada en el centro. Además, parece más claro todavía que tuvo presente **una pintura de MA que no se conserva**, pero que él vio y copió. Gracias a su copia, conocemos la obra de MA. Representaba el tema de Leda y el Cisne, el encuentro sexual entre Júpiter, metamorfoseado en cisne, y Leda, de cuyo encuentro nació Cástor y Pólux. Es interesante que, para representar el rapto hecho por los gemelos, utiliza una pintura que muestra el encuentro sexual donde se les concibió. Por otro lado, más influencias. Por ejemplo, la lucha del Laocoonte y sus hijos contra los dioses para que no avisasen de la trampa del caballo de Troya. Como ellos, las hijas no pueden librarse de esa lucha.

Sin embargo, al final **todo acaba bien**. **Cupido** aparece por partida **doble**: en el lateral izquierdo y entre el caballo gris y uno de los secuestradores. Están tratando de **controlar a los caballos**, que están encabritados por ponerse nerviosos en esta escena. De hecho, el cupido del lateral derecho **mira** al espectador para expresar que está controlando la situación y que **el amor va a triunfar**, porque al final los gemelos se casan con las hijas del rey y se comportan como buenos maridos.

La **interpretación** que se ha querido dar es que muestra la necesidad de los **monarcas absolutistas** de mostrar a su pueblo su **poder** y **fuerza**. Por lo tanto, las raptadas representan al pueblo sometido por el absolutismo. Los monarcas serían por tanto dioses del Olimpo que ejercer su poder sobre los humanos y las leyes del pueblo.

JUDITH CON LA CABEZA DE HOLOFERNES 1616-1618

Luz claroscuro. 2 focos dirigidos. Foco con antorcha que ilumina rostros. Dramatismo

Figuras en primer plano de medio cuerpo. Ocupan casi todo el marco. Predominan los ocre, rojos, blancos, gama cromática reducida



Fondo neutro con ligeros toques de luz que nos dejan ver el cuerpo decapitado de Holofernes. Se ve su armadura arriba.

Pechos fuera: sensualidad femenina. Un cliente que suele ser masculino... demuestra su fuerza.

Ambigüedad.

Mujer que por designio divino. Iglesia que triunfa y vence a la herejía. La representación de Holofernes. Esa es la virtud de la contrarreforma. Pero por otro lado, pechos al descubierto, sensualidad... para que fuese más del gusto de esa clientela privada. Privado siempre. EN arte oficial no aparecería tan poco decorosa.

1621 es un año clave ya que **muere el Archiduque Alberto de Austria**. Rubens estrecha el poder con la infanta viuda, quien sigue ejerciendo el poder como gobernadora hasta 1633, cuando fallece. Por mediación de la propia **Isabel Clara Eugenia**, Rubens recibe un encargo muy importante: **la serie de 22 pinturas para la decoración del palacio de Luxemburgo de María de Medici**. Además, ella misma le encarga importantes obras: **20 GRANDES TAPICES PARA EL CONVENTO DE LAS DESCALZAS REALES DE MADRID – P. P. RUBENS**

h. 1625, la **infanta y gobernadora** le encarga estas obras. El **diseña los cartones**, después se hacen los tapices, que hoy se encuentran en la iglesia del mismo convento. Nos han llegado muchos modelos para los tapices, **6 de ellos** (pintado en óleo sobre tabla) se conservan en el **Museo del Prado**.

El tema representa en ellos es el de la **Eucaristía** porque Isabel Clara Eugenia es **católica** en un lugar (Flandes) con problemas por el **protestantismo**. Además, este dogma fue el que **Lutero** más criticó, aunque era la parte central que representaba el sacrificio de Cristo. También, Isabel Clara Eugenia es hija de Felipe II, **fervente católico** y el **príncipe del catolicismo** (Carlos V). Además, en ese momento Flandes estaba con la **guerra de los 80 años**.

LA VICTORIA DE LA VERDAD SOBRE LA HEREJÍA 1625

Columnas salomónicas, barroco. Textil dentro de textil: trampantojo. La verdad, el personaje femenino, halo dorado. Está siendo alzada por un personaje masculino: representación de Cronos o Saturno (el tiempo) la verdad de la iglesia católica. Venciendo al mal, un dragón. También hay un dragón arriba. El mal en general. Pero también acompañan a otras figuras asociadas al mal: Calvino y Lutero. Hay otras figuras, como las alegorías o representaciones genéricas de judíos y musulmanes. Distintos usos lumínicos. Gama cromática variada. Naturalismo pero también idealismo. En pintura rubensiana, todo mezclado. Los animales, debajo del cortinaje. No están representados en el textil que cuelga de la tela barroca. Representan también lo mismo. Zorro símbolo de la herejía también.



TRIUNFO DE LA IGLESIA CATÓLICA

No lo hemos estudiado como tal. EL otro sí. h. 1625. Mide 63,5 x 105 cm. Es la escena más grande, por lo que estaría destinado para el **lugar más importante, lo alto del altar**. Rubens concibió una escena a modo de un **triunfo romano** por la influencia de la **antigüedad**. Por lo tanto, combina un tema católico con elementos clásicos y **reinterpreta** la antigüedad en clave católica. Vemos un **carro triunfal** presidido por un personaje femenino que es una **alegoría** de la **Iglesia**. Con las 2 manos, sostiene una **custodia** (un objeto litúrgico) donde se transportaba la **sagrada forma** (la hostia eucarística) durante las procesiones. Detrás de ella, hay un **ángel** a punto de colocarle la **mitra/corona** papal. Delante de ella, sobre un **caballo blanco** que tira del carro, **otro** ángel que porta un dosel con **dos llaves**, las llaves de **san Pedro**, símbolo del papa. Hay un 3º ángel detrás de éste, que porta la **palma** y la **corona de laurel**, que simbolizan la **victoria** de la Iglesia.



En el lado derecho, vemos las **ruedas** del carro, que están decoradas con joyas incrustadas y están **arrollando a tres figuras**. Uno de ellos es apenas visible. El que el carro por encima de ellos representa el **triunfo** de la Iglesia sobre el **mal**, el **pecado** y la **herejía**. Delante de esto, en 1º término, aparecen otros **dos personajes masculinos** que caminan junto al carro. Uno de ellos, está **atado** y con los **ojos vendados**. El otro, más anciano, lleva **orejas de burro**. Ambos representan la **ceguera** y la **ignorancia** respectivamente. Detrás de ellos, les sigue una **mujer** que porta una **lámpara** que lleva la luz que ellos ni ven ni entienden. Esa luz es la verdad del dogma de la Iglesia.

En el centro de la parte inferior, un **globo terráqueo** rodeado por una **serpiente que se muerde** la cola que simboliza la **eternidad**. Está flanqueada por la **pala** de un **timón** (que simboliza el gobierno) a la izquierda, y la **palma** (que simboliza la victoria) a la derecha. Todo esto representa el eterno **triunfo** y **gobierno** de la Iglesia sobre el mundo.

Toda la escena está bajo una **estructura barroca**: a los lados, dos **columnas salomónicas** (decir lo que ya estudiamos sobre el templo de Salomón). Además, parece que la escena se representa en un **tapiz** entre esta estructura, por lo que es un **trampantojo**.

Rubens siguió trabajando como **diplomático** para la gobernadora, Isabel Clara Eugenia, y la Corona Española. Fue una pieza importante en las firmas de **tratado de paz entre España**, los **Países Bajos** y el resto de las **potencias europeas** que trabajan a favor de los holandeses para atacar España. En esta labor en las firmas, Rubens se iba moviendo en las distintas **cortes europeas**. Viajó a **España** por 2ª vez en **1628** porque **Felipe IV** lo llamó para que le informase de las negociaciones. En ese momento, Rubens le pregunta para intervenir en **La Adoración de los Reyes Magos** mencionada. Además, tuvo una **actividad pictórica frenética**. Esto incluso impresionó a **Velázquez**, quien le permitió trabajar en su taller en el Real Alcázar. Velázquez explicó a su suegro y maestro, **Francisco Pacheco**, que era increíble la calidad y rapidez con la que pintaba. Por eso, en el tratado *Arte de la Pintura* de Pacheco dijo: *parece cosa increíble haber pintado tanto en tan poco tiempo*. De hecho, en 8 meses en Madrid pintó 40 cuadros. Algunas fueron por encargo del rey, otras por encargo de la gobernadora e infanta, copias de Tiziano para sí mismo tras conocer la colección del rey de este autor.

Sin embargo, tuvo que marcharse por su labor diplomática a **Londres**, en la corte de **Carlos I de Inglaterra**, entre **1629 y 1630**. Aquí dejó una **gran huella** y ensombreció a todos los pintores ingleses. Recibió el encargo de la Banqueting House, de White Hall en Londres, y dos pinturas para el rey. En **1631**, viajó a **La Haya** en sus labores diplomáticas.

Ya de vuelta, en 1630, contrajo matrimonio en 2ª nupcias con **Helena Fourment** porque en 1626, antes de viajar a Madrid, quedó viudo. Ella tenía 16 años y él 53 años. **HELENA FOURMENT SENTADA EN UNA TERRAZA**: 1630-31. Pinacoteca de Múnich. Nos muestra a su nueva esposa. A partir de su matrimonio, la emplea como modelo para figuras femeninas en escenas mitológicas y como santas. Por ejemplo, la vemos como modelo para las tres figuras de **LAS TRES GRACIAS – P. P. RUBENS**



Museo del Prado, 1630-1635. Tenía mucho cariño a esta obra. El 30 de mayo de 1640, cuando Rubens muere, esta pintura se encontraba en su taller. Felipe IV se encargó que, tras fallecer Rubens, comprasen más obras.

Representa las 3 gracias, las **hijas de Júpiter y Eurymone**: Aglae, Afrosina y Talía. Representa varios conceptos de la antigüedad relacionados con la diosa **Afrodita**, amor, fertilidad y belleza. Esto se pone en relación con los **últimos años** de la vida de Rubens, cuando estaba revitalizado por casarse con una mujer joven y tener 5 hijos con ella. De ello, la utiliza como modelo. Representa los **tres cuerpos entrados** en carne, el canon femenino de la época. Están juntas y entrelazadas en un **paisaje abierto**. Pero crea una especie de **telón** que envuelve a las tres: en la parte superior, un árbol del que cuelgan textiles, de gran calidad, creando una especie de telón que las envuelve. Además, una guirlanda de flores que las corona y que cuelga del árbol, y una fuente al otro lado que representa a cupido agarrado al cuerno de la abundancia del que emana agua.

También tenemos otra obra del padro: *Mercurio y Argos*. 1636-1638. Determina exactamente qué partes ha pintado Rubens y qué partes el taller. Una de las 60 pinturas que Felipe IV encargó a Rubens para la decoración de la Torre de la parada. Lo decoró con un número enorme de pinturas que representaban escenas de la Metamorfosis de Ovidio. Nos muestra este ejemplo la forma de trabajar de Rubens. Que trasladaban su dibujo mediante cuadrícula a tamaño real. Los toques finales los hace él. El taller de Rubens era muy grande. Van Dyck fue colaborador de su taller.

Por lo tanto, Rubens es uno de los pintores más influyentes de su época por su calidad y la huella artística que dejó en varias cortes viajando en sus labores diplomáticas.

7.3 ANTON VAN DYCK

Nació en Amberes en 1599 y murió en Londres en 1641. Su abuelo y varios familiares de su madre eran artistas. A los **10 años**, se inició en el arte de la pintura. Con **18 años**, entró a trabajar al **taller de Rubens**, pero no fue su discípulo, solo trabajador. En esos años, **1617 y 1621**, pintó igual que Rubens; de hecho, se confunden sus pinturas de esta época.

Tuvo un **taller independiente** en Amberes desde 1618, por lo que desde ese año ya era **maestro** pintor. Además, en 1620, se convirtió como **ayudante** principal para **Rubens**, el pintor más importante de Flandes en ese momento. Asumió de forma tan clara el estilo del maestro que se confunden las obras de uno y otros.

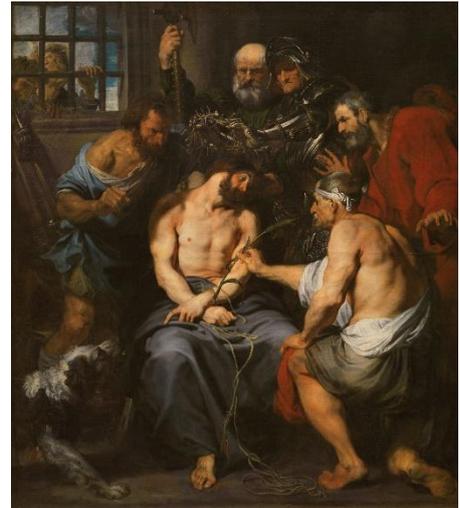
LA CORONACIÓN DE LAS ESPINAS DEL MUSEO DEL PRADO – A. VAN DYCK

1618-20. Museo del Prado. La lleva a cabo cuando estaba trabajando para Rubens, por lo que es muestra de **cómo asume** la pintura de Rubens. Durante mucho tiempo se adjudicó a Rubens, pero

fue restituida a Van Dyck. Por lo tanto, vemos el gran **influjo** de Rubens en Van Dyck. Por ejemplo, vemos **la luz claroscuro** y los diseños de los **cuerpos**.

Conoce a Caravaggio a través de Rubens. Conoce toda la pintura italiana a través del estilo de Rubens, ya que está todo ahí. Deudas con Caravaggio por el **claroscuro**, no tan radical. También, la figura derecha de la parte baja tiene la planta del pie sucia, por lo que es una figura **naturalista**, como el resto de figuras.

La composición: en el centro Cristo, siendo coronado de forma satírica por los soldados romanos con la corona de espinas. El hombre de las plantas sucias le entrega un junco de forma irónica como un cetro. Vemos dos **diagonales en aspa**: una diagonal es desde quien le corona hasta el perro; otra desde los niños, pasando por el junco, hasta las plantas del pie. Cristo es quien recibe el foco lumínico principal, sobre todo en su pecho.



En **1620**, cuando todavía trabajaba para Rubens, recibe una invitación de **Jacobo I** para que se trasladase a **Londres** y fuese **pintor de corte**. Sin embargo, en febrero de 1621, abandona Londres y vuelve a Amberes. Aquí inicia una **intensa productividad** desde **febrero de 1621** hasta **octubre de 1621**. En octubre de 1621, seguramente impulsado por Rubens, abandona su colaboración con él y emprende un viaje a **Italia**.

RETRATO DE ISABELLA BRANDT, GALERÍA NACIONAL DE ARTE EN WASHINGTON – VAN DYCK

Entre **febrero y octubre de 1621**, tras su vuelta de Londres y antes de marchar a Italia. Galería Nacional de Arte de Washington.

Por tres razones se ha considerado durante mucho tiempo obra de Rubens:

- Porque muestra a su **1ª esposa** y, encima, en el **jardín** de su casa. Reproduce perfectamente una fachada a la italiana que Rubens mandó construir en la zona abierta que daba acceso al jardín desde el patio.
- Porque muestra el **estilo** de Rubens: la riqueza y calidad de los textiles, el colorido variado (como vemos en el cortinaje, elemento en más pinturas de Rubens, Caravaggio, Octavio Costa...) y otros elementos.
- Porque estaba en **casa** de Rubens: Van Dyck se la regaló como muestra de su buena relación antes de partir a Italia.



Emprende su viaje a Italia para ampliar sus estudios. En **1621**, llegó a **Génova**. Fue viajando por diferentes ciudades. Estuvo más tiempo (entre **1622** y **1623**) en **Roma**, pero desde esta ciudad hizo **viajes** a otras. Por ejemplo, en el invierno de 1622 viajó a Venecia. Sabemos sobre los viajes que Van Dyck hacía desde Roma porque nos ha llegado un **cuaderno de dibujos**, que se conserva en el Museo Británico. Aquí, dibujó todo aquello que le interesaba (monumentos, por ejemplo) y con quién hablaba y sobre qué. Se va a interesar por el estudio de la pintura veneciana.

En su estancia en Roma, retrató a personajes de la **corte papal**: **CARDENAL BENTIVOGLIO, PALACIO PITTI DE FLORENCIA – VAN DYCK**

Palacio Pitti de Florencia, **1623**. El **cardenal Bentivoglio** encargó directamente este retrato. Era cardenal e historiador. Fue nuncio papal, por lo que se debía encargar de trabajar por la paz en los Países Bajos, de ahí que se interesase por V. Dyck.

Vemos que ha introducido **modificaciones** en su estilo desde las obras hechas antes de ir a Italia. Ha **refinado** su estilo, sobre todo en comparación con el estilo de Rubens. Por ejemplo, vemos una **postura** y **gesto** muy refinados. Además, destaca algunos elementos, que los hace muy **elegantes** y **esbeltos**, como las **manos**. Estilo más refinado. Se ve en las manos del cardenal. Sin embargo, no abandona una característica fundamental de Rubens: la riqueza de los **textiles**, en el cortinaje y el ropaje. Por ejemplo, vemos el brillo que provoca la luz en las vestimentas con el **muaré**, un tejido de sedas que muestra **aguas**. Además, capta los **rasgos fisionómicos** del retratado y su **psicología**. Muy elegante. Con la intención de que salga favorecido el retratado. Cuida el escenario.



En **1627**, regresa a **Amberes** tras un largo periodo de formación. Regresa con una gran **reputación** porque había retratado a personajes importantes, como el cardenal Bentivoglio. Además, en 1627, se convierte en el pintor de la **archiduquesa Isabel Clara Eugenia**, gobernadora de Flandes, cuando ya era viuda. Así, se convierte en el **retratista de la corte**. Retrata a todos los miembros de la corte de Bruselas.

Visitó a Sofonisba Anguissola (1535-1625) en Palermo. Una pintora, acompañante de la reina de España. Ya era anciana cuando Van Dyck la visitó. Era famosa en la época.

RETRATO DE JACQUES LE ROY EN EL MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA EN MADRID – VAN DYCK no cae

1631, Museo Thyssen-Bornemisza. Se trata del retrato de un **amigo**, no de un retrato oficial. Este amigo era un **alto funcionario** de la administración española en Flandes; además, consejero y tesorero de la cuentas de Bramante. Muestra las características del retrato de Van Dyck: **figuras muy cuidadas** en sus gestos, posiciones y actitudes. Por ejemplo, destacan las **manos alargadas**, un rasgo del autor. Esta pintura es muy buen ejemplo de la **doble captación**: rasgos fisionómicos + psicología. Además, volvemos a ver un **gran cortinaje rojo** que sirve de fondo y hace juego con la tapicería de la silla. Por último, la riqueza en la **vestimenta**. Vemos pieles tejidas a la capa oscura.



