UNIDAD 8

El arte barroco y el Rococó

Del absolutismo y la Contrarreforma a la elegancia dieciochesca

INTRODUCCIÓN: ¿QUÉ ES EL BARROCO Y POR QUÉ SURGE?

El arte barroco es, ante todo, el arte del poder y de la persuasión. No nació por accidente: surgió en un momento de profunda crisis religiosa, política y social en Europa, y fue la respuesta de dos instituciones —la Iglesia católica y las monarquías absolutas— que necesitaban impresionar, convencer y someter a través de los sentidos. Cuando el Concilio de Trento (1545-1563) concluyó que el arte debía servir para educar a los fieles y reforzar la fe frente al protestantismo, quedaron sentadas las bases estéticas de todo un siglo.

Pero el Barroco no se entiende solo como herramienta de la Contrarreforma. En los países protestantes del norte de Europa —Holanda, Inglaterra— surgió un barroco laico, burgués, volcado hacia el retrato, el paisaje y el bodegón. En Francia, el absolutismo de Luis XIV convirtió el arte en propaganda monárquica de una escala sin precedentes. El término "barroco" mismo, probablemente derivado del portugués *barroco* (perla irregular), fue en principio un insulto de los críticos neoclásicos: "recargado", "deforme", "excesivo". Hoy lo entendemos como uno de los períodos más ricos y complejos de toda la historia del arte occidental.

> **CONCEPTO CLAVE — Barroco: el arte de los sentidos frente a la razón**
>
> El Renacimiento aspiró a la armonía, el orden y la medida: el arte debía convencer a la razón. El Barroco invierte esta jerarquía: el arte debe impresionar a los sentidos, provocar emociones intensas, generar asombro. Para ello recurre al movimiento, al contraste dramático de luz y sombra (el claroscuro), a la teatralidad, a la grandiosidad de la escala y a la ornamentación exuberante. No se trata de que el arte barroco sea irracional; se trata de que su lógica es la del efecto, no la de la demostración.
>
> Cronológicamente, el Barroco ocupa el período comprendido aproximadamente entre 1600 y 1750, aunque sus límites son fluidos. Al final del período, el rococó (h. 1715-1775) representó una versión más ligera, frívola y refinada del mismo impulso decorativo, especialmente en la corte francesa y sus imitadores europeos.

I. MARCO HISTÓRICO: CONTRARREFORMA, ABSOLUTISMO Y CAPITALISMO COMERCIAL

1.1. La Iglesia y la Contrarreforma

El Concilio de Trento estableció que las imágenes religiosas tenían una función pedagógica y emocional insustituible: debían mostrar los misterios de la fe de manera clara, mover a la devoción y combatir la iconoclasia protestante. Para ello, el arte debía ser naturalista —la gente debía reconocer a los santos y los episodios bíblicos—, pero también grandioso y emocionalmente potente. Esta doble exigencia de realismo y teatralidad es el motor del arte barroco en los países católicos.

Las órdenes religiosas, especialmente los **jesuitas**, jugaron un papel decisivo. La iglesia del Gesù de Roma (1568-1584), trazada por Vignola y Della Porta, estableció el modelo de templo barroco: una sola nave longitudinal amplia, capillas laterales entre los contrafuertes, cúpula en el crucero y una fachada

articulada en dos cuerpos que se haría canónica en toda Europa. Este modelo se repitió en cientos de iglesias desde México hasta Filipinas.



Esta foto de Autor desconocido está bajo licencia CC BY-SA

Interior de la iglesia del Gesù de Roma (1568-1584), Vignola y Della Porta. Nave única, bóveda pintada al fresco, decoración exuberante. Prototipo de iglesia de la Contrarreforma

1.2. Las monarquías absolutas

El siglo XVII fue el gran siglo de las monarquías absolutas. El rey francés **Luis XIV** (1638-1715), el «Rey Sol», encarnó mejor que nadie este modelo: *l'État, c'est moi* («El Estado soy yo»). El palacio de Versalles, construido a partir de 1661, fue la expresión más completa de este arte al servicio del poder: un edificio, un conjunto de jardines y una corte entera diseñados para magnificar la imagen del monarca y situar a Francia como árbitro de la cultura europea.

En España, el Siglo de Oro literario y artístico coincidió paradójicamente con una profunda crisis económica y política: la pérdida de hegemonía europea, las guerras continuas y la despoblación. El arte español del Barroco, más austero y espiritualizado que el italiano o el francés, refleja esa tensión entre grandeza aspiracional y realidad declinante. Felipe IV fue, sin embargo, uno de los grandes mecenas de la historia: bajo su reinado trabajó Velázquez.

CONEXIÓN CON LA ACTUALIDAD — Versalles como modelo global de poder

El palacio de Versalles no fue solo una residencia real: fue el prototipo del "palacio como máquina de poder". Cada detalle —los jardines geométricos de Le Nôtre, los espejos del Gran Salón, la disposición radial de las avenidas que confluyen en la cámara del rey— estaba diseñado para comunicar la gloria de Luis XIV. Su influencia fue inmediata y global: los palacios reales de Madrid, Berlín, Viena, San Petersburgo y Caserta (Nápoles) son todos versiones de Versalles. Hoy, el palacio recibe más de siete millones de visitantes al año y sigue siendo el símbolo más reconocible del poder absoluto.

La lógica no ha desaparecido: la arquitectura del poder democrático contemporáneo —sedes de gobierno, grandes corporaciones, palacios de justicia— sigue usando la escala monumental y la simetría axial para comunicar autoridad e impresionar al ciudadano.

II. LA ARQUITECTURA BARROCA

La arquitectura barroca rompe conscientemente con los principios renacentistas de armonía, simplicidad y medida. Sus rasgos formales son reconocibles: preferencia por las plantas y fachadas curvas (elipses, óvalos, curvas y contracurvas que se alternan), uso expresivo de la luz mediante la creación de superficies con profundos entrantes y salientes que generan fuertes contrastes de claroscuro, exuberancia decorativa que a menudo enmascara la estructura y tendencia a la escenografía: el edificio barroco no es tanto un objeto autónomo como un elemento de un escenario más amplio que incluye la plaza, la calle y el horizonte.

