

Diana Carrió-Invernizzi

La gran inestabilidad social, política y religiosa que estuvo en la base del llamado *siglo del Barroco* hundía sus raíces en el siglo XVI. Una sucesión de hechos hizo tambalear los principios sobre los que se asentaba la sociedad y provocó una auténtica crisis de valores. Primero fue el descubrimiento del Nuevo Mundo y la aparición de pueblos y tierras extrañas de las que no hablaban las Sagradas Escrituras. Luego vino la Reforma (1517), que cuestionó una vez más la supuesta unidad cristiana en Occidente, las guerras de religión, y los intentos de Carlos V de reunificar la fe en Europa bajo su imperio. Tras el *Sacco* de Roma (1527) y la consiguiente diáspora de artistas, la ciudad papal quedó sumida en un clima de austeridad y pobreza. Desapareció el espíritu alegre que había reflejado Rafael en la Villa Farnesina, encargada en 1505 por Agostino Chigi, y, con él, los placeres en la corte romana. Los enviados venecianos en la Roma de Pío IV (1559-1565) afirmaron: “este estado de cosas ha sido la ruina de artesanos y comerciantes”. Era cuestión de tiempo que el arte se reinventara en la Roma postridentina, para satisfacer nuevas exigencias, las de la ortodoxia católica.

La fractura religiosa en Europa tras la Reforma abrió una época de intolerancia y de sospechas. Para la inquisición romana, el error y la herejía podían manifestarse en cualquier lugar, incluidas las imágenes. Federico Zeri en *Pittura e Contrariforma* demostró sin embargo que la piedad devocional invadió la pintura romana incluso antes del Concilio de Trento, por ejemplo cuando el fresco del *Juicio Final* de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina (1541) fue tachado, en algunos panfletos anónimos, de luterano y ofensivo para el decoro. El debate conciliar no formuló un cuerpo de reglas para la actividad artística, pero sí tuvo importantes consecuencias en el campo figurativo y arquitectónico, particularmente tras el pontificado de Pablo IV Caraffa (1555-1559). Pese a que en la sesión xxv del Concilio de 1563 se afrontó el tema del culto de las imágenes y se aconsejó que el arte cumpliera las funciones de *delectare*, *docere* y *movere* (deleitar, instruir y conmover), no llegó a configurarse un arte

contrarreformista oficial, sino una serie de recomendaciones recogidas en escritos de Carlo Borromeo (1577) y del cardenal Paleotti, autor del *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1583), donde se instaba a los artistas a clarificar su lenguaje y a expresar con sencillez el carácter íntimo de la belleza natural (*il vero naturale*) para mover el ánimo y someter la voluntad a la fe a través del deleite visual. La pintura quedaba equiparada a la oratoria y el pintor, al teólogo mudo que, con decoro y verosimilitud, debía imitar la verdad, porque era lo que más disfrutaban los ojos de la gente común.

Por lo tanto, tras el Concilio de Trento las imágenes religiosas fueron sometidas a un fin principal: convertirse en eficaz instrumento de divulgación de los temas de la fe, principalmente aquellos cuestionados por la Reforma, como los siete sacramentos, la transustanciación del pan y del vino, la virginidad de María o el culto a los santos. El arte debía ser persuasivo, contribuir a ganar adeptos a través de un lenguaje humilde, accesible a todos y emotivo. Uno de los primeros signos de este nuevo rumbo tiene un buen ejemplo en el pintor Federico Barocci, que, asimilando el cromatismo veneciano y el patetismo de Correggio, trató de superar la rigidez manierista, dando valores emotivos a su pintura con delicados efectos del *sfumato*. Sin embargo, el agotamiento del lenguaje manierista era ya evidente y la voluntad de hacer *tabula rasa* mayor de lo que imaginaba Barocci, lo que no significa que el nuevo lenguaje posttridentino no tuviera deudas, también, de los maestros del *Cinquecento*, como Correggio, Tiziano, Lotto, e incluso Miguel Ángel.

El nacimiento de una nueva concepción de la imagen sagrada fue una de las causas del fin del manierismo, elitista y artificioso, y puso las bases del nuevo lenguaje artístico del siglo XVII, donde, pese a las voluntades de control, paradójicamente no quedó limitada la libertad expresiva del artista, sino todo lo contrario. Gracias a la aparición de una nueva clientela cada vez más interesada en el coleccionismo que dio alas a la mayor consideración social del artista, y también gracias a la contribución de nuevos debates teóricos, surgieron en el siglo XVII poéticas muy distintas, como las propuestas de Carracci, Caravaggio, Bernini o Borromini, tan alejadas las unas de las otras.

La fractura política y religiosa condicionó de manera extraordinaria el cambio de la visión del mundo y la aparición del nuevo lenguaje barroco. Las tensiones no hicieron sino crecer con la Guerra de los Treinta Años, el levantamiento de la Fronda en Francia o las revueltas en la monarquía hispánica. También los efectos de la revolución científica, que en Italia tuvo su máximo exponente en Galileo Galilei (1564-1642), se dejaron sentir en el mundo artístico. Siguiendo los pasos de Copérnico (1473-1543), las ideas de Kepler en 1609 pusieron fin a la idea de un cosmos unificado. Galileo, inspirado en el reciente invento holandés del telescopio, se construyó uno con el que estudiar el cielo, convenciéndose de la validez de las teorías heliocéntricas de Copérnico. Poco después de dar a conocer sus descubrimientos astronómicos en *Sidereus nuncius* (1610) y conseguir el apoyo del padre Clovio, director del *Colle-*

gio dei Gesuiti, y la estima del papa Paolo V, escribió una carta a la madre del gran duque de Toscana, en la que ironizaba sobre el empeño de la Iglesia en seguir explicando cómo estaba constituido el cielo. Pese a las denuncias del Santo Oficio, que ya había condenado a la hoguera a Giordano Bruno en 1600 por sus ideas del universo infinito, Galileo no perdió la protección del jesuita cardenal Bellarmino y del cardenal Maffeo Barberini, futuro papa Urbano VIII. No fue hasta 1633, un año después de la publicación de *El diálogo sobre los principales sistemas del mundo, el ptolemaico y el copernicano*, cuando la Inquisición de Roma, tras un largo proceso, le acusó de herejía y le sentenció con un arresto domiciliario de por vida.

Sin embargo, el impacto de las ideas de Galileo en el imaginario colectivo era ya irreversible. El gran coleccionista y protector de Pietro da Cortona o Nicolas Poussin, Cassiano del Pozzo, había cosechado una amistad con Galileo. No solo la constatación de que la tierra, y en consecuencia el hombre, habían perdido la centralidad iba a cambiar la concepción del mundo y de su representación, sino que también sus estudios sobre la luz, unidos a la captación de la naturaleza a través de las lentes del telescopio, influyeron en el lenguaje artístico, por ejemplo en las ilusiones ópticas de Pietro da Cortona o en el renovado naturalismo en la pintura. Las reflexiones sobre el infinito de Bruno fueron continuadas por Descartes, y con ellas la experimentación artística sobre los espacios abiertos y centrífugos que se convertirían en el *leit motiv* de la experimentación barroca. La revolución científica no tenía marcha atrás: unas décadas más tarde, Newton publicó su texto más importante, su *Philosophiae naturalis principia mathematica* (1687), que incluía la teoría de la gravitación universal, y los descubrimientos de Galileo y Kepler sobre el movimiento de los astros.

Pese a que la Congregación del Santo Oficio en Roma hiciera estragos entre los pensadores disidentes italianos, muchos de los cuales se refugiaron en la Francia de Luis XIII y Richelieu, como Tommaso Campanella, autor de *La Ciudad del sol* (1637), otros literatos o poetas, como Giovan Battista Marino (1569-1625), lograron moverse con bastante facilidad por las principales cortes italianas, recibiendo la protección de príncipes y de cardenales. La Italia católica no era tan distinta a las áreas protestantes de Europa en muchos aspectos. El control político o la administración de justicia eran momentos del teatro cotidiano tanto en el mundo católico como en el protestante, donde coronaciones, exequias, bodas, una ejecución capital o una hoguera servían por igual para provocar asombro y ganar adhesiones.

En una sociedad cada vez más utilitarista, donde el artista pasó a ocupar un lugar más seguro gracias a la creciente demanda de obras en Italia, este podía afrontar ahora con garantías mayores riesgos en su experimentación artística. Ya a fines del *Cinquecento* se había empezado a rechazar la idea renacentista del arte como sistema de reglas y con el avance del siglo se fue abandonando, también, la concepción estética idealizante propia del Renacimiento. Un paso

importante en esta dirección lo había dado Ludovico Dolce al defender la similitud de la Pintura con las cosas naturales en su *Dialogo della pittura* (1557). Los hondos debates generados por el cuestionamiento de la tesis clásica del arte como simple imitación llevó a los artistas barrocos a dirigir su atención, en mayor medida que antes, hacia el propio quehacer artístico, recreándose en los procedimientos técnicos con gran creatividad. La tendencia a liberar el mundo artístico de leyes, se manifestó en las extravagancias arquitectónicas de Borromini, o en los prodigios técnicos de Bernini al saber plasmar en su escultura las transparencias de las pieles o el temblor de las hojas con el viento. Con este primer capítulo queremos explicar las óptimas condiciones que se dieron en Italia para que floreciera la extraordinaria riqueza expresiva que supondría un paso gigantesco hacia una concepción moderna del arte.

La transformación urbana de la Roma papal

Entre 1580 y 1630, Roma sufrió una extraordinaria transformación urbanística. Pese al abandono en el que había quedado sumida a lo largo del siglo XVI, seguían llegando allí incontables peregrinos para ganarse el jubileo. La Iglesia postridentina, necesitada de autoafirmación tras los duros ataques de la Reforma, quiso disponer de adecuados lugares de culto donde ejercer la catequesis y la propaganda religiosa y planteó para ello un gran proyecto urbanístico que comunicara los siete templos principales visitados por los peregrinos. Siguiendo los pasos urbanísticos de Julio II, Pablo III o Gregorio III, con el pontificado de Sixto V (1585-1590) se abrió el periodo más relevante para la reformulación urbana de la Roma barroca, gracias al arquitecto Domenico Fontana, responsable de idear perspectivas urbanas de gran monumentalidad. Respetando la Roma arqueológica, abrió una amplia red vial que unía las principales basílicas, colocando en sus plazas adyacentes obeliscos y fuentes que actuaran como espectaculares ejes visuales. Sixto V abrió la *Strada Felice*, desde la plaza del Popolo y hasta San Juan de Letrán (hoy vía Sixtina), creó las plazas de Santa Maria Maggiore y del Popolo, y reconstruyó la fuente del *Acqua Felice*. Gracias al proyecto sixtino y al jubileo de 1600, las reformas urbanísticas no cesaron y Roma sufrió una profunda transformación urbanística *ad maiorem Dei et Ecclesiae gloriam* a lo largo de toda la centuria.

A ojos de todo el mundo debía convertirse en símbolo del poder restaurado de la Iglesia y de la magnificencia del mundo católico. A este objetivo se abocó el mecenazgo de Pablo V (1605-1621), promotor de un nuevo acueducto, la *Acqua Paola* de Flaminio Ponzio (1610-1614), para resolver el problema de la falta de agua en el Trastevere; Urbano VIII (1623-1644), responsable de levantar plazas como la del Quirinale, y fortificar el Gianicolo; Inocencio X (1644-1655), renovador de los interiores de las dos principales

basílicas, Santa María la Mayor y San Juan de Letrán, y de las plazas del Campidoglio y Navona; Alejandro VII (1655-1667), que sistematizó la placita de Santa Maria della Pace y la del Popolo. Sin duda, la intervención urbanística más importante de la Roma barroca iba a ser la de la plaza de San Pedro del Vaticano, y los últimos coletazos de esta gran transformación urbana se darían en el siglo XVIII con el puerto de Ripetta, la escalinata de plaza de España, la placita de San Ignacio o la Fontana de Trevi, de lo que se hablará en el capítulo sexto.

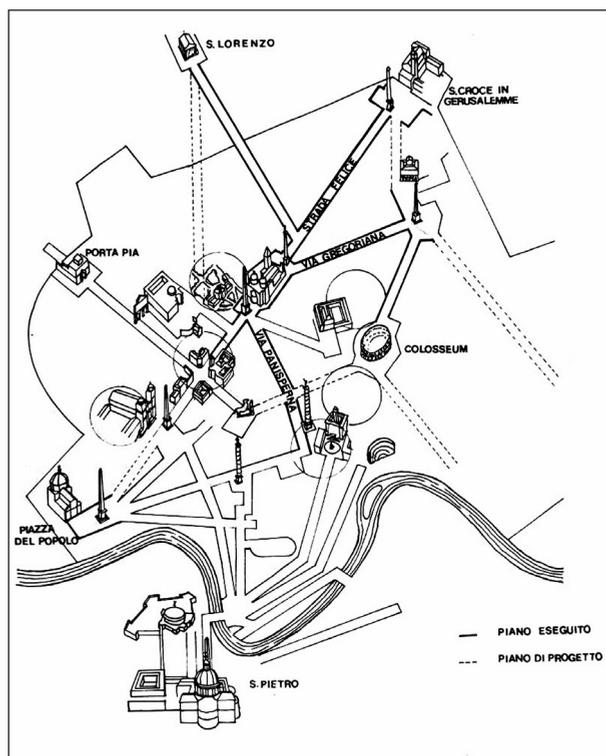


Figura 1.1. Esquema del plan urbanístico de Sixto V en Roma, según Giedion (2009).

A caballo entre el siglo XVI y el siglo XVII, muchos arquitectos y escultores oriundos de Lombardía llegaron a Roma para ponerse al servicio de esta ambiciosa transformación urbana. Las últimas novedades de Miguel Ángel en la plaza del Campidoglio, desde 1537, o al frente de la fábrica de San Pedro, desde 1547, no tuvieron ningún seguimiento, y se abrió, en cambio, una etapa de repetición de fórmulas manieristas, algo que se aprecia bien en las dos capi-

llas funerarias *sixtina* y *paulina* de Santa María la Mayor, diseñadas respectivamente para Sixto V, por Domenico Fontana (1585), y para Pablo V, por Flaminio Ponzio (1605-1611). Formaron parte de la misma órbita de artistas Martino Longhi, su hijo Onorio, Carlo Maderno, sobrino de Fontana, escultores como Silla da Viggiù, Valsoldo, Bonvicino o Buzio, todos ellos lombardos.

El ambiente romano se dirigió a una normalización del lenguaje arquitectónico gracias a Jacopo Barozzi, llamado *il Vignola* (1507-1573) cuyo impacto fue capital para la arquitectura barroca, tanto en el plano práctico, por su proyecto del *Gesù*, la iglesia madre de la nueva orden jesuita, como en el teórico, por su obra *Regola dei cinque ordini di architettura* (1562), que superó la influencia de los tratados de Serlio y Palladio, justamente por ofrecer a los arquitectos un sistema de reglas claras y accesibles. Vignola fue también importante en el ámbito de la arquitectura civil, pues su proyecto para la Villa Farnese en Caprarola marcó un modelo a seguir para la residencias de las familias de los grandes dignatarios eclesiásticos desde entonces, no tanto por su forma pentagonal, como por el debate que generó sobre los espacios de representación en la arquitectura palaciega barroca.



Figura 1.2. Vignola, *iglesia del Gesù*. 1568, Roma.

En la *iglesia del Gesù* (1568) Vignola creó una tipología de gran éxito que unía a la perfección arquitectura con funcionalidad litúrgica. Se convirtió en el prototipo de las iglesias contrarreformistas que debían facilitar el flujo de los fieles, y en modelo muy reproducido por satisfacer las necesidades de predicación de la nueva orden. Vignola concibió un espacio longitudinal, de una única nave con amplias capillas laterales comunicadas entre sí, con bóveda de cañón, que llegaba a un transepto cubierto con una cúpula solemne y luminosa. La misma fórmula se aplicaría más tarde en multitud de iglesias, como la *iglesia de San Ignazio* de Grassi (1626-1650). Con la fachada del *Gesù* quedó inaugurada otra tipología de gran fortuna en la arquitectura religiosa. Llevada a cabo por parte de un seguidor de Vignola, Giacomo della Porta (1533-1602), modificó el proyecto inicial, atenuando la correspondencia entre la estructura interior del templo con la exterior, compensando la diferencia proporcional entre los dos órdenes de la fachada con la incorporación de grandes volutas que hacían de transición. El mismo esquema de doble orden, frontón y volutas laterales sería ampliamente copiado a partir de entonces.



Figura 1.3. Carlo Maderno, *iglesia de Santa Susana*.
1597-1603, Roma.

Después de Vignola, Carlo Maderno (1556-1629), nombrado arquitecto de San Pedro, fue la segunda gran figura de los inicios de la arquitectura barroca. A partir de entonces, la mayor experimentación arquitectónica se llevó a cabo en las fachadas de las iglesias. Su proyecto para la fachada de la *iglesia de Santa Susana* (1597-1603) fue un acontecimiento en Roma. Su propuesta se basó en la concentración progresiva de vanos, cuya anchura aumentaba en el centro. Los vanos quedaban enmarcados por un orden corintio con entablamento profusamente decorado. Las columnas se convertían en pilastras en el piso superior, generando mayores contrastes lúminicos en la parte inferior de la fachada y un mayor sentido de ligereza en la superior. El resultado fue una integración lógica de los elementos arquitectónicos con un efecto de gran dinamismo. Maderno aportó nuevos rasgos dramáticos al modelo de fachada jesuítica del *Gesù*, colocando elementos decorativos, como una balaustrada sobre el frontón, que conferían al conjunto una gran plasticidad y efectos de claroscuro. Esta obra marcó el inicio de una primera libertad expresiva en el terreno arquitectónico que triunfará en el Barroco. Maderno también realizó la fachada de *Santa Maria della Vittoria* (1605) aunque con una superficie más plana, sin tantos contrastes de luz y sombra.