A comienzos **de 1632**, abandona Bruselas para marcharse a **Londres** de nuevo. Se convierte en pintor de **Carlos I**, hijo de Jacobo I. A partir de entonces, es el pintor del rey, su familia y toda la corte. Es muy importante que fue tratado con una **generosidad** sin comparación en la HA: nada más llegar, el rey le nombró noble y le regaló una **cadena de oro**. Ésta tenía una simbología concreta: el **talento** y le distingue por gozar del **favor** del rey. Además, le proporcionó un taller a orillas del Támesis, una situación inmejorable y le proporcionó una residencia en uno de los palacios reales. Muestra de esto es **AUTORRETRATO CON UN GIRASOL EN UNA COLECCIÓN PARTICULAR – VAN DYCK**

1632, colección particular. Van Dyck **se gira** hacia nosotros, **nos mira** y nos enseña la **cadena** que le ha regalado el rey, símbolo de su talento y protección. Además, con la otra mano señala al girasol, con lo que indica que él, como el girasol con el sol, tiene **un solo punto de referencia**, el



monarca. El monarca es el sol y él, como un girasol, le tiene como referencia. Por lo tanto, sigue mostrando su relación con el rey.



CARLOS I DE CAZA, MUSEO DEL LOUVRE – VAN DYCK

Museo del Louvre, h. 1635. Vemos que representa al monarca con una **postura** que recuerda al retrato por antonomasia de **Luis XIV** de QUIEN o el de **Luis XIII** de QUIEN. Es una postura **elegante** y de **autoridad** en sí mismo con la que mira al espectador. Como si fuese un paso de baile. Esto también lo vemos en la **vestimenta**, que es de caza, y el sombrero negro. Los **mozos** que cuidan de su caballo y llevan los instrumentos para la caza le siguen. Sitúa la escena en un **ambiente paisajístico** concreto: con una luz clara, uniforme y con una tonalidad dorada que recuerda a **Tiziano** y la pintura veneciana. Lo había aprendido a través de Rubens. Esta tonalidad irradia al rey y al resto de personajes.



CARLOS I DE INGLATERRA DESDE TRES ÁNGULOS, COLECCIÓN REAL DEL CASTILLO DE WINDSOR – VAN DYCK

1635-1636, Colección real en el Castillo de Windsor. Este retrato nos recuerda al del **cardenal Richelieu** para la escultura posterior de Bernini. El del cardenal es del 1642, por lo que este es **anterior** → Es Van Dyck quien influye en los grandes retratistas. Nos muestra el **frente** y los **dos perfiles** con diferentes vestimentas. Por ejemplo, vemos tres valonas diferentes. Lleva las **insignias** de las diferentes congregaciones de élite a las que pertenece. También, dos detalles característicos del monarca: luce un **corte de pelo** muy de la moda de la época. Su cabello es largo y tiene un mechón más largo en el lado izquierda. Además, luce una perla como **pendiente**.

Este triple retrato pudo estar inspirado en **Retrato de un hombre en tres posiciones** (1530) de **Lorenzo Lotto**. Ahora está en Viena, pero en ese momento estaba en posesión del rey inglés.

Este retrato fue realizado para **Bernini**. Se conserva una carta del 17 de marzo de 1636 a Bernini para que realizase un retrato en mármol a partir de este. Este retrato escultórico no ha llegado a nosotros porque el palacio de Whitehall, donde estaba, se incendió. El papa Urbano VIII regaló este busto escultórico de Bernini a la esposa del monarca, **Enriqueta María de Francia**, porque el estado inglés era anglicano. Los diferentes papas de Roma tenían mucha esperanza de que el país volviese al redil católico. Enriqueta María de Francia era católica en un país protestante. Parecía que el rey iba a abrir la puerta al catolicismo, pero esto provocó las guerras civiles. Carlos I quedó maravillado y le regaló un anillo de diamantes valorado en 800 libras.

LA REINA ENRIQUETA MARÍA DE FRANCIA CON SIR JEFFREY HUDSON Y UN MONO, GALERÍA NACIONAL DE ARTE EN WASHINGTON – VAN DYCK

1633, Galería nacional de Arte de Washington. Muestra a la reina vestida **de amazona**, tal y como montaba a caballo. No era cómodo por ese gran vestido de satén con bordador de oro, puntillas... Es una representación exquisita de los **detalles** y las **vestimentas**. Además, un **sombrero** de ala ancha de cuero. Él va también vestido de forma exquisita. Vemos las **manos**



alargadas. Está acompañada de sir Jeffrey Hudson, un **enano** de la corte y consejero de la reina por su inteligencia. Además, ella era muy divertida, como vemos con la inclusión de un **mono**. Están rodeados por varios elementos: un **cortinaje dorado** sobre el que se encuentra la corona de la reina. Detrás, una **columna clasicista** de fuste acanalado. Al otro lado, un **naranja**, símbolo de la castidad de la reina ya que era muy católica y virtuosa. Por último, Van Dyck tuvo un gran éxito porque, en parte, buscaba los **rasgos más atractivos** de los retratado para que saliese favorecido sin idealizar. En este caso, no se le suele representar de cuerpo entero porque era muy bajita (- 1.5 m). El ponerla con el enano, se compensa.

AUTORRETRATO CON SIR ENDYMION PORTER, MUSEO DEL PRADO – VAN DYCK

Museo del Prado, h. 1633. Van Dyck es el creador del **género de retrato doble**, con dos personas juntas relacionadas por una **gran amistad** o un gran **amor**. Esta es la única vez en la que Van Dyck se ha autorretratado con otra persona. Lo representa con su gran amigo, **Endymion Porter**, un personaje de la corte de



Carlos I de Inglaterra. Era la ayuda de cámara del rey y su agente artístico. Parece ser que se conocieron ya en Amberes, cuando el inglés fue como agente artístico. Es posible que el ver su talento artístico en Flandes fuese el origen de la llegada de Van Dyck a Inglaterra. Quizás en agradecimiento y como prueba de amistad, hizo este retrato.

Porter está en **posición frontal mirando** al espectador. Lleva un traje de satén **blanco** suntuoso y brillante. Al lado, el artista de **perfil**. Gira la cara para mirarlo. Así, ocupa **menos espacio**. Además, va a ataviado de **negro**, que contrasta con las ropas del otro. Así, Van Dyck queda en una **posición secundaria**. Los dos apoyan una de sus **manos** en una roca dispuesta en 1º término y en el centro, lo que simboliza su sólida amistad. Además, el formato es muy diferente al ser **ovalado**. Así, quiere acercar más físicamente a los protagonistas para reforzar su vínculo.

En el fondo, un **paisaje** detrás de Porter para darle + protagonismo. Nos recuerda a **Venecia** por esa luz dorada y nubes de tormenta. Por su parte, Van Dyck tiene detrás una **columna acanalada** y un **cortinaje**.

El **9 de diciembre de 1941**, con 42 años, falleció en **Londres**. El monarca mandó construir un monumento a Van Dyck en la cripta de la catedral de san Pablo en Londres, donde fue enterrado.

TEMA 8: PINTURA EN HOLANDA EN EL SIGLO XVI

8.1 CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

La **República de las Siete Provincias Unidas de los Países Bajos** o **Provincias Unidas** fue un estado formado por las 7 provincias del norte de los Países Bajos, agrupadas desde la Unión de Utrecht (1579) hasta la ocupación francesa (1795). Esta zona destaca en Europa por dos razones: (1) La expansión económica: los puertos holandeses son muy importantes en la Europa del s. XVII y el comercio exterior. (2) Van a instituir una república independiente a la Corona Española, donde oprimen las libertades municipales y provinciales.

El líder de la revuelta fue el **estatúder Guillermo de Orange**. Fue asesinado en 1584 en Delft. Este hecho amplió un sentimiento nacionalista antiespañol. Muerto el líder, se nombró a su hijo, **Mauricio de Nassau**. Por lo tanto, la presidencia del Consejo se convirtió en algo hereditario. Las grandes potencias europeas, Inglaterra y Francia, apoyan a Holanda para hundir a España.

En el seno de la república de las Provincias del Norte surgen dos problemas: (1) Las discrepancias religiosas entre católicos y protestantes calvinistas, mucho más abundantes. (2) Creciente potencia

comercial y marítima: esto hizo que Inglaterra y Francia lucharan durante el s. XVII para que perdiese esa hegemonía naval y comercial.

Todo esto tiene su **influencia** en el **arte**. Genera un panorama completamente diferente al de la religión católica, que influía a través de la Contrarreforma en el arte para transmisión de su mensaje. Hasta ese momento, las iglesias católicas estaban repletas de imágenes, por lo que los artistas tenían mucho trabajo mediante encargos con determinadas características. Así, el comitente tenía un control importante. En cambio, en la República de las Provincias Unidas del Norte, la Reforma Luterana pasa a ser capitaneada por Calvino y Zunino (más radicales todavía). Por ejemplo, Lutero estaba a favor de ciertas representaciones artísticas, pero los otros dos era **iconoclastas**, por lo que prohibieron imágenes en los templos protestantes. La consecuencia de este ámbito protestante es que los artistas no podían trabajar para los templos, por lo que perdieron un importante ámbito de trabajo. Por lo tanto, tuvieron que buscar **nuevos encargantes** e, incluso, **temas**. Los nuevos clientes son todos los **ciudadanos**, del nivel que fuese (del más bajo que pudiese permitírsele hasta el más alto), que querían decorar sus casas.

Sobre todo, es la clase más adinerada de la República, la **burguesía de Delft y Ámsterdam**, quien encarga más obras. Sin embargo, en el ámbito holandés hay un **gran número de artistas** que son de gran calidad e intensa producción, por lo que el mercado de pinturas se saturó desde 1630. Así pues, tuvieron que **bajar los precios** para poder vender. Además, las **intercambiaban** por productos, como alimentos (trueque). Por lo tanto, los artistas no podían vivir solo de su arte porque y debían realizar **otras actividades** para sobrevivir: Jan Steen fue hostelero, Pieter de Hooch fue sirviente de un rico fabricante de tejidos de Delft, Jan van Goyen fue marchante de arte, especulador inmobiliario y comerciante de tulipanes.

La consecuencia de este desastroso mercado fue la **regulación de las ventas**. Mediante ordenanzas regularon las ventas y el oficio. Quien no estuviera inscrito en la gilda de la ciudad correspondiente, no podía ni comprar ni vender pinturas; sino, había multas y una orden de no poder ejercer en x tiempo. Esto **frenó la creatividad** artística de los pintores. Aparte, había pocos mecenas y mucho comerciante de pinturas.

Las consecuencias del protestantismo en la **temática** fue que representasen fundamentalmente **escenas de género**, de la vida cotidiana, donde se representan interiores domésticos, exteriores de la ciudad, la administración pública, marinas, naturalezas muertas... Dentro de este género, los historiadores del arte se plantea si estas obras tienen un significado. Muchos consideran que sí y que plantean una **intención moralizante**, por lo que sería un **realismo aparente**. Muchas pinturas parece que plantean un contenido moral, pero este mensaje puede ser **de elogio** hacia lo representado (normalmente, una mujer), **de censura** (normalmente, una mujer) o de **ambigüedad moral** (una situación que parece que va a terminar mal, pero no la censura. Es el espectador quien decide si elige el camino virtuoso o no).



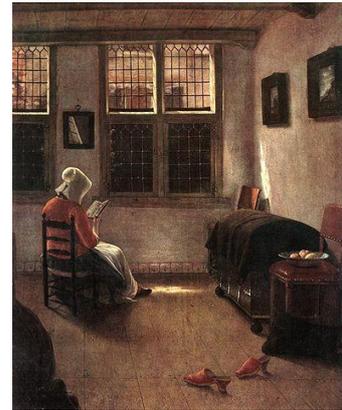
MUJER PELANDO MANZANAS EN LA COLECCIÓN WALLACE DE LONDRES – PIETER DE HOOCH

Colección Wallace en Londres, 1663. Una mujer ataviada ricamente está en su cocina pelando manzanas. La madre controla y mira con devoción a la hija, que le está ayudado. Los personajes y el ambientes están bien aseados. Por lo que sería una **escena de género de elogio** hacia la **virtud femenina** porque hace sus labores, cuida su casa (el fuego funcionando y el caldero cocinando) y cuidando a su hija.

JOVEN COMIENDO OSTRAS, LA HAYA – JAN STEEN



1658-60, La Haya. una joven elegantemente vestida con una chaqueta roja amplia y con piel en los puños y los bordes. Está aderezando ostras con sal y pimienta, y nos mira directamente. En la mesa hay bastante ostras abiertas, una jarra, vino, pan. Vemos una puerta entreabierta al fondo, donde vemos a unos criados abriendo más ostras todavía. A mediados del s. XVII, un **médico holandés** afirmaba en un libro que las ostras eran un alimento, muy exótico, muy útil para abrir el **apetito estomacal y sexual**. Por lo tanto, la joven con ojos picaros nos ofrece una ostra, con la cama detrás de ella y con sirvientes abriendo más por si no hay suficientes. Así pues, está presentando una **escena de género de censura**. Muestra un aspecto necesario para la vida y un alimento exótico con determinado significado para que interpretemos.



MUJER LEYENDO, PINACOTECA DE MÚNICH – PIETER JANSSENS ELINGA

Vemos una mujer atrapada por la lectura de un libro. Está sentada de espaldas hacia nosotros, por lo que no la vemos. Está aislada y concentrada porque la lectura le atrapa mucho, lo que nos indica que no se trata de un libro religioso, sino seguramente de un **libro de caballería y aventuras**. Estaban muy de moda en Holanda en el s. XVII. Otros detalles que ayudan a la comprensión: los zuecos están tirados. Además, las naranjas. Por lo que parece que ella estaba haciendo sus tareas, pero al estar sola se quita los zuecos, deja las naranjas, y se sienta **de espaldas al mundo** para leer. Aparte, las ventanas están cerradas para que no la vean desde fuera porque está haciendo algo indebido, leyendo libros que las mujeres no podían leer. Aun sabiendo que está cometiendo una falta, ha optado por desatender sus tareas domésticas y leer a escondidas. El pintor nos muestra esta **escena de género** con una **ambigüedad moral** porque no vemos indicios de juicio (un padre enfadado, por ejemplo), solo de mostrar de la escena.

8.2 LOS CARAVAGGISTAS DE UTRECHT

Hendrik Ter Brugghen, Gerrit de la Noche (van Honthorst) y Dirck van Baburen. Jóvenes holandeses que viajaron a Roma en los años 20 y se maravillaron de la pintura de Caravaggio. Decir todo lo que decíamos en el Tema 3.

8.3 FRANS HALS Y JUDITH LEYSTER

Frans Hals nació en **Amberes** en 1582, pero su familia se trasladó siendo muy niño tras la toma de Amberes por las tropas españolas (Guerra de los 80 años) a **Haalem** (Provincias Unidas), donde murió. Tenemos poca información sobre sus años de juventud. Parece que pudo formarse con el pintor holandés Karel van Mander, el que publica los 1º apuntes biográficos de Caravaggio. Se convirtió en un **extraordinario retratista**. El retrato, sobre todo el **colectivo** (de un grupo) fue muy importante esos años.

Ya en 1610, era maestro pintor. En 1611, realizó la 1ª obra fechada: **RETRATO DE JACOBUS ZAFFIUS, MUSEO DE FRANS HALS (HAARLEM) – FRANS HALS**

1611, Museo de Frans Hals en Haarlem. Hay una **inscripción** que nos dice el año en que se realizó, 1611, cuando tenía 70 años el retratado. El retratado era un **personaje importante** de Haarlem. Nos los presenta de **medio cuerpo** y **mirando** directamente al espectador. Según algunos especialistas, este retrato parece que estuvo **retocado** años después porque nos ha llegado un grabado de Jan van de Velde que nos muestra el mismo personaje de medio cuerpo con una mesa donde se apoya una **calavera**, y debajo una inscripción donde dice que fue retratado por Frans Hals. Estos expertos consideran que este retoque consistiría en recortarla. Hace una representación de un **momento mori**

(recuerdo de la caducidad de la vida), una preocupación de los pensadores de los siglos del Barroco, señalando la calavera. Desconocemos las razones por las que fue modificado.

Es un retrato muy expresivo porque nos muestra los **rasgos fisionómicos** y la **psicología** del personaje. Como vemos, Frans Hals era un gran retratista.



Tuvo mucho éxito y encargos: **EL BANQUETE DE LOS OFICIALES DE LA GUARDIA CÍVICA DE SAN JORGE – FRANS HALS**

1616, Museo de Frans Hals, Haarlem. La guardia cívica era un grupo de hombres organizados para velar por la seguridad de la ciudadanía. Es uno de sus retratos de grupo más famosos. Todos estos hombres querían un retrato, por lo que piden a Frans Hals un **retrato colectivo**. Lo habitual es que los retratos de grupo fuesen como las fotos de equipo de fútbol o baloncesto, con unos de pie y otros agachados para ver bien todos los rostros de frente. Además, estos retratos grupales se pagaban colectivamente. Cuando recibe este encargo, Frans Hals **revolucion**a el género del retrato colectivo porque los instaló en torno a un mesa, de ahí el título *El Banquete*... Además, están **relacionándose** unos con otros, pero **girándose** para que podamos ver los rostros de todos. Es una escena más sugerente y espontánea. Por otro lado, apreciamos la técnica de Frans Hals de **pinceladas espontáneas y sueltas cargadas de color**. Aun con esta técnica, reproduce los retratos, de personas que identificamos perfectamente, y los detalles con **gran similitud y minuciosidad**. Esto lo vemos en el mantel.

Le va muy bien y está muy valorado en su oficio. Por ejemplo, perteneció a una cámara de retóricos. Le importaba mucho el **humanismo**, era muy culto y estaba bien relacionado. Además, tuvo varios hijos con sus dos esposas. 4 de sus hijos y su hermano Dirck Hals trabajaron en su taller. Esta prosperidad le permitió tener **éxito**. Por eso, tuvo encargo en la década de **1620 a 30** muy importantes. Es su **época de esplendor** porque retrata a la clase acomodada de Haarlem, comerciantes y eruditos. Seguían siendo obras de gran vitalidad y espontaneidad con pinceladas amplias y sueltas y color, pero sin renunciar a los detalles. Recibía encargos de retratos de personajes de las clases más acomodadas de Haarlem. También a comerciantes, eruditos... **Siempre obras de gran vitalidad, espontaneidad. Pinceladas sueltas y amplias, color, pero sin renunciar a detalles.**



CABALLERO SONRIENTE EN LA COLECCIÓN WALLACE DE LONDRES - FRANS HALS

Colección Wallace en Londres, 1624. No conocemos la identidad del caballero, pero tenemos una **inscripción** en el ángulo lateral derecho donde dice que la pintó en 1624, cuando el retratado tenía 26 años, por lo que nació en 1598. Además, debía ser un personaje de **buen estamento social** debido a su **vestimenta**. Va elegantemente vestido a la moda de la época, como con el bordado de diferentes colores en la chaqueta. Está de **medio cuerpo**, prácticamente de perfil con una expresión en el rostro que se convierte en el centro de atención. Con este **gesto** de buenachón y seguridad, no muestra su carácter, psicología. Además, el rostro queda destacado por el gran sombrero negro y el cuello blanco, creando un atractivo contraste.