2.1. La arquitectura barroca en Italia

Italia, y en particular Roma, fue el laboratorio del barroco arquitectónico. Dos figuras dominan el panorama del siglo XVII: **Gianlorenzo Bernini** (1598-1680) y **Francesco Borromini** (1599-1667), dos genios rivales y opuestos en carácter y método.

Gianlorenzo Bernini y la plaza de San Pedro

Bernini fue el gran maestro del Barroco italiano: arquitecto, escultor y urbanista, trabajó durante décadas para los papas y transformó la fisonomía de Roma. Su obra maestra arquitectónica es la **plaza de San Pedro del Vaticano** (1656-1667): una columnata elíptica de cuatro filas de columnas toscanas que abraza simbólicamente a toda la cristiandad azan hacia los extremos, amplificando la sensación de profundidad.

En el interior de la basílica, Bernini ejecutó el **Baldaquino de San Pedro** (1624-1633), un enorme dosel de bronce de 29 metros de altura con columnas salomónicas (retorcidas en espiral) sobre el altar mayor, bajo la cúpula de Miguel Ángel. Las columnas salomónicas se convirtieron en el símbolo del Barroco. Detrás del baldaquino, la **Cátedra de San Pedro** (1647-1653) es un aparatoso conjunto de bronce dorado y mármol que envuelve la silla del primer papa, flanqueada por cuatro Padres de la Iglesia colosales y coronada por una gloria de ángeles entre rayos dorados. La teatralidad es total.



Esta foto de Autor desconocido está bajo licencia CC BY-SA-NC

La plaza de San Pedro del Vaticano (1656-1667), de Gianlorenzo Bernini. Vista aérea que muestra la columnata elíptica, el obelisco central y la fachada de Maderno.

EJEMPLO PRÁCTICO — La Scala Regia del Vaticano: el engaño perspectivo de Bernini

Entre 1663 y 1666, Bernini transformó la escalera de honor del Palacio Apostólico —un espacio irregular y estrecho— en una de las obras maestras del ilusionismo barroco. El problema era que el corredor se estrechaba hacia arriba. Bernini lo aprovechó: en lugar de corregir el defecto, lo exageró controladamente, reduciendo el ancho de las columnas y el techo a medida que se sube. El resultado es que el espectador, desde abajo, percibe la escalera como mucho más larga y monumental de lo que es. La luz que cae desde arriba intensifica el efecto dramático. Es un ejemplo perfecto de cómo la arquitectura barroca convierte la trampa óptica en herramienta expresiva.

Francesco Borromini: la curva como obsesión

Borromini fue el genio más original e inquietante del Barroco romano. A diferencia de Bernini, que buscaba el efecto grandioso y comprensible, Borromini exploraba la tensión y el movimiento en espacios frecuentemente pequeños. Su obra más representativa es la pequeña iglesia de **San Carlo alle Quattro Fontane** (1638-1641): en un solar minúsculo logró una planta oval compleja sin esquinas, una fachada ondulante con curvas y contracurvas alternantes y una cúpula con casetones de forma geométrica que se reducen hacia el óculo para intensificar la sensación de altura. La **Sant'Ivo alla Sapienza** (1642-1660) es aún más atrevida: la planta es una estrella de seis puntas resultante de superponer dos triángulos equiláteros, y la cúpula remata en una linterna en espiral (el llamado «tirabuzón de Borromini») absolutamente única en la historia de la arquitectura.



Esta foto de Autor desconocido está bajo licencia CC BY

Fachada de San Carlo alle Quattro Fontane (Roma, 1665-1667), Francesco Borromini. Detalle de la alternancia de curvas y contracurvas, con la decoración escultórica y el gran medallón superior.

2.2. La arquitectura barroca en España

El Barroco español atraviesa tres etapas. La **primera mitad del siglo XVII** prolonga el estilo herreriano, austero y geométrico, con tejados de pizarra y torres rematadas en chapitel. La **segunda mitad del siglo XVII** va incorporando decoración, con figuras como Alonso Cano (fachada de la catedral de Granada, 1667) y la eclosión de los retablos. La **primera mitad del siglo XVIII** es el apogeo del Barroco

español, representado por la familia **Churriguera** —a la que los críticos neoclásicos llamarían despectivamente "churrigueresco"—, Pedro de Ribera y Narciso Tomé.

EJEMPLO PRÁCTICO — La Plaza Mayor de Salamanca: el Barroco hecho ciudad

La Plaza Mayor de Salamanca (1729-1755), diseñada por Alberto Churriguera y concluida con el Ayuntamiento de Andrés García de Quiñones, es el ejemplo más acabado de plaza mayor española. A diferencia de la Plaza Mayor de Madrid —rectangular, relativamente austera—, Salamanca es casi cuadrada y totalmente porticada, con tres pisos de arcadas decoradas con medallones de efigies reales y un Ayuntamiento que sobresale del conjunto sin desentonar. El conjunto irradia una festiva sensación de movimiento controlado: nada es estático, todo vibra con la decoración, pero el conjunto mantiene una unidad sorprendente. Fue construida en ladrillo dorado de la región, lo que le da una calidez cromática inigualable.

El "churrigueresco" como insulto y como error: la crítica neoclásica de la segunda mitad del siglo XVIII —y el romanticismo posterior— satanizaron este estilo como ejemplo de mal gusto y exceso. Hoy lo entendemos como una expresión coherente de una sensibilidad diferente, no como una degeneración del buen gusto clásico.

El **Transparente de la catedral de Toledo** (1721-1732), obra de Narciso Tomé, es el ejemplo más audaz del Barroco español: para iluminar el sagrario situado en el trascoro —un espacio normalmente oscuro—, Tomé perforó la bóveda gótica y construyó un retablo de mármol, bronce y estuco que integra arquitectura, escultura y pintura bajo un rayo de luz natural. El efecto es absolutamente teatral: la luz que cae desde arriba da vida a los ángeles y nubes de estuco como si fueran reales. Es uno de los conjuntos más originales —y más incomprendidos— de todo el arte europeo.