En el terreno de la escultura destacó durante estos años la figura de Stefano Maderno (1576-1636) autor de la estatua yacente de mármol de *Santa Cecilia*, encargo de Clemente VIII (1600), con la que cosechó un éxito inmediato. Su cuerpo había sido hallado en Roma en 1599 en la misma delicada posición que Maderno reprodujo con asombroso realismo y con una simplicidad compositiva del todo desconocida en esos tiempos. Inmiscuido en el espíritu con-



Figura 1.4. Stefano Maderno, *Santa Cecilia*. 1600, iglesia de Santa Cecilia, Roma.

trarreformista, Maderno quiso conmover al espectador recordándole el testimonio de los primeros mártires del cristianismo.

En la escultura de esos años se afirmó un gusto arqueológico notable y se realizaron retratos a la antigua, copiando los ejemplares romanos que se estaban redescubriendo y que los propios escultores se dedicaban a restaurar, como hizo Nicolas Cordier, y más tarde Bernini o Algardi. Muy significativa fue la presencia en Roma durante estos años de los toscanos Francesco Mochi (1580-1654) y Pietro Bernini (1562-1629), padre de Gianlorenzo Bernini. Mochi, muy admirado por sus contemporáneos y por el joven Gianlorenzo Bernini, realizó el grupo escultórico de *La Anunciación a la Virgen* para el Duomo de Orvieto (1608). La Virgen y el ángel, en íntimo coloquio, logran con sus volúmenes expansivos transformar, con dinamismo, el espacio circundante. Mochi modeló sus superficies de modo que se hicieran extraordinariamente sensibles a la luz, de un modo muy nuevo para la época. También fue autor de dos monumentos ecuestres de Ranuccio y Alessandro Farnese en Piacenza (1612-1629), donde desaparecían por completo las líneas estáticas de la escultura monumental del *Cinquecento*. Mochi supo interpretar con nuevo espíritu barroco los valores del espacio, algo que se aprecia muy bien en la capa inflada por el viento. Cuando regresó a Roma para realizar la *Santa Verónica* para la basílica de San Pedro, el panorama romano ya estaba dominado por Gianlorenzo Bernini.

La renovación pictórica de los Carracci y Caravaggio

A finales del *Cinquecento*, la cultura figurativa italiana estaba aún impregnada de la concepción manierista que acentuaba los valores formales y simbólicos del arte clásico renacentista. El manierismo había configurado un lenguaje sofisticado e intelectual dirigido a un pequeño ámbito cultural y social, que no encajaba con las nuevas exigencias de la Iglesia contrarreformista. Para movilizar la amplia devoción popular fue necesario proponer un nuevo lenguaje claro y directo, capaz de suscitar la “*mozione degli affetti*”. Desde 1540 los intentos de la Iglesia por controlar las imágenes se hicieron patentes. La crítica ideológica se convirtió en crítica estética y estilística poniendo las bases de la superación del manierismo. Ya en 1564, el mismo año de la muerte de Miguel Ángel, la obra de Andrea Gilio *Due dialoghi degli errori de' pittori*, constituyó una primera reacción teórica contra el manierismo y sus excesos de artificiosidad alegórica y sus complejas interpretaciones iconográficas.

Como ocurrió con la arquitectura del cambio de siglo, también en el terreno pictórico fueron dos artistas del norte de Italia, Annibale Carracci y Michelangelo da Caravaggio, quienes encarnaron en la Roma de hacia 1590 una pro-

funda transformación figurativa. Ambos se opusieron al manierismo en nombre de una común voluntad de reivindicar la verdad de las cosas y de regresar a la naturaleza. En cierto sentido, con ello estaban abogando por la recuperación del concepto renacentista (aún vivo en Vasari) que veía en la imitación del *vero naturale* el fundamento esencial del arte. Para Caravaggio la verdad era el propio fin de la pintura, y debía alcanzarse sin intermediarios. Al contrario, para los Carracci la verdad debía ser alcanzada a través del filtro de la historia y de la tradición pictórica clásica, como explicaremos más adelante.

Por lo tanto, detrás del impulso de Carracci y Caravaggio estaba el debate sobre la nueva función de las imágenes de una Iglesia empeñada en darle la espalda al manierismo para buscar un lenguaje más elocuente, claro y directo, capaz de plasmar la realidad natural y de hacer bullir las emociones. No podemos olvidar que las invitaciones de Paleotti hacia 1583 habían surgido en Bolonia, la misma ciudad que vio nacer el círculo de la academia de los Carracci. Ludovico Carracci y sus primos, Agostino y Annibale, fundaron la *Accademia del naturale* o *del disegno*, y a partir de 1590, la *Accademia degli Incamminati* o *Scuola dei desiderosi*, por el deseo que todos tenían de aprender, según el teórico Giovanni Pietro Bellori (*Idea del pittore, dello scultore e dell' architetto*, 1664). En ellas defendieron una enseñanza libre, dando autonomía a los pintores, y de hecho se formaron con ellos artistas de diversas tendencias, como Albani, Domenichino o Lanfranco.

Los Carracci protagonizaron una reconquista, en clave lombarda –como se explicará más tarde–, del *vero naturale*, siguiendo las enseñanzas de la Antigüedad y del primer *Cinquecento*, absorbiendo a Correggio y estudiando la pintura veneciana del siglo XVI. Ya Giovanni Paolo Lomazzo en el *Trattato dell' arte e della pittura* (1584) había subrayado la importancia de las cualidades atmosféricas del color veneciano. Desde una postura evocadora, casi romántica, hacia la tradición clásica de la pintura italiana, el programa de los Carracci era el estudio de la verdad natural, teniendo la realidad como modelo, y llegando a descubrir, de forma diferente a Caravaggio, el valor artístico de lo humilde y hasta de lo feo. En sus obras se percibe una tensión dialéctica entre el realismo natural y el clasicismo ideal. Su búsqueda de la verdad natural les llevó a valorar el lado cómico y hasta grotesco de la realidad, por ejemplo en sus *ritrattini carichi*, donde la caricatura empezó a configurarse como género artístico.

Ludovico Carracci (1555-1619) tuvo un papel fundamental en la creación y posterior desarrollo de la función pedagógica de la *Accademia*. Humanizó el tema religioso en la pintura, ofreciendo al espectador un mayor acercamiento visual a la composición, con el uso de un punto de vista *di sotto in su*, de abajo a arriba, como en *La Virgen con el niño, San Francisco, San José y los comitentes* (1591, Pinacoteca Civica, Cento). Aquí el espectador consigue mantener un coloquio religioso más intenso con la pintura, gracias al recurso de un lenguaje más emotivo de los gestos y de las miradas entre las figuras. Agostino Carracci (1557-1602) fue hombre de cultura antes que artista. Fue de los tres

el más teórico e intelectual: conocía bien la mitología y enseñó anatomía y perspectiva. Agostino encontró en el grabado sobre cobre la técnica más adecuada, y con ella reprodujo las composiciones de Miguel Ángel, Correggio, Zuccaro, Barocci, Tiziano y Veronese.

Annibale Carracci (1560-1609) fue de los tres quien tuvo mayor imaginación figurativa. Su aportación superó la innovación llevada a cabo por Ludovico en la pintura devocional y llevó más lejos la actualización de los valores del *Cinquecento*. Annibale tenía un talante práctico y menos teórico que su hermano Agostino. Viajó a Parma para conocer a Correggio, estudió sus delicadas atmósferas lumínicas y la expresión de los sentimientos de los personajes; se desplazó a Cremona para conocer a Campi y su observación directa de la realidad; a Venecia para estudiar a Tiziano, y a los aún vivos Tintoretto y Veronese, de quienes aprendió las posibilidades expresivas del color y las cualidades lumínicas de la pintura. En la *Asunción de la Virgen* (h. 1590, Museo



Figura 1.5. Annibale Carracci, *Asunción de la Virgen*. h. 1590, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Nacional del Prado, Madrid) Annibale invitó al espectador a participar en el milagro de la asunción de María, para lo que fundió el lenguaje emiliano del primer Cinquecento con la apuesta veneciana por el colorido, creando una pintura muy original, que, más que imitar, recreaba la tradición.

Según el biógrafo Carlo Cesare Malvasia, que estudió la trayectoria de los Carracci en su *Felsina pittrice* (1678), cualquier aspecto de la realidad merecía ser dibujado a los ojos de Carracci, dependiendo del momento y de la inspiración. Prueba de su interés por las cosas sencillas, cotidianas y humildes son sus obras *La carnicería* (1585, Oxford Christ Church), o *El hombre que come habas* (1584, Galería Colonna, Roma). En ambas se ve la misma ausencia de profundidad en el espacio que permite observar desde un punto de vista más cercano los gestos de los rostros o los movimientos de los cuerpos, permitiendo al espectador un contacto más directo con la escena narrada. El ambiente boloñés de los Carracci había entrado en contacto con la pintura de género del norte de Italia, como Pieter Aertsen, y con una corriente de pintores de género del norte de Italia, como Bartolomeo Passerotti o Prospero Fontana. De ellos aprendieron tanto la libertad expresiva de unos temas poco recurrentes aún en la pintura italiana, como la frescura de la pincelada y los densos empastes de color.



Figura 1.6. Annibale Carracci, *El hombre que come habas*. 1584, Galería Colonna, Roma.

En 1595 el cardenal Odoardo Farnese llamó a Annibale Carracci para decorar el palacio familiar de Roma. Allí, al entrar en contacto con Rafael, Miguel Ángel y la Antigüedad clásica, logró perfeccionar su renovación pictórica. Su primera obra romana fue el camarín o pequeño *studiolo* privado (1595-1597) que siguió un programa alegórico ideado por Fulvio Orsini, bibliotecario del cardenal, con historias de Hércules y Ulises enmarcadas por grisallas, de entre las que destaca la escena de *Hércules entre el vicio y la virtud* (1596, Museo di Capodimonte, Nápoles). En Roma encontró, además del apoyo del cardenal Farnese (propietario de la mayor colección de antigüedades de Roma, frecuentada por Giovio, Caro y Orsini), el favor de otros cardenales, como Borghese y Aldobrandini, todos ellos cultos coleccionistas.

Para su colección de esculturas antiguas el cardenal Odoardo Farnese mandó construir una galería, la *Galería Farnese*, cuya decoración en la bóveda encargó a Annibale. Este ideó un sistema original para ampliar el espacio real de la galería, recurriendo a la *quadratura* o pintura de arquitectura ilusionista, inspirada en la sala de las columnas de Peruzzi en la Villa Farnesina. Annibale adop-



Figura 1.7. Annibale Carracci, *Galería Farnese*.
1597-1601, Palacio Farnese, Roma.

tó la *quadratura*, mostrando una realidad en escorzo y la ilusión de un espacio abierto al exterior, así como los *quadri riportati*, inspirados en la *Loggia de Psyque* de Rafael, es decir escenas mitológicas enmarcadas dentro de marcos fingidos, como si se tratara de cuadros a caballete llevados a la bóveda. De este modo, Annibale simulaba una segunda estructura abovedada que se abría al cielo, sostenida por falsos Hermes y atlantes, junto con falsos medallones de bronce simulado e *ignudi* (figuras masculinas desnudas) para lo que sin duda se inspiró en la bóveda de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Annibale fue capaz de combinar las fuentes, obteniendo un resultado original que tendría amplio seguimiento en la época y que se convertiría en preludeo del ilusionismo espacial de las generaciones posteriores. El espacio pintado se convertía, a través del pincel de Carracci, en una ilusión de realidad, siendo este un anticipo de la poética barroca, que dará plena autonomía a la imagen. La modernidad de la *Galleria Farnese* fue provocar la exaltación de los sentidos, consagrar el placer de la visión y celebrar la pintura como fantasía.

Agostino Carracci colaboró con su hermano en la pintura de la bóveda y en el friso de la gran sala, con la representación del *Triunfo del amor* (1598-1601), en la que también participaron Domenichino, Albani, y Lanfranco (hasta 1602). Fulvio Orsini ideó el programa de los amores entre los dioses y los mortales, a partir de los episodios de *Las Metamorfosis* de Ovidio y quiso evocar con ello el reciente matrimonio de Rannuccio Farnese y Margherita Aldobrandini, sobrina del papa Clemente VIII. En la principal de las escenas, *El Triunfo de Baco y Ariadna*, Carracci utilizó, a modo de citas, numerosas fuentes de inspiración, como los relieves de sarcófagos antiguos, la *Galatea* de Rafael o los *ignudi* de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel. De todas estas fuentes fue capaz de extraer una lección que ampliara el horizonte cultural de los pintores del momento.

Annibale Carracci también fue pintor de paisajes, que debió de concebir como un género secundario y que cultivó, sobre todo, a finales de su vida. Para la capilla de los Aldobrandini (1603-1604), pintó sentidos paisajes, como *La huida a Egipto* (1603, Galleria Doria Pamphili, Roma), donde se exhibe un delicado equilibrio entre una naturaleza solemne, acompañada de una evocadora arquitectura romana al fondo, y la escena bíblica, a la que conducen las diagonales de las ovejas y del curso del río, en perfecta unión, gracias a una degradación de planos. Los paisajes de Carracci recuerdan a los paisajes naturales de Niccolò dell'Abate y a los arqueológicos de Polidoro da Caravaggio, pero asumen una nueva concepción sentimental de la relación entre el hombre y la naturaleza. Carracci inauguró el gran paisaje heroico del XVII, que condujo al lúdico y racional de Poussin y al más idílico y elegíaco de Claudio Lorena, de los que hablaremos más adelante.

Annibale Carracci aceptó la historia como ejemplo de experiencia y unió el estudio directo de la naturaleza con el aprendizaje del arte antiguo. Como explicó más tarde Bellori, llevó a cabo un proceso de selección e idealización de la naturaleza, un proceso que emanaba de la *Idea del bello*: “el ideal de

belleza natural une lo verdadero con lo verosímil de las cosas delante de los ojos, siempre aspirando a lo excelente y a la maravilla”. Por el contrario, su coetáneo Caravaggio, con una audacia sin precedentes, no aceptó a ningún maestro que no fueran la verdad y la naturaleza. Desde su concepción estética lo que contaba no era la nobleza del tema, sino la relación directa con la realidad. Después de más de dos siglos de veneración de lo antiguo, con un gesto revolucionario, Caravaggio evitó estudiarlo y contestó la autoridad de las normas estéticas prefijadas.

Caravaggio nació en Milán, en el seno de una familia bergamasca, hacia 1571. De su formación lombarda solo sabemos que aprendió en el taller del pintor Simone Peterzano. Debió de entrar en contacto con la pintura realista de Savoldo, Lotto y Moretto y con la pintura naturalista de los Campi, de un lenguaje simple y de religiosidad humilde y cotidiana. En 1593 llegó a Roma, donde fue acogido en el taller de Giuseppe Cesari, Il Cavalier d’Arpino, un pintor protegido por el papa Aldobrandini. Con él empezó a crear cuadros de pequeño formato de flores y frutas, género despreciado por los académicos del momento en Roma, pero muy demandado entre los mecenas particulares, en un mercado casi monopolizado por los flamencos. En su *Canasta de frutas* (1596) pintó una naturaleza muerta, reflejando un interés por su ubicación en el espa-



Figura 1.8. Caravaggio, *Canasta de frutas*. 1596, Pinacoteca Ambrosiana, Milán.

cio, por los efectos de la luz y sacrificando lo bello para captar la caducidad de la naturaleza. Formó parte de un repertorio de cuadros *allo specchio*, como *El joven Baco enfermo*, *Muchacho con cesta de frutas* (1594-1597, Galleria Borghese, Roma), o *el Baco* (1595, Galleria degli Uffizi, Florencia), que tenían un claro contenido alegórico-mitológico, representaban naturalezas muertas acompañadas de medias figuras de jóvenes sacados de su entorno inmediato, o autorretratos, según el teórico Baglione, adoptando el espejo a modo de cámara óptica, y reproduciendo posturas de las estatuas tardorromanas, con algunas citas miguelangelescas como la del brazo doblado.

Hacia 1599, Caravaggio abandonó el taller de D'Arpino y entró en el círculo culto y refinado del cardenal Francesco Del Monte, para quien pintó lienzos sagrados como el *Descanso en la huida a Egipto* (1603-1604, Galleria Doria Pamphili, Roma) escena de honda intimidad doméstica muy al estilo de la pintura devocional lombarda, donde lo divino solía encarnarse en lo cotidiano, con un paisaje al fondo, representado con una luz tenue, y una naturaleza muerta en el primer plano. Para el cardenal Francesco Del Monte también pintó la *Cabeza de Medusa* (h. 1598, Galleria degli Uffizi, Florencia) y gracias a él conoció al marqués Giustiniani, para quien realizó *El amor victorioso* (1602, Berlín) que recuerda el *Genio de la Victoria* de Miguel Ángel.



Figura 1.9. Caravaggio, *Descanso en la huida a Egipto*. 1603-1604, Galleria Doria Pamphili, Roma.

Entre 1599 y 1600 ejecutó por encargo del cardenal del Monte tres lienzos sobre la vida de San Mateo para decorar la capilla Contarelli de la iglesia de San Luis de los Franceses, lo que supuso un punto de inflexión en la carrera de Caravaggio, ya que se enfrentó por primera vez con el problema de la historia, sometiéndose al juicio de entendidos y del gran público (obra comentada). En las tres obras empleó fuertes contrastes de luces y sombras, convirtiendo el claroscuro en el protagonista de su poética. La luz modela las figuras, define los espacios, e intensifica el drama. *El martirio de San Mateo* quiere plasmar el carácter instantáneo del acontecimiento violento narrado, del que el pintor, autorretratado a la derecha del asesino, es además testigo. Las alternancias de luces y sombras contribuyen a crear los volúmenes y las líneas centrífugas de la composición a dar dinamismo a la narración.