El **título** se lo dieron los pintores impresionistas y realistas del s. XIX. Gustó mucho a los artistas de la segunda mitad de este siglo. Fueron quienes revitalizaron a Frans Hals por su modernidad y vitalidad.

Sigue evolucionando. LA GITANA EN EL MUSEO DEL LOUVRE - FRANS HALS

Museo del Louvre, 1628-30. Este **título** sería colocado en el s. XIX por la revitalización de la figura de Frans Hals. No conocemos su identidad, pero parece más una **prostituta**. Es habitual en la pintura del barroco la representación de personajes de la calle. Hals ha realizado una obra naturalista, fresca y sensual donde destaca la **pinclada** todavía más **fresca y suelta**. Incluso, ha dejado **atrás** la búsqueda de la **minuciosidad**, pero sigue captando los rasgos fisionómicos y la psicología. Con ese gesto pícaro, parece que está **invitando** al espectador a disfrutar de sus servicios. Además, el **foco lumínico** potente destaca su rostro y su escote. Busca una **mayor espontaneidad** concentrándose en el rostro, dejando el resto menos relamida.

Esta **modernidad** y la **pérdida** de la **minuciosidad no gusta** a sus coetáneos de la década de 1640 en Haarlem. Por lo tanto, baja del top y sus encargos bajan considerablemente. Así pues, contratan a otro tipo de artistas que trabajan con minuciosidad. Por ejemplo, Bartholomeus van der Helst realiza obras con minuciosidad que sí gustan: RETRATO DEL CAPITÁN GIDEON DE WILDT, MUSEO DE BELLAS ARTES DE BUDAPEST: representa lo habitual, lo tradicional. 1657, Museo de Bellas Artes de Budapest.



En la década de 1650, Frans Hals tiene una **pésima situación económica**. Solicita ayuda a la ciudad y vive de la generosidad de sus vecinos. Sobre todo, de los regentes del Hospicio de Santa Isabel de Haarlem. Para ayudarle a él y su familia, encargaron dos retratos de grupos en 1664: **LOS REGENTES (1664, MUSEO DE FRANS HALS EN HAARLEM) O LAS REGENTES (""; "")**: **LAS REGENTES (1664, MUSEO DE FRANS HALS EN HAARLEM) – FRANS HALS**

Representa a **5 mujeres**: 4 sentadas en torno a la mesa son las regentes. Son muy ancianas. Podemos ver a todas el **rostro**. Sabemos la identificación de todas, menos la de la mujer de pie, que parece una sirvienta del asilo que está accediendo a la sala y dando son un mensaje en mano a la **directora**, que parece muy rígida y seria. La **gama cromática** es limitada: blancos en los cuellos, que no reproduce con gran detallismo, y, sobre todo, pardos y oscuros. La escena es en una habitación con un **cortinaje oscuro** y una **pintura de paisaje**. En la mesa, un **libro** con la portada amarilla y las páginas de color rojo, la única nota de color. La **luz** incide, sobre todo, en los rostros y las partes blancas de su vestimenta. Por lo tanto, vemos bastante **austeridad**.

SU DISCÍPULA, JUDITH LEYSTER: nació en Haarlem (Holanda) en 1609 y murió en 1660. Pese a lo habitual en las mujeres, no era la hija de un pintor. Ella siguió otra vía porque su padre tenía una **buena situación social** al ser adinerado (comercio de cervezas). Esta posición le permitió tener una **buena educación**, compuesta por muchas disciplinas como la pintura. Después, ella decidió seguir con la pintura. Frans Hals la admite como **aprendiz** en su taller. Esto la sepulta en la HA porque ella destaca como una gran pintora, pero, debido a este **eclipse** de las mujeres artistas en la HA, su obra queda atribuida a Frans Hals al pintar en su estilo. Por otro lado, ella se casa con otro pintor, Jan Molenaer, a quién también se le atribuyen sus obras. Sin embargo, todas sus obras estaban **firmadas** con su nombre y una estrella (=Leyster). Ella es una de las mujeres artistas del Barroco más importantes. Injustamente, su obra no le fue atribuida.

Características de sus obras: variedad temática, virtuosismo temático, influencia de Frans Hals y de Caravaggio (posiblemente a través de los



Caravaggistas de Utrecht), por ellos, fuertes claroscuros y efectos como el de la luz de una vela (por influencia de Gerrit de la noche).

EL ALEGRE BEBEDOR MUSEO DE ÁMSTERDAM – JUDITH LEYSTER

1629 influencia de los Caravaggistas de Utrecht y Frans Hals. Personaje de **medio cuerpo** que **mira** directamente. Su nariz, mejillas, sonrisa y la jarra que sujeta indican que le ha **bebido** toda la jarra. Este tipo de situaciones las vería muchas veces por el negocio de su padre. **Luz** bastante clara, no hay un fuerte claroscuro todavía.



Su obra más conocida: LA PROPOSICIÓN, MUSEO EN LA HAYA – J. LEYSTER

1631, óleo sobre tabla. Museo de La Haya. Caravaggistas de Utrecht: la **vela** en la mesa dentro de la escena. El personaje masculino se apoya en la mesa, está detrás de la mujer. Ella está muy próxima ya que necesita la luz porque necesita coser. Él toca el hombro y le presenta monedas, pero ella **ignora** y sigue en su tarea. Él le dice que **se case** con él porque tiene mucho dinero, como muestran las monedas. Por lo tanto, **la elogia** al seguir concentrada y virtuosa en su labor sin hacer caso al hombre y su proposición, que no parece decente. Para representar esto, vemos una **sombra** tras él que le hace maligno y más grande.

En **1633**, fue admitida como miembro del gremio de pintores de **san Lucas de Haarlem**, por lo que ya era maestro y podía tener su propio taller. Durante mucho tiempo se consideró que fue la 1ª en este gremio de esta ciudad, pero fue la 2ª. En 1636, se casó con el pintor Jan Molnaer y tuvieron tres hijos. Esta faceta maternal y su colaboración en las obras de su marido le hizo **abandonar bastante** su faceta artística. Abandonaron Haarlem y marcharon a **Ámsterdam**, donde conocieron a Rembrandt, el pintor más conocido de la ciudad. En esta etapa, se dedicó sobre todo a los bodegones. Firmaba con el apellido de su marido, como en **JARRÓN CON FLORES**, óleo sobre tabla, 1654, colección privada.

8.4 REMBRANDT

Nació en **Leiden** en 1606 y murió en **Ámsterdam** en 1669. Procedía de una familia de molineros y panaderos. Enseguida manifestó su interés por los estudios. Por ejemplo, estuvo 7 años estudiando latín e, incluso, acudió a la Universidad de Leiden. Pero solo estuvo 1 año porque la abandonó para pintar. Primero se formó en Leiden, pero se marchó a la ciudad más importante de la República, **Ámsterdam**, en el taller de Pieter Lastman. Éste influye en sus primeras obras con su tradición rafaelesca.



Una de las 1ª obras: LA LAPIDACIÓN DE SAN ESTEBAN EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE LYON – REMBRANDT

Museo de las Bellas Artes de Lyon, 1625. Es su **1ª obra firmada**. Bajo la influencia de su maestro, Pieter Lastman. **San Esteban** fue el 1º mártir de la cristiandad y un diácono, como nos indica su ropa. Está rodeado por romanos que le lanzan piedras sin misericordia. Desplaza la parte principal, la lapidación, en la **parte derecha**. En la parte **izquierda**, separado por una gran diagonal, otros personajes que contemplan la escena a caballo desde una profunda oscuridad.

Apreciamos sus características iniciales y un rasgo de la pintura barroca: la **teoría de los affetti**, aparte de la **luz** con influencia **caravaggiesca**. Lo vemos en los gestos de crueldad de quienes apedrean y en el rostro del santo, que mira hacia el cielo y acepta su muerte con resignación.

En 1626, al año siguiente de esta obra, abandona **Ámsterdam** y regresa a **Leiden**. En ese momento, es pintor independiente, por lo que ha concluido su formación aprobando su examen de **maestría**. En Leiden abre un taller que comparte con Jan Lievens, su amigo. Se conocieron en **Ámsterdam** al ser

discípulos de Pieter Lastman. Dos años después, en 1628, Rembrandt recibe a su 1º discípulo, Gerard Dou, un pintor importante en la Holanda del momento. Retrato de la madre de Rembrandt, Gerard Dou.

En 1631, Rembrandt y Lievens deciden separarse y cierran el taller. En 1632, Rembrandt se instala en la casa de un marchante y coleccionista, Hendrick van Uylenburgh, 1º **mecenas** de Rembrandt. El ser mecenas en ese momento en la República era algo raro. Es muy importante también en su vida privada porque gracias a él conoce a su esposa, Saskia, prima de Uylenburgh. Además, gracias a él, había llevado a cabo su 1º retrato al comerciante **NICOLAES RUTS EN LA FRICK COLLECTION EN NY – REMBRANDT**

1631, Frick Collection (NY). Desde este 1º retrato, es un **magnífico retratista** porque capta de forma verosímil los **rasgos fisionómicos** y, gracias al gesto y la mirada, su **psicología**. Tuvo mucho éxito con este retrato tan minucioso y de calidad, como vemos en las **vestimentas**, las partes de piel y el gorro. Formalmente, **características de Caravaggio**: medio cuerpo, en 1º término, y recortado sobre un fondo neutro donde no hay ambientación y solo destaca el retratado gracias a la luz que le incide directamente en el rostro.



A partir de este momento, se convierte en el retratista más importante y el predilecto de la **clase adinerada de Ámsterdam**.

AUTORRETRATO CON INDUMENTARIA ORIENTAL EN EL PETIT PALAIS EN PARÍS - REMBRANDT

1631-33. Nos muestra uno de los gustos propios de Rembrandt: el **disfrazarse** y **autorretratarse** de diferentes maneras. Desde su juventud hasta su vejez tenemos autorretratos, por lo que sabemos cómo va envejeciendo. Además, los hacía en **diferentes técnicas** porque, por ejemplo, era un magnífico grabador al agua fuerte. Por otro lado, coleccionaba **productos orientales**. Holanda es una potencia comercial, por lo que ahí llegaban productos chinos, japoneses, hindús..., así se retrataba con estos objetos.



LA LECCIÓN DE ANATOMÍA DEL DOCTOR NICOLAES TULP EN LA HAYA – REMBRANDT

Es también un pintor importante en el **género del retrato colectivo**, de grupo. Anteriormente, otro holandés había trabajado este género con una pintura: *El Banquete de los Oficiales de la Guardia Cívica de san Jorge* de Frans Hals. Éste había revolucionado el género porque le dio mayor espontaneidad al reunir a todos en torno a una mesa. Partiendo de éste, Rembrandt también aporta con un **subgénero: la lección de anatomía**, una representación de la **disección** de un cadáver. En este caso, la disección del brazo. Gracias a los avances científicos y tecnológicos, estas representaciones son muy habituales. Sabemos que en estas lecciones de anatomía el cadáver era de un **criminal** generalmente. Había sido condenado a la pena de muerte, en este caso por **robar**.

Este tipo de retrato de grupo que encontramos en la Holanda de, sobre todo, principios del **s. XVIII**. Aunque, ya se habían llevado a cabo a comienzos del **s. XVII**: se representaban como una foto de fútbol, con muy poca gracia y muy rígidos. Por ejemplo, *Lección de anatomía del doctor Sebastián Egbertsz* de Thomas Kayzer (Ámsterdam. 1619, anterior a la de Rembrandt, pero posterior a Frans Hals): el esqueleto es el eje de simetría. A cada lado, tres personajes con posturas similares. Por lo

tanto, gracias a Hals, apreciamos cierto dinamismo y naturalismo, aunque no alcancen a Rembrandt, y la evolución de este subgénero.

Rembrandt representa un excelente retrato de grupo encargado por el **doctor Nicolaes Tulp**, el único que luce **sombrero**. En la Holanda del momento, el portar sombrero es un distintivo de una clase social más elevada. Además, la **teoría de los affetti**: el gesto del doctor y los asistentes. Vemos diferentes actitudes tanto con el gesto como con el rostro. Algunos tienen gran interés, otros están asqueados, otros nos miran para hacernos partícipes de la sorpresa de la disección.

Es muy interesante el uso de la **luz**. Nos recuerda al claroscuro de Caravaggio para destacar a cada personaje. Sobre todo, índice en la parte central inferior, donde está el cadáver.

Dos años después se casa con **Saskia**, la prima de Hendrick van Uylenburgh, protector de Rembrandt. Ella pertenecía a una **familia adinerada** de Ámsterdam, por lo que con el dinero y el apoyo familiar tienen una buena vida en su casa con su taller y su tienda para vender sus obras. Utiliza a su mujer como su **modelo** para representar santas y otros tipos de personajes:

JUDIT EN EL BANQUETE DE HOLOFERNES EN EL MUSEO DEL PRADO – RAMBRANDT

Es la única obra de Rembrandt en el Museo del Prado, 1634. Un tema habitual en el Barroco. Está dentro de su serie de **mujeres fuertes de la Biblia**. Hasta entonces veíamos a Judit en el momento en que estaba cortando la cabeza o huyendo con la cabeza ya cortada como trofeo. Sin embargo, aquí la representa en el **momento previo**, cuando llega a la tienda de campaña invitada por el general asirio. Lleva una **vestimenta** muy lujosa y **joyas** representadas de forma verosímil. **Saskia** tenía muchas joyas y ropas muy ricas, por lo que seguramente vemos en el cuadro sus propias joyas y ropas. Llega a la tienda y una criada le está ofreciendo una **copa** de forma de concha nautilus, sobre un pie dorado. **Holofernes no aparece** en la escena, pero se entiende que está ahí.



Por representar de forma tan extraña este tema tan habitual + el hecho de que está recibiendo una copa de vino por parte de una criada + la **suciedad**, que no permitía ver al personaje del fondo = se pensó que representaba a **Artemisa, esposa de Mausolo de Halicarnaso**. Cuando él falleció, su esposa, que no podía soportar el dolor, decidió ser el sepulcro vivo de su esposo al beberse sus cenizas en una copa de vino.

Gracias a la limpieza y las radiografías, vemos los cambios y los personajes que hay. En el **fondo**, Rembrandt incluye finalmente a Abra, pero inicialmente había incluido una versión de **grandes dimensiones** de Abra. Llevaba el saco en la mano preparado para meter la cabeza.

En el ámbito mediterráneo católico, este tipo de pinturas simbolizaba el triunfo de la Iglesia Católica sobre el protestantismo. Ahora estamos en el ámbito contrario, pero seguimos con el mismo tema. Sin embargo, ahora simboliza a los **protestantes** y las **Provincias Unidas** del Norte que **vencen** al opresor, la **Corona Española**. Por lo tanto, es un tema **religioso y político**.

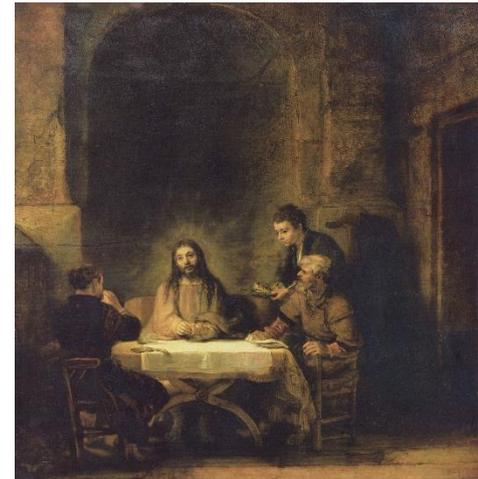
La **luz caravaggiesca** ayuda a emerger a la figura con volumen. Deja en la penumbra a Abra. De esta forma, intensifica el drama.

LA RONDA DE NOCHE (LA COMPAÑÍA DEL CAPITÁN FRANS BANNING COCQ) EN EL RIJKSMUSEUM DE ÁMSTERDAM – REMBRANDT

Rijksmuseum de Ámsterdam, **1642**. Representa la salida del cartel del capital Frans Banning Cocq el día de un concurso de tiro por motivo de la reina madre de Francia, María de Medici, en 1638. Se hicieron diferentes actividades, como este. Vemos a la Guardia Cívica, un grupo de hombres que velan por el bienestar de los ciudadanos. El concurso es a plena **luz del día**, pero al estar en el vestíbulo de la Guardia y la oxidación del barniz, tiene un carácter nocturno → en el s. **XVIII** se le dio el título de *La Ronda de la Noche*. Desde 2019, la obra está siendo restaurada en directo.

Partiendo del **retrato de un grupo**, crea una escena **espontánea y dinámica**. Todo es presidido por el capitán, **Frans Banning Cocq**, en el centro. Es seguido por el **lugarteniente**. El capitán extiende un brazo, creando un **escorzo**, para mandar a toda la compañía que se ponga en pie y en marcha. Vemos arcabuces, lanzas..., todos los instrumentos para salir en formación hacia el concurso. En cuanto a los personajes, todos han pagado al misma cantidad, por lo que a todos se les debe ver el **rostro**. Así pues, sigue la forma de Frans Halls.

La **iluminación** no puede ser valorada por la restauración. No sabemos si va a ser más clara u oscuras. **Gama cromática**: dominancia de los colores pardos, a excepción del rojo en la banda del capitán y el soldado vestido de rojo que está preparando un arcabuz. Además, la vestimenta del lugarteniente de color crema y los detalles de los cuellos blancos de muchos hombres. Por otro lado, aparece una **niña** que es un foco lumínico en sí mismo. Cruza como si fuese un espectro entre los hombres mirándolos. Va vestida con un lujoso vestido y joyas, es rubia, y porta un gallo muerto en la cintura. No se sabe qué significa esto. Se parece a **Saskia**, por lo que una de las teorías es que se trate del alma de su esposa, que murió cuando iba a entregar la pintura. El **gallo** podría hacer alusión al Cocq del apellido del capitán.



La obra es de tan **grandes dimensiones** (más de 3 de lato x más de 4 m de ancho) que no le cabía en el taller de su casa. Lo que hizo fue cubrir el techo del patio de su casa. Aunque en su taller tenía discípulos, no dejó a nadie tocar esta obra. Así, se puede asegurar que es obra **100% de Rembrandt**.