Esta foto de Autor desconocido está bajo licencia CC BY

Transparente de la catedral de Toledo (1721-1732), Narciso Tomé. Vista del conjunto desde el presbiterio, con el rayo de luz natural que ilumina el sagrario a través de la abertura en la bóveda gótica.

2.3. Los palacios barrocos: Versalles y el Palacio Real de Madrid

El palacio barroco es el equivalente de la iglesia en el ámbito civil: un instrumento de poder, no solo una residencia. El **palacio de Versalles** (construido a partir de 1661 por Le Vau, ampliado desde 1678 por Jules Hardouin-Mansart) es el modelo que define el género. Su planta en "U" con dos alas prolongadas, su fachada principal de tres pisos hacia los jardines, su **Gran Galería de los Espejos** (73 metros de longitud, 357 espejos que reflejan los jardines) y los jardines geométricos de **André Le Nôtre** (con sus

parterres, fuentes y grandes perspectivas de agua y vegetación) representan la apoteosis del arte al servicio de la representación monárquica.

El **Palacio Real de Madrid** (iniciado por Filippo Juvara en 1734, concluido por Giovanni Battista Sacchetti) es la respuesta española a Versalles. Construido en piedra caliza y granito sobre un enorme bloque cuadrado con patio interior, su fachada utiliza el orden gigante (columnas que recorren varios pisos) y las pilastras para articular una composición sobria y majestuosa. En el interior, la Escalera Principal y la Capilla ocupan los espacios más nobles. Las colecciones de tapices, porcelana y pintura acumuladas por los Borbones —que trajeron el gusto francés e italiano— convirtieron el palacio en uno de los grandes depósitos del arte europeo.



Esta foto de Autor desconocido está bajo licencia CC BY-NC-ND

Gran Galería de los Espejos del palacio de Versalles (1678-1684), Jules Hardouin-Mansart y Le Brun. Vista de la galería hacia el norte, con los arcos de ventanas enfrentados a los espejos.

III. LA ESCULTURA BARROCA

La escultura barroca comparte con la arquitectura los mismos principios: movimiento, teatralidad, contraste de luz y sombra y emotividad. Pero los añade con una intensidad especial, porque la escultura muestra cuerpos humanos en acción. Los rasgos formales son reconocibles: composiciones en diagonal o en aspa (en lugar de las estables composiciones verticales del Renacimiento), ropajes que se agitan aunque las figuras estén quietas, rostros que expresan emociones extremas (éxtasis, dolor, terror, esfuerzo supremo) y una tendencia a integrarse en el entorno arquitectónico en lugar de ser estatuas exentas.

3.1. Bernini escultor: el mármol hecho carne

Gianlorenzo Bernini fue también el más grande escultor de su tiempo. Su dominio técnico del mármol es prodigioso: en sus obras, el mármol imita la suavidad de la carne, la ligereza de la tela, la fluidez del agua. Sus grupos mitológicos tempranos —**El rapto de Proserpina** (1621-1622) y **Apolo y Dafne** (1622-1625)— muestran ya las características del Barroco maduro: acción en el momento de máxima tensión, torsión de los cuerpos, detalle naturalista extremo (los dedos de Plutón hundiéndose en la carne de Proserpina, los brazos de Dafne convirtiéndose en ramas). El **David** (1623-1624) es otra cima: frente al David de Miguel Ángel, que reflexiona antes de actuar, el de Bernini *está* actuando, lanzando la piedra con toda su energía; el espectador se convierte sin quererlo en Goliat.



Esta foto de Autor desconocido está bajo licencia CC BY-SA-NC

Apolo y Dafne (1622-1625), Gianlorenzo Bernini. Mármol, 243 cm. Galería Borghese, Roma. Detalle del momento de la metamorfosis: los brazos de Dafne comienzan a convertirse en ramas y hojas de laurel.

Su obra cumbre es el **Éxtasis de santa Teresa** (1647-1652), en la capilla Cornaro de Santa Maria della Vittoria, Roma. El tema es el arrebato místico descrito por la propia Teresa de Ávila en su autobiografía: un ángel la atraviesa con una flecha de fuego divino, y ella siente simultáneamente un dolor y un gozo indescriptibles. Bernini lo representa con una intensidad que va mucho más allá de la escultura: la santa aparece desfallecida entre nubes de mármol, con los ojos entrecerrados y la boca entreabierta, mientras el ángel sonríe con suavidad. Un rayo de luz natural entra desde una ventana oculta, convirtiendo los rayos dorados de bronce detrás del grupo en destellos reales. En los laterales de la capilla, los miembros de la familia Cornaro, representados en relieve, contemplan la escena como espectadores en los palcos de un teatro.

CONCEPTO CLAVE — El éxtasis barroco: entre lo místico y lo sensorial

Una de las discusiones más persistentes sobre el Éxtasis de santa Teresa es si Bernini confundió —o fusionó deliberadamente— la experiencia mística religiosa con la experiencia erótica. Los críticos del siglo XVIII lo señalaron como un escándalo; los historiadores del arte del siglo XX lo analizaron como una característica del catolicismo postridentino, que no rehuía la corporalidad de la experiencia espiritual. Lo que importa pedagógicamente es que la obra funciona: nadie queda indiferente ante ella. Eso es, precisamente, lo que la Contrarreforma pedía al arte.

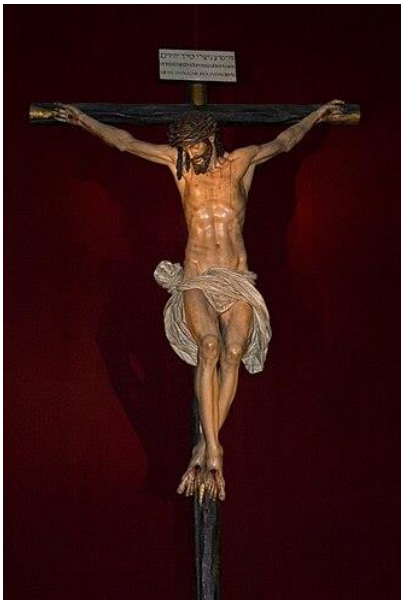
3.2. La imaginería española: madera policromada y realismo devocional

La escultura española del Barroco es radicalmente diferente de la italiana: renuncia al mármol y al bronce para trabajar casi exclusivamente en **madera policromada**, un material que permite efectos de realismo extremo (heridas, sangre, lágrimas de cristal, pelo natural). Su función no es decorativa, sino devocional: las imágenes se conciben para procesionar, para ser adoradas de cerca, para provocar una identificación emocional inmediata del fiel con el santo o el episodio representado.