Durante los dos años siguientes, Caravaggio pintó *San Mateo y el ángel o la transcripción del Evangelio*, obra rechazada por los sacerdotes de San Luis

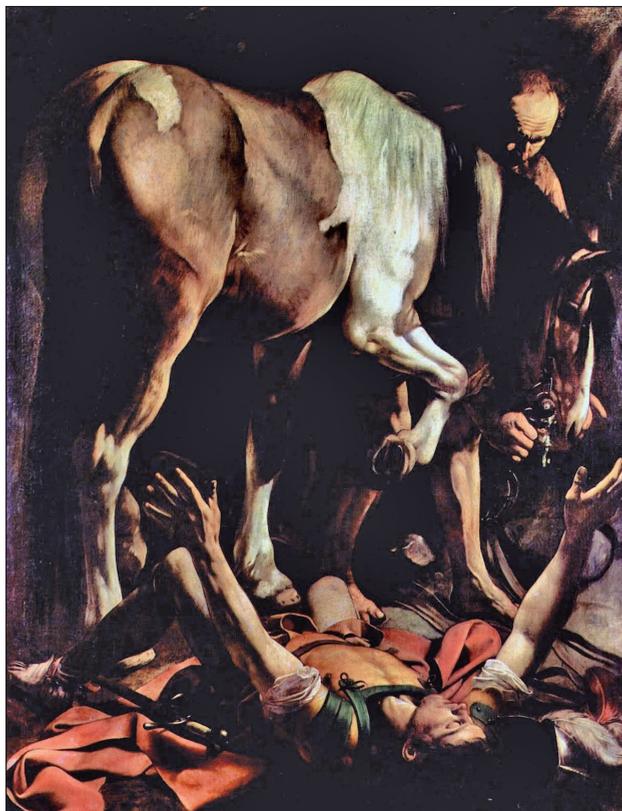


Figura 1.10. Caravaggio, *La conversión de San Pablo*. 1600-1601, Santa Maria del Popolo, Roma.

de los Franceses, según Bellori, por la falta de decoro con la que se representaba al evangelista. El marqués Giustiniani se quedó con el cuadro y Caravaggio tuvo que hacer una segunda versión, más decorosa. Los exámenes radiológicos han revelado que Caravaggio pintaba directamente sin dibujos preparatorios, lo que le obligaba a hacer rectificaciones constantes. Con cada cambio, afrontaba puestas en escena más teatrales.

El cardenal Cerasi encargó a Caravaggio dos obras para la decoración de su capilla en Santa Maria del Popolo: *La crucifixión de San Pedro* y *La conversión de San Pablo* (1600-1601). Ambas iban a compartir espacio dentro de la misma capilla con una *Asunción de la Virgen* de Carracci. Caravaggio optó por llevar la representación del martirio a lo esencial, en un clima, además, humilde y popular, donde tres esbirros tratan de subir con gran esfuerzo la cruz en la que Pedro acaba de ser clavado. El pintor ha querido centrar su interés en el intenso dolor humano que sintió San Pedro en el martirio. La luz deja de ser un elemento más en la composición, como la forma o el color, para convertirse en la esencia de la misma. En estas dos pinturas nos encontramos ya con el pleno tenebrismo característico de Caravaggio, donde la acción se desarrolla toda en un primer plano muy cercano al espectador, y la luz adopta una función constructiva plena, iluminando los cuerpos sobre un fondo oscuro e impenetrable. Las grandes diagonales se convierten en los ejes compositivos y ya no hay cabida para la perspectiva renacentista. Aquí se crea una composición centrífuga que amplía los márgenes del cuadro más allá de sus límites reales. El momento elegido por Caravaggio para narrar la conversión de San Pablo es el más álgido y dramático de la historia, la caída del caballo, dejando muy atrás propuestas como la de Miguel Ángel, que trató el mismo tema en la Capilla Paolina del palacio apostólico del Vaticano (1549).

Las obras de la capilla Contarelli no fueron las únicas rechazadas de Caravaggio por sus comitentes y el público. *La madonna dei pellegrini* (1604-1605) pintada para la iglesia de San Agostino fue acogida con gran cacareo por el público. *La muerte de la Virgen* (1605-1606, Musée du Louvre, París) para Santa Maria della Scala en el Trastevere, fue también rechazada por los carmelitas porque según Giovanni Baglione “había pintado la Virgen con poco decoro, hinchada y con las piernas descubiertas”, usando como modelo una mujer muerta ahogada. Caravaggio representa una escena íntima en la que los apóstoles y Magdalena se deshacen en lloros, en un ambiente de desolada pobreza. Una vez más Caravaggio encarna lo divino en los más humildes. En un cruce de planos y yuxtaposición de grupos humanos, saca de la sombra a los apóstoles y a la cara dulce de la Virgen. Tras el rechazo de los carmelitas, la obra se puso a la venta y la compró, por consejo de Rubens, el duque de Mantua. También *La madonna dei palafrantieri* (1605, Galleria Borghese, Roma) fue retirada del lugar para el que se pintó, el altar de los palafreros papales en la basílica de San Pedro, y adquirida más tarde por el cardenal Scipione Borghese.



Figura 1.11. Caravaggio, *La muerte de la Virgen*. 1605-1606, Musée du Louvre, París.

En 1606, Caravaggio pintó en *La cena de Emaús* (Pinacoteca de Brera, Milán), el momento posterior a la bendición del pan, en la desnudez de una taberna, con una vieja trayendo comida, después de que tres invitados, convertidos en testigos del acto eucarístico, descubran a Cristo. De nuevo, Caravaggio nos muestra lo sobrenatural en una realidad tangible y cotidiana. La luz ilumina la cara de Cristo y su mano bendiciendo, y da forma a los objetos dispuestos sobre la mesa, convirtiéndose en elemento expresivo fundamental del último Caravaggio. *El santo entierro* (1602-1604, Pinacoteca Vaticana, Ciudad del Vaticano) para la capilla Vitrice de Santa Maria della Vallicella tuvo más aceptación que las demás obras de Caravaggio y fue muy reproducida por Rubens, y más tarde por Géricault o Cezanne.

En mayo de 1606, tras numerosos problemas con la justicia, bastante comunes en el ambiente de artistas de la Roma de la época, Caravaggio mató en una pelea a espada a Ranuccio Tommasoni. Huyó entonces de Roma y se refugió en Nápoles (1606-1607) donde desarrolló una intensa actividad. Pintó allí *Las siete obras de misericordia* (1607, Pio Monte della Misericordia, Nápoles) y la *Madonna del Rosario* (h. 1605, Kunsthistorisches Museum, Viena) de las que más adelante hablaremos. Luego pasó a Malta donde pintó *La degollación de San Juan Bautista* (1608, Concatedral de San Juan, La Valeta). En Sicilia (Siracusa, Mesina y Palermo) pintó *La resurrección de Lázaro* (1609, Museo Regionale, Mesina), desde donde regresó a Nápoles (1609-1610). Durante estos años creció la tensión dramática en sus obras, con composiciones grandiosas, donde la luz cobraba mayor peso. La mayoría de ellas estaban dominadas por un fuerte sentido de la muerte, que creería cercana, como en *David con la cabeza de Goliath*, en cuya máscara se autorretrató (1610, Galleria Borghese, Roma). En un intento por obtener el perdón en Roma, fue arrestado y murió solo en la playa de Porto Ercole, en el Estado de los Presidios toscanos.

Con un año de diferencia, entre 1608 y 1609, Roma perdió a dos pintores revolucionarios. La experiencia pictórica de Caravaggio tuvo una repercusión inmediata en Roma y sacudió también el ambiente artístico en Nápoles, Sicilia, Toscana, el norte de Italia y también en Europa. Caravaggio nunca tuvo el apoyo general en vida, pero algunos coleccionistas eruditos entendieron su genialidad y adquirieron obras suyas. Los teóricos como Baglione, miembro de la academia de San Lucas, y Bellori le condenaron por su rebelión artística y por el poco sentido del decoro con el que, decían, trataba los temas. El mundo académico apoyó siempre más a la pintura de Carracci, ya que el ambiente romano seguía muy dominado por la pintura academicista de Federico Zuccari hacia 1609.

El debate teórico y el triunfo del *ideale del bello*

Los teóricos clasicistas de la Roma del momento, Giulio Mancini y Giovanni Pietro Bellori, subrayaron la antítesis representada por Carracci y Caravaggio. Vieron al primero como restaurador de la tradición antigua y al segundo como su destructor. En realidad, clasicismo y realismo constituían dos caras de la misma moneda de la cultura visual del siglo XVII, dentro y fuera de Italia, como veremos más adelante. En efecto, otro teórico y coleccionista, Vincenzo Giustiniani, supo apreciar en cambio la complementariedad de ambos pintores, en su común oposición al tardo manierismo. Entre los seguidores de Caravaggio, calificados de *aderenti al Caravaggio* por Baglione, se encontraban artistas con quienes tuvo un trato personal o de amistad, como Orazio Gentilleschi (h. 1563-1638), que llevó la experimentación lumínica

caravagesca a interiores refinados de elegantes telas, con un mayor grado de indagación cromática, o su hija, Artemisia (1593-h. 1654), Carlo Saraceni (1579-1620) y Borgiani (h. 1574-1616), que había vuelto de España a Roma en 1605. También recibieron la huella caravagesca los lombardos Bartolomeo Manfredi (1582-1622) y Giovanni Serodine (h. 1594-1630); y pintores franceses y flamencos, como Valentin de Boulogne, Simon Vouet o Dirck van Baburen, y españoles, como Pedro Orrente.

La polémica entre la apuesta naturalista y la clasicista en la pintura romana se resolvió hacia 1625 a favor de la segunda. En Roma el caravaggismo murió completamente hacia 1630, mientras la corriente carracesca estaba plenamente consolidada. El naturalismo se ciñó a partir de entonces a la pintura de género, mientras que el clasicismo se manifestó de maneras muy diversas y en muy distintos géneros. Existen varias razones para explicar la victoria de la corriente clasicista. En primer lugar, los pintores clasicistas recibieron el claro apoyo de una poderosa aristocracia, como los Aldobrandini, los Farnese, los Ludovisi, los Borghese y, sobre todo, de los teóricos académicos, como Giovanni B. Agucchi, que defendieron esta tendencia. Entre 1607 y 1615, después de la desaparición de Caravaggio y Carracci por lo tanto, Agucchi, un prelado boloñés y secretario del cardenal Pietro Aldobrandini, redactó el *Trattato della pittura*, publicado parcialmente en 1646, como un manifiesto del clasicismo, afirmando que lo que distinguía a estos boloñeses, además de acercarse al natural, era su vocación de alzarse a un *ideale del bello*, teniendo por modelo al arte antiguo y renacentista. Según Agucchi existían dos alternativas en la pintura, y solo una era la correcta: la *imitatio* como *electio*, copiar eligiendo las partes mejores con el juicio, una idea retomada de la tratadística albertiana. Agucchi y con él la mayoría de los teóricos del momento pensaban que la pintura no debía entregarse completamente al juego de las pasiones, sino que era necesario introducir la racionalidad, entendida en sentido cartesiano, que actuaba como mecanismo de control en la representación de las pasiones.

La tesis de Agucchi fueron recogidas años después por Giovanni Pietro Bellori en su *Idea del pittore, dello scultore e dell' architetto* (1664), obra publicada como prólogo a sus *Vite* (1672), donde se expresa la voluntad restauradora del arte del Renacimiento en reacción al manierismo y una concepción del clasicismo entendida como control de las pasiones. Bellori llegó a manifestar en su obra que mientras el pueblo solo era capaz de usar el sentido del ojo, el hombre juicioso podía usar también su intelecto. Pese a estas posturas, había algo que había cambiado radicalmente: la fe en el arte como instrumento de conocimiento de la realidad y del hombre ya no podía ser la misma. En pleno siglo XVII, tras una profunda crisis de las verdades aceptadas en el seno de Europa, la mirada hacia lo clásico estaba inevitablemente impregnada de nostalgia.

Mientras el caravaggismo se expandía por Europa, en Roma triunfaba el clasicismo, gracias a sus intérpretes y defensores, los teóricos Agucchi y

Bellori. En el panorama romano posterior a la muerte de Annibale, se impuso el círculo de artistas boloñeses, conocido como los *Incamminati*, que se había movido bajo su órbita y que ya había colaborado con él en el palacio Farnese (Albani, Domenichino y Lanfranco), o en la decoración de la capilla de San Diego en *San Giacomo degli spagnoli* (Albani, Lanfranco y Badalocchio) (frescos distribuidos actualmente entre el Museu Nacional d'Art de Catalunya y el Museo Nacional del Prado). Constituía un grupo de artistas, mucho más homogéneo que los *aderenti a Caravaggio*, que ejerció un monopolio sobre los ciclos decorativos de estos años. Sin embargo, pronto surgieron los conflictos entre Domenicchino y Lanfranco, por ejemplo en los frescos de Sant'Andrea della Valle, o entre Reni y Domenichino, en el oratorio de Sant'Andrea. Domenichino también se enfrentó con Pietro da Cortona y su poética.



Figura 1.12. Domenichino, *Caza de Diana*. 1617, Galleria Borghese, Roma.

Domenico Zampieri, llamado Domenichino (1581-1641), encarnó mejor que nadie las ideas de Agucchi sobre la pintura. Su obra se basaba en el rigor del dibujo y la claridad compositiva. También en el principio de la *electio* o selección de los elementos del *bello* de la naturaleza para la configuración de un equilibrio superior que pasaba por depurar el realismo. Las *Historias de*

Santa Cecilia en San Luis de los Franceses (1611-1614) representan el momento cumbre de su poética, con una equilibrada composición, una iluminación predominantemente brillante, y un uso de los gestos para expresar el estado de ánimo de los personajes, en un marco de estudiada teatralidad. En el género del paisaje, en cambio, Domenichino mostró un mayor alejamiento de las composiciones rígidas y un acercamiento al realismo de la naturaleza, por ejemplo en *El vado del río* (h. 1605, Galleria Doria Pamphili, Roma). En posteriores obras como la *Comunión de San Jerónimo* (1614, Pinacoteca Vaticana, Ciudad del Vaticano) o *Caza de Diana* (1617, Galleria Borghese, Roma) vuelve a mostrar su clasicismo esencial, que le llevó más tarde a enfrentarse con pintores como Lanfranco (1582-1647) de quien criticó los efectos ilusionistas que empezó a utilizar en la *Asunción de la Virgen* en la cúpula de Sant'Andrea della Valle (1625-1627), y que había aprendido con el estudio de la cúpula del *Duomo* de Parma pintada por Correggio.



Figura 1.13. Lanfranco, *Asunción de la Virgen*. 1625-1627, Sant'Andrea della Valle, Roma.

Lanfranco y su valiente apuesta de Sant'Andrea della Valle tuvieron su continuación en Nápoles, en numerosos espacios de los que más tarde habla-

remos. Francesco Albani (1578-1660) participó en casi todas las empresas emilianas en Roma, trabajó para Guido Reni, y siguió las posiciones de Domenichino, en obras sobre todo de gran formato, como *Historias de Venus y Diana* (1622-1623, Musée du Louvre, París) o *Los cuatro elementos* (1627, Galleria Sabauda, Turín).

Guido Reni (1575-1642) había sido discípulo de Ludovico, y fue de entre los *incamminati* quien manifestó mayor autonomía respecto al grupo. Protegido por Paolo V y por el cardinal nepote Scipione Borghese y por el cardinal Sfondrato, se acercó con mayor libertad a las propuestas o experimentaciones coetáneas fuera del clasicismo académico, por ejemplo mostrando rasgos del realismo caravaggista en su *Crucifixión de San Pedro* (1604-1605, Pinacoteca Vaticana, Ciudad del Vaticano). Pese a ello y a que no hubiera destacado en el círculo intelectual de Agucchi, *La matanza de los inocentes* (1611, Pinacoteca Nazionale, Bolonia) y su fresco de *La Aurora* en el casino Rospigliosi (1612-1614) constituyen los mayores muestras de adhesión al clasicismo de la época, con su equilibrada composición, las cadencias rítmicas, el estudio de Rafael, de Correggio y de la estatuaria antigua. Para el posterior desarrollo del clasicismo, como por ejemplo de Nicolas Poussin, esta obra, con sus transparencias y sutil colorido, constituyó todo un modelo a seguir. En dos versiones similares de *Atalante e Hipómenes* (h. 1615-1625, Museo Nacional del Prado, Madrid y Museo di Capodimonte, Nápoles), Reni consagró una poética más lírica que la de cualquier otro boloñés, en la que la naturaleza y la regla clásica mantenían un constante debate, con composiciones basadas en el equilibrio geométrico de diagonales. Además, plasmó en su pintura nuevas experimentaciones tonales y compositivas, por ejemplo en *San Jerónimo y el ángel* (1635-1642, Detroit Institute of Arts, Detroit) o en *Muchacha con una corona* (1635, Musei Capitolini, Roma).



Figura 1.14. Guido Reni, *La Aurora*. 1612-1614, Casino Rospigliosi, Roma.