A partir de **1642**, comienza su **época de decadencia**. Cuando entrega esta obra, la Guardia Cívica no lo recibe con entusiasmo porque no es de su gusto. Esto se une a la muerte de Saskia y el tener que cuidar solo a su hijo, Titus. Así que contrata a una niñera, una viuda joven, **Geertje Dicks**. Pasa por dificultades económicas por la mala recepción de su obra y porque, desde 1639, cuando estaba en lo más alto como retratista de la clase acomodada, llega el burgomaestre **Andries de Graeff** y le encarga su retrato (1639, Galería de Kassel). Aunque lograr una gran captación física y emocional, no es del gusto del burgomaestre porque dice que **no es así**, por lo que no le paga. Andries de Graeff denuncia ante el gremio a Rembrandt, y se nombra una comisión para valorar el asunto. La comisión, tras el análisis, concluye en que el burgomaestre se equivoca y que es tal como lo representa Rembrandt. Así, es **obligado a pagar** a Rembrandt. El problema es que es **demasiado realista** al pintar sin buscar el lado más atractivo de la persona. El burgomaestre habla mal de él, por lo que pierde la condición del retratista favorito de la clase acomodada. Pierde encargos, por lo que *La Ronda de la Noche* es un cuadro muy importante, aunque vuelve a tener problemas.



Otro problema es que en **1647** contrata a la joven **Hendrickje Stoffels**, mucho más joven. La anterior niñera es despedida, por lo que denuncia a Rembrandt, quien le había prometido casarse. Además, tenía como pruebas las joyas de Saskia. No podía casarse otra vez porque perdería el apoyo, el dinero, la casa y el niño por la familia de Saskia. Hubo un **juicio** que le dio la razón a Geertje Dicks.



LA CENA DE EMAÚS EN EL LOUVRE – REMBRANDT

Museo del Louvre, 1648. Abandona la forma de pintar relamida con una pincelada pequeña y junto para pasar a unas **cinzeladas más sueltas y cargadas de más pintura**, buscando los **valores plásticos** por encima del detallismo. Esto es lo que gusta a la sociedad de la época. También, le interesa la representación del **drama** y las **expresiones**. En sus últimos años, decía que para representar estos valores y emociones le servían más los **episodios bíblicos**.

Ha convertido al propio Cristo es un **foco lumínico** dentro de la escena. Además, ilumina la estancia con **otro foco lumínico fuera** de la escena que índice de **forma diagonal** desde un **punto alto**, dejando de diferentes gradaciones de sombra. Este uso de la luz recuerda a Caravaggio.

Así sigue evolucionando en años de **escasa producción**. En 1654, la relación con la criada nueva, Hendrickje Stoffels, da sus frutos y tienen una hija, **Cornelia**. En 1656, se da una situación insostenible: la declaración en **quiebra**. Se hizo en ese momento un inventario de todos los bienes de su taller, por lo que sabemos muchas pinturas, grabados y dibujos. Todos sus bienes fueron vendidos en pública subasta para cubrir sus muchas deudas. Sin embargo, todo esto no fue suficiente, por lo que se tuvo que declarar en

banca rota de nuevo. A su pareja y su hijo Titus se les ocurrió la idea de que ellos dirigirían la tienda y él sería un trabajador; así, los dos serían quienes cobrarán, no Rembrandt porque se lo embargarían. Volvió a recuperar un poco la **confianza de la sociedad de Ámsterdam**, por lo que recibió el encargo de uno de los gremios más rico de la sociedad, el gremio de los pañeros. En el norte de Europa, la industria textil estaba en auge. **LOS SÍNDICOS DEL GREMIO DE LOS PAÑEROS EN EL RIJKSMUSEUM EN ÁMSTERDAM – REMBRANDT**



LOS SÍNDICOS DEL GREMIO DE LOS PAÑEROS EN EL RIJKSMUSEUM EN ÁMSTERDAM – REMBRANDT

Rijksmuseum, 1662. **5 síndicos** y un **personaje sin sombrero**, que sería el empleado. Todos, los 6, han sido identificados. Todos encargaron nominalmente la obra y pagaron su parte, por lo que sus **rostros** se tienen que ver. Están en una de las **reuniones** donde contralan la situación, la calidad y la economía del gremio. Los representa desde un **POV más alto** y en un momento donde parece que el pintor y nosotros **irrupimos** en la sala y se sorprenden. Hay un **libro** de cuentas en el centro de la mesa, sujetado por el síndico más importante, que está en el centro.

Vemos las emociones y los gestos naturales y espontáneos de acuerdo a la **teoría de los affetti**. Centra su atención en los retratos, los **rasgos fisionómicos** + la **psicología**. La **luz** es muy importante al destacar los rostros y los amplios cuellos blancos. En el resto, diferentes gradaciones de sombras. Vemos el gusto por el claroscuro de Caravaggio. La **pincelada** es suelta y más cargada de materia pictórica, por lo que sigue con la **evolución** buscando una mayor espontaneidad.

La **radiografía** nos muestra su preocupación por el resultado final al ser un encargo fundamental por su mala situación económica. Lo rehace en repetidas ocasiones para que quede perfecto. Por ejemplo, mueve centímetros el rostro de algunos personajes. Por fin, fue del gusto de los comitentes y tuvo éxito.

Sin embargo, su mala situación económica continuó. En 1662 tuvo que vender la sepultura de Saskia. En 1663 murió su pareja Hendrickje Stoffels. En 1668 murió Titus. El **4 de octubre de 1669** falleció Rembrandt.

8.5 JOHANNES VERMEER

Nació y murió en **Delft**. Procedía de una familia de hosteleros. Él quedó como gerente del **Hostal Mechelen**. También comerció con objetos artísticos (**marchante** de arte). Además, fue **pintor**. Tenemos pocos años de sus primeros años, durante su aprendizaje. Uno de los nombres que se barajan como maestro es Carel Fabritius, quien coincidió en Delft en los mismos años. En **1653**, va a ser maestro del gremio del san Lucas de Delft, por lo que ya había terminado su aprendizaje. A partir de ese momento, ya podía abrir un taller y recibir encargos y discípulos.



En **1653**, contrajo matrimonio con **Catharina Bolnes**. Ella era hija de María Thins, quien se había separado de su marido porque la maltrataba. Su familia era católica y de buena posición económica. Vermeer era protestante, como la mayoría de Holanda. Parece ser que la madre puso varios problemas al matrimonio: por la diferencia económica y la cuestión religiosa. Parece que le exigió convertirse al catolicismo, y parece que lo hizo ya que se casaron.

1º le matrimonio se asentó en el hostel de la familia, el Hostal Mechelen. Pero fueron naciendo sus 15 hijos, aunque 4 murieron en la infancia, y no cabían en el hostel. Por ello, se trasladaron a la casa de María Thins.

Para mantener a su familia, no podía vivir solo de la pintura. Además, pintaba muy lento y era muy perfeccionista. De hecho, solo pintaba 2 o 3 obras al año. Por lo que también era regente y marchante. En su contexto, donde casi no había mecenas, Vermeer fue una excepción con un vecino adinerado de Delft, Pieter Van Ruijven. Esto le permitió tener una seguridad económica.

En **1662**, alcanza su punto álgido en su faceta de pintor porque es nombrado **síndico** del gremio de san Lucas. Esto quiere decir que controla y dirige el gremio, siendo valorado dentro de él. vuelve a ocupar este cargo en **1670**. En esta época, lleva a cabo sus obras más conocidas. **Firmó** muchas obras, pero solo **fechó 3**. Esto lleva a discusiones en la cronología.

Las obras firmadas y fechadas: APRENDER FECHAS

La Alcahueta en la Galería de Dresde: Galería de Dresde, 1656.

El Astrónomo en el Louvre: 1668, Louvre

El Geógrafo en el Museo de Frankfurt: 1669, Museo de Frankfurt.

La producción artística de Vermeer se puede dividir en 5 periodos:

- 1- Años de juventud (**1653-1656**): en 1653 es nombrado maestro y se casa.
- 2- Obra de transición: Joven Dormida (**1657**, MET, NY)
- 3- Pinturas características, quizás influido por Pieter de Hooch (**1658 y 1660/61**)
- 4- Periodo de madurez: obras de mayor calidad (**desde 1660 hasta 1672**)
- 5- ¿Decadencia? (**1672-1674**): los temas se vuelven más artificiales, con una gran escenografía. Son muy barrocos.

1-- AÑOS DE JUVENTUD (1653-1656): No son obras de aprendizaje, sino que ya era un pintor formado, un maestro del gremio de san Lucas.

LA ALCAHUETA EN LA GALERÍA DE DRESDE – VERMEER

Galería de Dresde, **1656**. Relación con la obra de Caravaggio y los caravaggistas de Utrecht: tiene mucho que ver en cuanto al **tema**. Se trata de un episodio que podía suceder en las tabernas o las calles de cualquier ciudad europea, no solo Roma. Vemos a un personaje de uno de los barrios más pobres de Delft. Además, este tema de la Alcahueta/Celestina ya lo veíamos con Dirck van Baburen, que con toda seguridad conoció Vermeer. Su obra, La Alcahueta, estuvo en su propia casa. No

sabemos por qué la tenía, pero la reprodujo en *Dama sentada a la espineta* y *El Concierto*. La pudo tener porque era marchante de arte y porque fuera de su suegra, que era rica.

Vemos a 4 personajes: 3 son los protagonistas, una **joven**, el **caballero** de pie detrás con una casaca roja y un sombrero de ala ancha, y la **celestina**, quien les ha facilitado la relación. Está muy claro en qué se basa la relación: él le posa la mano sobre un pecho y ella abre la mano para recibir una moneda. Por lo tanto, nos presenta los servicios de una **prostituta** facilitados por la alcahueta, quien recibirá su dinero después. Además, un **personaje ataviado de negro** con un amplio cuello blanco. Nos mira, haciéndonos partícipes. Sonríe y levanta la copa brindando por esta alegre escena. La joven aguanta en la mano otra copa. Al lado de ésta, una preciosa jarra de cerámica azul y blanca, típica de Delft en ese momento, con más vino. Por este vino, vemos el rubor de las mejillas de la joven, por lo que nos indica **ha bebido** más de la cuenta. Por todos estos elementos, muchos especialistas han concluido que detrás de esta pintura hay un mensaje: esta **escena de la vida cotidiana** tendría un mensaje de **ambigüedad moral** al presentar una situación que se puede dar. La conexión de ciertos personajes de los suburbios de las ciudades más el alcohol puede tener un mal resultado.



En cuanto a las características formales, vemos la vinculación con el **naturalismo** de raíz **caravaggista**. De hecho, muchos piensan que el personaje ataviado de negro sería un **autorretrato** del autor. También se relaciona con Caravaggio por la **teoría de los affetti** y la disposición de los personajes en un **espacio reducido** delante de un **fondo neutro**.

La **gama cromática** de estas 1ª obras no es muy amplia: rojos, amarillos, blancos y negros. Después, evoluciona e incluye el azul lapislázuli.

Normalmente, toma como **modelo** a su esposa. Además, muchas veces representa a mujeres embarazadas, por lo que era fácil que la modelo fuese su esposa al estar embarazada 15 veces. También representaba muebles de su casa, las **alfombras turcas** (lo vemos aquí) ... El comercio de estas alfombras es el 1º ejemplo del comercio global.

También es muy típico en Vermeer que colocase una **barrera** entre nosotros y la escena. En este caso, la alfombra y la capa negra del personaje de la izquierda.

2—OBRA DE TRANSICIÓN, 1657: JOVEN DORMIDA EN EL MET DE NY

MET de NY. 1657. La protagonista de la escena es una **dama elegantemente vestida** que está **dormida** apoyando su cabeza sobre su mano derecha. El otro barco lo apoya en la mesa. Vemos otra vez la **separación** entre la escena y nosotros: la mesa y una silla en 1º término. Sobre la mesa, una **alfombra turca** por influencia del comercio. Estas alfombras se utilizaban para cubrir las mesas. Encima de la mesa, da la sensación de hacer una especie de **naturaleza muerta** con una jarra, un frutero, un paño y un velo. El paño transparente está cubriendo en parte un huevo de avestruz, una copa de vino y el frutero con diferentes frutas. Por estar dormida, la copa de vino, el huevo de avestruz (= la **lívido**) y los colores en su mejilla, sabemos que **ha bebido**. Ha podido beber por un problema con el **amor**: encima de ella, hay una **pintura que representa a Cupido**. A veces, el amor enmascara la realidad, por eso, como vemos aquí, Cupido es acompañado de una máscara. Además, en las **radiografías**, vemos un **caballero** que sale de la estancia dejando a la joven dormida. Por razones que desconocemos, decidió suprimir este elemento. Detrás, una **puerta** entreabierta que deja ver otra estancia. Por lo tanto, vemos una escena de contenido **moralizante** donde ha debido de haber un desliz matrimonial, y cuya moraleja es el cuidado a la **virtud femenina**. Otra parte de la historiografía piensa que Vermeer y otros autores holandeses no representa ningún mensaje oculto, que solo es una escena de la vida

cotidiana. Por ejemplo, Svetlana Alpers dice que no hay que aplicar el método iconológico e iconográfico a la pintura holandesa ya que solo muestra una escena cotidiana sin más.

3—PINTURAS CARACTERÍSTICAS, ENTRE 1658 Y 1660/61:

Quizás influido por Pieter de Hooch, quien se encontraba en Delft en ese momento. **EL ARMARIO DE LA ROPA BLANCA EN EL RIJKSMUSEUM – PIETER DE HOOCH** 1663, Rijksmuseum. Están recogiendo las **sábanas**, que antes han lavado en el río, secado y planchado. Están **concentradas** en la labor. Por lo tanto, se trata de una **escena de genero moralizante** donde destaca la **virtud** femenina. Sin embargo, según Svetlana Alpers, veríamos una escena normal en la casa de una familia acomodada.

Quizás influido por él, va a realizar 4 obras entre 1658 hasta 1660/61. Son el origen de su estilo definitivo:

SOLDADO Y JOVEN SONRIENDO (NY, 1658): con una copa de vino en la mano y con las mejillas sonrojadas porque ha bebido.



LECTORA EN LA VENTANA EN LA GALERÍA ESTATAL DE DRESDE – VERMEER

1659): vemos una estancia cubierta con unas alfombras. Una **cortina** en 1º termino que ha descorrido para que veamos esta escena: un **momento íntimo** donde una joven, que seguramente estaba haciendo las tareas del hogar, ha abierto la ventana para que entre la **luz** y pueda leer la **carta** que ha recibido. La está leyendo con mucha atención. Incluso, ha retirado la cortina para ver mejor. Esta carta la ha descentrado de sus **tareas cotidianas**.

Destreza técnica: al presentar el vidrio de la ventana, vemos que ella se refleja. También le incide la **luz** en el rostro. Vemos el influjo del claroscuro de Caravaggio.

La radiografía: en la pared que queda desnuda detrás, pintó el cuadro ya visto del cupido. Los pigmentos del muro liso son posteriores a Vermeer, lo que quiere decir modificaron el cuadro de Vermeer, que sí tenía al cupido. Desde el museo, decidieron eliminar le repinte posterior para dejar al descubierto a **Cupido**. Añadiendo a Cupido a la escena y todos los elementos ya mencionados, queda claro que es una carta de amor. Además, si analizamos el **frutero**, vemos **manzanas** (= Adán y Eva), lo que nos indica que es un **amor pecaminoso**. Además abre la ventana de par en par cuando no era necesario.



El lugar de la mujer era el hogar, y el amor de esa mujer parece que está fuera del hogar.

Con todos elementos, la teoría de Svetlana Alpers se cae porque los elementos y sus significados son muy evidentes. Aun así, ella sostiene su teoría.

LA LECHERA (1660-61, RIJKSMUSEUM)

DAMA BEBIENDO CON UN CABALLERO (GALERÍA DE BERLÍN, 1660-61)

4—PERIODO DE MADUREZ: A PARTIR DE 1662

JOVEN DE LA PERLA EN LA HAYA – VERMEER

1665, La Haya. Vemos el influjo caravaggiesco: a la joven en **1º plano** sobre un **fondo neutro y oscuro**.

La figura emerge de la oscuridad gracias al **foco lumínico directo**, influencia del claroscuro caravaggiesca. Este foco está fuera de la escena, en un punto alto y lateral, por lo que hace de forma diagonal. Así, crea diferentes grados de **sombra** y **puntos de luz** reflejada destacados (cuello de la camisa blanca, los ojos, la perla y los labios). Lo que más le interesa es esa incidencia de la luz en la figura. Además, el tratamiento cuidado de los **textiles**. La **gama cromática** habitual del Vermeer característico: el azul, el amarillo y el blanco.



Hay una duda importante: si se trata de un retrato a una **joven concreta** o es un **tronie** (un ejercicio que hace representar un rostro inventado). Esto le sirve al pintor para practicar la luz, el color, la expresión...

En cuanto a la **perla**, lo que supuestamente es el pendiente no tiene contorno o enganche con el lóbulo de la oreja. Es decir, es una mancha de luz sin contorno sobre el cuello de la joven. Es por tanto un **efecto óptico** producto del estudio lumínico de Vermeer. Además, no tiene **pestañas**. Vermeer se las pintó, pero las capas superficiales suaves se vuelven transparentes.

En la radiografías, podemos ver un **cortinaje** verde oscuro tras ella a nuestra derecha.

VERMEER Y LA CÁMARA OSCURA: muchos especialistas dicen que se sirve de este instrumento para pintar sus obras. La cámara oscura es un ingenio que se perfecciona en la Holanda del s. XVII. De hecho, un ciudadano de Delft es quien mejora las lentes. Es el origen de la fotografía.

EL ARTE DE LA PINTURA EN EL MUSEO DE VIENA – VERMEER

H. **1666**, Museo de Viena. La representación de lo que se supone que es Vermeer, es decir, un **autorretrato**. Lo vemos ataviado y con el pelo del personaje que veíamos en La Alcahueta, otra supuesta representación. En **1º termino**, una silla y una mesa. Esta mesa la tenía en su casa ya que la representa en muchas ocasiones. Después, un **cortinaje** que se retira para poder ver la escena. Le vemos representando a **una mujer**, que podría ser su mujer embarazada (el vestido está abultado) como modelo. Lleva un **libro** en la mano, un **trombón** en la otra y está coronada con una **corona de laurel**. La mujer va ataviada con los colores característicos de Vermeer, azul, amarillo y blanco. Durante mucho tiempo, la mayor parte de los especialistas decían que estaba representando a la alegoría de la pintura, pero sabemos que no lleva un libro y un trombón. De acuerdo Cesare Ripa, cuyo libro se habría traducido al holandés a mediados del s. XVII, **Clio**, la musa de la historia, va con una túnica y con los objetos que vemos en el cuadro. Así, el título sería erróneo.



Al fondo, destaca un **mapa** y una **lámpara**. Estaría destacar un **acontecimiento histórico**: en el mapa de los Países Bajos, que se puede ver con precisión, representa las **17 Provincias Unidas**. Por lo tanto, es anterior a la separación de 1579. Unión de Antras y la unión de utrecht. Además, en la lámpara, vemos el **águila bicéfala**, símbolo de los Habsburgo. Entonces, está haciendo alusión al **anhelo** de la unificación entre los diferentes territorios del Imperio de Carlos V, antes de la mala política de Felipe II. Además, hay que señalar que su familia y él, tras el matrimonio, eran católicos.