ESCULTURA BARROCA ITALIANA	IMAGINERÍA BARROCA ESPAÑOLA
Mármol y bronce; policromía ausente o mínima	Madera tallada y policromada; efecto ilusionista de realismo
Destinada a espacios arquitectónicos como elemento integrado	Destinada a la devoción directa y a la procesión de Semana Santa
Temática mitológica y religiosa por encargo de papas y nobles	Temática exclusivamente religiosa; la Iglesia es el cliente principal
Movimiento teatral, composición compleja, integración espacial	Movimiento contenido; la expresividad se concentra en el rostro y las manos
Bernini, Algardi, Duquesnoy	Gregorio Fernández, Martínez Montañés, Alonso Cano, Salzillo

La **escuela castellana** tiene su centro en Valladolid y su figura cumbre en **Gregorio Fernández** (1576-1636). Sus Cristos yacentes —el cuerpo muerto de Cristo tendido sobre el sudario, con las huellas de la Pasión pintadas con un realismo escalofriante— crearon un modelo que se repetiría durante generaciones. Los ropajes de sus imágenes se doblan de forma angulosa, calculada para maximizar el claroscuro.

La **escuela andaluza** tiene dos focos: Sevilla y Granada. **Juan Martínez Montañés** (1568-1648), el «Dios de la madera», representó en el *Cristo de la Clemencia* de la catedral de Sevilla (1603-1606) el modelo del Cristo andaluz: sin sangre, de expresión clásica y serena, que invita a la contemplación más que al dolor. Su **Inmaculada** es el arquetipo de la iconografía mariana española. **Alonso Cano** (1601-1667), en Granada, trabajó con figuras geométricas puras y sin dorado, y dejó en la pequeña *Inmaculada del facistol* una de las obras más originales del período. **Francisco Salzillo** (1707-1783), en Murcia, es el último gran imaginero barroco, influido por el rococó italiano.



Esta foto de Autor desconocido
está bajo licencia CC BY-SA

Cristo de la Clemencia (1603-1606), Juan Martínez Montañés. Madera policromada, 183 cm. Capilla de los Cálices, catedral de Sevilla. Se aprecia la expresión serena y clásica del rostro y la perfección anatómica.

IV. LA PINTURA BARROCA: DE CARAVAGGIO A VELÁZQUEZ

La pintura es el arte en el que el Barroco alcanza sus cotas más altas. Sus características generales son: el predominio del color sobre el dibujo (frente al Renacimiento, en el que el *disegno* era la base); el uso dramático del claroscuro —especialmente del **tenebrismo**, la técnica de situar un foco de luz único sobre un fondo completamente oscuro—; el naturalismo que no excluye lo feo, lo doloroso o lo cotidiano; la perspectiva aérea (capturar el aire que hay entre los objetos, no solo la perspectiva lineal); y la asimetría compositiva frente a la simetría renacentista.

4.1. Caravaggio y el tenebrismo

Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) es el pintor que cambió para siempre la historia de la pintura occidental. No porque fuera el primero en usar el claroscuro —Leonardo ya lo había explorado—, sino porque lo llevó a un extremo nunca visto: el fondo de sus cuadros es completamente negro, y la luz emerge de él como si fuera material, recortando los objetos y los cuerpos con una precisión brutal. Esta técnica, el **tenebrismo**, fue asimilada y transformada por todos los grandes pintores del siglo XVII.

Caravaggio escandalizó a sus contemporáneos por su naturalismo radical: tomaba como modelos a personas de la calle —mendigos, prostitutas, taberneros— para representar a figuras sagradas, sin ninguna idealización. En la *Vocación de san Mateo* (1600, iglesia de San Luis de los Franceses, Roma), Cristo llama al recaudador de impuestos en lo que parece una taberna de jugadores: los personajes son absolutamente contemporáneos, la luz entra desde la derecha con Jesús y san Pedro y cae selectivamente sobre las manos y los rostros. El milagro ocurre en un ambiente completamente cotidiano.



Esta foto de Autor desconocido está bajo licencia CC BY-SA-NC

La vocación de san Mateo (1599-1600), Caravaggio. Óleo sobre lienzo, 322 × 340 cm. Capilla Contarelli, iglesia de San Luis de los Franceses, Roma.

CONCEPTO CLAVE — Por qué Caravaggio pintaba en cuevas: la lógica del tenebrismo

La pregunta que más frecuentemente se hace ante un cuadro de Caravaggio es: «¿por qué el fondo es completamente negro?». La respuesta no es caprichosa. Caravaggio sitúa el foco de luz fuera del cuadro —a

menudo en la parte superior izquierda o derecha— y elimina cualquier fuente de luz ambiente. El resultado es que el ojo del espectador no tiene adónde escapar: está obligado a concentrarse en lo que la luz ilumina (manos, rostros, objetos clave). El fondo negro no es vacío: es la oscuridad que hace posible la aparición. Esta lógica, que Caravaggio aprendió en parte del estudio de la luz en los interiores, influyó directamente en Rembrandt, Velázquez, Ribera, Zurbarán y Georges de La Tour.

El tenebrismo tuvo además una dimensión teológica: la luz que irrumpe en la oscuridad es, en el imaginario cristiano, la gracia divina que ilumina el alma del pecador. En la *Vocación de san Mateo*, la luz que acompaña a Cristo no es una luz natural: es la luz de la llamada divina.