Los discípulos de Annibale encontraron un gran apoyo del pontificado del boloñés Gregorio XV Ludovisi (1621-1623). Este papa fue el responsable de llamar a Guercino (1591-1666), un pintor autodidacta de Cento, que había aprendido de Ludovico y de Dosso en Ferrara. Guercino había viajado a Venecia y a Mantua, donde conoció a Rubens, y ya había demostrado sus aptitudes de hábil pintor con un gran dominio colorista y de las composiciones dinámicas, dos rasgos formales plenamente barrocos, incluso antes de llegar a Roma. En su monumental pintura de altar, *La toma del hábito de san Guillermo de Aquitania* (1620, Pinacoteca Nazionale, Bolonia), usó densas manchas de color, claroscuros y vibrantes efectos lumínicos. Una vez en Roma, pintó para la bóveda del casino Ludovisi la *Aurora* y las *Alegorías del día y de la noche* en las lunetas, esta última representada por una lánguida figura de grandes rasgos melancólicos (1621). Con esta obra Guercino superó las viejas fórmulas de perspectiva del *quadraturismo* y *quadro riportato* de Annibale Carracci para el palacio Farnese y de *quadro riportato sin quadratura* de Reni para el casino Rospigliosi, anunciando el ilusionismo aéreo plenamente barroco, gracias al recurso de pintar una superficie celeste muy luminosa, que no parecía tener límites, en la que irrumpía la carroza de la Aurora. Esta propuesta tan libre, de

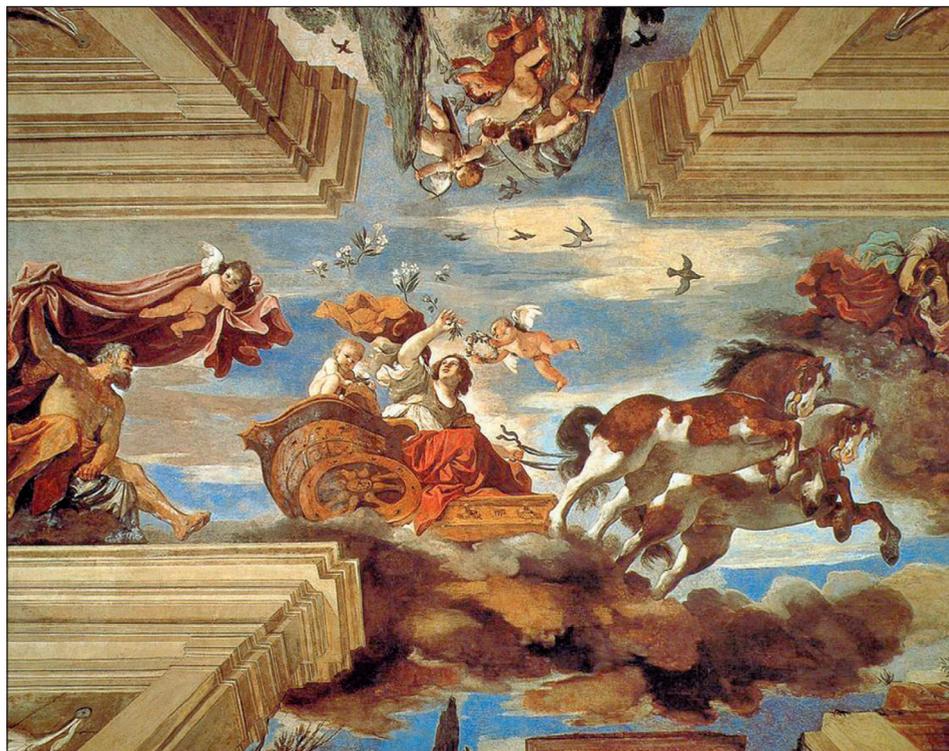


Figura 1.15. Guercino, *La Aurora*. 1620, Casino Ludovisi, Roma.

gran vibración atmosférica, en la que en ocasiones vemos trazos muy abocetados, en especial en los paisajes, dio a la escena una fuerte intensidad emocional que no tuvo buena acogida en un clima romano muy marcado aún por el clasicismo. Guercino terminó sus días en Cento, bajo la influencia de la pintura lírica de Reni y sus dulces modulaciones cromáticas.

Un grupo de clasicistas, algunos de ellos extranjeros, admirado por Bellori, renovó durante esos años el clasicismo. Estuvo compuesto por Sacchi, Duquesnoy, Poussin y Algardi y les caracterizó un clasicismo animado por una mayor predilección respecto a sus antecesores por el colorido veneciano. Nicolas Poussin (1594-1665), pintor francés y gran intelectual, representó mejor que ningún otro los ideales de esta nueva poética clasicista. Llegó en 1625 a Roma, donde fue rápidamente acogido en el ambiente de los Sacchetti y de Cassiano del Pozzo. Solamente regresó a Francia para un breve periodo de tiempo, entre 1640 y 1642. Trabajó a las órdenes de Cassiano del Pozzo en la elaboración de un corpus de dibujos sobre los testimonios clásicos y profundizó en el conocimiento de los maestros del Renacimiento, demostrando una gran admiración por Tiziano. Siguiendo el racionalismo cartesiano, defendió que la pintura era “representación de una acción humana”. Para él el valor supremo en la figuración pictórica residía en la historia y su pintura estaba dominada por los temas mitológicos, bíblicos o históricos. Anteponía la claridad compositiva a los impulsos más barrocos del momento, como vemos en su lienzo *El reino de Flora* (1631, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde), en el que se nos muestra la danza de Flora, la diosa de la primavera, mientras esparce flores en su jardín, rodeada de personajes de la mitología, como Áyax, Narciso o Adonis, que al morir se convertían en flores. La representación se caracteriza por un control de las emociones que domina la acción dramática; en la moderación de las expresiones humanas, el sufrimiento se transforma en belleza desde unos ideales de la antigüedad que compartieron los clasicistas contemporáneos a Poussin. En ningún caso, hay que interpretar a los clasicistas como Poussin como reaccionarios: para Bellori, Poussin fue el pintor que mayor “*invenzione*” demostró, concepto que cabe entender como arte profundamente intelectual, en contraposición a Caravaggio, al que definió como pintor “*senza invenzione*”. Poussin demostró gran originalidad en sus gamas cromáticas, con una mezcla de tonalidades frías y acentos dorados. Poussin también pintó paisajes, como *Las cenizas de Foción* (1648, Walker Art Gallery, Liverpool) en los que unía arquitecturas racionales con la naturaleza, en una clara secuencia de planos que culminaban en un horizonte nítido. Poussin constituyó todo un hito en la evolución de la pintura barroca y por su influencia en los debates teóricos posteriores nos lo volveremos a encontrar a lo largo del libro.

Andrea Sacchi (1559-1661) se formó en el taller de Francesco Albani y Ludovico Carracci, y vivió la famosa controversia con Pietro da Cortona en la Accademia de San Luca entre 1634 y 1638, al que criticó por sus composiciones exuberantes. Sacchi solía pintar escenas con pocas figuras, bajo los

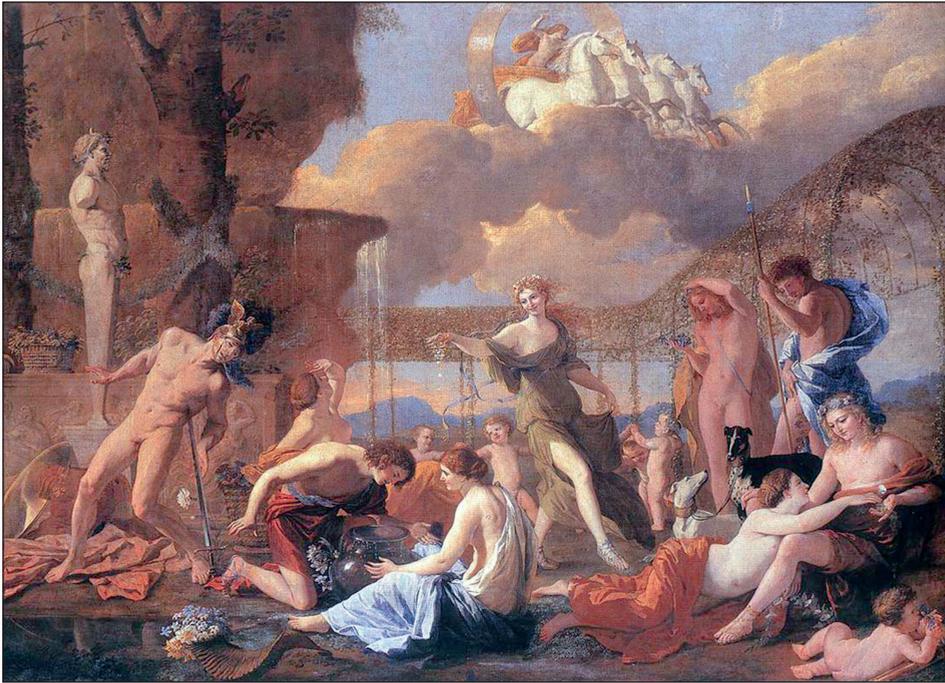


Figura 1.16. Poussin, *El reino de Flora*. 1631, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde.

principios de la unidad y la simplicidad, como en la tragedia clásica. Consideraba que la pintura de historia debía acercarse a la representación de los afectos humanos, de los gestos y de las expresiones. En el mismo palacio Barberini donde Pietro da Cortona pintaría un revolucionario fresco del que más adelante hablaremos, Sacchi recibió el encargo de pintar un *Triunfo de la Divina sabiduría* (1629-1633, Palazzo Barberini, Roma), en el que renunció completamente al ilusionismo arquitectónico y al decorativismo que se estaba imponiendo de la mano de Pietro da Cortona. Esta oposición de tendencias, entre la clasicista encarnada en Sacchi y la colorista encarnada en Pietro da Cortona cobraría nueva vida en el siglo XVIII. Venció la herencia de Sacchi gracias a Carlo Maratta (1625-1713), autor del *Triunfo de la Clemencia* del palacio Altieri (post. 1670), cuyos principios servirían de puente hacia el neoclasicismo francés. Sacchi recuperó el esquema del *quadro riportato*, revitalizando la concepción lineal e intelectual de la pintura, en oposición a la propuesta barroca, más matérica y colorista.

Alessandro Algardi (1595-1654), alumno de Ludovico Carracci, llegó en 1625 a Roma, donde el cardenal Ludovico Ludovisi le encargó la restauración de las esculturas antiguas de su colección, algo que le permitió estudiar de

cerca la estatuaria clásica. En Roma, estableció contacto con los pintores Domenichino y también con Poussin, Sacchi y Duquesnoy, y fue muy reconocido en el género retratístico. Recibió el encargo de la tumba de Leon XI (1634-1652) que en buena medida siguió los esquemas berninianos de la tumba de Urbano VIII a la que nos referiremos más tarde. A diferencia de Bernini, Algardi evitó los valores policromáticos en el conjunto escultórico y adoptó exclusivamente el mármol blanco de Carrara. En lugar de fijarse en el concepto de la transitoriedad de la vida, prefirió otorgar a las alegorías del conjunto una condición moral ideal e inalterable, mediante unas expresiones y unos gestos severos. Inocencio X le convirtió en retratista oficial de la familia, de lo que son buena muestra obras como *Doña Olimpia Maidalchini* (1646, Galleria Doria Pamphili, Roma), o la estatua de *Inocencio X* en bronce para el palacio de los conservadores (1649, Musei Capitolini, Roma). Algardi, a diferencia de lo que hará Bernini, defendió siempre la primacía de la escultura frente a la pintura y su autonomía como lenguaje artístico.



Figura 1.17. Algardi, *Tumba de Leon XI*. 1634-1652, Basílica de San Pedro, Ciudad del Vaticano.

Francesco Duquesnoy (1597-1643) llamado *il fiammingo*, llegó a Roma en 1618 y entabló amistad con Poussin, con quien compartía el mismo ideario figurativo. Como él, trabajó para Cassiano del Pozzo en el corpus de dibujos de la antigüedad clásica y en 1627, fue llamado por Bernini para colaborar en el Baldaquino de San Pedro. Como Poussin sintió gran admiración por la pintura de Tiziano. A partir de 1629 empezó a recibir importantes encargos, como *San Andrés*, para su colocación bajo la cúpula de san Pedro, y la estatua de *Santa Susana* para el coro de Santa María de Loreto en Roma. Según Bellori con esta última obra, para la que inspiró en la estatua antigua de la *Urania capitolina*, logró una maravillosa unión entre la naturaleza y el ideal de lo antiguo.

La atracción de Roma. La aparición de nuevos mecenas y de nuevos géneros

La afirmación del clasicismo en Roma durante esos años fue posible en gran medida gracias a los críticos de arte, académicos como Agucchi y Bellori, que salieron en su defensa. Con todo, no podemos ver a este grupo como uniforme, y ya hemos comprobado que algunos de ellos experimentaron más allá de los valores intrínsecos del clasicismo, por ejemplo en el terreno del color, que en principio les resultaba ajeno. Todos ellos, además, tuvieron experiencia en géneros considerados como “secundarios”, como el paisaje, y mostraron allí mayor libertad creativa, como hemos podido ver en Carracci o Domenichino. En estos tiempos dominados por el clasicismo en la pintura, surgió otra corriente que daba prioridad a las pasiones y que contribuyó también a reforzar otros temas y géneros. El clima de autonomía artística y de gran experimentación creativa que se vivía en Roma, con clientes ávidos de novedades, también contribuyó a reforzar la libertad en la elección de temas, como las naturalezas muertas, los paisajes o escenas de género, que empezaron a elevarse como géneros autónomos, ya no dependientes de otras escenas bíblicas, por ejemplo, en las que las naturalezas muertas o paisajes resultaban meras partes marginales. La aparición de un nuevo perfil de coleccionista, capaz de ver con mirada propia las tendencias coloristas y pasionales que se estaban desarrollando con menos dogmatismo respecto al academicismo imperante jugó un papel destacado en todo este proceso. Junto al mecenazgo papal o de las órdenes religiosas, surgió otra figura de mecenas y coleccionista que correspondía a un hombre culto, literato, médico o jurista, como el cardenal del Monte, admirador de Caravaggio; el marqués Vincenzo Giustiniani, un rico banquero genovés que reunió una extraordinaria colección de arte; Cassiano del Pozzo, amigo de Galileo, que poseyó obras de Lorena, Poussin y Velázquez. Vincenzo Giustiniani dio fe de cómo la pintura se estaba convirtiendo paulatinamente en un bien de consumo generalizado, y recogió en sus escritos

la impresión que le causaba el auge de estas colecciones privadas que proliferaron no solo en Italia, sino en toda Europa: “recientemente, no solo en Roma, Venecia y otras partes de Italia, sino también en Flandes y en Francia, se ha puesto de moda llenar las paredes de los palacios con cuadros, y ya no solo con ricos tapices como se solía hacer sobre todo en España. Y esta nueva costumbre da mucho trabajo a los pintores”. Junto a grandes coleccionistas, nacieron agentes intermediarios, como Giulio Mancini, médico de Urbano VIII, que escribió una guía dedicada a los coleccionistas, *Considerazioni appartenenti alla pittura come diletto di gentiluomo nobile* (1618-1621), con instrucciones para valorar las obras de arte o distinguir las copias de los originales.

Los nuevos temas en la pintura llegaron incluso a despertar el interés de personas de mentalidades severas, como el cardenal Federico Borromeo, de quien sabemos que poseyó la *Canasta de frutas* de Caravaggio (hoy en la Ambrosiana de Milán), además de pinturas de Paul Brill y de Jan Brueghel. Los paisajes y marinas que Brill pintó durante esos años y que tuvieron el aprecio de grandes coleccionistas causaron una enorme influencia en la posterior producción de los paisajistas Agostino Tassi y hasta de Claudio Lorena, por ejemplo. En cualquier caso, la dedicación exclusiva en los géneros considerados como menores como el paisaje o la pintura de género fue en buena medida privativa de ciertos pintores extranjeros en Roma.

Atraídos por este clima tan rico de mecenazgo, de debate teórico y de experimentación, llegaron a Roma un buen número de artistas extranjeros, nórdicos y flamencos principalmente, aunque puntualmente también españoles, como Velázquez, que contribuyeron a veces a renovar el panorama pictórico romano, o, a veces, simplemente a dar un mayor impulso a la independencia de los géneros secundarios. Entre el primer grupo se encuentra una personalidad tan destacada como Rubens; en el segundo, por ejemplo, pintores como *Il Bamboccio*.

En 1600, Rubens (1577-1640) llegó a Roma. A través de sus obras italianas podemos intuir ya, y de manera muy temprana, un lenguaje barroco pleno. En 1606 recibió un importante encargo para el altar mayor de la Chiesa Nuova, donde ofreció una solución muy novedosa con el tríptico de *La Aparición de la Madonna della Vallicella* (1606-1608, Chiesa Nuova, Roma). En el lienzo central, a modo de un cuadro dentro del cuadro, el icono de la Virgen con el niño, que podía ocultarse con una cortina, aparece dentro de un marco de estuco, sostenido por una corte celestial. En los lienzos laterales, Rubens pintó dos grupos de santos. A la izquierda, San Gregorio Magno con San Mauro y San Papiano, sobre un fondo oscuro típicamente de Caravaggio. A la derecha, Santa Domitila entre sus dos esclavos, Nereo y Aquiles, sobre un paisaje muy cercano a la poética de los Carracci. El estudio de Correggio y de Tiziano generó en Rubens una nueva retórica de la imagen basada en el movimiento y en el color, a través de una empatía intensa con el espectador, que Rubens había aprendido de Carracci y Caravaggio (estudiando su *Santo entierro*, por ejemplo). Al

tiempo que pintaba el tríptico, convenció al duque de Mantua para que comprara *La muerte de la Virgen* de Caravaggio. La gran novedad de esta pala de altar fue el diálogo que Rubens logró establecer entre las miradas y los gestos de las distintas figuras del tríptico y la unidad de acción que acerca las tres escenas, atravesando el espacio real del presbiterio, convertido aquí en un escenario donde se desarrolla una representación sagrada, una idea completamente original que más tarde desarrollará Bernini. El barroco se estaba anunciando en las últimas obras romanas de Rubens y nadie se daba cuenta de ello. Hubo que esperar diez años para encontrar un artista, Bernini, que recogiera su testigo (Montanari, 2012).



Figura 1.18. Rubens, *La Aparición de la Madonna della Vallicella*. 1606-1608, Chiesa Nuova, Roma.

Entre los artistas que se afincaron en Roma merece mención especial un grupo de pintores nórdicos, fundamentalmente holandeses, llamados *Bamboccianti*, seguidores de Pieter van Laer (1592-1642, llamado *Il Bamboccio* por su apariencia deformada), como Jan Miel o Michiel Sweerts. Su actividad despertó el interés de numerosos coleccionistas y también críticas de los teóricos clasicistas. Las obras de los bamboccianti representaban escenas cotidianas de

Roma que invitaban a la reflexión social y política, con vendedores ambulantes, jugadores y charlatanes, fiestas, procesiones y barrios de gente humilde, de la que es buen ejemplo *El rosquillero* (1630, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma). Un italiano, Michelangelo Cerquozzi (1602-1660), se dejó influir por este grupo, pintando cuadros como *El Abrevadero* (1640 ca, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma), a la vez que realizaba lienzos de gran formato para altares, cuadros de batallas o naturalezas muertas.



Figura 1.19. Pieter van Laer, *El rosquillero*. 1630, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.