5-- ¿DECADENCIA?: 1672-74, SUS ÚLTIMOS AÑOS DE VIDA.

En 1672, se inician las **guerras** entre **Francia** y las Provincias Unidas por la **hegemonía** comercial y marítima. En esta época, Vermeer vende pocos cuadros y el negocio del hostel decae. Además, esta **decadencia** se muestra en su pintura: ya no vemos escenas de la vida cotidiana, sino que su obra se hace más **anti naturalista**, más teatral.

ALEGORÍA DE LA FE EN EL MET DE NY – VERMEER

1672-74, MET de NY. Vemos el **cortinaje** que se retira y una **silla** que acentúa como separación entre nosotros y la escena. Al fondo, una **pintura**. Reproduce, no exactamente, **la Crucifixión** de Jacob Jordaens.

Delante, un **personaje femenino** sobre una tarima con una **actitud muy teatral**, dramática. Va ataviada ricamente, apoyando su brazo sobre una mesa de altar. En esta mesa, un **libro** abierto y un **Cristo crucificado**. Ella está pisando la **bola del mundo** y se lleva de forma exagerada la **mano al pecho**. Según Cesare Ripa, es la **alegoría de la fe** con todos sus símbolos. En el suelo, hay otros elementos: la **pedra** que ha caído sobre la serpiente. Junto a ella, la **manzana**, símbolo del pecado original vencido por la fe. Además, del techo cuelga una **esfera de cristal** con una cinta azul, inspirado en un libro de emblemas publicado en Amberes en 1636 de Willem Hesium. Esta esfera alude a la **fe** en Dios y al **entendimiento humano**. Por lo tanto, parece claro que es la alegoría de la fe.

Está en un interior que parece el **altar** de una iglesia. Esto podría aludir al **cuidado** que tenían que tener los **católicos** al procesar su fe en Holanda, mayormente protestante. Sabemos que en Delft en ese momento había dos iglesias católicas, que no eran prohibidas ni perseguidas, pero no podían hacer ostentación de su fe. Por lo tanto, podría hacer alusión a la situación del catolicismo en ese momento.

En **1675**, viaja a **Ámsterdam** para pedir un **crédito**. Su esposa explica en un escrito que, por la guerra y los gastos de los 11 niños, cayó en un estado de melancolía profunda. Así, en un día y medio, cayó enfermo y murió. Fue enterrado el **15 de diciembre de 1675** dejando a 11 hijos y una esposa sin recursos. Catharina Bolner falleció en 1688. Sus pinturas se subastaron en 1696.



TEMA 9. ARQUITECTURA INGLESA DEL S. XVII

El no estar en el territorio continental, en una **isla**, es una cuestión determinante. Además, el **anglicanismo**. **Enrique VIII** en el s. XVIII rompió con la I. Católica para abolir su matrimonio con Catalina de Aragón. Como no se le permitió, creó una iglesia nueva a su imagen y semejanza. Estas dos cosas llevan a que a lo largo del s. XVI Inglaterra se encuentre **al margen de la cultura renacentista** del resto de Europa. Esta circunstancia se quiere paliar cuando en **1554 Felipe II**, príncipe del catolicismo, contrae matrimonio con **María Tudor**, hija católica de Enrique VIII. Sin embargo, ella murió 4 años después. Así, las estrategias político-religiosas terminaron.

Después, fue coronada **Isabel I**, hija de Enrique. **Cerró los contactos** de forma total con el resto de Europa. Sin embargo, antes habían llegado **Rubens** y **Van Dyck** a la corte de **Carlos I**. Revolucionaron la pintura de la corte y el resto les imitaron, sobre todo a Van Dyck. Así, hay una serie de pintores que destacan en cuanto a calidad, no a originalidad.

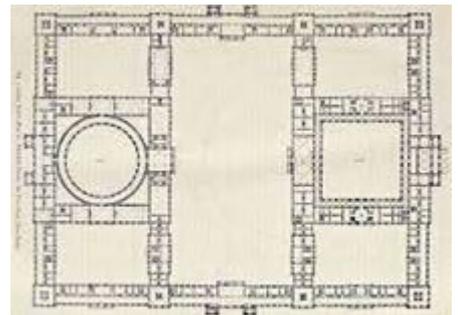
9.1 IÑIGO JONES Y LA INTRODUCCIÓN DEL PALLADIANISMO (ANDREA PALLADIO)

Hubo dos modos para la llegada de la **arquitectura clásica a Inglaterra**:

- Arquitectos ingleses viajaron a **Italia**. Luego, regresa con toda esa formación.
- Los **tratados** de **Palladio**, **Scamozzi**, **Serlio** y **Vignola**. Sobre todo, Palladio por la calidad de su obra construida y la de su tratado. Los tratados del s. XVI ya combinaban texto e imágenes. Cada vez, había más imágenes que texto, por lo que eran publicaciones más visuales.

Iñigo Jones llega de **Italia** con una copia del libro de Palladio. Lo estudiaba a la vez que veía las arquitecturas en Italia. De esta manera, la **arquitectura del s. XVII** llega a la Inglaterra cerrada. Después, la arquitectura inglesa del s. XVIII continúa con el **neo-palladianismo**.

Iñigo Jones nació en 1573 y murió en 1652. En vida, posee gran fama. Viaja a Italia en **1603** por primera vez. En **1609**, viaja a **Francia**, en Provenza, donde se encuentran los importantes monumentos de la **antigüedad** (arco de Orange, por ejemplo). En **1613**, vuelve a Italia acompañado de **Thomas Howard**, **lord Arundel**. Este noble estaba organizando su Gran Tour, un viaje de iniciación de la madurez que solían llevar a cabo los jóvenes ingleses del momento para tener vivencias de todo tipo fuera de casa y conocer diferentes lugares del mundo. El destino fijo era Italia, sobre todo Roma. También visitaban Francia, Alemania, a veces España, Viena... Le acompañó Iñigo Jones a conocer y estudiar con gran detalle la obra de Palladio con un ejemplar de su libro. Se conserva el ejemplar que empleó en el College of Oxford.



Volvió a Inglaterra. Fue nombrado **Superintendente de las obras del rey** entre **1615-1642**. Aparte de estudiar y analizar el tratado de Palladio y la arquitectura de la antigüedad, estudió a **Alberti**, **Serlio**, **Scamozzi** y **Vitrubio**. También tuvo conocimientos de matemáticas, filosofía... Sin embargo, aunque conozca todo lo anterior y sobre todo a Palladio, **no fue un simple imitador**. Creaba una obra nueva a partir de lo conocido.

DISEÑO DEL PALACIO REAL DE LONDRES/PALACIO REAL DE WHITEHALL – IÑIGO JONES

No se conserva y nunca se construyó entero. Aun así, tenemos los **planos**. En **1698**, lo que hay construido es devastado en un **incendio**, con una única excepción, lo único que no queda: la **Banqueting House**, una sala rectangular que construye entre **1619 y 1622**. Se trataba



de una sala de **conciertos** y para la celebración de **fiestas**, sobre todo de aquellas que tenían relación con los embajadores extranjeros. Por lo tanto, era un edificio de aparato/de representación.

Por lo tanto, este edificio en el punto de partida del **neopalladianismo inglés**. Este edificio de **planta rectangular** estaba formada por un **doble cubo**, es decir, proporciones armónicas. Exterior: destaca la **horizontalidad**, marcada por los entablamentos que dividen los dos pisos. Además, destaca cierto ritmo en la **alternancia** de frontones curvos y triangulares en el 1º piso. Piso inferior orden jónico. Alternos frontones curvos y triangulares. Esto lo vemos en MA (San Pedro). Por otro lado, la **balaustrada** que rematada en todo el edificio. Este recurso lo veíamos por 1º vez en Carlo Maderno y Bernini. En el piso superior **guirnalda**s de flores recorren toda la parte baja del entablamento.



Interior: es de grandes dimensiones. La división exterior en dos pisos no se corresponde al interior, donde solo tiene **un piso**. En el muro, vemos una **galería** (una especie de tribuna) que se corresponde con el 2º piso falso al exterior. Jones se inspiró en el tratado de Palladio, lo que denomina como **sala egipcia**. Así, hace gala de su conocimiento profundo.

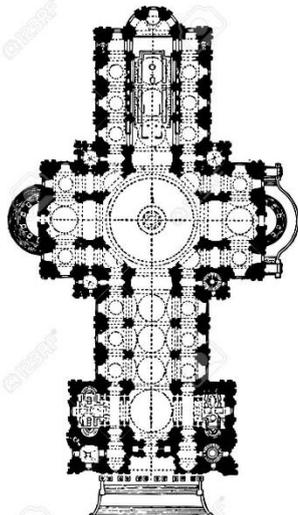
El **techo** fue decorado con pinturas de Rubens. Se corresponde con su estancia en Inglaterra en una labor diplomática **entre 1629 y 1630**. Le encargaron **9 óleos sobre lienzo**, que fueron encastrados en el techo. El programa iconográfico que le encarga el padre de Carlos I, **Jacobo I**, fue diseñado por Rubens y Jones. Después, continuó viajando por su labor diplomática. Debían exaltar el reinado de Jacobo I y la dinastía de los Estuardo. Así, equipararon el reinado con el del **rey Salomón**, que se caracteriza por su sabiduría y su justicia. Entonces, querían manifestar con imágenes que el rey había llevado al paz a su pueblo con sabiduría y justicia. Por ejemplo, la apoteosis de Jacobo I. Utilizó el recurso de **di sotto in sù**, que proviene de Correggio.

Rubens, durante su estancia en Londres, diseñó con Jones este encargo, pero las 9 pinturas fueron hechas y finalizadas en **1634** en **Amberes** en el taller de Rubens. Carlos I tiene **dificultades económicas**, así hasta diciembre de 1635 las pinturas no llegan porque el rey no puede pagarlas.

9.2 CHRISTOPHER WREN Y LA CATEDRAL DE SAN PABLO EN LONDRES

Fue un destacado **científico**, esta era su faceta principal. Aunque, también fue arquitecto. Nació en 1632 y murió en 1723. En 1665, viaja a **París**. En este momento, Bernini (paladín del barroco italiano) estaba en la capital. Aparte, conoce a Mansart y Le Vau. Así, conoce la **pintura clasicista francesa** con la **intervención de Bernini**. En **1666**, vuelve a **Londres impregnado**. Ese año Londres sufre un grave **incendio**. Después, hubo una importante labor de **reconstrucción**, donde se crearon mucho proyectos de reconstrucción urbanística, de iglesias... Wren es el encargado de reconstruir **LA CATEDRAL DE SAN PABLO**, uno de los principales símbolos de la ciudad.

En principio, en origen, debía llevar a cabo un templo en planta de cruz latina. Pero tuvo numerosas ideas, decantándose por una **planta centralizada longitudinal**. Es como una planta de cruz griega a la que se han ampliado los brazos longitudinal. Además, ha destacado la parte centralizada con una **cúpula enorme**. Por el exterior, la cúpula parece **otro edificio** que nos recuerda a **san Pietro in Montorio**. Es una cúpula de **111 m de altura**, totalmente desproporcionada. También nos recuerda a la obra de Lemercier, **Val-de-Grâce**, en París. También, **san Pedro** de MA, aunque es más próxima a la solución de Bramante para san Pedro por esa galería de **columnas**



en el tambor. San Pietro in Montorio. Lo más relacionado es el diseño que dio Bramante a la cúpula que construyó. En la maqueta que Wren llevó a cabo para la catedral de Londres vemos que ya había diseñado una cúpula muy cercana a la de Bramante, aunque luego la sobredimensione. En la maqueta, destaca la curva cóncava (del barroco romano) en los brazos del transepto, pero después no la incluye en el proyecto final. Además remataba la fachada con un pórtico clásico al estilo del pórtico que MA diseñó para San Pedro. Fachada de los pies: recuerda a un **pórtico** de la arquitectura clásica, pero con **dos alturas**. Está creado por parejas de **columnas de orden corintio**. El pórtico se remata con un **frontón triangular** y flanqueado por **2 torres de 63 m** de altura de 1708. La fuente de inspiración es sant'Agnese in Agone de Borromini en Roma. Interior: muy **clasicista**, por lo que **no está cargada** con decoración. Por lo tanto, no sigue en barroco romano en este punto, sino con la **decoración austera francesa**.



Es uno de los edificios más imitados de la arquitectura inglesa. Es el punto de partida de san Genoveva de París, conocido como Panteón de los Hombres Ilustres (2º mitad del s. XVIII, Jacques-Germain Soufflot).



TEMA 10. ARQUITECTURA EN ITALIA EN EL SIGLO XVIII

En la Italia del s. XVIII hay una **amalgama de influencias** y **movimientos** a los que se unen nuevos fenómenos como el **Rococó** y el **tardobarroco**. Además, en Italia se plantea una **nueva lectura** del barroco y del clasicismo. Por otro lado, en ocasiones, se plantean proyectos ideológicos, políticos y culturales preilustrados.

Los arquitectos más importantes son: Filippo Juvarra en Turín, Nicola Salvi, Ferdinando Fuga, Francesco de Sanctis y Alessandro Galilei en Roma, y Luigi Vanvitelli con el palacio de Caserta.

10.1 ARQUITECTURA Y URBANISMO EN ROMA EN EL SIGLO XVIII

En la **Roma** en el s. **XVIII**, el centro urbanístico se mueve desde la Plaza Navona a la Plaza Colonna para terminar en la **Plaza de España**. Este es el **hito principal** del momento en Roma. Así se continua con el proyecto urbanístico de Sixto V. Durante la 1ª mitad del s. XVIII, se dan **soluciones barrocas muy escenográficas**:

LA ESCALINATA, PLAZA DE ESPAÑA EN ROMA - FRANCESCO DE SANCTIS

Debe su nombre al **palacio de España**, al 1º embajada española en Roma. En el parte superior de la plaza se encuentra un **monasterio** de



la orden de los **franciscanos mínimos**, sufragado por **Luis XV** de Francia. Delante, un **obelisco**. No formaba parte del conjunto en origen, sino que fue colocado a finales del s. **XVIII** por **Pío VI**.

Fue diseñada por Francesco de Sanctis en colaboración con Alessandro Specchi, con muchas semejanzas a **la escalinata con el puerto de Ripetta** (concretamente en la zona central) que había diseñado el propio Specchi. Con los **dos ramales** se pretende hacer **más suave la orografía** del terreno, que está en desnivel.

Fuente de la barcaccia, 1627: obra de Gian Lorenzo Bernini y su padre. Vemos el **escudo papal** con las **abejas**, del papa Barberini. Así, se nos indica que es él quien sufraga la obra.

Plautilla Bricci tenía un proyecto que no se hizo. Es algo similar a lo que hizo Sanctis. Basilio Bricci o Benedetti fueron los que firmaron los proyectos llevados a cabo por Plautilla Bricci 1616-1705. Primera arquitectura de la historia moderna. Obras como la villa Benedetti en Roma. O la capilla de San Luis en la iglesia de San Luis de los Franceses de Roma. Todo lo que vemos en ella, el diseño, las pinturas, decoración, fue obra de ella. Siguen estética berninesca del barroco total. Tenemos cortinajes fingidos... escenografía teatral... Estética berninesca.

FONTANA DI TREVI EN ROMA – NICOLA SALVI

1732-1763. Se hizo un **concurso** en **1730** para hacer esta fuente, ganó Salvi. Fue una de sus grandes obras y una de las mayores en todo el s. XVIII a nivel **arquitectónico** y **urbanístico**. Es la **culminación del barroco romano**. El **agua** juega un papel fundamental. Espacio muy pequeño. Escena muy barroca. Está adosada a la manzana de **edificios** que está detrás, aunque arquitectónicamente no tiene vinculación con ellos. Es decir, vemos **una escenografía** creada para la fuente, no para el edificio, que tiene características arquitectónicas completamente diferentes. (Se parece a los arcos de triunfo romanos como el de Constantino.) Esto ya lo vimos en el **Cruce de las 4 Fuentes** en Roma. El conjunto es presidido por la figura de **Océano**, de Pietro Bracci, acompañado por seres marinos como tritones, caballos marinos... que quedan integrados en el marco arquitectónico. A los lados, la **Abundancia** y la **Salubridad** de Filippo della Valle, el mejor escultor en Roma en el s. XVIII. Higiene y salud. Lo veíamos desde época de Sixto V. Creó muchas fuentes. El punto de partida es la **antigüedad**: el **Arco de Constantino**.

TEMA 11 – PINTURA EN ITALIA EN EL SIGLO XVIII

PINTURA ITALIANA DEL SIGLO XVIII

- En materia pictórica, en el siglo XVIII Italia pierde la hegemonía
- Pero sus ciudades se convertirán en el centro de los temas de la pintura. pensionados de las diferentes academias europeas
- Gran demanda:
 - coleccionismo privado y
 - Mecenazgo cortesano y eclesiástico
- Viajeros del Grand Tour: Vedute.

VEDUTE

En Venecia se desarrolló este género pictórico: vistas urbanas

- Su origen se encuentra en el siglo XVII:
 - Paisajes de Nicolas Poussin y Claudio de Lorena
 - Paisajistas holandeses
- En Roma: Gaspar van Wittel y Gian Paolo Pannini
- En Venecia. Canaletto, Francesco Guardi y Michele Marieschi
- Dos tipos:
 - *Esatte*: precisión en la representación
 - *Ideate o di fantasía*: visiones casi románticas de las ruinas.

ANTONIO CANAL, CANALETTO 1697-1768

- Se formó con su padre, escenógrafo
- En 1719 viajó a Roma, decorador de óperas
- Se interesó por el género del paisaje
- Regresó a Venecia y realizó vistas urbanas. Viajaba con su góndola para tomar detalles de luz en fachadas, palacios canal veneciano... representándolo perfectamente.
- Fuertes contrastes de luz y sombra. Muy preocupado por ello, para hacer una vista más exacta y verosímil. Tan exactas eran que parece ser que se sirvió de la cámara oscura (teoría). Por tanto, así plasmaba la vista y luego le daba el color y luz. Para plasmar lo que se ve exactamente.
- Gran éxito
- Va a representar mucho el *Gran Canal*, desde el palacio Baldi hasta el puente Rialto. National gallery, Londres, h. 1740.

VENECIA EN SIGLO XVIII

- Gran calidad de pintura:
- Giambattista Tiépolo
- Antonio Canal, *Canaletto*
- *Francesco Guardi*
- Internacionalización de su cultura artística:
 - Muchas colonias de extranjeros en la ciudad
 - Viajes de artistas venecianos a otros países europeos.