4.2. La pintura flamenca: Rubens

Pedro Pablo Rubens (1577-1640) es el gran maestro de la pintura flamenca y uno de los pintores más influyentes de toda la historia del arte. Flandes (la actual Bélgica), católica y bajo dominio español, necesitaba un arte de propaganda de la Contrarreforma, y Rubens lo proporcionó con una generosidad y una energía sin precedentes: se calcula que su taller produjo más de 2.500 obras.

Los cuadros de Rubens se reconocen inmediatamente: **composiciones helicoidales** en las que los cuerpos se enredan en movimiento espiral, colorido cálido y luminoso influido por los venecianos (Tiziano, Veronés), carnalidad exuberante en los desnudos femeninos y una sensación de energía y vitalidad que emana de cada centímetro del lienzo. Su **Descendimiento** (1612-1614, catedral de Amberes) es el análisis obligatorio: una diagonal principal marcada por el cuerpo de Cristo, contrarrestada por diagonales secundarias, colores que vibran (el rojo de san Juan frente al blanco de Cristo) y personajes que no posan, sino que actúan.



Esta foto de Autor desconocido está bajo licencia CC BY-SA

El Descendimiento (1611-1614), Pedro Pablo Rubens. Óleo sobre tabla, 420 × 310 cm (panel central). Catedral de Nuestra Señora, Amberes. Tríptico: el panel central muestra el cuerpo de Cristo descendido de la cruz.

4.3. La pintura holandesa: Rembrandt y Vermeer

Holanda (las Provincias Unidas), calvinista y republicana, desarrolló un barroco completamente diferente al del sur católico. Sin monarquía absoluta ni Iglesia como cliente dominante, el arte holandés encontró su público en la burguesía comercial próspera: los ricos mercaderes, médicos y armadores que querían retratos, paisajes, bodegones y escenas de género (interiores domésticos, tabernas, mercados). Es un arte de lo cotidiano llevado a la categoría de arte mayor.

Rembrandt van Rijn (1606-1669) es el pintor más complejo del Barroco holandés. Su tratamiento de la luz va más allá del tenebrismo de Caravaggio: la luz de Rembrandt es cálida, ambiental, que emerge del propio cuadro como si los personajes fueran fuentes de su propia iluminación. La *Ronda de la Noche* (1642, Rijksmuseum, Ámsterdam) es su obra más famosa y más mal comprendida (no es una escena nocturna: la denominación procede de una capa de barniz oscurecida que se interpretó erróneamente). La *Lección de anatomía del doctor Tulp* (1632) inaugura el retrato colectivo holandés con una originalidad compositiva extraordinaria: las cabezas de los estudiantes forman arcos que convergen en el libro de anatomía abierto.

Johannes Vermeer (1632-1675) es el maestro de la luz filtrada y del silencio. Sus pequeños cuadros de interiores domésticos —una mujer leyendo una carta, una joven con pendiente de perla, una lechera vertiendo leche— capturan un instante de quietud con una luminosidad que no ha sido igualada. La *Vista de Delft* (1660-1661) es uno de los pocos paisajes urbanos de la época y uno de los grandes cuadros del siglo XVII.



Esta foto de Autor desconocido está bajo licencia CC BY-NC-ND

La lechera (h. 1658-1660), Johannes Vermeer. Óleo sobre lienzo, 45,5 × 41 cm. Rijksmuseum, Ámsterdam. Se aprecia la luz que entra por la ventana de la izquierda e ilumina la figura y los objetos de cerámica con una precisión extraordinaria.

4.4. La pintura española del Siglo de Oro

La escuela española del Barroco es incomprensible sin el contexto histórico: una monarquía en declive económico y político, una Iglesia todopoderosa como cliente y una sociedad profundamente religiosa. Estos factores explican la temática predominantemente religiosa y la austeridad relativa —comparada con Flandes o Italia— de muchos de sus maestros.

José de Ribera (1591-1652)

Nacido en Játiva (Valencia), Ribera pasó toda su vida adulta en Nápoles (reino de la Corona española). Su primera etapa es plenamente tenebrista y debe directamente a Caravaggio: sus santos y mártires son hombres de carne y hueso, a veces al borde de lo soportable (*La mujer barbuda*, *El martirio de san Felipe*). Más tarde desarrolló un estilo propio con una mayor presencia de la atmósfera y la luz ambiental.

Francisco de Zurbarán (1598-1664)

Zurbarán es el pintor de los monjes: sus cuadros más característicos muestran frailes cartujos o jerónimos en éxtasis o meditación, con hábitos blancos de una blancura casi mágica recortada sobre fondos oscuros. Esa luz blanca, casi irreal, es su firma. Sus bodegones son de una austeridad extrema: pocos objetos, perfectamente dispuestos, con una luz que los convierte en casi sagrados. En el *Socorro de Cádiz* (1634) demostró que también podía manejar la gran composición histórica.

Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)

Murillo es el pintor más popular de la escuela española. Sus Inmaculadas, sus escenas de la Sagrada Familia y sus cuadros de niños pobres sevillanos han sido reproducidos en millones de estampas. Su técnica madura tiene una pincelada suelta y atmosférica que anticipa el impresionismo. Lo que le distingue es la *dulzura*: humaniza lo divino y embellece lo miserable. Sus niños *comiendo fruta* o su niño *de la concha* convierten la pobreza en ternura, algo que críticos posteriores cuestionaron como edulcoramiento de la realidad social.

V. DIEGO VELÁZQUEZ: LA CIMA DE LA PINTURA BARROCA

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660) es generalmente considerado el mayor pintor español de todos los tiempos y uno de los cuatro o cinco más grandes de la historia universal. Nacido en Sevilla, formado en el taller de Francisco Pacheco, llegó a Madrid en 1623 gracias al apoyo del conde-duque de Olivares y se convirtió en pintor de cámara de Felipe IV, cargo que mantuvo durante toda su vida. Su relación con el rey fue la de un servidor absolutamente fiel, pero también la de un artista al que se le dejó una libertad notable.

