

Pocos periodos han visto nacer a tantos genios: Caravaggio, Bernini, Velázquez o Rubens. Con ellos se abrió una etapa de la Historia del Arte occidental llena de contradicciones y, quizá por ello, apasionante. En el siglo XVII convive la revolución científica con la espiritualidad postridentina. En el siglo XVIII, la sensibilidad rococó con la *Enciclopedia*. Se podría hablar del *Barroco* como una cultura de la paradoja, tanto en el terreno literario o filosófico, como en el puramente artístico. Al calor de una profunda crisis de las verdades aceptadas hasta entonces, como la desencadenada por las ideas heliocéntricas copernicanas, cobraron fuerza diferentes tendencias artísticas, como el naturalismo o un renovado clasicismo, no necesariamente opuestos entre sí. La complejidad estilística no hizo sino agudizarse en el siglo XVIII, unas veces considerado tan solo como un colofón del arte barroco y otras como un simple precedente del arte del siglo XIX. Tras décadas de exquisita y frívola elegancia del *Rococó*, el pensamiento de la Ilustración llevó a emprender obras para el progreso de los estados y de los súbditos, mientras las pasiones barrocas venían a ser sustituidas por una fe en la razón que, en el mundo del arte, se traduciría en la búsqueda de un nuevo clasicismo de significados universales.

Con este libro, pensado como manual para los alumnos de la asignatura de *Historia del arte moderno: Barroco e Ilustración* de la UNED, hemos pretendido cartografiar el ámbito artístico de Europa y su proyección americana, dedicando la primera parte al siglo XVII y la segunda al XVIII, tratando de entender tanto lo que une como lo que distingue a ambos siglos. Justamente desde la *Ilustración* empezaron a concebirse las nociones de *barroco* o *rococó*, que todavía hoy nos resultan útiles para entender el periodo. Y al mismo tiempo, se daban los primeros pasos en la creación de la disciplina de la Historia del Arte, nacían los museos, y empezaba a aparecer el público en los Salones, como un agente más en la definición y valoración de la práctica artística.

La palabra *barroco* procede del adjetivo francés *baroque*, derivado del étimo portugués *barroco* y del español *barrueco*, término que denominaba a las perlas de forma irregular y que se generalizó entre los pensadores ilustrados para evocar lo bizarro y extravagante. El vocablo apareció por primera vez en el *Dictionnaire* de Trévoux (1771) para definir una pintura o figura de gusto *barroco*, en la que no se respetaban las reglas y todo seguía el capricho del artista. En esa historia tradicional del arte, al *barroco* se le dio un cariz transgresor. Otros historiadores creen que la palabra deriva del sustantivo *baroco*, una figura silogística de la filosofía escolástica medieval que tergiversaba el

contenido lógico hasta confundir lo verdadero con lo falso. Y, en efecto, muchos suscribirían que el barroco nació para engañar, además de para transgredir las normas. Desde el siglo XVIII se construyó una visión decadente y peyorativa del *Barroco* que se mantuvo durante décadas. Jacob Burckhardt fue el primero en tratar de valorar la personalidad y los rasgos positivos del *Barroco*, entendido como estilo y como periodo artístico, hasta las contribuciones fundamentales del siglo XX, de las que damos buena cuenta en la bibliografía de los distintos capítulos del libro. Hoy ya no vemos el Barroco como un estilo, sino como una cultura visual marcada por grandes crisis políticas, religiosas, sociales o demográficas, en una Europa que cada vez estaba más conectada internamente y con otros continentes, muy especialmente y por razones políticas y comerciales, con el Extremo Oriente y con el mundo atlántico, hacia el que se había volcado Europa desde el descubrimiento de América. El *Barroco* consiguió convertirse en un lenguaje global, en una envergadura inédita para la Historia del arte occidental, que es el ámbito al que nos limitamos en este manual, aún sabiendo que frente a la identidad europea existió siempre “el otro”, frecuentemente representado por los cuatro continentes en los grandes ciclos de la pintura barroca. Pese a que la Historia del Arte entendida como historia de los estilos ha sido cuestionada desde hace tiempo, a lo largo de estas páginas nos hemos apoyado en ellos para ordenar las grandes corrientes del gusto. Con todo, hemos pretendido también que los lectores entiendan los límites de esta aproximación al arte del periodo. Así, ninguna corriente de pensamiento en los siglos XVII y XVIII, ni siquiera tras el nacimiento de la ciencia moderna, logró identificarse con un estilo concreto. Un ejemplo palmario es el de cómo la *Ilustración* pudo identificarse tanto con el *Rococó* como con el *Neoclasicismo*. Sírvanos de ejemplo dos monarcas ilustrados, Federico II de Prusia con sus creaciones rococós, y Carlos III de España, promotor del gusto neoclásico.