Por último, al hablar de la colonia de extranjeros en Roma, es necesario referirse al paisaje heroico y pastoril que cultivaron Poussin y Claudio Lorena respectivamente durante esos años, cuyo testigo recogería más tarde Salvatore Rosa en sus paisajes sublimes. Ya hemos hablado de *Las cenizas de Foción* (1648, Walker Art Gallery, Liverpool) y de cómo Poussin se estrenó con el género paisajístico en la década de los cuarenta. La composición espacial del paisaje de Poussin está tan cuidadosamente pensada y equilibrada como si se

tratará de cualquier otra escena histórica. En otros paisajes, como *Paisaje con Orión* (Nueva York), la naturaleza cobra un carácter nuevo, más salvaje y grandiosa, y menos ordenada que antes. Algunos historiadores han querido ver en estos paisajes la influencia que recibió Poussin de la filosofía estoica y de sus alegorías cosmológicas (Blunt, 1995). A las antípodas del paisaje heroico de Poussin se sitúa Claudio Lorena (1600-1682) con sus paisajes poéticos de evocación nostálgica del pasado clásico. Se formó con el pintor Agostino Tassi y realizó un viaje a Nápoles que le cautivó de por vida. Las imágenes de su golfo le acompañarían a lo largo de toda su trayectoria. En 1625 llegó a Roma y a finales de la década de los treinta ya había conseguido una reputación como paisajista, recibiendo encargos de Urbano VIII, Bentivoglio o Crescenzi. Estudió las obras de Brill y los crepúsculos de Adam Elsheimer (1578-1610), cuya influencia plasmó en los numerosos cuadros sobre la campiña romana en los que la observación de la luz es fundamental, pero, a diferencia de Elsheimer, Lorena evita los claroscuros dramáticos. El ambiente pastoril de los poemas de Virgilio fue su máxima fuente de inspiración. Debemos citar entre sus obras *El molino* (1631, Museum of Fine Arts, Boston) y *El embarque de Santa Úrsula* (1641, National Gallery, Londres). El paisaje de Gaspar Dughet (1615-1675) constituyó una fusión del paisaje de Poussin y de Lorena. Dughet usó composiciones espaciales menos dominadas por la rigidez geométrica de Poussin, pero fue más generoso que este en el tratamiento de la luz, acercándose por ello a Lorena.

Los ilusionismos espaciales. De Pietro da Cortona a Gaulli (1630-1694)

En la Roma de hacia 1630 en la que había triunfado el clasicismo se configuró poco a poco un nuevo lenguaje, bajo el signo de una fusión de las artes, de una constante metamorfosis de los campos de acción artísticos, y del reconocimiento de los valores atmosféricos y matéricos del color. Una nueva generación de artistas, como Bernini, Borromini o Pietro da Cortona, llevó a su máxima expresión, desde distintos lenguajes, algunos elementos que se habían ido asomando en los decenios precedentes, por ejemplo en Rubens o Guercino.

La nueva ciencia experimental copernicana y de Galileo suscitó en esta generación de artistas una gran curiosidad por el concepto de lo infinito y una libertad intelectual para la experimentación. Sin ello no podríamos explicar las fugas o perspectivas abiertas de las iglesias y las plazas de Bernini, los espacios dinámicos y dilatados de Borromini, o las pinturas con espacios infinitos de Pietro da Cortona y de Giovan Battista Gaulli. Por otro lado, para entender esta nueva estación es fundamental recordar la nueva concepción que tenía de sí misma la Iglesia, una vez superados los temores de la Reforma.

Durante el papado de Urbano VIII (1623-1644) se desplegó un catolicismo triunfante, seguro de sí mismo, que abandonó posiciones rígidas para abrir la sensibilidad religiosa a sentimientos de exuberancia y fastuosa exhibición de grandeza. La nueva Iglesia triunfante convirtió el arte en un instrumento de propaganda como nunca había hecho. Aprendió a usar a los artistas como medios de difusión de los principios sobre los cuales se apoyaba su nueva autoridad. Sin embargo, no podemos olvidar que en esta misma Roma triunfante de los Barberini, se vivió el proceso a Galileo (1633) y se condenó el movimiento religioso jansenista por su extremo rigorismo moral y también por su posicionamiento político (1642).

Pietro Berrettini, llamado Pietro da Cortona (1596-1669), fue junto con Bernini y Borromini uno de los grandes protagonistas del pleno barroco. En la *bóveda Barberini* (1631-1638) llegaría a la fusión total de las artes, a un dinamismo continuo entre los distintos lenguajes artísticos a través del ilusionismo, y a una teatralidad escenográfica sin precedentes. Ya hemos visto cómo dos pintores de la órbita clasicista, Lanfranco y Guercino, empezaron a dar los primeros pasos hacia el ilusionismo en la pintura, oponiéndose a la rigidez de sus maestros, e inaugurando una nueva concepción del espacio. Lanfranco en *Sant'Andrea della Valle* había roto con el principio de equilibrio que le imponían sus coetáneos clasicistas y Guercino en el *casino Ludovisi* había anunciado también un precoz iluminismo aéreo o *quadratura*. En ambos casos, se pretendió establecer un vínculo emocional con el espectador, de la misma manera que hizo Rubens, siguiendo los pasos de Caravaggio. Los tres habían inaugurado la senda del ilusionismo barroco.

Pietro da Cortona nació en el seno de una familia de artesanos. Su padre, que era picapedrero, le llevó al taller del pintor florentino Andrea Comodi, con el que llegó a Roma en 1612 para aprender de los maestros del *Cinquecento* y de las obras antiguas. Pronto entró en contacto con el ambiente de la Academia de San Lucca y de los *virtuosi*, compuesto de numerosos anticuarios, eruditos y coleccionistas. Allí conoció a Marcello Sacchetti, amigo de los Barberini, que fue su primer protector, y a Cassiano del Pozzo. Para Sacchetti realizó copias de Rafael y Tiziano, y mostró un renovado interés por la pintura veneciana. Para Cassiano del Pozzo recogió documentación realizando grabados y dibujos de las obras del legado romano, como hiciera también Poussin. Cassiano pretendió reunir en su gabinete, compuesto de biblioteca y museo, una documentación global sobre la civilización romana. El resultado fueron veintitrés volúmenes de dibujos y grabados, llamados *Museum Chartaceum* de la Roma antigua, concebido como un museo en papel imaginario.

Con veintiséis años, Pietro da Cortona recibió el primer gran encargo de Francesco Barberini, *nepote* de Urbano VIII (cardenal promovido por un papa que es su tío): los frescos de la iglesia de Santa Bibiana, de cuya restauración se había encargado Bernini y donde demostró una gran sensibilidad lumínica, y unos nuevos valores compositivos y matéricos que anunciaban el cambio

estilístico y el definitivo alejamiento del clasicismo de Domenichino. En su lienzo *El rapto de las sabinas*, que pintó para la familia Sacchetti, Pietro da Cortona reveló su nuevo modo de entender el legado romano. Para ilustrar una historia, reconstruía con delicadeza un escenario, usando una indumentaria fiel a la verdad histórica. Pero el drama se desarrollaba con una extraordinaria teatralidad, impropia de la época evocada. Superó las reglas de la simetría y agrupó las figuras dentro de una lógica espacial centrífuga, usando manchas de luz y zonas de sombra que creaban una atmósfera nueva. Las ramas de los árboles parecían vibrar con el viento y las nubes parecían desplazarse ágilmente por el cielo. La pintura de Pietro da Cortona se caracterizó por una ejecución ágil y espontánea y por una interpretación de la Antigüedad clásica del todo original. Sus composiciones de grupos humanos, en cambio, remiten claramente a Rafael, Tiziano y Carracci, y en el grupo de la derecha del lienzo hace referencia al *Rapto de Proserpina* de Bernini del que hablaremos más adelante. A partir de 1625, Pietro da Cortona recibió numerosos encargos tanto pictóricos como arquitectónicos. En 1631 recibió el encargo que le consagró como pintor de ilusionismos espaciales: la *Bóveda Barberini* donde pudo expresar plenamente su nueva concepción figurativa barroca, más sensual que racional (obra comentada).



Figura 1.20. Pietro da Cortona, *El rapto de las sabinas*. 1627-1629, Musei Capitolini, Roma.

Durante su estancia florentina, Pietro da Cortona pintó *la Sala de la Stufa del Palacio Pitti*, con las *Cuatro edades del mundo*. En la representación de la edad del oro, el artista mostró una gran fantasía colorista y compositiva, con el uso de colores claros con recuerdos veronesianos, y exuberancia en las formas plásticas. El equilibrio entre las composiciones clásicas y la ejecución libre, tan propia del barroco figurativo, se conjugan aquí a la perfección. En los aposentos granducales pintó más tarde las salas de los planetas: *Venus, Júpiter y Marte* (1641-1647), inspirado por un programa iconográfico de F. Rondinelli que pretendía glorificar las virtudes de Cosimo I como fundador del Gran Ducado de Toscana, y que terminaría su discípulo *Ciro Ferri* (1634-1689).



Figura 1.21. Gaulli, *Triunfo del nombre de Jesús*. 1672-1683, iglesia del Gesù, Roma.

Su actividad como pintor de grandes frescos terminó en la Chiesa Nuova de Roma, con la realización de unas bóvedas con grandes ventanas abiertas al infinito que influirían mucho en Bacciccia y Pozzo. En el techo de la sacristía, Cortona pintó un fresco con ángeles portadores de los instrumentos de la pasión, en los que actualizaba los rompimientos de gloria de Lanfranco. En la bóveda de la nave, en cambio, la *Aparición de la Virgen a San Felipe Neri durante la construcción de la iglesia* (1664-1665) se anticipa a las fórmulas de Gianbattista Tiepolo. Antes que Tiepolo, los grandes continuadores de las experimentaciones pictóricas de Pietro da Cortona fueron Giovan Battista Gaulli, llamado *il Baciccia* (1639-1709), con el *Triunfo del nombre de Jesús* para la iglesia del Gesù (1672-1683) y Andrea Pozzo (1642-1709) con su *Gloria de San Ignacio* para la iglesia de San Ignacio (1691-1694). Baciccia había aprendido también la lección de Bernini, con su concepto de unión de las artes y la idea de continuidad ininterrumpida de las formas en el espacio en una retórica exuberante. Su obra tuvo un gran impacto dentro y fuera de Italia, aunque sus ecos se apagaron en el XVIII con el triunfo clasicista impuesto por Carlo Maratta. Pozzo, en cambio, fue hombre de saberes enciclopédicos y autor de *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693). Tuvo una amplia experiencia como escenógrafo, lo que le llevó a crear sus grandes espacios ficticios con engaños ópticos, en los que siempre aplicaba racionalmente sus conocimientos matemáticos y geométricos.



Figura 1.22. Andrea Pozzo, *Gloria de San Ignacio*. 1691-1694, iglesia de San Ignacio, Roma.

Aunque Pietro da Cortona se consideraba a sí mismo *dilettante* de arquitectura, sus obras arquitectónicas revelan un gran rigor y madurez. Mientras pintaba la cubierta Barberini, recibió el encargo de parte del cardenal Francesco Barberini de reconstruir la *iglesia de Santi Luca e Martina*. Eligió una planta de cruz griega sobre la cual alzó un muro con nichos absidiales y una cubierta con cúpula. El interior es completamente monocromo, blanco, y exhibe un tratamiento plástico de las estructuras del muro basado en el orden. El muro está modelado con una alternancia de protuberancias y cavidades a partir de pilastras, pilares y nichos con efectos de *sfumato* lumínico que dan gran dinamismo al conjunto. La fachada, tratada como una superficie plástica, es ligeramente convexa, con dos órdenes de columnas y pilastras superpuestas, que parecen encastradas en un muro maleable, más robustas en los extremos. Algunos elementos decorativos, sobre todo en la manera de conjugarlos, remiten a la tradición arquitectónica florentina. Después de 1650, Pietro da Cortona mostró un mayor interés por las fórmulas arquitectónicas clásicas, simples y espectaculares. Con la reestructuración de la *quattrocentesca* Iglesia de Santa Maria della Pace, realizada entre 1656 y 1657, Pietro da Cortona modificó el tejido urbanístico medieval del emplazamiento para lograr que la iglesia atra-



Figura 1.23. Pietro da Cortona, *iglesia de Santa Maria della Pace*. 1656-1657, Roma.

jera la mirada del viandante, abriendo junto a la misma una plaza a la que se accedía desde una estrecha calle. La sucesión de palacetes a ambos lados de la calle, acompañaba la mirada hasta la imprevista contemplación de la fachada de la iglesia. A cierta distancia, dos grandes alas laterales, cóncavas, formaban una exedra que resaltaba el saliente pórtico semicircular. La planta superior convexa de la fachada contribuye a dar mayor contraste entre las curvas, y entre los primeros planos y los fondos. Cortona hizo un uso muy consciente de la luz en Santa Maria della Pace, de modo que la iglesia adquiría valores de vibración con claroscuros y con las propiedades cromáticas del conjunto. En Santa Maria della Pace todo es espectáculo. El viandante es invitado a descubrir la plaza y la iglesia. Al llegar a la plaza, cree hallarse en la platea de un teatro. Las casas colindantes parecen palcos, y el pórtico el proscenio. A ambos lados del pórtico, hallamos dos bocacalles por las que parece que van a salir los actores.

Pietro da Cortona simplificó la experimentación de Santa Maria della Pace en otra obra de mayor simplicidad clásica: *Santa Maria in via Lata* (1658-1662), donde usó un parecido lenguaje basado en frontones rotos e intercolumnios sincopados. La plenitud lumínica de sus cuerpos laterales contrasta con una sombra densa en el centro de la fachada, en el cuerpo inferior y en la galería superior. La profundidad del pórtico convierte la fachada en un organismo plástico y en una estructura autónoma, que ha dejado de ser una mera superficie del edificio.

Bernini y el *concetto* artístico

Gianlorenzo Bernini (1598-1680) fue arquitecto, escultor, pintor, escenógrafo y autor teatral. Vivió convencido de que su gloria se mantendría solo hasta su muerte, pero dio un sesgo crucial y muy personal a toda la cultura del barroco, fue considerado por sus coetáneos como un genio y hoy todavía no se agotan las interpretaciones críticas de su trabajo. Como todos los genios, supo beber de las fuentes, estudiando tanto a Caravaggio como a Carracci, de quien le interesaron tanto sus retratos y caricaturas, como sus paisajes. Su obra estuvo dominada por una idea de la escultura que se convertía en pintura, tras el descubrimiento de sus propiedades cromáticas. Bernini supo inventar un lenguaje personal, basado en la invención del *concetto*, del que habló Baldinucci en su biografía del artista (1682). El *concetto* berniniano era una concepción original sobre la unión de las artes, entre las que no existían límites, y en las que todas por igual trabajaban para engañar el ojo. El *paragone* o la disputa entre la primacía de la pintura o la escultura era un viejo debate. En una ocasión, Ludovico Cigoli, buscando argumentos a favor de la pintura, consultó con su amigo Galileo y este le dio su visión en

una carta en la que habló de la dimensión pictórica de la escultura: la escultura no engañaba ni hacía creer lo que no era. En cambio, la pintura vencía gracias a los “*colori naturalissimi, de’ quali la scultura manca*” (los colores naturalísimos de los que carece la escultura). Toda la obra de Bernini parece una réplica a la tesis de Galileo, para lo que trata de convertir su escultura en pintura. A través del mármol, Bernini buscó la expresión del movimiento, la suavidad, el claroscuro y hasta color de las superficies. Al final de sus días llegó a afirmar: “*l’ arte sta in far che il tutto sia finto, e paia vero*” (“el arte consiste en hacer que todo sea fingido y parezca verdadero”). La ambigüedad berniniana se instaló en los materiales y en los lenguajes, pero también en los géneros. Le gustó jugar con las discusiones que sus obras podían generar, por ejemplo acerca de si su monumento fúnebre del cardenal Montoya era o no un retrato.

Nació en Nápoles, hijo de napolitana y del escultor florentino Pietro Bernini. Con la familia se trasladó en 1606 a Roma, donde trascurriría la mayor parte de su vida. Trabajó al lado de su padre en la decoración de la capilla Paolina en Santa María la Mayor y de él adquirió un gran conocimiento técnico para tallar el mármol. De los maestros del *Cinquecento* aprendió las soluciones para representar a las figuras. De joven también aprendió de Carracci y Caravaggio, y de las obras de la antigüedad que iban apareciendo fruto de los hallazgos vaticanos, como el mismo confesó durante su estancia francesa en las discusiones teóricas, cuando declaró su admiración por las obras helenísticas del *Laocoonte*, el *Torso de Belvedere* o *l’ Antinoo de Belvedere*, de las que se sintió atraído por el sentimiento que encerraban y por la libertad expresiva de sus artistas. Como restaurador de piezas antiguas, y como ya hiciera Miguel Ángel, Bernini rivalizó con las estatuas clásicas, hasta el punto de que una de sus primeras obras, *Júpiter y fauno amamantados por la cabra Amaltea* (h. 1615, Galleria Borghese, Roma) fue tenida por helenística durante mucho tiempo. Como antes para Domenichino, también para Bernini la escultura clásica fue siempre un modelo a seguir para alcanzar la belleza ideal. En sus obras de juventud siempre apreciamos un sutil idealismo, en virtud del cual toda obra imita la naturaleza pero se carga de significados alegóricos. El cardenal Scipione Borghese, el principal coleccionista de antigüedades en la Roma del momento, se convirtió en protector de Bernini cuando este tenía diecinueve años. Le encargó cuatro grupos escultóricos: *Eneas y Anquises* (1618-1619, Galleria Borghese, Roma), en el que Bernini logró dar distintas calidades a las pieles de los personajes, en función de la edad que representaban; *El rapto de Proserpina* (1621-1622, Galleria Borghese, Roma), en el que Bernini se interesó por plasmar el momento más dramático del episodio narrado; el *David* (1623-1624, Galleria Borghese, Roma), deudora del estudio de la escultura de Giambologna; y el *Apolo y Dafne* (1622-1625, Galleria Borghese, Roma), con influencias de la Galleria Farnese de Carracci y del estudio directo de la Antigüedad. Las dos últimas debían decorar la villa suburbana de Scipione Borghese.



Figura 1.24. Bernini, *David*. 1623-1624, Galleria Borghese, Roma.