5.1. Etapas de su obra

Etapa sevillana (1617-1623): Bajo la influencia del tenebrismo, Velázquez pinta los llamados *bodegones* —escenas de cocina y taberna con naturalezas muertas en primer plano— con un dominio técnico prodigioso. La *Vieja friendo huevos* (1618) y *El aguador de Sevilla* (h. 1620) muestran ya su capacidad para representar las calidades de los materiales (cobre, cerámica, agua, piel arrugada) y para integrar figura y naturaleza muerta en una composición de gran fuerza.

Primera etapa madrileña (1623-1629): Se convierte en retratista de la corte. El *retrato de Felipe IV* y el del *Conde-Duque de Olivares* establecen el tipo del retrato cortesano español: fondo neutro o casi neutro, sobriedad de vestido y pose, concentración en el rostro. También pinta *Los borrachos* (1628-1629), donde desmitifica el tema mitológico de Baco rodeándolo de figuras populares completamente realistas.

Primer viaje a Italia (1629-1631): Rubens le aconsejó el viaje. En Italia estudia los grandes del Renacimiento y descubre la *perspectiva aérea*: el efecto del aire sobre los colores y los contornos de los objetos a distancia. La *Fragua de Vulcano* (1630) y *La túnica de José* son el resultado de este aprendizaje.

Segunda etapa madrileña (1631-1649): La obra más importante es *La rendición de Breda* (1634-1635), pintada para el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro. El cuadro celebra la victoria española sobre los holandeses, pero lo hace con una nobleza inusual: el general español Ambrosio de Spínola impide que el gobernador holandés Justino de Nassau se arrodille para entregar las llaves de la ciudad. La hidalguía del vencedor —un valor genuinamente español— es el tema real. El paisaje del fondo, brumoso, lleno de aire y lanzas, es una proeza de la perspectiva aérea.



Esta foto de Autor desconocido está bajo licencia CC BY-SA-NC

La rendición de Breda (Las lanzas) (1634-1635), Diego Velázquez. Óleo sobre lienzo, 307 × 367 cm. Museo del Prado, Madrid. Se aprecia el gesto de Spínola que impide el arrodillamiento de Nassau, y el bosque de lanzas españolas en el fondo derecho.

Segundo viaje a Italia (1649-1651): Velázquez va a comprar obras de arte para las colecciones reales y regresa con el *retrato del papa Inocencio X Pamphilj* (1650), una de las obras cumbre de la historia del retrato. El papa, ante la obra terminada, exclamó: *Troppo vero* («Demasiado verdadero»). La expresión del pontífice —inteligente, desconfiada, poderosa— no tiene concesión alguna a la adulación.

5.2. Las Meninas: análisis de la obra cumbre

Las Meninas (1656, Museo del Prado, Madrid) es posiblemente el cuadro más analizado, comentado y debatido de la historia del arte. Su nombre original fue *La familia de Felipe IV*; la denominación actual aparece por primera vez en 1843 en un catálogo del Prado.

ELEMENTO	ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN
La infanta Margarita en el centro	Punto de fuga visual y temático. Los personajes la rodean y atienden; el espectador la ve en primer plano.
Velázquez pintando	El pintor se representa a sí mismo en el acto de pintar, lo que rompe la convención del retrato cortesano. Reivindica implícitamente el carácter intelectual de la pintura frente a quienes la consideraban un oficio manual.
El espejo al fondo	Refleja las figuras de Felipe IV y Mariana de Austria, que están fuera del cuadro, en el espacio del espectador. Es el «truco barroco» por excelencia: los reyes son lo más importante y están, a la vez, presentes y ausentes.
Los planos de luz	Cinco planos de profundidad, cada uno con una iluminación diferente: la luz de la ventana lateral (primer plano), la penumbra del centro, la luz del fondo (el aposentador en la puerta). Apogeo de la perspectiva aérea.
Las figuras del lateral	La enana Maribárbola, el enano Nicolás de Pertusato dando una patada al perro: Velázquez retrata a los seres considerados "inferiores" con la misma dignidad que a los aristócratas.

CONEXIÓN CON LA ACTUALIDAD — Las Meninas en el arte del siglo XX

Las Meninas no es solo un cuadro: es un problema filosófico sobre la representación. El filósofo Michel Foucault abrió su obra "Las palabras y las cosas" (1966) con un célebre análisis del cuadro como metáfora de la representación clásica occidental. Pablo Picasso hizo en 1957 una serie de 58 variaciones sobre Las Meninas, interpretando el cuadro desde el cubismo. Richard Hamilton, Equipo Crónica y decenas de artistas contemporáneos han vuelto una y otra vez a este cuadro.

Hoy, Las Meninas sigue siendo el cuadro más visitado del Museo del Prado y uno de los más reproducidos en el mundo. Su poder de fascinación radica en que no nos deja fuera: nos convierte en los reyes que el cuadro está pintando.

VI. EL ROCOCÓ: ELEGANCIA, FRIVOLIDAD Y OCASO DEL BARROCO

El **Rococó** (h. 1715-1775) no es un estilo radicalmente diferente del Barroco tardío, sino su transformación en un registro más ligero, íntimo, delicado y frívolo. Nació en Francia a la muerte de Luis XIV (1715), cuando la corte se trasladó temporalmente de Versalles a París y la aristocracia adoptó un estilo de vida más privado y hedonista. La decoración de los *hôtels particuliers* parisinos —salones, gabinetes, tocadores— reemplazó a la grandiosidad de Versalles por la gracia y la ornamentación curvilínea de rocas, conchas (*rocaille*), cintas y flores.

CONCEPTO CLAVE — ¿Qué es el Rococó? Más allá del «barroco frívolo»

El término "rococó" fue, como "barroco", inicialmente un insulto (del francés rocaille, las ornamentaciones de roca y concha que decoraban las fuentes de jardín). Pero el rococó tiene una coherencia propia: es el arte de

la sociedad aristocrática del Antiguo Régimen en su último período de esplendor, antes de que la Revolución Francesa (1789) lo borrara del mapa. Sus características formales son la preferencia por las formas asimétricas y curvilíneas, la paleta de colores claros y pastel (frente a los oscuros barrocos), la escala íntima (frente a la grandiosidad barroca) y los temas galantes, mitológicos o pastoriles que reflejan una visión del mundo como jardín de placeres.