GIAMBATTISTA TIÉPOLO

Venecia la capital de la pintura del siglo XVIII. La figura más destaca en la **pintura italiana en el s. XVIII**. En materia pictórica, en el siglo XVIII Italia **pierde hegemonía**, aunque en el s. XVII Italia (sobre todo, Roma) presidía las tendencias. Aun así, sus ciudades se convertirán en el centro de los **temas** de la pintura; es decir, las ciudades italianas son representadas en la pintura como uno de los grandes temas del momento. La razón es que eran muy visitadas por los **becados** de las diferentes Academias europeas. Tiépolo fue uno de los becados. Además, los viajeros del **Grand Tour** también tienen como destino, entre otros, las ciudades italianas. Todos estos viajeros se llevan un souvenir, una **vedute** (una vista urbana de la ciudad). Por lo tanto, había pintores especializados en vedutes, vedutistas.

Venecia se convierte en un foco especial en este panorama. Aquí destacan mucho vedutistas como Canaletto y Francesco Guardi. En general, hay una gran calidad en pintura. Entre todos, destaca Gianbattista Tiépolo. Se trata de una ciudad **internacional**: hay asentadas muchas colonias de extranjeros en barrios propios con sus propias iglesias, centros... Dan vida a la ciudad y comparten con los venecianos su cultura, por lo tanto, hay intercambios y se enriquece la cultura veneciana. Además, muchos artistas viajan a otros países europeos.

Gianbattista Tiépolo nace en **Venecia** en **1696** y muere en **Madrid** en **1770**. Era hijo de un comerciante que falleció dejando a una situación económica difícil a la familia. Tiépolo se formó en Venecia, pero fue sobre todo con el estudio de los **pintores venecianos del s. XVI** y la pintura de Veronés lo que le influye.

Ya a los **19 años**, muy pronto, fue **maestro** del gremio de pintores de la ciudad. Por lo tanto, ya había aprobado el examen de maestría. En 1719, se casó con **Cecilia Guardi**, la hermana de Francesco Guardi, pintor de vistas veneciano. Fueron padres de 9 hijos. El mayor, **Gian Domenico**, y otro, **Lorenzo**, son también pintores y se forman con su padre.

Sus 1ª pinturas al **fresco**, técnica que domina, las realiza en

EL PALACIO ARZOBISPAL EN UDINE - GIAMBATTISTA TIÉPOLO

En **1725**. Representa murales al fresco con escenas del **A. Testamento** en los **muros** y el **techo**. **SARA Y EL ÁNGEL**: Sara es la esposa de Abraham. Los dos son muy ancianos y no han tenido descendencia, aunque lo hayan intentado. Dios explica a Abraham que sí serán padres, aunque no se lo creen porque

tienen unos 150 años. Sin embargo, como vemos en la pintura, Dios envía un ángel a su casa. Sara sale a la puerta y el ángel le indica que será madre en unos meses.

Sus características:

- Virtuoso/dominio magistral del **dibujo**.
- **Colorido** claro: tendente a las tonalidades pastel, como el rosa palo.
- La calidad de los **textiles**: Sara va muy vestida a la moda del A. Testamento, por lo que hay una luz interior (una chimenea, por ejemplo) y vuelve el vestido, que es morado, es una tonalidad anaranjada. En cambio, la túnica con damasco del ángel también está muy bien representada. Además, muestra el movimiento del ángel, que parece que se acaba de posar porque el manto todavía está en vuelo.
- Gran **luminosidad**: aunque normalmente, COMO AQUÍ, es clara y diurna, también aplica diferentes tipos. Aquí aplica otras luces en el interior donde residen. Vemos la oscuridad del interior, por lo que vemos claroscuro (partes más claras y otras más oscuras).
- **Dinamismo**: sugiere movimiento en sus escenas.
- **Ilusionismo** pictórico: con él, se alcanza la cumbre del ilusionismo del barroco.
- **Teoría de los affetti**



DÉCADAS DE 1730-1740

Milán y Bérgamo. Venecia: iglesia de Santa María del Rosario y el Palacio Labia.. Tiépolo tiene tanta calidad que enseguida es demandado fuera de Véneto. Viaja a Milán, a Bérgamo... a trabajar. Siempre es Venecia de donde recibe un nº importante de encargos. De todos ellos, que son muchos, destacan dos obras:

LAS PINTURAS DE LA BÓVEDA DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DEL ROSARIO (CONOCIDA COMO GESUATI) – G. TIÉPOLO

1737-39. Pinta por completo la bóveda con escenas relacionadas con la figura del santo fundador de los dominicos, **santo Domingo de Guzmán**. La pintura central, la **institución del Rosario**: es un hecho que tuvo lugar en el s. XIII en la vida del santo fundador. Recibió de la virgen María y el niño Jesús el rosario, objeto. Él se encargó de darlo a conocer entre toda la feligresía. En la parte superior, la **virgen María** y el **niño** con un **rosario** en la mano acompañados de **ángeles** que los descienden en un cumulo de **nubes**. Se ve que se lo van a entregar a santo Domingo, que está junto a los **fieles** que están ávidos de recibir ese rezo del rosario. Después de recibir los rosarios, cae todo lo malo, lo negativo (el **pecado**, la **herejía** y los **vicios**). Esto ya lo veíamos en la **iglesia de Il Gesù**, **Gaulli** (**El Triunfo en el nombre de Jesús**).

En esta pintura vemos muy bien las características de Tiépolo: dominio del **dibujo**, del **espacio** y la **perspectiva**, y un recurso típico del ilusionismo pictórico: **di sotto in sú** y **quadratura**. La **luz diurna** protagoniza la escena,



pero también utiliza otros tipos de iluminación (como en el cumulo de nubes). La gama cromática es pastel. Azul cielo, salmón, rosa palo...

PINTURAS DEL SALÓN DE BAILE, PALACIO LABIA, EN EL GRAN CANAL DE VENECIA – G. TIÉPOLO

h. 1745. Pinta los **muros** y el **techo** con escenas de la **vida de Cleopatra**. Una de ellas, **BANQUETE DE CLEOPATRA**: da la sensación de que está abriendo el muro, que tiene **profundidad**, ya que se abre una especie de estancia donde se desarrollan la escena. Antes de esta escena fingida, una **escalera** pintada. Gracias a Plinio 'el Viejo' sabemos la historia. Vemos a Marco Antonio y a Cleopatra, vestida a la **moda veneciana** del s. XVIII. Ella, descocada, ya ha solicitado que traigan todo. Vemos a un **criado negro** llevando la copa de vinagre. Los que asisten la miran asombrados.

No es la única vez que representa esta escena: **EL BANQUETE DE CLEOPATRA**, óleo sobre lienzo, Galería Nacional de Victoria en Melbourne (Australia). Los vemos ataviados al estilo veneciano, menos el soldado romano.



Tiépolo tuvo un gran éxito en el **Véneto** y en el norte de Italia. Su fama llega al **norte de Italia**. En 1753, el príncipe obispo de Würzburg (Baviera), **Carl Philipp von Greiffenclaus**, lo contrata con sus colaboradores (sus hijos) para que decore el palacio que el acaban de terminar, **EL PALACIO DE WÜRZBURGO (DE BALTHASAR NEUMANN) EN BAVIERA – G. TIÉPOLO**

Tiene **forma de 'U'**, una tipología **palaciega francesa**. Decora las partes más importantes: la bóveda que cubre la **escalera imperial**, la **capilla palatina** y el **salón del trono**.



Nos sigue mostrando las mismas características (ESQUEMA). Vemos la **Quadratura** y **di sotto in sù**. En el centro de la bóveda, los dioses del Olimpo, que van a dominar el mundo conocido (los 4 continentes). Vemos a **Apolo**, el protagonista, simbolizando el sol. Los **4 continentes** se representan mediante **alegorías** en los lados de la bóvedas. Esto lo veíamos en la bóveda de la iglesia de san Ignacio (Andrea Pozzo), en las esculturas en estuco en Il Gesù (colaboradores de Gaulli) y en la Fuente de los 4 ríos de Bernini. También lo vemos en P. Cortona Europa preside la **escalera**, sobre él el retrato del príncipe obispo como si fuese una figura de **1º magnitud**. En una de las esquinas, junto a la representación de Europa, Tiépolo **se representó** junto a su hijo mayor Gian Domenico. En el centro no hay arquitectura sobre la que se apoyen, por lo que muestra un cielo. En Anibale Carracci no vemos el cielo, luego arquitectura que se abre (en Barberini y San Ignacio se ve). Aquí hay despliegue del cielo.

Carlos III, ya como rey de España, invitó en 1761 a **Madrid**. Le encarga decorar **EL PALACIO REAL DE MADRID – G. TIÉPOLO**

Llegó con sus **hijos** y **ayudantes** en 1762 para decorar la **mayor parte de los techos** del palacio. La parte más importante son las pinturas del **salón del trono**. Pero en Madrid es **incomprendido**, sobre todo por la presencia de Antón Rafael Mengs, pintor de la corte. Es quien origina, junto a Juan Joaquín

Wincklemann, el **neoclasicismo**. Mengs defendía y practicaba el neoclasicismo, pero Tiepolo practicaba el **ilusionismo barroco**. Por lo tanto, vemos el final de una corriente y el inicio de otra. El siglo XVIII es muy complejo, se desarrolla el rococó, el neoclasicismo, y sigue el barroco. El barroco pleno está de plena actualidad en este momento.

Salón del trono, la representación de la gloria de España: ensalza mediante **alegorías** a la **monarquía española**. Representa las diferentes **regiones** españolas en la parte interior de la bóveda, además de **escenas mitológicas**. Vemos incluso a América con la llegada de tesoros.



Tiepolo maestro del ilusionismo pictórico. Dominó la quadratura, el resto de los recursos perspectivas de la pintura mural al fresco. Magistral colofón de una larga tradición ilusionista. Tiepolo fallece en Madrid en **1770**. Es el cenit de la larga tradición **ilusionista barroca**. Domina la pintura mural al fresco y el óleo sobre lienzo.

TEMA 12. ARQUITECTURA EN FRANCIA EN EL SIGLO XVIII

12.1 EL ROCOCÓ

El nacimiento del Rococó surge igual que el barroco, sufriendo el **desprecio** que manifiestan los **ilustrados** a partir de **mediados** del s. **XVIII** porque consideran que el Rococó es un arte **frívolo, sensual, sin valores y hedonista** (no hay un mensaje). El arte Rococó se da sobre todo en la pintura. En el diccionario de la Academia Francesa, Rococó se define como *el género de ornamento, de estilo y de dibujo que pertenece a la escuela del reinado de Luis XV y de comienzos de Luis XIV*. Lo **circunscribe** en el tiempo.

Este término no se sabe bien de dónde surgió, pero los especialistas se ponen de acuerdo en que es probable que naciese de la fusión de los términos **barroco** y **rocalla** (rocaille), un tipo de decoración que va a ser el motivo decorativo esencial del rococó. Es un tipo decorativo que ya surgió en el siglo **XVI** en las **grutas artificiales** (rocallas) los jardines. La forma de la rocalla parte de la parte cartilaginosa (el interior) de la concha. Todo esto se alarga y junta con más vegetación de palmas y flores. Hay de muchos tipos (+/- recargado), pero siempre con la misma forma.



Definición del diccionario de la Academia francesa: 1842: Rococó: dicese trivialmente del género de ornamento de estilo y de dibujo que pertenece a la escuela del reinado de Luis XV y comienzos del de Luis XVI.

A mediados del s. **XIX**, la actitud de desprecio cambió y se le dio **sentido neutral y descriptivo**, como pasó con el Barroco. Pero surgió una duda: ¿cómo definir este fenómeno? ¿Es un estilo en sí mismo, como el barroco? ¿Cuáles son sus características? Para algunos autores no es un estilo en sí mismo, sino la **etapa de decadencia y disolución** del barroco. Otros lo han visto con una **interpretación histórico-cultural** diferente, donde se destaca el aspecto **sensual, hedonista y gracioso** de la vida. Por otro lado, para otros, es un **fenómeno parcial** dentro del Barroco con una evolución solo en **Francia**, donde surge, con una limitada decoración con la rocalla. Lo cierto es que es un fenómeno **europeo**, pero sobre todo francés.

¿Qué artistas y qué obras se encuadran en el Rococó? Hay muchas dificultades. Hay casos claros: **François Boucher**. Coetáneos a él, hay otros artistas que no presentan las características del Rococó. El **problema** es que en el siglo XVIII no hubo una sensación de tendencias, sino que hubo **varias estéticas** según las **ideas intelectuales** y **políticas** de la época.

Entonces, el Rococó es una **actitud ante la vida**, un pensamiento relacionado con la sociedad de las **clases privilegiadas** de una época, pero no es excluyente. Esta actitud hedonista se refleja en el arte y avanza los **cambios sociales** en Europa durante el s. XVIII, como la Rev. Francesa. Por tanto, es el germen del arte de los **burgueses** que lideran la revolución, un arte ciudadano que rompe con la iglesia y los cortesanos.

Otra de las características en el gusto por **lo exótico**, sobre todo del lejano oriente: **chinoiserie** (chinerías). Lo que se representa no es todo chino, sino personajes, vestidos... mezclados de China, Japón, la India... Por ejemplo, el **gabinete de porcelana del Palacio de Aranjuez, 1765**.

Se desarrolla desde que fallece Luis XIV en 1715. Después, los años de minoría de edad de su bisnieto, Luis XV. Durante esta época, su tío, **Felipe II de Orleans**, se encarga de la regencia de Francia entre **1715-1723**. Felipe II de Orleans era una persona a la que le gustaba mucho divertirse. Se suele hablar de **Los años locos de la regencia de Orleans** en comparación con los últimos años del reinado de Luis XIV, que fueron muy severos, lo que se achaca al 2º matrimonio del rey con Madame de Maintenon, ultracatólica. Incluso, prohibió el teatro, las comedias ambulantes..., muchos divertimentos. Por lo tanto, una vez que murió fue el estallido de lo contrario: la sensualidad, la frivolidad y el divertimento, muy del gusto de Felipe.

En 1723, **Luis XV** ya fue mayor de edad. Gobernó hasta 1774. Siguiendo a Felipe, promovió una **sociedad galante** de las **clases poderosas** donde una de las características más novedosas fue el **nuevo rol de la mujer** que valoraba la conversación, leía en sus salones... El prototipo fue su favorita Madame de Pompadour. Fue la gran protagonista desde 1740 y quien monopolizó muchas de las actividades de la corte, influyó en la vida política y también en el arte del país.

Al mismo tiempo, ya se estaba manifestando el **hartazgo** de la mayor parte de la población sobre los privilegios de la clase alta ya que la diferencia era enorme. Estaba hartos de no poder disfrutar de los mismos **privilegios**. Así, surgieron los anhelos del pueblo. Además, **Diderot** y **D'alembert** publican la **Enciclopedia Francesa** (1751), que acopia los conocimientos del momento. Pretendían ilustrar a la sociedad y sacar de las tinieblas a la sociedad, gobernada por la religión, la supresión y la monarquía (que quería que, cuando más ignorante fuese el ciudadano, más se le podría controlar). Por ello, a este siglo se le ha denominado **El Siglo de las Luces**. Así, nace la lucha de la burguesía por el laicismo y la toma de poder. Así se dan los cambios sociales hacia la Rev. Francesa en contra de la monarquía y la Iglesia.

12.2 LA ARQUITECTURA EN LA FRANCIA ROCOCÓ

Seguimos con Felipe II de Orleans y los años locos (1715-23). Era un hombre culto y amante de los placeres de la vida. No vivía en Versalles, sino en el **Palacio Real de París**, el del cardenal Richelieu junto al Louvre. El niño vivía en Versalles, así que Felipe se llevó al niño al Palacio de las **Tullerías**. Como se fueron, toda la aristocracia se fue a París. Sin embargo, sus casas estaban ya anticuadas. Así que construyeron nuevas viviendas de lujo, los llamados **hôtels**, en distintas zonas. Hay dos zonas principales: **Faubourg Saint-Germain** y **Faubourg Saint-Honoré**.



Estos hôtels eran viviendas de **dos pisos** de alturas con un interior que busca **espacios más cómodos e íntimos**. Las **estancias** eran más pequeñas. Se cuida la **higiene**, por lo que hay cuartos de baño,

cabinet de toilette (los tocadores), depósitos de agua y mejores tiros de chimeneas. Además, se instalaron **persiennes**, contraventanas exteriores, y se crean espacios **más luminosos** por las ventanas más grandes y el uso de espejos. Incluso, en los pisos inferiores, las ventanas son puertas. El **mobiliario** es completamente nuevo, más ligero y más cómodo. Las paredes y techos se pintan de **colores pastel** y de **dorado**. Además, las maderas que cubren las paredes = **boiserie**, y la rocalla, los tapices, porcelanas... Es la **fusión** de las artes junto con la rocalla. **Hôtel de Matignon**: vivienda del 1º ministro de Francia. De Jean de Courtonne, 1722. **Hôtel Biron**: ahora el museo Rodin. De Jean Aubert, 1727. **Salón oval del Hôtel de Soubise** es la obra maestra del rococó francés. Ahora es la sede de los Archivos Nacionales de Francia. Fue construido por Pierre-Alexis Delamair en 1715, reformado por Germain Boffrand en 1735. La decoración por Jean-Baptiste Lemoyne y Charles-Joseph Natoire.

Fuera de París, tenían otras casas: las **maisons de plaisance**. Eran casas de recreo en los alrededores de la capital. También, las **folies**: casas de recreo más pequeñas inmersas en la naturaleza. Folies deriva de *feuillée* (lugar frondoso), pero, como en estas casas se llevaban a cabo **fiestas subidas de tonos**, el nombre tiene connotaciones licenciosas (=locura). **La Folie del duque de Richelieu** por el Marqués de Argenson en 1740: *Todos son galanterías y obscenidades*.

Después de la vuelta de la aristocracia a París a partir de 1750, surge una **depuración mayor** de las arquitecturas: se vuelven más clasicistas → Se da lugar al **neoclasicismo**. El puente del clasicismo y el neoclasicismo es **el Petit Trianon en los jardines de Versalles**, fue mandado construir por **Luis XV** para su amante, Madame de Pompadour. No pudo llegar a disfrutarlo porque falleció en el mismo año, 1764. Así que lo inauguró **María Antonieta**, esposa de Luis XVI.

12.2

INTERIORES: DECORACIÓN ROCOCÓ

Obra maestra del rococó francés:

- Salón oval del Hotel de Soubine (sede de los Archivos Nacionales de Francia)
- Construcción del arquitecto Pierre Alexis Delamair 1705
- Reforma diseñada por Germain Boffreand 1735
- Decoración realizada por Jean Baptista Lemoyne y Charles Joseph Natoire. Vemos que se especializan los trabajos.



¡Vemos los espejos grandes, las ventanas... ventanas integradas en las boiserías. Centro de color azul cielo pastel. Tonalidades claras. Pinturas de temática mitológica que muestran escenas sensuales. Vemos esculturas de estuco blanco que todo el conjunto recuerda al barroco central. Hay decoración de rocallas...