En su *David* (1623-1624), Bernini representó el momento en el que el héroe lanza la piedra contra Goliat, superando así el esquema manierista de la figura serpentínada. Bernini hizo rotar el busto de David para obtener la máxima potencia en el lanzamiento, acentuando los aspectos psicológicos de un rostro en tensión en el momento antes de proyectar la piedra. Al elegir el momento más álgido del enfrentamiento Bernini se estaba situando muy lejos del David en calma después de haber decapitado a Goliat de Donatello o Verrocchio, o del David sereno, esperando el combate, de Miguel Ángel. Como espectadores, nos sentimos involucrados en la acción, casi como si nos convirtiéramos en Goliat esperando el ataque. Bernini pretendió así suscitar miedo y sorpresa en el espectador, como había hecho en obras de teatro que dirigió en 1635, simulando un incendio o una inundación del Tíber. Rompió así el

espacio intermedio entre lo real y lo ficticio de la escultura, una concepción unitaria del espacio propia del espíritu barroco. Pese a que ambas obras se encuentran hoy expuestas en el centro de una sala de la Galleria Borghese, Bernini las concibió para ser vistas desde un único punto de vista, como si de una pintura bidimensional se tratara, el lugar de contemplación que él había establecido para el espectador para que recibiese el mayor impacto emotivo. En *Apolo y Dafne* (1622-1625, Galleria Borghese, Roma) Bernini representó el mito recogido en las *Metamorfosis* de Ovidio, para abrir una reflexión plástica sobre la mutabilidad de la naturaleza y del hombre, en consonancia con el poema *Adonis* (1623) de Marino. Dio al mármol tonos de transparencias más propias del alabastro, para reflejar el momento de la transformación de los suaves miembros de Dafne en una dura corteza y en las vibrantes hojas de laurel.

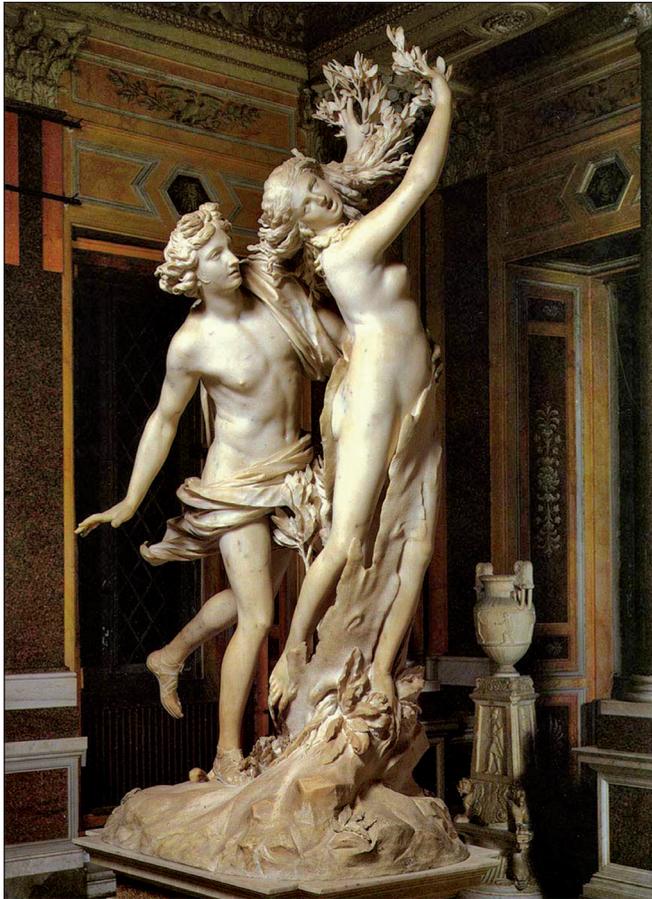


Figura 1.25. Bernini, *Apolo y Dafne*. 1622-1625, Galleria Borghese, Roma.

En 1623, Maffeo Barberini, mecenas de Caravaggio, y admirador de Galileo, ascendió al trono papal como Urbano VIII, y asignó al veinteañero Bernini, formado en Florencia como él, un papel oficial de primer orden en el programa político del papa, con estas palabras: “È gran fortuna la vostra, o cavaliere, di veder papa il cardinal Maffeo Barberini; ma assai maggiore è la nostra che il cavalier Bernini viva nel nostro pontificato” (“habéis tenido suerte de ver como papa al cardenal Maffeo Barberini, pero aún mayor es la nuestra de que el caballero Bernini viva en este pontificado”). Bernini tuvo acceso a los apartamentos privados del papa, con quien conversaba muy a menudo. Se convirtió, casi en exclusiva, en su ministro de la propaganda, y recibió el encargo de grandiosos proyectos para celebrar el catolicismo triunfante y la familia de los Barberini. El primer gran encargo fue el *Baldaquino de San*

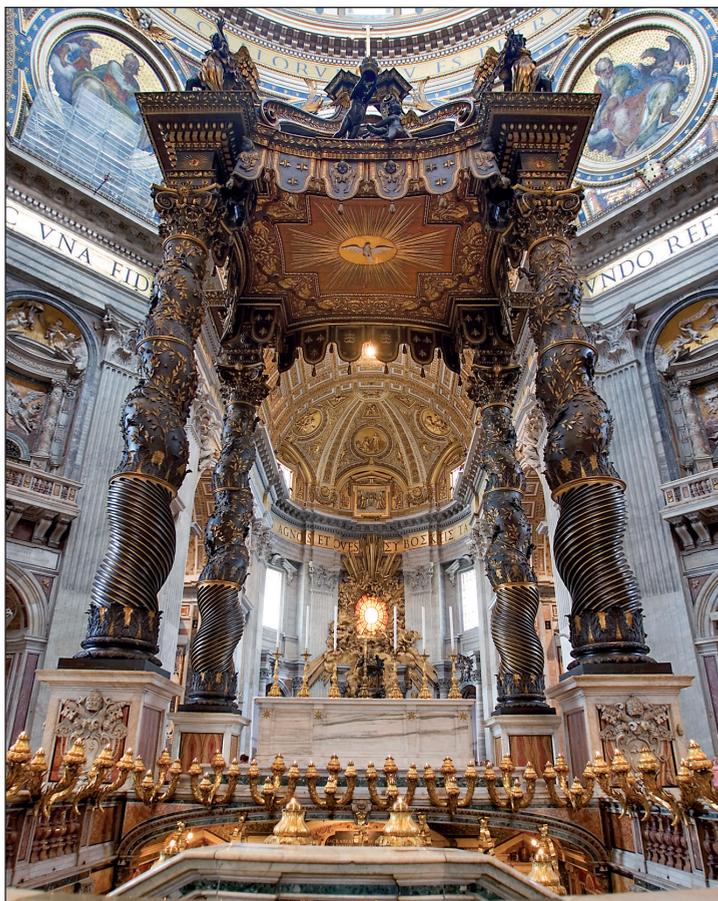


Figura 1.26. Bernini, *baldaquino de San Pedro*. 1623-1634, basílica de San Pedro, Ciudad del Vaticano.

Pedro (1623-1634), que le llevó nueve años de trabajo, para el que fue necesario expoliar bronce del Panteón y que desencadenó pasquines como *quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini* (“aquello que no han hecho los bárbaros, lo han hecho los Barberini”). La novedad de Bernini fue concebir la obra como un todo arquitectónico, escultórico y decorativo muy dinámico, tomando como modelo para sus columnas salomónicas las de las antiguas *iconostasi* (*pergula* columnaria con balaustrada que desde el siglo IV separaba el presbiterio del resto de la iglesia, siguiendo el ejemplo del templo de Salomón), testimoniando así la continuidad del Cristianismo. Sobre las columnas, Bernini colocó cuatro ángeles, y, sobre ellos, cuatro grandes volutas ideadas por Borromini, cuya participación en la obra sigue resultando oscura para los historiadores del arte, aunque presente gran similitud con San Carlino o con el oratorio de San Felipe Neri. Las abejas del escudo de los Barberini aparecen con gran profusión en las columnas, y en los capiteles, el sol resplandeciente, también propio de la heráldica de los Barberini. El baldaquino parece moverse al ritmo de la marcha de una procesión. Las gualdrapas que cuelgan de las columnas parecen movidas por el viento. Bernini imitó así el aparato efímero construido con motivo de la canonización de Santa Isabel de Portugal.

En 1629, Bernini fue nombrado arquitecto de San Pedro, cargo ocupado antes por Carlo Maderno, e inició un periodo de cincuenta años implicado en la reforma interior y exterior de la basílica. Para el crucero proyectó dos órdenes de nichos con cuatro estatuas gigantescas de mártires rematadas en el segundo orden por sus reliquias. Desde 1628 empezó a trabajar en la Tumba de Urbano VIII, donde unió el monumento sepulcral a un sentido conmemorativo de la familia. Acentuó el valor histórico del poder papal y la memoria personal y más humana del personaje, con el papa en posición de bendecir, presidiendo el sepulcro. A ambos lados del sarcófago, las estatuas de la Caridad y la Justicia enmarcan la imagen de la muerte escribiendo el epitafio de Urbano VIII con letras de oro. Bernini jugó con los contrastes cromáticos de los materiales en un conjunto en el que todo es de bronce menos las estatuas de mármol de las virtudes, mediadoras entre el papa y el espectador. Esta obra se convirtió en arquetipo de todas las tumbas barrocas. Le siguió la Tumba de Alejandro VII (1671-1678), en la que Bernini pretendió potenciar, más que en la de Urbano VIII, la fragilidad y la fugacidad del momento, y se sirvió para ello del movimiento de una tela de color, que daba un carácter más teatral a este conjunto que a su modelo.

Desde 1615, Bernini había mostrado interés por los llamados *ritratti parlanti*, donde gustaba de plasmar los rasgos psicológicos de las personalidades que retrataba, y con ello se acercaba a las obras de su padre, por un lado, y al naturalismo del veneciano Camillo Mariani (1656-1611), por otro. Son buen ejemplo de estos *ritratti parlanti* el busto del *cardenal Scipione Borghese* (1632, Galleria Borghese, Roma) y el retrato de su amante *Costanza Buonaventura* (1635, Museo del Bargello, Florencia).



Figura 1.27. Bernini, *Tumba de Urbano VIII*. 1628, basílica de San Pedro, Ciudad del Vaticano.

El pontificado de Urbano VIII se cerró con el desastre económico derivado de la guerra de Castro (1641-1644). Con el ascenso del papa Inocencio X, y con él el de la familia Pamphili, se instauró la austeridad en la corte de Roma, y varios miembros de la familia Borghese cayeron en desgracia. Bernini perdió en buena medida el favor papal, que se dirigió a partir de entonces hacia Alessandro Algardi y Francesco Borromini, que logró por primera vez un reconocimiento oficial, por ejemplo, con el encargo de la restauración de la basílica de San Juan de Letrán. A este momento pertenecen obras como *La verdad desvelada por el tiempo* (1646-1652), donde Bernini exhibe un ideal de belleza exuberante, casi rubensiano. Inocencio X, sin embargo, no se resistió a encargar a Bernini el proyecto para la fuente de los cuatro ríos de plaza Navona: *La fontana dei quattro fiumi*, con los grandes ríos de los cuatro continen-

tes y un obelisco coronado por una paloma, símbolo del espíritu santo y emblema de la familia Pamphili. Bernini ya había ensayado esta tipología en la Fuente del Tritón en plaza Barberini (1642-1643) y en la de la Lumaca, que en origen iba destinada a la plaza Navona y que hoy se halla en la Villa Doria Pamphili (1652). Al mismo periodo pertenece el *Éxtasis de Santa Teresa* en la capilla Cornaro de Santa Maria della Vittoria (obra comentada), que sintetiza a la perfección la investigación berniniana sobre la unificación de las artes, que Filippo Baldinucci describió así: “*fu il primo a intraprendere l’unificazione della architettura, pittura e scultura in modo tale che insieme formano un tutto magnifico*” (“fue el primero en emprender la unión de la arquitectura, la escultura y la pintura formando un todo magnífico”).

Al llegar al solio pontificio, el papa Alejandro VII (1655-1667) tuvo que hacer frente a las pretensiones de hegemonía de Luis XIV y a una grave epidemia de peste. Con la llegada de este papa culto parecía que iba a reanudarse el mecenazgo de los tiempos de los Barberini. Pero la exhuberancia de algunas empresas como la de la columnata de San Pedro contrastó con el empobrecimiento del pueblo romano, azotado por la peste de 1656, lo que desencadenó amplias críticas por los gastos excesivos. Bernini recobró la protección papal plena y recibió encargos tanto en San Pedro como en otras obras religiosas y civiles. En el Palacio Montecitorio (1650) iniciado para la familia Pamphili y terminado por Carlo Fontana, Bernini tuvo en mente el modelo del Palazzo Farnese pero superó sus estructuras cerradas basadas en los principios vitruvianos, y articuló las partes del palacio con una novedad, la introducción de una forma ligeramente convexa en la fachada, y la dilatación de las alas laterales. Bernini colocó masas de roca viva en la planta baja del palacio, anticipándose al proyecto del Louvre, en especial en las bases de las pilastras de orden gigante que separaban las cinco unidades de las que se componía la fachada, unificando así las distintas plantas del palacio.

Los primeros dibujos para la reestructuración de la plaza de San Pedro se remontan a 1656. La plaza debía acoger a los fieles venidos de todas partes para recibir la bendición papal dada *urbi et orbi* durante la Pascua o en otras ocasiones. La *Loggia della Benedizione* tenía que poder verse desde cualquier punto, y la misma forma de la plaza debía expresar la universalidad de la ceremonia. Bernini concibió un espacio trapezoidal enmarcado por dos alas dirigidas hacia la fachada de Maderno y un segundo espacio ovalado en forma de columnata libre con dos exedras y un eje transversal marcado por el obelisco y por dos fuentes. La plaza quedaba delimitada por un pórtico arquivado con un alineamiento de cuatro hileras de columnas toscanas. La elección simbólica de dos brazos representando a la Iglesia que abrazaba a los fieles, como el mismo Bernini explicó, creó un espacio urbanístico de gran espectacularidad, que conectaba la plaza con el resto de la ciudad. Bernini llegó a proyectar un tercer espacio de columnata que habría cerrado el óvalo, a modo de antepiazza que no se realizó. Desde allí, el espectador habría tenido una perfecta visión de la cúpula de Miguel Ángel y habría podido contemplar el perímetro

oval de la plaza con todos sus valores plásticos. La apertura de la Via Conciliazione en 1936-1950 y la demolición de las casas del Borgo sacrificaron en buena medida el efecto deseado por Bernini con el acceso gradual a la plaza.



Figura 1.28. Bernini, *plaza de San Pedro*. 1656, Ciudad del Vaticano.

Al tiempo que Bernini afrontaba las obras de la plaza de San Pedro, recibió el encargo de la cátedra de San Pedro (1657-1666), reestructurando el ábside de la basílica. Para ello ideó una gran máquina teatral de mármoles, bronce y estuco, con la imagen del trono de San Pedro sostenido por los cuatro Padres de la Iglesia delante de un extraordinario rompimiento de gloria con ángeles en torno al Espíritu Santo. En el mismo eje visual, el Baldaquino servía de marco para la cátedra, desde la que se contemplaba la milagrosa aparición. La última gran obra que abordó en San Pedro fue la *Scala regia* (1657-1666). Adoptó para ella una genial solución de perspectiva ilusionista que seguía el modelo de la *Galleria del Palazzo Spada* (1635) en la que Borromini había jugado a convertir una longitud real de menos de diez metros en una profundidad ilusoria de casi cuarenta, a través de una degradación impuesta a las columnas y a la bóveda de cañón de casetones. En el arranque de la escalera berniniana colocada en el mismo eje del atrio de la basílica, Bernini instaló una estatua ecuestre de Constantino (1662-1668), esculpida por él mismo

y enmarcada por una cortina de estuco. Era el mismo esquema que ya había explorado Pietro Tacca con Felipe IV (1634-1640, Madrid), y que seguiría Bernini en el *Monumento de Luis XIV a caballo* (1667-1677, terracota en la Galleria Borghese, Roma).

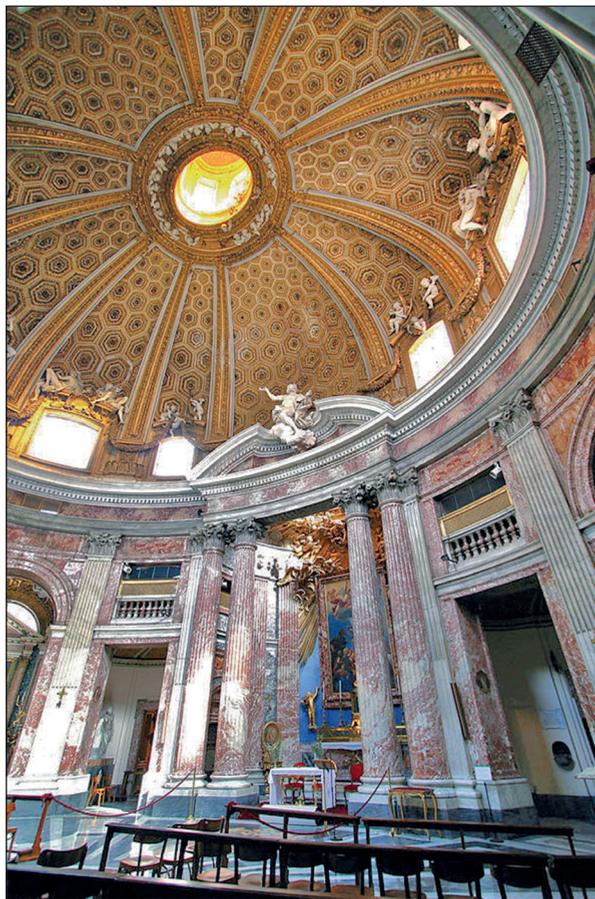


Figura 1.29. Bernini, *Sant'Andrea al Quirinale*.
1658-1670, Roma.