Además de ser conscientes de los límites de una historia de los estilos, hemos querido explicar que la Historia del Arte lo es también de los mecanismos de producción artística, en los que intervienen, además de los artistas, los promotores, o los destinatarios de todo tipo de imágenes. Precisamente uno de los rasgos más interesantes de este periodo fue la aparición de nuevos agentes, como el marchante en los Países Bajos del Norte que permitió a los artistas empezar a crear obras ya no solamente por encargo, sino también sin él, para satisfacer un creciente mercado artístico. La proliferación de nuevos coleccionistas en el mundo católico también tuvo un enorme impacto en la evolución artística del periodo: por ejemplo, en la generalización de temas y géneros, como la naturaleza muerta o el paisaje, que hasta entonces habían sido marginales.

Siguiendo el tópico clásico de *ut pictura poesis* (la poesía como la pintura), la teoría y la práctica literaria en el siglo XVII influyeron sobre el ámbito estético, potenciaron los aspectos retóricos de la expresión artística, motivando la gran experimentación formal de artistas como Borromini. No es casua-

lidad que una de las principales virtudes en el terreno literario del *Seiscientos* fuera la invención de metáforas brillantes, de alegorías o hipérboles, que suscitaran la diversión y el estupor. Para el poeta Giovanni Battista Marino el pasmo y la maravilla eran el objeto de la poesía. Y también acabó siéndolo de la imagen. Se configuró, una especie de libertinaje de las formas, que en palabras de Marino se basaba en el conocimiento de que, como él mismo sostuvo en una carta de 1624: “la verdadera regla es saber romper las reglas, en tiempo y lugar, adaptándose al gusto del momento y del siglo” (“*la vera regola è il saper rompere le regole a tempo e a luogo, accomodandosi al gusto corrente e al gusto del secolo*”). Con todo, esta posibilidad coexistió con el férreo control de las imágenes imperante en la época.

La nueva sensibilidad barroca hizo de la ilusión, la ficción y el artificio los medios para proponer con las imágenes una realidad alternativa. Los ilusionismos teatrales de los artistas barrocos exaltaban los valores emotivos de la obra de arte, lo que condujo a una revalorización de la experiencia sensorial en el Barroco, algo que se prolongó en el siglo XVIII con el Rococó. Sin embargo, junto a la poética de la maravilla y la provocación sensorial, el Barroco también mostró otro rostro: una preocupación por la reformulación clásica en clave racional. De hecho, en los primeros años del siglo XVII los pintores clasicistas, con los Carracci a la cabeza, gozaron de mucho mayor aprecio que los propios pintores caravaggistas. La antigüedad y los maestros del *Cinquecento* no dejaron de ser nunca a lo largo de la época moderna motivo de reflexión e inspiración para los artistas. Una vez más, el siglo del Barroco nos muestra su cara más paradójica: es a la vez la norma y su transgresión, realidad y ficción, emoción y raciocinio. En los siglos XVII y XVIII coexistieron los mayores excesos del Barroco, ya fueran en pintura, escultura o arquitectura, con tendencias más serenas y equilibradas. En cuanto a la arquitectura hay quien ha considerado que el Renacimiento llegaba hasta el siglo XVIII porque las referencias de autoridad tomadas de la antigüedad clásica jamás desaparecieron, y el lenguaje de los órdenes expresó la solidez, utilidad y belleza (*firmitas, utilitas, venustas*), que según Vitruvio debía caracterizar la buena arquitectura. Los arquitectos siguieron hallando fuentes de inspiración en las reconstrucciones de los edificios vitruvianos y en los tratadistas renacentistas, como Palladio, Vignola o Serlio, a los que se fueron sumando otros para quienes esa antigüedad siguió siendo objeto de emulación. La llegada del *Neoclasicismo*, con el desarrollo de la arqueología científica del siglo XVIII, supondría un cambio profundo en la manera de utilizar la herencia de la antigüedad clásica.

En la época del Barroco y la Ilustración se generó una amplia tratadística que vertebró las grandes tendencias estilísticas. Fue una época de encendidos debates, algunos de los cuales venían de lejos, como el de la primacía del color o el dibujo, o el de la superioridad de la escultura o la pintura, y más tarde sobre los antiguos y los modernos. De todos ellos nos hemos ocupado en varios capítulos. Para la comprensión del periodo que va del siglo XVII al XVIII hemos considerado importante acercarnos a las redes que unieron lugares lejanos

como Valladolid y Nápoles, Madrid y México, París y San Petersburgo, además de tratar de descubrir las razones que llevaron a grandes patronos a encarar obras, viajar y reunir amplias colecciones artísticas. Vamos a citar tan solo dos ejemplos de redes. Uno, la difusión de una arquitectura jesuítica a partir del modelo romano del *Gesù* de Vignola y Della Porta por todo el mundo católico, con lo que el camino jesuita se convirtió en una de las rutas más potentes de internacionalización de la cultura del barroco. Otro ejemplo lo protagonizó Rubens, quien, tras quedarse impresionado por la contemplación de la *Strada Nuova* de Génova, un símbolo de la aristocracia mercantil genovesa, difundió a través del grabado sus modelos de fachadas a Amberes y de allí al resto de la Europa septentrional.