El rococó tuvo su expresión más elaborada en la arquitectura y la decoración de interiores alemanes y austriacos: el palacio de Sanssouci de Federico el Grande en Potsdam, y sobre todo las iglesias bávaras y austriacas de Balthasar Neumann (Vierzehnheiligen, 1743-1763) y los hermanos Asam, donde el stucco blanco y dorado crea interiores de una delicadeza alucinada.

6.1. La pintura rococó: Watteau, Boucher y Fragonard

El pintor que inventó el rococó olía inexplicable debajo de la superficie festiva. *Embarque para Citera* (1717, Louvre) es el cuadro más famoso: parejas que se preparan para viajar a la isla del amor, pero cuya felicidad tiene algo de irreal, de frágil, de ya pasado.

François Boucher (1703-1770) es el pintor oficial del Rococó más descarado: sus desnudos mitológicos, sus alegorías pastoriles y sus escenas de la vida aristocrática tienen una perfección Técnica indiscutible y una ligereza erótica que agradó enormemente a Madame de Pompadour (favorita de Luis XV). **Jean-Honoré Fragonard** (1732-1806) llevó el rococó a su apoteosis y también a su agotamiento: *El columpio* (1767, Wallace Collection, Londres) es el cuadro más emblemático del estilo, con su jardín secreto, su joven suspendida en el aire y el galán tendido en los arbustos contemplando su pierna. Unos años después, la guillotina cortaría de raíz este mundo.



Esta foto de Autor desconocido está bajo licencia CC BY-SA

El columpio (1767), Jean-Honoré Fragonard. Óleo sobre lienzo, 81 × 65 cm. The Wallace Collection, Londres. Escena galante rococó: la joven en el columpio, impulsada por su marido mayor (izquierda), mientras su amante la observa desde los arbustos.

CONEXIÓN CON LA ACTUALIDAD — Del Rococó a la Revolución: el arte como síntoma político

En 1785, apenas cuatro años antes de la Revolución Francesa, Jacques-Louis David pintó "El juramento de los Horacios", un cuadro de estética neoclásica radicalmente opuesta al rococó: figuras rígidas, colores fríos, composición severa, tema de virtud cívica y sacrificio republicano. El contraste entre este cuadro y "El columpio" de Fragonard no es solo estético: es político y moral. El rococó había sido el arte de una aristocracia que vivía de espaldas a la realidad social; el neoclasicismo fue el arte que acompañó la demolición de ese mundo.

Esta sucesión —Barroco, Rococó, Neoclasicismo— ilustra perfectamente cómo los estilos artísticos no son caprichosos, sino síntomas de transformaciones históricas profundas. Estudiamos arte para entender mejor la historia, y estudiamos historia para entender mejor el arte.

VII. ANÁLISIS DE OBRAS CLAVE PARA LA EBAU

Las siguientes obras son centrales para la prueba de acceso a la universidad (EBAU). Para cada una se analiza técnica, forma, contenido, función e interpretación:

OBRA	TÉCNICA / MATERIAL	FORMA	CONTENIDO Y FUNCIÓN	INTERPRETACIÓN
Plaza de San Pedro del Vaticano (1656-1667), Bernini	Travertino. Cuatro filas de columnas toscanas, obelisco central, pavimento elíptico.	Columnata elíptica de 340 m de anchura. Dos brazos que "abrazan" el espacio. Espacio divergente entre columnata e iglesia.	Espacio de acogida para los peregrinos de toda la cristiandad. Función litúrgica (audiencias y bendiciones papales) y propagandística.	Síntesis del urbanismo barroco: el edificio no termina en sus muros, sino en el espacio que organiza. Símbolo del poder universal del papado.
Éxtasis de santa Teresa (1647-1652), Bernini	Mármol, bronce dorado y estuco. Luz natural de ventana oculta.	Grupo escultórico sobre nubes de mármol. Composición diagonal. Contexto arquitectónico completo (capilla Cornaro).	Representar el arrebato místico descrito por Teresa de Ávila. Función devocional y propagandística de la espiritualidad contrarreformista.	Fusión de escultura, arquitectura y luz natural. El espectador es un testigo involuntario del milagro. Obra cumbre del barroco pleno.
La vocación de san Mateo (1599-1600), Caravaggio	Óleo sobre lienzo, 322 × 340 cm. Capilla Contarelli, Roma.	Composición horizontal. Foco de luz único desde el exterior derecho. Fondo completamente oscuro. Figuras de tamaño natural.	Episodio evangélico (Mt 9, 9-13): Cristo llama al recaudador de impuestos. Función devocional y catequética.	Fundación del tenebrismo. La gracia divina representada como luz física. El milagro ocurre en la cotidianidad más absoluta.
El Descendimiento (1611-1614), Rubens	Óleo sobre tabla, 420 × 310 cm (panel central). Catedral de Amberes.	Tríptico. Diagonal principal descendente (cuerpo de Cristo). Contrapunto de diagonales. Composición helicoidal.	Escena de la Pasión. Función devocional y de propaganda de la fe en Flandes católico.	Síntesis del Barroco flamenco: drama, color, movimiento y teatralidad al servicio de la Contrarreforma.
Las Meninas (1656), Velázquez	Óleo sobre lienzo, 318 × 276 cm. Museo del Prado, Madrid.	Cinco planos de profundidad. Dos focos de luz. Espejo al fondo. Ruptura de la cuarta pared.	Retrato de la familia real española con la infanta Margarita en el centro. Autorretrato del pintor.	Cima de la perspectiva aérea barroca. Reflexión sobre la naturaleza de la representación. Uno de los cuadros más analizados de la historia.

VIII. CONEXIÓN CON LA ACTUALIDAD

CONEXIÓN CON LA ACTUALIDAD — La luz artificial y el legado de Caravaggio

El tenebrismo de Caravaggio no murió con el Barroco. Su lógica de la luz única que emerge de la oscuridad está en la base de la fotografía de retrato, el cine negro (Orson Welles, Stanley Kubrick) y buena parte de la fotografía artística contemporánea. Cuando un fotógrafo usa un único foco de luz sobre un fondo negro para retratar a una persona, está aplicando —conscientemente o no— la lógica caravaggesca.