MOBILIARIO ROCOCÓ= COMODIDAD

Asientos:

- los meublants o a la Reme
- los courants, sillas con espalda curva, con brazos o no.
- los grandes sillones o bergeres, de 2 tipos
- *los commodite*

- *los tete a tete o marquise*
- chaise-longue. No confundir con un diván, que tiene el respaldo en un lado. Vemos en una pintura de Boucher, *Madame Boucher* en una chaise-longue
- mesa ligera...
- canapé

Esto se complementa con tapices:

TAPICES

- 3 grandes fábricas francesas:
 - gobelinos en París
 - Beauvais
 - Ambusson
- Tapiz colgado
- Tapiz enmarcado

PORCELANAS

- Importadas de Alemania Fábrica de Meissen en Sajonia
- A finales del reinado de Luis XV: Fábrica de Sevres
- Escultor Etienne-Marice Falconet (1716.1791)
- Técnica del *Biscuit* basta blanca y mate.

12.3 LA ARQUITECTURA EN FRANCIA DURANTE LA 2ª MITAD DEL SIGLO XVIII: LA ILUSTRACIÓN

En los **años centrales** del **XVIII**, simultáneamente al Rococó, crecían los **anhelos** de **aprender** y **divulgar** el conocimiento. En **1751**, **Diderot** y **D'alembert** publicaron **la Enciclopedia** con la intención de que, mediante la ciencia y la cultura, solo con la libertad que da la razón, las personas combatiesen la ignorancia, la superstición, el fanatismo y el oscurismo. Por esa lucha, se conoce como **Siglo de las Luces**. Este cambio también se ve en el **arte**: los ilustrados van a rechazar el Rococó porque ellos querían que el arte, sobre todo la pintura, ensalzase la **moralidad**. Una de las pinturas rococós por antonomasia es **El Columpio** de **Fragonard** (1767, Colección Wallace de Londres): muestra a una joven privilegiada siendo columpiada por un hombre escondido entre arbustos. Hay otros hombre que le ve los bajos mientras se columpia. Están en un jardín, donde aparece la figura de Cupido, que se lleva un dedo a los labios. Por tanto, es el amor amenazante a punto de intervenir y liarlo todo más.



Esto ocurre al mismo tiempo de las excavaciones de **Pompeya** y **Herculano** en Sicilia por orden de Carlos de Borbón. Esto hizo que se consiguiese mayor conocimiento de la antigüedad. Al mismo tiempo, los ilustrados están defendiendo la **vuelta** la vista al **arte** de la **antigüedad clásica**. Debe ser el **verdadero estilo**, la fuente de **inspiración** y el **modelo** de **belleza ideal**.

TEMA 13. PINTURA EN FRANCIA EN EL SIGLO XVIII

13.1 LA PINTURA ROCOCÓ: WATTEAU, BOUCHER Y FRAGONARD

Definida en la obra de Watteau, desarrollada con Boucher y concluida con Fragonard.

Los franceses se cansaron de la rigidez de las normas

La rigidez de los últimos años de Luis XIV propició la alegría de la regencia de Felipe de Orleans

Menos temas históricos o mitológicos. Eso sí, si son amores de dioses: sensualidad. Retratos y escenas de género

Se huye de la oscuridad, la vejez, del drama o violencia..

Hay pintura rococó:

- Definida en la obra de Watteau
- Desarrollada con Boucher
- Y Concluida con Fragonard

Hay otros pintores no rococós: Chardin: naturalezas muertas y pintura de género.

ANTOINE WATTEAU

Nació en 1684 en **Valenciennes**, en la **frontera con Flandes**. Esto le permitió tener un conocimiento de la **pintura** flamenca: Rubens, Van Dyck... Pertenece a una familia muy humilde. **H. 1702** se trasladó a **París**. En ese momento, ingresó en el taller de Claude Gillot. Gracias a él, conoció el ambiente de la **farándula** y el **teatro**, y a muchos artistas, + italianos, de la **commedia dell'arte**, un tipo de teatro popular. En aquella época, existían locales donde se hacían obras de teatro, como la Comédie-Française y la Ópera en el Palacio Real. Además, los teatros de las ferias de Saint-Germain y el de Saint-Laurent. **Luis XIV**, influido por Madame de Maintenon, disolvió todas estas compañías y desterró a los actores. Algunos se quedaron en París como mimos o acróbatas, otros crearon **teatrillos de marionetas**, como Watteau. En **1713**, a punto de fallecer, Luis XIV autorizó la organización de bailes públicos de máscaras, aunque en las **residencias privadas** ya se hacían con obras de teatro basadas, sobre todo, en las bufonadas y el flirteo amoroso. Frecuentemente acudía el futuro regente Felipe II de Orleans.

TEATRO EN PARIS

- *Comedie-française*
- Opera
- Teatro de la feria de Saint-Germain y el de la Saint-Laurent
- Luis XIV y Madame de Maintenon: disolución de estas compañías y destierro de los actores
- Algunos se quedaron como acróbatas o mimos
- Teatrillos de marionetas Watteau tenía uno
- En 1713 autorizó Luis XIV la organización de bailes públicos de máscaras
- Residencias privadas: *parades*. Flirteo amoroso y bufonadas.

Este tipo de **sociedad** es lo que Watteau pintó. Fue pintor de la **fiesta galante**, donde se veía a la **aristocracia** en **escenas campestres** o en **elegantes jardines sin** ningún tipo de **carácter moralizante**. En **1717**, conoció a **Antoine Crozat**, un banquero que se convirtió en su protector. Esto le permitió estudiar la colección del banquero (Rubens, Veronese, Tiziano, Van Dyck...).

LA PEREGRINACIÓN A LA ISLA DE CITERA, EL LOUVRE – A. WATTEAU

1717, Louvre. Con esta obra, **inaugura el género** de la **fiesta galante**. Representa el **viaje** de parejas de **enamorados** a la **isla del Citera**, que era conocida desde la antigüedad. Es la isla del amor donde había desembarcado **Venus** después de su nacimiento de la espuma del amor y donde se encontraba un **templo** dedicado a ella.

Vemos el **flirteo**: un hombre liga con una que se está abanicando. Dos caminan juntos, unos desembarcando, riendo, cupidos por todos los lados... Esto es lo que se vería en las **fiestas** en las residencias privadas mencionadas. Muestra la **sociedad aristocrática del momento**.



Vemos una **fuerte diagonal** (barroca) marcada por los personajes en la **mitad derecha**. El resto de parejas que desembarcan en la **izquierda** se dirigen **hacia el punto alto** de la colina. Los enamorados se mueven con **gracia** y **elegancia**. Son figuras, sobre todo la principal en el centro, que se colocan de **espaldas**, muy típico en Watteau. Utiliza una **pincelada rápida** (Rubens¹) que **desdibuja** las líneas y traza **degradaciones lumínicas** que recuerdan a la **pintura veneciana**. Se trata de un **paisaje idílico** de inspiración de la pintura flamenca del s. XVIII. Prevalecen las **tonalidades pastel** y el **dorado** (veneciana, la conoció en la colección del banquero).

Da sensación de profundidad esos colores fríos atrás.

Podemos mencionar también la obra de *Pierrot*, 1718-1719. Un personaje de comedia del arte. Divierte a los espectadores. Lo convierte en el protagonista único de la obra. Primer término, cuerpo entero... Compañeros en segundo plano inferior. Pierrot es un payaso, aquí está serio. No hace nada. Quieto e incluso serio. Con los brazos caídos... Luz destaca su figura, deja otras atrás.



Una pintura extraña, poco galante (no muestra flirteo...) pero no rara por su trayectoria, ya que él se había relacionado con todos estos personajes de la comedia del arte. Quizá fuera el retrato de uno de los comediantes, uno de los actores. Rasgos individualizadores... homenaje? Crispín montado en un burro. Leandro el enamorado. Capitán e Isabel...

¹ Rubens también llevará a cabo representaciones de este tema *el jardín del amor*, después de casarse...

FRANÇOIS BOUCHER

Boucher nace y muere en **París** en **1703 y 1770**. De sus primeros años no tenemos mucha información. estudió a Watteau. Viajó a **Italia** y conoció al pintura de F. Albani, Pietro da Cortona y Lucas Jordán, y de venecianos (especialmente veronés).

En la década de **1731** comienza su **carrera oficial**: Regresó a París en 1731 con grandes honores. En **1734** ingresa en la **Real Academia** de Pintura y Escultura de Francia. En **1735** es nombrado **adjunto** al profesor en la Academia por su gran calidad. En **1737** ya es **profesor**. Este es el donde se abre **el Salón Carré del Louvre al público**. El artista que quería presentaba jurado, de acuerdo al criterio de la sometían al juicio del público en la compraba obras de arte → Nace el **burgués compra las novedades que le sorprenden, pero surge el crítico de arte que orientaba al comprador burgués.**



año



sus obras a la academia. El Academia. Las seleccionadas se exposición. El público **mercado de arte burgués**. El



Un crítico fue **Denis Diderot**, uno de los de la *Enciclopedia*. Sus críticas a los salones **entre 1759 y 1781** son consideradas el texto fundacional de la disciplina de la crítica de arte. Antes ya había, pero no de forma consciente. Publicaba en una revista particular con un público elitista donde ensalzaba a los pintores que el interesaban. Al ser un ilustrado, le interesaba el **neoclasicismo** y el **carácter moral**, rechazando el Rococó por ser superficial y frívola. No la consideran gente de gusto (neoclasicismo que se está imponiendo). Sobre todo, critica a Boucher.

DIDEROT

Denis Diderot 1713-1784

Salones de París 1759-1781

Críticas son el texto funcional...

Pese a ello, Boucher era el pintor **preferido de la aristocracia**: las decoraciones para los hôtels parisinos, la corte (Madame de Pompadour), cartones para tapices... Además, representa varios géneros pictóricos, como la **pintura mitológica**, sobre todo, de **amores entre dioses**. Aquí destaca **Venus** para mostrar su sensualidad y superficialidad. **El Nacimiento de Venus, 1740, Museo Nacional de Estocolmo**: ninfas, sátiros, amorcillo, cuerpos femeninos desnudos. La luz es clara y no hay contrastes violentos. Colores claros y nacarados.

También pinta escenas de la **vida cotidiana**: **LA TOILETTE, MUSEO THYSSEN – F. BOUCHER**

Museo Thyssen, 1742. Muestra la **vida cotidiana** de las **clases altas** de la sociedad en un interior domestico desordenado. Hay una **decoración Rococó**: abanico oriental y biombo con chinerías (Boucher era coleccionista de objetos orientales), la chimenea, el espejo con marco, boiserie, rocalla, porcelana encima de una mesita (mobiliario ligero para mover), los colores (pastel y dorado), un

retrato a pastel en la pared del fondo, los asientos (pata en forma de pata de cabra, muy sinuosa) cubiertos con telas, un tocador (→ es un **cabinet de toilette**).

Aparecen **dos damas**: una de ellas está sentada y nos muestra una pierna cubierta con una media, que ata con una liga rosa. Ésta mira hacia la otra, que está de espaldas y parece que le muestra un tocado en una mano (en la otra seguramente también) para que elija. Ésta también mira a la otra. Por lo tanto, las dos están **vistiéndose** y ataviadas con un **deshabiller** (una especie de bata elegante).

Parte de los estudiosos piensan que la joven sentada sería la **esposa** de Boucher porque muchas veces posó en sus obras. Pero hay una cosa que contradice esto: aparece de forma **provocativa** con el pecho y la pierna al aire → Es un **acto íntimo**. Además, los **lunares postizos**. Se los ponían hombres y mujeres para transmitir un mensaje de flirteo. Según donde se lo colocaran significaba una cosa u otra. Si estaban cerca del ojo, como aquí, eran mujeres apasionadas. Boucher no va a mostrar a su mujer así. Por lo tanto, vemos una escena de **voyeurismo** dentro de la frivolidad y del hedonismo del Rococó.

Fue el pintor preferido de **Madame de Pompadour** (Cuadro) La representó en varias situaciones mostrando su belleza y elegancia. Boucher fue su profesor de dibujo y pintura. Además, Madame de Pompadour fue su protectora y la que ayuda a que su éxito se mantenga. En **1752** fue nombrado **pintor del rey**. Contaba con un **taller** en el palacio del **Louvre**. En **1755**, fue inspector de la manufactura de **tapices de Gobelinos**. En **1761**, fue el **rector** de la Academia. Tras la muerte de su protectora, en 1765, gracias a su hermano, el **marqués de Marigny**, se mantiene como 1º pintor del rey. Sin embargo, Diderot seguía con sus **críticas feroces**. Vemos la rocalia

Diderot: CRÍTICA **texto Salón 1765**

- **Primera crítica: Nos habla de una pintura de Boucher, Pastoral, 1761. National Galleries of Scotland.** Empieza diciéndole amigo mío. Dirigiéndose a su amigo editor de revista y dirigida a un público exclusivo. Estas críticas. Pastora, *catinon*. Se refiere a la joven. Catinon era una actriz de teatro, de dudosa reputación. Dice que está tomando de modelo mujeres poco "elegantes". A otros pintores los intenta ensalzar. Se describe la obra para aquel público que no puede observarla. Comenta de forma peyorativa la composición de la pintura, subjetivismo. No dice nada del color porque parece que Diderot era daltónico. Por eso podría cometer errores... Diderot es un ilustrado.
- **Segunda crítica: otra pastoral.** Parece que tiene el ojo como inflamado. No está idealizando. Está representando a una joven real. Una de estas actrices de teatro con un problema en el ojo. Describe la obra y no hace alusión a los colores. Describe elementos. Sigue apelando al amigo. Pintura superficial. ¿No vemos nada, tiene que haber algo detrás? No transmite nada, vacío de contenido, no mensaje de trascendencia moral. Se refiere con ironía.

DIDEROT 1761. Los artistas que ven hasta qué punto este hombre ha superado las dificultades de la pintura se arrodillan ante él: es un dios. Las gentes del gusto, de un gusto severo y antiguo no le hacen ningún caso. Porque el gusto estaba cambiando u estaba a punto de **triunfar el Neoclasicismo**.

JEAN-HONORÉ FRAGONARD

Fragonard nació en **Grasse**, en la Provenza Francesa. Pertenece a una **familia humilde**. En 1747, muy joven, se trasladaron a **París**. Empezó a trabajar con un **abogado parisino**, quien se dio cuenta de sus interesantes dotes para el dibujo. Sugirió a sus padres llevarlo al **taller de Boucher**. Lo llevaron y Boucher les dijo que era un joven muy inmaduro. Le recomendaron que le formase en los rudimentos de la pintura **Chardin**, no Rococó. Una vez que ha aprendido el oficio, Boucher lo recibe como **discípulo** para concluir su formación. También fue protegido por el **financiero Crozat**, quien tenía

una gran colección. En 1752, con **20 años**, ganó el **1º premio** de la Academia. Esto le permite ser pensionado para viajar a **Italia**. En **1756**, llega a **Roma**. Aquí estudia la obra de Pietro da Cortona y Tiépolo, sobre todo.

Vuelve a París. En **1757** se presentó al **Salón** de ese año con **El Enjambre de Amores**: 1767, Louvre. Vemos a un grupo de cupidos volando y jugando en un cielo. Los colores son pastel, típico del Rococó. Maneja muy bien los tipos de luz. Tiene un curioso formato ovalado. Entre el público del salón se encuentra **Diderot**, que lo crítica. Estas críticas le pasaron factura. A partir de **1767 renunció al éxito oficial** y suspendió los envíos al salón y los encargos oficiales. Prefería pintar para una **clientela refinada** más acorde a sus gustos. Para ellos, hace escenas amorosas (incluso, libertinas), decoración de folies (obscenidades y galanterías) y con la mujer como protagonista. Aquí entra **El Columpio** de Fragonard (1767, Colección Wallace de Londres): la realizó para el **señor de Saint-Julien**. De hecho, la protagonista era la amante del señor, el que columpia al marido y el que mira el propio señor.



13.2 LA PINTURA DE GÉNERO: JEAN-BAPTISTE SIMÉON CHARDIN

Jean-Baptiste Siméon Chardin realiza pinturas de **género** y **naturalezas muertas**. Tuvo una formación muy diferente con dos pintores de **escenas históricas**. Hay un momento en su vida donde renegaba de copiar la naturaleza porque decía que era **falta de creatividad**. Sin embargo, cambió porque recibió un regalo de unos amigos, un **conejo**. Se le ocurrió pintar al conejo y enseñó a su círculo esa obra. Tuvo un gran éxito y le animaron a seguir pintando de esa manera. Así, decide pintar del **natural imitando** y con **mayor veracidad**. No sabemos si esto es cierto o no, pero en el Louvre está **Conejo muerto y aparejos de caza** (h. 1727).



A partir de este momento, pinta naturalezas muertas. En **1728** presenta en una exposición **La Raya/Interior de Cocina** (en el Louvre), cierto éxito. Lo normal es que prescindiera de **elemento lento**, así que tener al gato mucho tiempo era representa **objetos suyos de su casa**. Los pinta de siempre son los mismos. **Pipas y jarra, 1737, Louvre**. la representación del **volumen**: la **ocupación** de los incidencias de la **luz**.



con la que obtiene **vivos** porque **pintaba** complicado. Además, forma diferente, pero Lo más importante era objetos en el espacio y la

H. 1737 comienza a realizar sus famosas **escenas de género**, donde ya aparecen las **1º figuras humanas**, como máximo 3. **La peladora, Galería Nacional de Arte de Washington, 1738**. Recuerda a la pintura holandesa del s. XVII (Vermeer) ya que es un ejemplo de **virtud femenina**. Está sumida en su trabajo, tomando un pequeño descanso.

La bendición en el Louvre, 1740: es una escena cotidiana en un **hogar**. Vemos un interior de una familia humilde, no pobre. Vemos una representación **naturalista** con un estudio de la **luz natural** (con luces y sombras). También, una **gama cromática** más limitada y apagada. Vemos a una madre que ha cocinado y está dando de comer a sus hijas, que están rezando porque la **educación** de la madre es exquisita. La madre las mira con orgullo y devoción

Era uno de los pintores favoritos de **Diderot** por su **austeridad** y su **carácter moralizante**.

TEMA 14 – PINTURA INGLESA EN EL SIGLO XVIII

Va a haber **aportaciones inglesas** para la **renovación** de la pintura en el siglo **XVIII**. Ante la **falta** de **tradición** pictórica nacional, se impulsa la formación de una **Escuela Inglesa**. Para William Hogart la

dos causas de la no existencia de una pintura propiamente inglesa eran los motivos **religiosos e ideológicos**; y la **predilección** de la nobleza y la aristocracia por el **arte extranjero**.

14.1 WILLIAM HOGART

W. Hogart era **orfebre y grabador**. Luego fue pintor. En su obra, influencias del **Renacimiento**, del **Barroco** e, incluso, del **Rococó** francés. Tuvo un gran interés por el **teatro**, lo que le influyó en su selección de **temas** y la **composición** de escenas. Ejerció de **crítico social** con una **visión moralizadora** de la sociedad. Por lo tanto, fue elogiado por Denis Diderot.