Desde 1658 y hasta 1670, en Sant'Andrea al Quirinale Bernini trabajó en esta iglesia de la orden de novicios jesuitas, por encargo del cardenal Camillo Pamphili. Es una de las mejores muestras de su experimentación sobre una arquitectura dinámica y espectacular. Como previamente había hecho en la *iglesia della Assunta* en Ariccia (1662-1664) y en Santo Tomás de Villanueva en Castelgandolfo (1658-1661), donde había usado la planta circular y de cruz

griega respectivamente, volvió a adoptar la planta elíptica con un eje transversal más largo que el principal de la entrada y el altar mayor, como también había empleado en la columnata de san Pedro y antes en la capilla del *Collegio di Propaganda Fide* (1634), luego sustituida por la nueva estructura de Borromini. Las pilastras gigantes colocadas en los extremos del eje transversal limitaban la expansión lateral del espacio interior, obligando a la mirada del espectador a seguir el ritmo de las pilastras intercaladas con las oscuras capillas menores. El recorrido del ojo llega hasta la capilla mayor enmarcada por un gran edículo con dos columnas de mármol verde a cada lado, que esconden un espacio profundo que pertenece simbólicamente a la esfera divina. Sobre el tímpano del edículo se abre la imagen de la ascensión de San Andrés que se eleva hacia una cúpula animada por querubines que sostienen una guirnalda. La luz penetra desde las ventanas y la linterna de la cúpula, llegando a iluminar con mayor intensidad el altar mayor, mientras deja casi a oscuras las capillas laterales, con un dramático efecto teatral. Como hiciera dos años antes Pietro da Cortona en Santa Maria della Pace uniendo el edificio con su entorno urbano, también el exterior de Sant'Andrea al Quirinale se resuelve con gran espectacularidad. El viandante es invitado a entrar al templo, desde una exedra de alas muy sobresalientes que, a través de unas gradas, conduce a una pronaos semicircular airosa y dinámica. El interior y el exterior del edificio quedan así plenamente compenetrados. En esta y en otras obras observamos las numerosas referencias palladianas de Bernini (Wittkower, 2007). Pese a que sus biógrafos no nos hablen de esta influencia, Bernini debió conocer los *Quattro libri d'architettura* de Palladio (1570).

Como en San'Andrea al Quirinale, los proyectos para la ampliación del palacio del Louvre en París preveían la secuencia de espacios cóncavos y convexos, además de un doble orden de logias, y una gran plaza con fuentes. Colbert criticó el proyecto del que volveremos a hablar en el capítulo relativo a Francia y este acabó desestimándose. Una de las últimas obras de Bernini fue la *Beata Ludovica Albertoni* en la capilla Altieri de la iglesia de San Francesco a Ripa (1671-1674). Este conjunto escultórico presenta un gran efectismo teatral conseguido gracias a la unión entre el gozo espiritual y la pasión sensual expresada por la beata en el momento de su agonía sobre el altar, convertido en un sepulcro. Bernini estudió aquí los efectos de la luz sobre las diferentes texturas de la piedra, así como los colores de los diferentes materiales.

De Borromini a Guarini y Baldassare Longhena

Francesco Borromini nació en Bissone, en el lago de Lugano, en 1599 y murió en Roma en 1667. Trabajó en Milán como cantero, picapedrero y tallista de mármol y llegó en 1620 a Roma, donde en seguida se reveló como hom-

bre excéntrico y solitario. A su muerte poseía más de mil libros de varias disciplinas y había escrito su propio tratado de arquitectura, *Opus architectonicum* (ant. 1667), donde se defendió de los ataques que recibía y reflexionó sobre el concepto de *fantasticare* para superar las fórmulas clasicistas. Según Argan (1987), la arquitectura de Borromini se basó en una unión entre una técnica muy depurada y su deseo de experimentar nuevas fórmulas, como las plantas flexibles. La *luce radente* u oblicua, entre otros efectos lumínicos, le sirvió a Borromini para unificar las estructuras arquitectónicas (Portoghesi, 1984). A pesar de su gran imaginación y fantasía, no dejó de inspirarse en modelos clásicos, en especial de la antigua Roma en Oriente, en la arquitectura gótica y, en ocasiones, hasta en la arquitectura renacentista. Adoptó un léxico arquitectónico mucho más original y rico que Bernini.

Carlo Maderno le encargó la ejecución de los dibujos de arquitectura de la Basílica de San Pedro. Tras su muerte, Borromini tuvo que tratar directamente con Bernini, primero en el Palacio Barberini donde ideó la escalera de caracol y la fachada del jardín. Hacia 1631 Bernini aceptó la colaboración de Borromini en el coronamiento del Baldaquino de san Pedro con la inclusión de querubines y balaustradas. En las obras del palacio Barberini aparecieron los primeros desencuentros. Ambos tenían diferencias de gusto y dos lenguajes artísticos irreconciliables. El poco reconocimiento oficial que alcanzó Borromini fue en parte debido a la marginación a la que Bernini siempre trató de someterle, lo que le provocó algunas crisis psicológicas. Sin embargo, en 1634, le llegó un importante encargo: el monasterio e iglesia de *San Carlo alle Quattro Fontane* (obra comentada) de parte de la orden de trinitarios descalzos españoles. En un terreno pequeño e irregular Borromini logró crear un conjunto arquitectónico funcional dotado de refectorio, dependencias privadas, claustros y una iglesia dedicada a San Carlos Borromeo. Fue un hito en la obra del arquitecto y marcó el inicio de su disgregación del código clásico. En el claustro demostró su lenguaje revolucionario y su nueva sintaxis arquitectónica, basada en la disposición de las dobles columnas formando un octágono y unidas por una cornisa uniforme que daba continuidad y movimiento al conjunto. Los ángulos del octágono estaban formados por curvas convexas, a las que se sumaban suaves transiciones de claroscuros, con lo que Borromini logró crear una unidad de elementos estructurales moldeando la arquitectura como si se tratara de una escultura con todos sus valores plásticos. Abandonó así y definitivamente el canon clásico vitruviano y fue por ello tachado de anticlásico por Bellori. Sin embargo, Borromini, para llevar a cabo su ruptura, se había acercado al sentido de mayor libertad con el que Palladio se había aproximado a la arquitectura, desde una concepción flexible del uso del orden clásico. Como los arquitectos medievales proyectó la iglesia partiendo de una unidad o módulo geométrico, dando como resultado un edificio concebido como un conjunto orgánico de fuerzas opuestas, por contracción o por dilatación. En efecto, Borromini usó un método de construcción medieval basado en una regla de triangulación que dividía una configuración geométrica en subunidades geométricas.



Figura 1.30. Borromini, *iglesia de Sant'Ivo alla Sapienza*. 1642-1650, Roma.
Foto Diana Carrió-Invernizzi.

En 1642 Borromini fue nombrado arquitecto del *Archiginnasio* romano, luego Universidad, y gracias a ello recibió el encargo de la iglesia de *Sant'Ivo alla Sapienza* (1642-1650). Borromini tuvo que levantar una capilla sobre un espacio preexistente y en un patio porticado de Giacomo della Porta. Como en San Carlo recurrió una vez más a la planta de triángulo equilátero, forma simbólica que evocaba la Trinidad. El espacio quedaba constituido por la penetración de dos triángulos, simples figuras geométricas que dan vida a una planta hexagonal estrellada sin precedentes en la tradición arquitectónica italiana. Peruzzi ya había explorado el hexágono en dibujos para los Uffizi y Vittozzi para la Santísima Trinidad de Turín, pero Borromini fue más lejos que ninguno de ellos tanto para la forma estrellada de la cúpula como por la decoración que seguía algunos modelos de la Antigüedad, como el *Serapeum* de Villa Adriana. La unidad espacial en Sant'Ivo se logra con una secuencia de pilastras gigantes que dibujan el perímetro interior, alternando amplias concavidades con pequeñas convexidades. En el marcado entablamento se nos vuelve a señalar claramente la forma estrellada. La cúpula con molduras doradas sobre fondo blanco por su parte acentúa la subdivisión de volúmenes en relieve, mientras la luz invade todo el espacio. La multiplicidad de efectos de movimiento culmina en la forma simple del círculo de la linterna. En el exterior, el alto tambor convexo envuelve la cúpula escondiendo en buena parte la curva sobreelevada, coronada por una vibrante pirámide de escalones dividida por contrafuertes radiales que conducen a la linterna. Una ligera estructura de espirales llega a una áurea corona de hierro que recuerda el minarete de la mezquita de Samarra. Esta obra

desconcertó a los contemporáneos, que eran testigos de una propuesta espacial que anulaba todos los límites entre la masa y la atmósfera.

Entre 1637 y 1640, Borromini se convirtió en el arquitecto del *Oratorio de San Felipe Neri*. Una vez más, los mecenas de Borromini eran órdenes religiosas con una concepción simple y austera de la misión pastoral, muy alejados de la tradición arquitectónica áulica y muy cercanos a las obras asistenciales y a la música. Borromini concibió la distribución de los diferentes espacios, como el oratorio, la sacristía, o la biblioteca con criterios de funcionalidad y coherencia de la representación. Según Paolo Portoghesi, existe un tono áulico en los espacios colectivos de Borromini que se vuelven más acogedores e íntimos en los espacios destinados a la residencia privada del oratorio de San Felipe Neri. La fachada resume las novedades del estilo austero pero técnicamente riguroso de Borromini. Está compuesta por cinco sectores de pilastras sobre planta cóncava, donde se establece un juego dialéctico entre las partes central del primer orden, curvado hacia el exterior, y la profundidad del nicho con fingidos casetones en el orden superior. La forma del tímpano con una moldura mixtilínea genera un movimiento curvilíneo y angular. A petición de la congregación la obra se ejecutó en ladrillo. Borromini ya era propenso a los materiales pobres como el estuco y el yeso y pudo con este encargo revalorizar su técnica.



Figura 1.31. Borromini, *oratorio de San Felipe Neri*. 1637-1640, Roma.

Durante los últimos años de su vida, estuvo ocupado en las obras del *Colegio de Propaganda Fide*, encargo que recibió de los jesuitas en 1646, aunque la fachada no fue terminada hasta 1662. Como en el Oratorio de los filipenses, aquí la fachada, paralela al eje longitudinal de la iglesia interior, encerraba tanto la iglesia como el palacio. Borromini siempre tuvo muy en cuenta la colocación urbanística de los edificios. Aquí la estrecha calle de Propaganda Fide otorga gran dramatismo a la elevada plasticidad de la fachada marcada por un orden de pilastras elevado hasta la cornisa que sobresale. Hay una interrupción brusca en la parte central cóncava de la fachada, cuya profundidad queda resaltada gracias a la sugerente intensidad de la zona en sombra.

La restauración de la *basílica de san Juan de Letrán* encargada por el papa Inocencio X para el jubileo de 1650, sirvió para fortalecer el prestigio de Borromini y como una oportunidad para dialogar con lo antiguo. El Papa le pidió que la forma original primitiva del edificio fuera respetada, de modo que Borromini concibió la nave como una gran aula preservando las antiguas estructuras. Separó las arcadas de la antigua basílica, con amplias pilastras; entre ellas, colocó edículos de mármol gris oscuro con estatuas, y encima, relieves de mármol y óvalos pintados. A la plena claridad que caracteriza esta nave, se oponía la



Figura 1.32. Carlo Rainaldi, *Santa Maria in Campitelli*. 1663-1667, Roma.

tenue luz que llegaba a las naves laterales, de menor altura respecto a la central. Inocencio X también le encargó intervenir en los proyectos para la plaza Navona, que ya contaba con la escenografía berniniana del palacio de la familia Pamphili y la fuente de los cuatro ríos. Una nueva *iglesia de Sant' Agnese* tenía que alzarse cerca del palacio y el encargo se hizo a Girolamo y Carlo Rainaldi. Las críticas sobre el proyecto de ambos desencadenaron su despido y el nombramiento en 1653 de Borromini para sustituirles al frente de los trabajos. Conservó la planta de cruz griega que habían diseñado los Rainaldi, pero pidió demoler lo construido para la fachada y levantó esta última sobre una planta cóncava, haciéndola retroceder un poco respecto a la plaza. Dos campanarios se alzaban sobre las alas laterales enmarcando la masa ligera de la cúpula sobre un alto tambor. Los contemporáneos definieron la revolución planteada por Borromini como de anticlásica y quimérica. Bernini criticó que Borromini fundara sus proporciones no en el cuerpo humano, sino en las quimeras. Era un término que, al igual que el de “capricho” en el *Cinquecento*, se refería al extrañamiento del concepto clásico de imitación de la naturaleza.

Borromini no tuvo auténticos continuadores de su legado. Sin embargo muchos fueron los seguidores de Bernini y Algardi, en especial en el terreno de la escultura, por ejemplo Ercole Ferrata (1610-1686) o Antonio Raggi (1624-1686). Por lo que atañe a la arquitectura, quien más sobresalió después de Borromini y Bernini fue Carlo Rainaldi (1611-1691), discípulo de su padre Girolamo, arquitecto del palacio Pamphili (1650) y del primer proyecto para la iglesia de Sant' Agnese. Tras la muerte de su padre, sobresalió con personalidad propia mezclando elementos del *Cinquecento* con otros puramente barrocos, como se ve en *Santa Maria in Campitelli* (1663-1667), con una fachada dinámica con retranqueos y avances, con dobles edículos sobrepuestos muy al estilo del norte de Italia, y con un gusto romano por abundancia de columnas. El interior, uni-

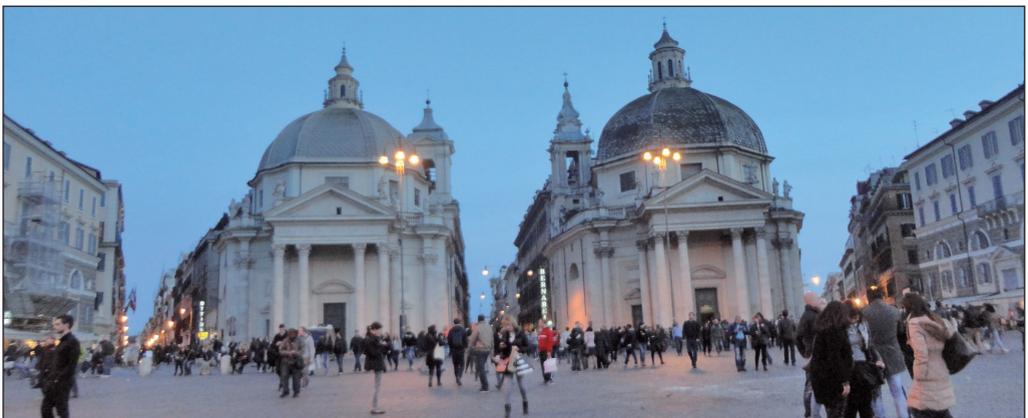


Figura 1.33. Carlo Rainaldi, *plaza del Popolo*. 1662-1679, Roma.
Foto Diana Carrió-Invernizzi.

forme y blanco (solo alterado por la decoración), contiene sucesión de capillas en la nave, con gran efecto teatral. El ojo del espectador sigue la sucesión de columnas libres, al ritmo de los arcos decorados en oro. Rainaldi se ocupó también de la *ordenación urbanística de la plaza del popolo* (1662-1679) uno de los principales ejes de entrada a la ciudad, en la que también participó Bernini. Para potenciar el tridente de las calles Ripetta, Corso y Babuino, Rainaldi concibió dos iglesias gemelas, Santa Maria de Montesanto, con cúpula oval, y Santa Maria dei Miracoli, con cúpula circular, que con sus pórticos clásicos hacían de marco escenográfico de la plaza, y corregían desde el punto de vista óptico las diferentes medidas existentes entre las tres calles del tridente y la plaza. En este proyecto, Rainaldi tuvo como colaborador a Carlo Fontana (1634-1714), que se convirtió en el arquitecto más importante en la Roma de fin de siglo, autor de la fachada de *San Marcello al Corso* (1682-1683) una libre y fantástica interpretación de los maestros. Fontana también destacó como teórico de la arquitectura en consideraciones sobre la basílica de San Pedro.

Mención especial al hablar de la arquitectura barroca italiana merece Guarino Guarini (1624-1683) también por ser quien recogió mejor el legado de Borromini. Ingresó en la orden de los teatinos en 1639 y se trasladó a Roma para cumplir su noviciado. En Roma permaneció hasta 1647, y recibió las

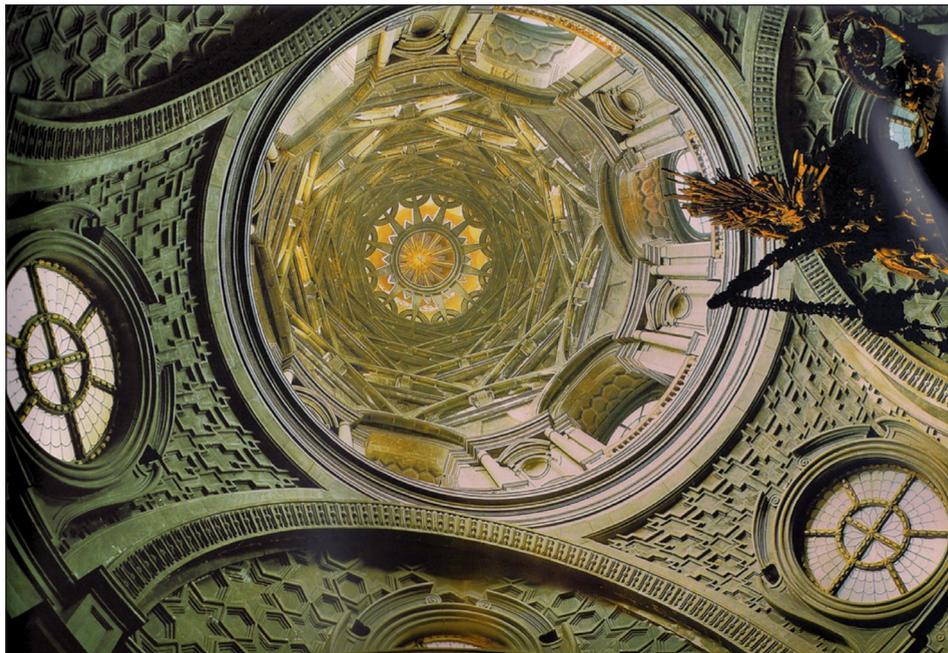


Figura 1.34. Guarino Guarini, *capilla de la Santissima Sindone*. 1667-1690, catedral de Turín.

influencias de Borromini, de quien aprendió el rigor constructivo, sus juegos estructurales, y el gusto por los valores cromáticos de los materiales. Regresó entonces a su Módena natal para dirigirse a Mesina en 1660 e iniciar allí sus labores docentes enseñando filosofía y matemáticas en el colegio de su orden, y proyectando sus primeras obras: la *iglesia de los Somaschi* (1660-1662), que no llegó a realizarse, y la de la *Santissima Annunziata*, destruida tras el seísmo de 1908. Después de una estancia en París en 1662-1665 donde realizó la *iglesia de Sainte-Anne-la-Royale*, destruida en el siglo XIX, con una cúpula de arcos entrecruzados, fue llamado a Turín por Carlos Manuel II de Saboya y nombrado arquitecto de la *capilla de la Santissima Sindone*, en la cabecera de la catedral que comunicaba con el palacio real.