Con los patronos y con los artistas viajaban libros o grabados, fomentando una circulación de ideas que contribuyó a cambiar el gusto de la época a gran velocidad. Y nada se puede entender en ambos siglos sin valorar la gran difusión de las imágenes a través del grabado, lo que hizo posible que ciertos modelos llegaran hasta los más remotos rincones del mundo, hasta límites hasta entonces insospechados, como la introducción masiva de estampas flamencas en los más recónditos lugares de América. En ese sentido, tampoco fue igual la utilización del grabado en todos los lugares. Por ejemplo, la monarquía española no generó imágenes grabadas que dieran a conocer sus palacios, como en cambio había hecho en el siglo XVI con El Escorial, en la misma medida en que lo hicieron los promotores de los palacios de París, Viena o Roma. Para muchos historiadores, la monarquía española tampoco generó una propaganda visual de la magnitud que idearon por ejemplo Francia (cuando la monarquía de Luis XIV se estaba convirtiendo en potencia hegemónica en Europa) u Holanda (que empezó a gestarla cuando caminaba hacia su independencia). La historia política puede ser una llave para entender una cultura visual determinada que usó en mayor o menor medida la imagen como arma política. Si a la política sumamos la religión entenderemos mejor muchas manifestaciones del periodo, en el que una cultura simbólica se apropió de los recursos de la retórica, para persuadir a súbditos y fieles de las verdades que regían esa sociedad, con imágenes y espacios que debían mucho a las escenografías teatrales.

Es difícil discutir si la gran experimentación de los artistas barrocos respondía o no a un sentido de mayor libertad respecto a las normas que imponían los férreos contratos que seguían firmando con sus mecenas. Lo que está claro, en cambio, es que las imágenes raramente eran inocentes. No fue inocente que fuera Palladio, y no los arquitectos del Vaticano, quien se erigiera en el modelo para la Inglaterra protestante, como no lo fue que Inigo Jones creara un nuevo lenguaje en clave *inglesa* y que los *palladianos* del siglo XVIII quisieran mirar al pasado eludiendo copiar el lenguaje del absolutismo católico. Por otra parte, la competición por tener al mejor artista a su servicio se generalizó entre los grandes gobernantes de la Europa de la época, incluido el papado. Quizá al emperador Leopoldo I no le hubiera gustado saber que dedi-

camos un espacio común en este libro a hablar del Sacro Imperio Romano Germánico junto a otras cortes que él consideró rivales, y que a Francia, en cambio, le dediquemos más de un capítulo completo. Su rivalidad con el Rey Sol le llevó a querer superar Versalles con la construcción del palacio de Schönbrunn en Viena, uno de los ejemplos más brillantes de lo mucho que la política condicionó la adopción de los distintos lenguajes artísticos. Y si pensamos en el siglo XVIII, probablemente David suponga un hito en el cambio de las relaciones entre el arte y la política y por ello su pintura prerrevolucionaria constituye un último eslabón del relato que trazamos en este libro.

Distintas sociedades y distintos intereses políticos demandaron imágenes muy distintas, pero, ¿podemos hablar de una identidad barroca común, de una sensibilidad compartida en la Europa de la época? ¿Contribuyó también la Ilustración a generar unos códigos formales comunes en todo el mundo occidental? No son preguntas de fácil respuesta, el “barroco” era una perla irregular, como irregulares y llenas de luces y sombras fueron las formas que nacieron de la imaginación de los artistas barrocos en toda Europa y América. El *Neoclasicismo* buscó en la pureza de líneas, en las reglas, en el predominio de lo racional, un sistema visual que recuperaba de nuevo la antigüedad para expandirse también a ambos lados del Atlántico, muchas veces con diversos resultados. Por lo tanto, estos dos siglos vieron nacer identidades compartidas. Por ejemplo, resulta sencillo diferenciar entre una pintura de género holandesa, de carácter más íntimo, y una obra realizada en el sur de Europa, a menudo cargada de boato y alegoría, si bien algunos rasgos de la nueva sensibilidad nacida con el *Barroco* fueron comunes al ámbito protestante y católico, como la idea de la transitoriedad de la vida. En un mundo dominado por la guerra, el hambre y la enfermedad, la idea de la fugacidad de la vida podía expresarse tan bellamente en *El buey desollado* de Rembrandt como en *Las postrimerías* de Valdés Leal para el Hospital de la Caridad de Sevilla.