En esta línea, fue muy crítico con los hábitos y las costumbres del momento. Creó una serie de **secuencias rituales de arquetipos humanos**, como una narración de teatro con imágenes. Define tres arquetipos: la **prostituta**, del **libertino** y del **matrimonio de conveniencia**. Así, crea:



LA CARRERA DE UNA PROSTITUTA (1731) EN 6 GRABADOS - HOGART:

elige los episodios de una joven prostituta hasta su fin: el comienzo es **La llegada a Londres**. Una joven de pueblo llega con toda la ilusión. Quiere dedicarse a la costura, lo sabemos porque de su bolso se ven instrumentos de la costura. Tiene la mala suerte de encontrarse con la Madame de un burdel. Le convence para llevársela. Después, ejerce la prostitución. Por último, **Muerte de la prostituta por enfermedad venérea**: vemos el antro, los médicos (que discuten entre ellos), la casera y una vecina llevándose sus pocas cosas. Así, hace una crítica social.



LA CARRERA DEL LIBERTINO (1732-1735) EN 9 PINTURAS Y GRABADOS – W. HOGART:

Nº3, En la taberna o La orgía (1733, Museo Soano): un joven de buena familia cayendo en manos de prestamistas. Ha gastado todo en prostitución y juego. Le roban todo lo que lleva encima. Termina su vida en un manicomio. **Nº5, El matrimonio**: no encuentra otra solución más que casarse con una señora más mayor y rica. Así, puede recuperar esa fortuna para seguir viviendo como le gusta.

EL MATRIMONIO A LA MODA (1743-1745) EN 6 EN LA GALERÍA NACIONAL DE LONDRES – W. HOGART:

A después del matrimonio (1744, Galería Nacional de Londres): quiere criticar los vicios de una joven pareja que se ha casado por conveniencia de sus familias. Aunque están casados, cada uno vive su vida. Su administrador sale desfavorido de la sala porque sabe que tanto gasto no va a poder ser. Lleva en la mano muchas facturas y el libro de cuentas, y en la oreja el lápiz. La estancia muestra que ha habido una fiesta, y ella se está despertando y él está dormido. El perro (fidelidad) le encuentra algo en el bolsillo de la casaca: una braga de una amante. Además, él lleva un lunar postizo muy grande que también se utilizaba para cubrir las llagas de las enfermedades venéreas. Así, da muestras de que tiene sífilis. Hay una espada a sus pies, por lo que se ha podido meter en una pelea. Ella también hace su vida por su lado. Los siguientes lienzos explican que, tras una vida de engaño, el esposo es asesinado por el amante de ella después de que les pillase e intentase defender su honor y la esposa se suicida.



PINTURAS solas/Poco Londres: casado por conveniencia porque

14.2 THOMAS GAINSBOROUGH

Gainborough nació en **Sudbury**, en la Campania de Inglaterra. A los 13 años se va a **Londres** e ingresa en la **Escuela de Dibujo**. Está muy influenciado por el **paisaje holandés**, que le lleva a **unir los retratos** más el **paisaje imaginado**. Una vez que ha completado su formación, en 1748, **vuelve** a Sudbury como **retratista de la gente importante**. Su obra más conocida es **EL MATRIMONIO ANDREWS, GALERÍA NACIONAL DE LONDRES – T. GAINBOROUGH**

Galería Nacional de Londres, h. 1748.

Este cuadro es un buen ejemplo del interés de **vincular el retrato y el paisaje**. Está protagonizado por **Robert y Francis Andrews**. Posan a la sombra de un árbol en la parte izquierda, dando gran **protagonismo** al paisaje. Ella está sentada en un **banco** de hierro forjado, cubierto en parte por el **rico vestido** de color claro. La **luz de atardecer** índice en él y en la casaca de él y muestra la suntuosidad.



Ambos miran al espectador. Él posa de pie en una **actitud relajada y apoyado** en el banco. Lleva **atuendo de caza** y está acompañado por su **perro** de caza, símbolo de **fidelidad** que muestra que son un matrimonio **bien avenido**. Con esto, muestra la **afición** del hombre por la caza. Ella parece que **junta las manos en su regazo**, donde parece que hay algo, pero solo vemos unas líneas de dibujo no reconocibles porque lo dejó **sin concluir**. No sabemos qué pudo querer pintar. Esta circunstancias ha levantado **muchas hipótesis**: podría representar un faisán, una pieza de caza del esposo, un bordado, habitual entre las labores femeninas, un libro.

En el paisaje vemos la **Campania Inglesa** con un **rebaño** al fondo en un territorio, todo **propiedad** del matrimonio. El campo de 1º término está ya cosechado de trigo, símbolo de la **fertilidad**. En este año, el matrimonio hacía poco que había contraído matrimonio. Ella tenía 16 años. Todavía **no** habían sido **padres**, por lo que es posible que el hueco que dejase sin pintar sería para el niño. El matrimonio sí tuvo descendencia, pero la pintura no fue terminada.



En **1759**, Gainborough abandona Sudbury y se instala en **Bath**, ciudad de época romana de moda. Hay unas fuentes de **agua termales romanas** muy importantes, aquí acudían las **clases altas** para tomar estas aguas. Sigue pintando paisajes, pero sobre todo crea **retratos individuales** o de **grupos**. Sigue la estela de Van Dyck con la **elegancia** y la **esbeltez**, la búsqueda del **lado más favorable** del representado (siempre captando la realidad), la **captación psicología**, y la calidad de los **textiles**. Pudo conocer la obra de Van Dyck cuando éste estuvo en la **corte de Carlos I**. Además, añade el **paisaje imaginario** (idílico) como fondo.

EL NIÑO AZUL, GALERÍA HUNTINGTON EN CALIFORNIA – T. GAINSBOROUGH

1770, Galería Huntington en California. Se trata de **Jonathan Buttal**, un joven de una familia que iba a tomar los baños de **Bath**. Vamos las características de Van Dyck: la **elegancia** y la **esbeltez**, la búsqueda del **lado más favorable** del representado (siempre captando la realidad) y la **captación psicología** (una actitud informal, arrogante y descarada mirando al espectador, diciendo *aquí estoy yo*), y la calidad de los **textiles** (vemos detalles: puños, cuellos, brillos...). Hasta el s. XIX, los **niños van vestidos como mayores**, incluso está sujetando con la mano el **sombrero** de ala ancha negro con una pluma colgando. El **fondo** es **imaginado**, idílico, que se relaciona con el **ambiente veneciano** (fondo enrarecido, nubes de tormenta, atardecer con una tonalidad dorada y oscura).



En **1774**, se traslada a **Londres**. Sigue realizando retratos con las mismas características, pero con una **pincelada suelta y ligera**:

SEÑOR Y LA SEÑORA WILLIAM HALLETT/EL PASEO MATUTINO, GALERÍA NACIONAL DE LONDRES – T. GAINSBOROUGH

Galería nacional de Londres, 1785. La **pareja dando un paseo**. Evoca la **elegancia**, el **dinamismo** y el **gesto** de una pintura francesa ya vista, **La peregrinación a la isla de Citera de Watteau** (El Louvre). Por lo tanto, vemos la influencia de la pintura **Rococó**. Además, la **pintura veneciana**, **Tiziano**: elegancia y esbeltez. Ambos tienen 21 años. Algunos han visto este cuadro como una declaración de **amor y felicidad conyugal**, pero la realidad fue otra: la vida de Elizabeth no fue fácil por las apuestas en carreras de caballo y los juegos de azar, los llevaron a la ruina, pero todavía no lo sabían. Tuvieron 2 hijos y 4 hijas. Además, los vemos con los **vestidos** que llevaron en su **boda**. Vemos la **pinclada suelta y ligera**.



En **1784** se convierte en **pintor oficial del rey**. Fallece en **Londres** en **1788**.

TEMA 15 – ARQUITECTURA CENTROEUROPEA DEL BARROCO TARDÍO

15.1 – CONTEXTO HISTÓRICO

Nos situamos en el **Sacro Imperio Romano Germánico** a **mediados del s. XVIII**. En **1648** acaba la **guerra de los 80 años**. El Sacro Imperio Romano Germánico está compuesto por varios **estados** regidos por el emperador. Cada uno de estos pequeños estados estaban gobernados por un príncipe, príncipe-obispo o rey que rendían todos pleitesía al **emperador Habsburgo**. Por ejemplo, el reino de Bohemia y el archiducado de Austria. Pese a este conglomerado, hay un fenómeno de **globalización artística**: llegan las novedades del barroco romano, del barroco francés y del Rococó a todo el territorio → Hay un proceso de **homogeneización** en el territorio. Nos centramos en la **actual Austria** (Viena, la capital, y Salzburgo) y **Alemania** (Wurzburg).

La **actividad artística** en Centroeuropa se retrasó con respecto al resto del continente debido a la **guerra de los 30 años** (1618-1648). A **finales del siglo XVII**, en un momento de paz, se comienza a invertir en arquitectura. Sin embargo, hay **más guerras**: la Guerra de Sucesión del Palatinado (1688-1697), las Guerras austro-turcas (1663-1739) y la Guerra de sucesión Española (1701-1704, no en suelo español, sino austriaco). Por tanto, las **ciudades** debían ser todavía **fortificadas**, un sistema defensivo que Luis XIV ya había eliminado en París).



Por lo tanto, vemos que la actividad arquitectónica se centra en la construcción de **edificios religiosos** (con las características del **barroco romano**) y **palacios** y **jardines** como imagen de su **poder** (el modelo era **Versalles**, y trataban de superarlo). La **mayor actividad** se da en el s. XVIII, con el Rococó en Francia con la regencia de Felipe II y los inicios del reinado de Luis XV.



15.2 – PRINCIPALES ARQUITECTOS: LUKAS VON HILDEBRANDT Y FISCHER CON ERLACH

En Viena en **1683** llegan los **turcos**, pero fueron derrotados a las puertas de la ciudad. Los turcos abandonan la zona y se inicia un **periodo de paz** que permite la **construcción**. Toda Viena pretende **compararse** con la **Francia de Luis XIV** y convertirse en la “**nueva Versalles**”. Llega la **influencia francesa e italiana**.

PALACIO Y JARDINES DEL BELVEDERE (1717) de **Dominique Girard**, un francés discípulo de André Le Nôtre. Es una construcción **barroca a la francesa**: parterres con una vegetación con formas geométricas controladas por el

hombre, la presencia del hombre, los niveles, el eje longitudinal. La diferencia es que, al estar en la ciudad, estos jardines están limitados por **DOS PALACIOS** de **LUKAS VON HILDEBRANDT**: **El Palacio Superior**, donde el **príncipe Eugenio de Saboya**, quién encarga la obra, hacía la **vida pública** → era un edificio de **representación**. **El Palacio Inferior**, donde hace la **vida privada**. Algo muy característico del centro de Europa son los **tejados de color verdoso** porque se cubren con planchas de cobre que, con el paso del tiempo se oxidan.

Si Viena quiere ser la “nueva Versalles”, **Salzburgo** quiere ser la “nueva Roma” por su importancia religiosa. Quien lo hace posible es el **arzobispo de Salzburgo, Johann Ernst con Thun**. Encarga un proyecto a **JOHANN BERNHARD FISCHER CON ERLACH**. Es el arquitecto más importante del momento. Se formó en su **Alemania natal**, pero con 16 años se fue a **Italia** (Roma, Nápoles, conoció a Bernini, trabajó con Carlo Fontana...) durante 16 años. Destaca su tratado *Fundamentos de una Historia de la Arquitectura* (1721), donde publica los diseños de sus obras. Su hijo **Josef Emanuel** también fue arquitecto y le ayudó en sus últimos proyectos.

Como hemos dicho, al volver de Italia, es contratado por el arzobispo. Le encarga



4 iglesias: **la iglesia de la Trinidad** (iniciada en 1694), **la iglesia y el hospital de San Juan** (comenzado en 1694), **la iglesia de los Colegios** (iglesia de la Universidad, 1696) y **la de las Ursulinas** (1699). En todas ellas, traslada las características del **barroco romano**.



LA IGLESIA DE LA TRINIDAD EN SALZBURGO - JOHANN BERNHARD FISCHER CON ERLACH

Iniciada en 1694, Salzburgo. Quiso **transformar la ciudad** con estos edificios (que el edificio no estuviese aislado en el **entorno urbanístico**, sino que se relacionase con él). Se inspira en la **arquitectura barroca italiana** que ha conocido en sus viajes: su modelo fue **sant’Agnese in Agone** de **Borromini**, con la **fachada cóncava** creando un **espacio delante** → así establece la **conexión** con el entorno. Está flanqueada por **dos torres** y coronada por una **cúpula** que se levanta en el centro del edificio.

Interior: normalmente los interiores del centro de Europa se asemejan más a la **austeridad** y **monocromía** (blanco) de **Borromini**, sin la fusión de las artes. Pero la **cúpula** sí que recibe una decoración rica con **pintura mural al fresco**.



IGLESIA DE LOS COLEGIOS EN SALZBURGO - JOHANN BERNHARD FISCHER CON ERLACH

Comenzada en 1696, Salzburgo. La **fachada en convexa** (no retranqueo), se adelanta y adentra en el **entorno urbanístico** formando parte de él. Se basa en el **1º proyecto de Bernini para la fachada oriental del Louvre** (no se hace, pero tuvo gran difusión). Otra característica del barroco romano: la esbeltez, la **verticalidad** con la **cúpula**. Recuerda a **Borromini** por los elementos decorativos que vemos en la fachada. Por dentro, otra vez la **austeridad** y la **monocromía** (blanco), sin la fusión de las artes.

IGLESIA DE SAN CARLOS BORROMEO DE VIENA - JOHANN BERNHARD FISCHER CON ERLACH

La **fama** de F. von Erlach llegó hasta **Viena** y el **emperador Carlos VI** le encargó un templo a su **santo epónimo** en agradecimiento al **fin** de la epidemia de **peste**. Planta: vemos una **planta ovalada** y, por lo tanto, **centralizada**. A ambos lados, unos brazos que actúan como **transepto**. Además, desarrolla el **ábside**. Así pues, es una **planta centralizada longitudinal** porque destaca el **eje longitudinal**. Esto

lo veíamos en [san Pedro del Vaticano](#), de [Carlo Maderno](#), y [san Carlino de Roma](#) (tipología de iglesia barroca), de [QUIEN](#).

Fachada: muy desarrollada y compleja. Está formada por un **pórtico hexástilo** (antigüedad clásica), unido con dos **alas cóncavas** a las torres de **planta cuadrada** que flanquean todo el conjunto. Las alas cóncavas las vemos en [santa María della Pace](#) de [Pietro da Cortona](#). Las alas abrazan **dos columnas** conmemorativas, con relieves de la **vida** de san Carlos Borromeo, al estilo de Trajano y Marco Aurelio. Sobresale la **nueva cúpula** dando **verticalidad**.

PALACIO DE SCHÖNBRUNN EN SALZBURGO - JOHANN BERNHARD FISCHER VON ERLACH

1695, Salzburgo quiere convertirse en el **Versalles vienés**. Fue la antigua residencia de la **familia imperial**. Toma su nombre de un **manantial**. Fue el **pabellón de caza** de **Leopoldo I**, pero fue destruido por los **turcos** en **1683**. Fue terminado en el reinado de la emperatriz **María Teresa I** de Austria en el s. XVIII con [Nikolaus Pacassi](#) como arquitecto.

La fachada hacia el jardín: vemos los jardines **a la francesa**: niveles escalonados y formas geométricas. Vemos los pabellones, las fuentes monumentales, la vegetación controlada por el hombre. La fachada recuerda al **3º proyecto de Bernini para la fachada del Louvre** y **la fachada hacia el jardín de Versalles**: por ejemplo, la balaustrada, el orden gigante que articula la fachada, el bloque central que destaca, el movimiento con retranqueos.

Interior: decorado por la integración/**fusión de las artes**. Vemos una boiserie a la Rococó, espejos, ventanas, pinturas murales en el techo... La Gran Galería (banquetes imperiales) es similar, guardando las distancias, a la Galería de los espejos. Salón Chino Circular: el gusto por lo oriente Rococó. Sala de los Millones: rocallas, espejos... Habitaciones de Bergl: pinturas murales que imitan un jardín con animales y flores.



15.3 – OTRA OBRA IMPORTANTE

PALACIO DE WÜRZBURGO - BALTASAR NAUMANN

Palacio en **forma de 'U'** mandado construir por el **príncipe-obispo de Baviera, Carl Philipp von Greiffenclau**. Influencias del **barroco francés e italiano**. Obra del arquitecto [Baltasar Naumann](#). Vemos los elementos que no pueden faltar en un palacio: la **capilla palatina**, la **escalera monumental** y la **Kaisersaal** (salón del trono). En varias salas, **pinturas de Tiépolo**.



BUSCAR FOTOS

EXÁMEN:

INFORME DE PRÁCTICAS, Identificación y catalogación de 20 imágenes: título, autor, cronología, técnica, ubicación. 20%.

Fachada de la iglesia de santa Susana. Técnica: arquitectura del barroco inicial.

Interior y planta de san Andre della Valle.

Fachada de san Pedro. Arquitectura del barroco inicial. Vaticano.

Planta y fachada del palacio Barberini. Arquitectura del barroco inicial.

Planta y fachada de santa María della Pace. Arquitectura del barroco pleno.

Baldaqüino de san Pedro. Escultura en bronce y arquitectura del barroco pleno.

Plaza de san Pedro. Arquitectura del barroco pleno.

Scala Regia. Arquitectura del barroco pleno.
Iglesia de san Andrés del Quirinal.
Iglesia de san Carlo alle Quattro Fontane. Arquitectura del Barroco Pleno.
Bóveda de la galería Farnesio. Pintura mural al fresco.
Cesto de frutas. Óleo sobre lienzo.
Capilla Contarelli, iglesia de san Luis de los Franciscos de Roma.
La muerte de la Virgen de Caravaggio.
Apolo y Dafne de Bernini. Escultura en mármol.
Louvre. Arquitectura barroca clasicista o arquitectura del siglo XVII en Francia.
La elevación de Cristo de Rubens. Óleo sobre tabla.

COMENTARIO DE IMÁGENES: identificación, breve catalogación, contexto histórico-artístico de la obra, antecedentes, repercusiones, análisis de la obra (forma, función y significado). Cada una 15%.
VERSALLES: DECIR QUÉ FASE.

TEMA: 50%. De carácter transversal. Cualquier cuestión que presente algún tipo de relación, continuidad o evolución. Mismo género, mismo recurso formal en la pintura barroca europea, en la escultura barroca europea, un género concreto o la representación de un tema concreto en la pintura y la escultura del barroco europeo, o un tipo de planta o de fachada, o incluso una tipología de edificio, que tenga una evolución en la arquitectura (y urbanismo) del barroco europeo.