Contemporáneamente Guarini iniciaba sus obras para la *iglesia teatina de San Lorenzo*, antes capilla ducal, anexa al palacio. Las dos obras son de planta central, y se erigen en lugares de gran significado político en la ciudad. La capilla de la Santa Sindone debía conservar la reliquia del sudario de Cristo, símbolo del linaje de los Saboya. Su construcción fue encargada en 1655 a Amadeo di Castellamonte, que fue sustituido por Guarini en 1668, porque podía expresar mejor los ideales políticos de los Saboya. Las partes propuestas por Guarini y sobre todo la cúpula alteraron la planta circular y la apariencia concebida para el templo por parte de Castellamonte, dirigiéndolo hacia un universo inmaterial borrominiano. Con todo, Guarini renunció a la coherencia geométrica de Borromini y optó por un sistema expresivo en confrontación abierta con la lógica estática más clásica. Su apuesta fue claramente por el concepto del infinito aplicado a la arquitectura. En el exterior Guarini abrió seis grandes vanos en el tambor, marcado por la línea ondulada de su cornisa. Sobre el tambor, un original zig-zag de los arcos nervados de la cúpula culminan en una linterna cónica. El interior de la cúpula está compuesto por una sucesión decreciente de formas hexagonales estrelladas que dan como resultado un efecto de gran escorzo y una sensación de altura iluminista. Guarini ideó una arquitectura fantástica gracias a una audacia constructiva que partía de módulos cruzados de arcos y pilastras ricamente decorados. Fue un trabajador incansable. Proyectó la *iglesia de Santa María Altoetting* de Praga (1679) y *Santa Maria de la Providencia* en Lisboa (1680, destruida), para cuya realización debió de pasar por España, en un viaje algo oscuro aún para los historiadores. También destacó en el terreno teórico: escribió obras de astronomía, tratados de geometría y matemáticas, y un importante tratado de arquitectura: *Architettura civile*, publicado póstumamente por Bernardo Vittone en 1737.

Por último mencionaremos la obra de otro gran arquitecto, esta vez del ámbito veneciano. Baldassare Longhena (1598-1682), hijo de cantero, se formó en un entorno de picapedreros autodidacta de la técnica arquitectónica. Se cree que se formó también con Vincenzo Scamozzi, cuyas *Procuradurías Nuevas* habría completado, superando su rigidez inicial y acercándose más a la vitalidad y trasgresión de Sansovino y de Palladio. En 1631 inició la construcción de la *basílica de Santa Maria della Salute* (obra comentada). Longhena también

ideó las escaleras del convento de San Giorgio Maggiore, la iglesia de los descalzos y la fachada de la iglesia del Ospedaletto. Entre los edificios civiles que ideó, fueron *Cà Pesaro* (1652-58) con juegos cromáticos y de claroscuros, y *Cà Rezzonico* (1667) que evocaba los modelos de Sansovino y Sanmicheli.



Figura 1.35. Baldassare Longhena, *Cà Rezzonico*. 1667, Venecia.

Obras comentadas

Caravaggio, *La vocación de San Mateo*. h. 1600, Capilla Contarelli, iglesia de San Luis de los Franceses, Roma.

Este óleo sobre lienzo, encargo de Matteo Contarelli, junto con el martirio de San Mateo y la inspiración de San Mateo para decorar la capilla de San Luis, narra el episodio del Evangelio según San Mateo (Mateo 9:9) en el que Cristo llama a Mateo a sumarse al apostolado: “Jesús vio un hombre llamado Mateo, sentado en el despacho de impuestos, y le dijo: «Sígueme», y Mateo se levantó y le siguió”. Esta obra permitió a Caravaggio enfrentarse por primera vez con el problema de la narración de la historia e impulsar una renovación iconográfica en clave realista, en sintonía con algunas corrientes de la Reforma católica. Caravaggio intensifica la acción dramática del acontecimiento con la ayuda de una luz dirigida que enfatiza o deja en la sombra los elementos sobre los que quiere llamar nuestra atención (corrien-

te que recibe el nombre de tenebrismo o pintura de claroscuros). El rayo de luz que entra por la ventana lateral se convierte simbólicamente en el rayo de la salvación, proyectándose hacia las cabezas de Mateo y sus compañeros. Los personajes, salvo Cristo y Pedro, visten con hábitos contemporáneos, y Mateo es presentado como un vulgar recaudador de impuestos frente a una mesa de trabajo llena de libros y monedas, en un ambiente íntimo, desnudo y pobre, tan comunes en la pintura de Caravaggio.



Pietro da Cortona, *Bóveda Barberini*. 1631, palazzo Barberini, Roma.

Para representar el tema de la obra, el triunfo de la divina Providencia, pintado al fresco para el palacio Barberini, Cortona fue asesorado por el ideó-

logo Francesco Bracciolini. Este pensó en convertir la bóveda en una celebración del poder espiritual y temporal del papado romano y en una glorificación de la familia Barberini, cuyo emblema, unas abejas, domina el centro de la escena. Una multitud de elementos naturales, compuesto de guirnaldas, delfines y conchas, elimina cualquier límite o marco arquitectónico que eran relevantes en el fresco de la *Galleria Farnese* de Carracci. En cambio, Pietro da Cortona creó aquí un espacio abierto de gran unidad atmosférica para provocar desorientación, miedo y sorpresa en el espectador. La mirada del espectador no se interrumpe al recorrer cada una de las partes que componen el fresco. Preside la escena la apoteosis de la Divina providencia. Realidad y fantasía conviven aquí para expresar una alegría vital, en la que la naturaleza ya no es una forma revelada y eterna del creador, sino un espectáculo en continuo movimiento donde se celebra la infinita amplitud del universo. Pietro da Cortona se anticipó aquí a los futuros *sfondati* (cielo abierto) de los pintores tardobarrocos. Durante los siete años en los que Pietro da Cortona pintó esta obra, viajó a Venecia y Florencia. Esta obra encumbró a Pietro da Cortona entre los pintores contemporáneos y en 1634 fue elegido príncipe de la Academia de San Lucca. Cortona inventó una fórmula artística adecuada para expresar los ideales de grandeza de las monarquías absolutistas, de modo que el Gran Duque Ferdinando II de Médicis, le encargó pinturas para su propia glorificación, en un estilo que continuaría Luca Giordano en España, o Tiepolo, más tarde, en Alemania y España. Pietro da Cortona había inaugurado un nuevo lenguaje idóneo para la exaltación del poder.



Bernini, *Éxtasis de Santa Teresa*. 1647-1652, iglesia de Santa Maria della Vittoria, Roma.

Este conjunto escultórico fue encargado a Bernini por el cardenal veneciano Federico Cornaro, tras su llegada a Roma después de 1644. Debía decorar la capilla familiar en la iglesia de Santa Maria della Vittoria que pertenecía a las carmelitas descalzas, orden fundada por Santa Teresa. Bernini representó aquí el testimonio de turbación espiritual y sensual que Santa Teresa describió en sus obras, traducido en un conjunto suspendido sobre una nube, la gloria o tramoya, bañado por una luz natural que se filtraba por una ventana escondida en la parte trasera del altar. Bernini ya había ensayado este recurso de colocar una fuente de luz trasera, también llamado transparente, en la *capilla Raimondi* de San Pietro in Montorio (1638-1648) y también en sus escenografías teatrales. Gracias a este recurso, una luz misteriosa, materializada en los rayos de oro, asumía una función dramática irrumpiendo en el altar y glorificando a la santa y al querubín. El espectador tiene la sensación de hallarse en el interior de la celda de la santa, presenciando lo ocurrido y siendo testigo de cómo disfruta de la unión extática con Cristo, en una experiencia muy cercana a la espiritualidad barroca. Los miembros de la familia Cornaro asisten, como nosotros, al acontecimiento, asomados desde sus palcos laterales de la capilla,



y el espectador es invitado automáticamente a compartir un mismo espacio de arquitectura ilusionista, como ya hiciera Rubens en el tríptico de Santa Maria della Vallicella. Como Rubens, Bernini realizó esta obra como un gran cuadro *vivant*: el observador se encuentra en el eje central de la capilla, desde donde puede tener una visión directa de una revelación divina, y ser testigo de una emotiva experiencia religiosa.

Borromini, *iglesia de San Carlo alle Quattro fontane*. 1634-1665, Roma.

Esta iglesia fue un encargo de la orden de trinitarios descalzos españoles. Su planta elíptica es el resultado de dos triángulos con bases comunes que corresponden al eje transversal. Las interrelaciones entre las distintas unidades crean una concepción unitaria del espacio que prevé contracciones y expansiones. Borromini superó así el punto de vista central de la arquitectura renacentista, renunciando al módulo cruciforme y creando una elipsis, cuyo perímetro quedaba dinamizado con nichos que acogían pequeños altares. La compresión y dilatación del espacio se perciben cuando el ojo sigue la robusta cornisa que subraya el perímetro y comprueba que el único orden de cuatro columnas del mismo color de las paredes acentúa su ondulación. En el pequeño edificio de esta iglesia resaltan las espectaculares dimensiones de las columnas. El abandono de las normas de proporción renacentistas desemboca en una primacía de la forma en sus cualidades plásticas y casi escultóricas. El alzado de San Carlino consta de tres tipos de estructuras. En primer lugar, una zona baja ondulada que se ins-



pira en las plantas antiguas, como la del salón con cúpula de la plaza de oro de Villa Adriana. San Carlino también parece haber recibido la influencia del templo de El-Deir en Petra o el templo de Venus en Baalbek, modelos que Borromini pudo conocer a través del grabado. En segundo lugar, existe una zona intermedia de cúpula sobre pechinas, derivada de la planta de cruz griega. Y por último, una tercera estructura formada por una cúpula ovalada que no se levanta sobre una planta de la misma forma como dictaría la tradición. El sólido entablamento sostiene la cúpula decorada con casetones octogonales, de cruz y hexagonales, a través de los cuales se filtra la luz intensa de la linterna. El uso profuso de yesos y estucos en la decoración uniformiza los elementos del orden arquitectónico. La simbología está muy presente en los elementos decorativos, como por ejemplo en los ángeles. El espectador percibe una visión orgánica y total del espacio. La fachada de San Carlino no se realizó hasta 1665 y fue terminada después de la muerte de Borromini. Concibió una fachada curva que unía a la perfección el interior con el exterior y con una dinámica yuxtaposición de sus estructuras. Su carrera se apagó en el mismo solar donde la inició.

Baldassare Longhena, *basílica de Santa Maria della Salute*. 1631-1687, Venecia.

Para invocar el fin de la peste en Venecia, el Senado de la República concibió en 1630 la construcción de una basílica dedicada a la Virgen. De entre todos los presentados, escogió el proyecto de Baldassare Longhena, que erigió la basílica en un enclave espectacular e imponente como la boca del Gran Canal, frente a San Marco, en un íntimo diálogo con San Giorgio Maggiore de Palladio y el conjunto monumental de la plaza de San Marco. Santa Maria della Salute es un templo de planta octogonal con majestuosa cúpula enlazada con el tambor, por medio de grandes volutas, y con un presbiterio cubierto por una cúpula menor. El octágono está rodeado por una galería en una solución que el arquitecto toma de la antigüedad tardía, por ejemplo de modelos como Santa Constanza de Roma, y que fue común en la arquitectura bizantina. También siguió esquemas bramantescos, pero Santa Maria della Salute difiere de los modelos renacentistas sobre todo en la interpretación decorativa de las columnas. En efecto, una figura remata el entablamento saliente de cada columna. La influencia de Palladio en La Salute es evidente en el tratamiento colorístico dicromático (gris y blanco) que además venía de la tradición florentina. Otros motivos palladianos los encontramos en los órdenes, las columnas en altos pedestales y en las ventanas segmentadas recordando las termas romanas, motivo que Palladio había usado, por ejemplo, en el Redentore. Uno de las aportaciones de Longhena en esta y otras obras fue unificar los elementos estructurales del edificio, creando perspectivas visuales y conexiones escénicas entre sí (Wittkower, 2007).



Bibliografía

AA.VV. (1986): *Nell'età del Correggio e dei Carracci*. Catálogo de exposición, Bolonia, Nuova Alfa.

AA.VV. (1994): *Roma 1630. Il trionfo del pennello*. Catálogo de exposición, Milán, Electa.

ARGAN, Giulio Carlo (1987): *Borromini (1952)*, Madrid, Xarait.

BERNARDINI, Maria Grazia y FAGIOLO DELL'ARCO, Marcello (1999): *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*. Catálogo de exposición, Milán, Skira.

- BERTELLI, Carlo, BRIGANTI, Giuliano, GIULIANO, Antonio (1986): *Storia dell'arte italiana*. Milano, Electa Mondadori.
- BLUNT, Anthony (1995): *Nicolas Poussin: cartas y consideraciones en torno al arte*. Madrid, Visor.
- BOREA, Evelina (2000): *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*. Roma, De Luca.
- BRIGANTI, Giuliano (1982): *Pietro da Cortona o della Pittura barocca*, (1962) Sansoni, Florencia.
- BRIGANTI, Giuliano, TREZZANI, Ludovica, y LAUREATI, Laura (1983): *I Bamboccianti: pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*. Roma U. Bozzi.
- DEMPSEY, Charles (2000): *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque style*. Fiesole, Cadmo.
- ENGGAS, Robert (1964): *The painting of Baciccio. Giovan Battista Gaulli (1639-1709)*, Pensilvania, Pensilvania State University Press.
- FAGIOLO, Marcello (2013): *Roma barocca: i protagonisti, gli spazi urbani, i grandi temi*. Roma, De Luca.
- FREEDBERG, Sydney Joseph (1983): *Circa 1600. A revolution of style in Italian Painting*. Harvard, Harvard University Press.
- FRIEDLAENDER, Walter (1982): *Estudios sobre Caravaggio*, Madrid, Alianza.
- GIEDION, Sigfried (2009): *Espacio, Tiempo y Arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición (1941)*, Barcelona, Reverté.
- GNUDI, Cesare, (coord.) (1986): *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*. Bologna, Nuova Alfa Editoriale.
- GOLDSTEIN, Carl (1988): *Visual Facto over Verbal Fiction. A study of the Carracci and the Criticism, Theory and Practice of Art in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GREGORI, Mina (1995): *Caravaggio*. Milán, Electa.
- GUIDONI Enrico y MARINO, Ángela (1982): *Historia del urbanismo. El siglo xvii*. Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local.
- HASKELL, Francis (1984): *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia del Barroco*. Madrid, Cátedra.
- HIBBARD, Howard (1982): *Bernini*. Madrid, Xarait.
- HIBBARD, Howard (1983): *Caravaggio*, Londres-Nueva York, Thames and Hudson.

- KERBER, Bernhard (1971): *Andrea Pozzo*, Berlín/nueva York, Walter and Gruyter.
- LONGHI, Roberto (1977): *Caravaggio* (1951). Milán, Martello.
- MAHON, Denis (2003): *Il Guercino. Poesia e sentimento nella pittura del 600*. Milán, De Agostini.
- MÂLE, Emile (2001): *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Encuentro.
- MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio (1989): *El Barroco en Italia*. Historia 16, Madrid.
- MONTAGU, Jennifer (1989): *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, New Haven-Londres, Yale University Press.
- MONTAGU, Jennifer (1985): *Alessandro Algardi*. New Haven, Londres, Yale University Press, Paul Getty.
- MONTANARI, Tomaso (2012): *Il Barocco*. Turín, Einaudi.
- NORBERG-SCHULZ, Christian (1989): *Arquitectura barroca*. Madrid, Aguilar.
- PEPPER, Stephen (1984): *Guido Reni. A Complete Catalogue of His Works with an introductory text*, Oxford, Phaidon.
- PORTOGHESI, Paolo (1984): *Francesco Borromini*, Milán, Electa.
- PORTOGHESI, Paolo (2006): *Roma barroca. Bernini, Borromini e Pietro da Cortona* (1966), Milán, Electa.
- POSNER, Donald (1971): *Annibale Carracci. A study in the Reform of Italian Painting around 1590*. Londres, Phaidon, 2 vols.
- SALERNO, Luigi (1963): *Salvator Rosa*. Florencia, Barberà.
- SPEAR, Richard E. (1982): *Domenichino*. Londres, New Haven, Yale University Press.
- SPINOSA, Nicola (1981): *Spazio infinito e decorazione barroca*, vol. 6 de *Storia dell'Arte italiana*. Turín, Einaudi.
- TREZZANI, Ludovica (2004): *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, Milán, Electa.
- WEISBACH, Werner (1948): *El barroco, arte de la Contrarreforma*. Madrid, Espasa-Calpe.
- WITTKOWER, Rudolf (2007): *Arte y arquitectura en Italia: 1600-1750* (1958). Madrid, Cátedra.

- WITTKOWER, Rudolf (1980): *Gian Lorenzo Bernini. El escultor del barroco romano*, Madrid, Alianza.
- WITTKOWER, Rudolf (1981): *La escultura. Procesos y principios*. Madrid, Alianza.
- ZERI, Federico (1998): *Pittura e Contrariforma: L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*. Vicenza, Neri Pozza.