La diferencia tecnológica es enorme: Caravaggio trabajaba con la luz natural de una ventana alta en un estudio oscuro; el fotógrafo moderno usa focos LED controlados. Pero el principio es idéntico: aislar lo que importa de la oscuridad circundante para que el ojo no tenga escapatoria.

CONEXIÓN CON LA ACTUALIDAD — La Semana Santa española: el Barroco vivo

La imaginería barroca española no está en los museos: está en la calle. Las procesiones de Semana Santa de Sevilla, Málaga, Valladolid o Murcia son la continuación directa de una tradición iniciada en el siglo XVII. Los pasos procesionales de Gregorio Fernández, Martínez Montañés o Salzillo siguen siendo sacados en andas cada año, contemplados por millones de personas. En este sentido, la imaginería barroca española es uno de los pocos casos en la historia del arte en que una obra del siglo XVII mantiene exactamente la función para la que fue concebida.

El debate sobre si la Semana Santa es patrimonio cultural, manifestación religiosa o espectáculo turístico es, en el fondo, una continuación del debate que ya planteaba la Contrarreforma: ¿puede el arte mover auténticamente la fe? ¿O solo genera una emoción estética que se confunde con la devoción?

CONEXIÓN CON LA ACTUALIDAD — Velázquez y la IA: los límites de la reproducción

En 2023, varios laboratorios de inteligencia artificial entrenaron sus modelos con millones de imágenes de obras de arte, incluyendo Velázquez. Los resultados técnicos son notables: la IA puede generar imágenes "al estilo de Velázquez" con una calidad superficial sorprendente. Pero lo que no puede reproducir es la *decisión* de Velázquez: por qué colocó la infanta exactamente ahí, por qué eligió ese ángulo para el espejo, por qué dejó al enano pateando al perro. La IA aprende patrones; Velázquez tomó decisiones. Esta distinción está en el centro del debate actual sobre el arte generado por IA y el concepto de creatividad.

Lo que Las Meninas pone en cuestión —quién mira, quién es mirado, quién tiene el poder en la representación— son preguntas que la era digital ha vuelto urgentes: cada selfie, cada feed de redes sociales, es una negociación sobre quién nos ve y cómo queremos ser vistos.

IX. GLOSARIO DE TÉRMINOS ESENCIALES

TÉRMINO	DEFINICIÓN
Barroco	Período artístico europeo (h. 1600-1750) caracterizado por el movimiento, el claroscuro, la teatralidad y la grandiosidad. Surge en el contexto de la Contrarreforma y las monarquías absolutas.
Churrigueresco	Denominación peyorativa aplicada por los críticos neoclásicos al Barroco español más ornamental, especialmente al representado por la familia Churriguera. Hoy se entiende como una expresión legítima del período.
Claroscuro	Técnica pictórica que explota el contraste entre zonas fuertemente iluminadas y zonas en sombra profunda para crear volumen, dramatismo y profundidad espacial.
Columna salomónica	Columna con el fuste retorcido en espiral, tomada de la tradición de las columnas del Templo de Salomón en Jerusalén. Símbolo del Barroco, introducido por Bernini en el baldaquino de San Pedro.
Contrarreforma	Movimiento de renovación interna de la Iglesia católica en respuesta a la Reforma protestante, impulsado por el Concilio de Trento (1545-1563). El arte jugó un papel central en su estrategia pedagógica y propagandística.
Fêtes galantes	Género pictórico inventado por Watteau y característico del Rococó: escenas de aristócratas y actores en parques idílicos, con una atmósfera de elegancia melancólica.
Hôtel particulier	Mansión urbana de la aristocracia y alta burguesía francesa, especialmente en París, cuya decoración interior en el siglo XVIII fue el espacio privilegiado del estilo Rococó.

TÉRMINO	DEFINICIÓN
Imaginería	En el contexto del arte español, conjunto de imágenes religiosas en madera policromada (cristos, vírgenes, santos) destinadas a la devoción y a las procesiones. Principal manifestación de la escultura barroca española.
Madera policromada	Técnica escultórica de la imaginería española: la talla de madera se cubre con una capa de yeso (aparejo), sobre la que se aplican pigmentos (policromía) que imitan la carne, las telas y los materiales con un realismo extremo.
Perspectiva aérea	Técnica pictórica que reproduce el efecto del aire sobre los colores y los contornos de los objetos a distancia: los colores se enfrían y los contornos se difuminan a medida que se alejan del espectador. Perfeccionada por Velázquez.
Rocaille	Ornamentación característica del rococó que da nombre al estilo.
Rococó	Estilo artístico (h. 1715-1775) derivado del Barroco tardío, caracterizado por la escala íntima, los colores claros y pastel, las formas asimétricas y curvilíneas, y los temas galantes y pastoriles. Expresión de la aristocracia europea del Antiguo Régimen.
Tenebrismo	Variante extrema del claroscuro barroco: el fondo del cuadro es completamente negro, y un único foco de luz (situado fuera del cuadro) ilumina selectivamente figuras y objetos. Inventado por Caravaggio; influyó en toda la pintura barroca europea.
Transparente (de Toledo)	Obra de Narciso Tomé (1721-1732) en la catedral de Toledo: un retablo que integra arquitectura, escultura y pintura bajo una abertura en la bóveda gótica que deja pasar luz natural. Ejemplo extremo del Barroco español.
Tríptico	Obra artística compuesta por tres paneles, generalmente una pieza central flanqueada por dos laterales que pueden cerrarse sobre ella. Forma frecuente en la pintura flamenca y alemana.
Cuadratura	Técnica de pintura ilusionista que finge continuaciones de la arquitectura real en techos y bóvedas pintadas, con figuras que parecen sostenerse en el aire o asomarse desde lo alto. Desarrollada por los Carracci y sus seguidores.