

El arte barroco como forma y como concepto presenta una intrincada dialéctica entre lo real y lo ideal, la luz y la sombra, la quietud reposada de sus bodegones y la violencia de las relaciones humanas...

Este libro tiene por objeto mostrar una parte de los contenidos de la asignatura *Los Realismos en el Arte Barroco*, que se imparte en el tercer curso del Grado en Historia del Arte de la UNED. Los nuevos criterios de esta graduación universitaria han contemplado el hecho de fragmentar el estudio de la plástica del siglo XVII, a partir de un concepto tan polémico y conflictivo como el de realismo, un término que, hasta los años treinta del siglo XX, se usó muy excepcionalmente para calificar las producciones pictóricas o escultóricas del Barroco. Bien es verdad, que sí se utilizó en numerosísimos estudios, como epíteto, calificativo o sinónimo de *realidad* ante la increíble verosimilitud de una buena parte de las manifestaciones producidas en aquel siglo.

Lo común y lo aceptado por los historiadores al uso fue enseñar que el *realismo* fue un movimiento cultural, artístico y literario, inmerso en la segunda mitad del siglo XIX, cuya máxima fue detallar de forma rigurosa el entorno, eliminando cualquier aspecto subjetivo de la captación de la realidad, una propuesta decimonónica que tuvo su prolongación en el *naturalismo*, una derivación estética y retórica que intentó interpretar la apreciación subyacente de la realidad: el carácter y los rasgos, por tanto, las pasiones y las contradicciones.

Quizá porque en esa época, es decir, porque desde la segunda mitad del siglo XIX se iniciaron los estudios sobre el Barroco, y tras pasada la centuria comenzaron los ensayos a gran escala –desde la literatura además se confirmó la absoluta admiración hacia aquellos grandes artífices que ensalzaron los sentimientos y que arrasaron la creación comedida y clásica del Renacimiento–, el término de *naturalismo* se impuso hasta el punto de definir al siglo XVII y conseguir que fuera un calificativo consustancial al arte barroco, a sabiendas de que no era un absoluto y que existió la otra cara de la moneda, la del idealismo y el clasicismo que recorre otra gran parte del arte de aquella centuria.

Ahora bien, no fue difícil imponer la adjetivación de *naturalismo*, y menos a una pintura, fuera un asunto religioso, un bodegón o cualquier escena de género, como tampoco a un grupo escultórico que demostrara la realidad más certera, la objetividad visible, la contemporaneidad que brindaba, la vida pues. La razón es que la aplicación de ese concepto decimonónico de *naturalismo* no

era únicamente una imposición –muy interesada para aquellos intelectuales que como Zola y sus seguidores, anhelaban y preconizaban una explicación material y determinista de la sociedad– sino que venía apoyada por la propia teoría artística de la Edad Moderna. Desde las últimas décadas del siglo XVI, textos posteriores al articulado vasariano –provocados por el desgaste de la estética manierista y los conflictos ideológicos– despertaron un interés completamente nuevo por representar, de forma objetiva y con la máxima realidad posible, cualquier temática o asunto plástico extraído de la naturaleza. Las razones, como veremos en estas páginas, son de índole ideológica, pero también estéticas y didácticas, de tal forma que “aprehender” de lo real, de aquello que capta el ojo, tenía sus ventajas, como reflejo de la vida y como técnica para plasmar la realidad más fiel, pero conmovedora, interesada y manipuladora. Desde Bellori en Italia y desde Pacheco en España, un buen número de teóricos socorrieron la idea, no sólo de primar el color frente al dibujo –dilema inherente al realismo del barroco que tratará esta asignatura–, sino de “pintar del natural” por numerosos motivos, entre ellos los de aprender y enseñar.

Y es que *naturaleza* era –en términos etimológicos y conceptuales–, igual a *realidad*, aunque esta equivalencia no puede medirse con nuestros parámetros actuales.

Así pues, a finales del siglo XIX y en consonancia con los teóricos del Barroco, el *naturalismo* inicia su conversión para situarse como el gran parámetro que organiza una de las corrientes del Barroco; y en su polo opuesto, el clasicismo. Un siglo después, los términos de *real*, *realidad* y *realismo*, que inevitablemente en la historiografía artística salpican los estudios dedicados al arte de esa época, han ido ganando terreno de una forma sistemática. En el caso español ha sido cuestión de apenas unas décadas y el estudio que presenta Javier Portús, como *Epílogo*, en el presente libro incide, de forma precisa, en la cuestión al analizar los títulos de las últimas exposiciones que sobre pintura o escultura se han celebrado en nuestro país –reflejo también de las propuestas extranjeras y de los estudios internacionales– con lemas como “lo real hecho sagrado”, “Caravaggio y la pintura realista europea” o con selecciones de obras de autores adscritos al naturalismo, que de alguna forma han secuenciado una política cultural expositiva paralela a un cambio de registros historiográficos.

Los lenguajes realistas del Barroco se convierten en una seña de identidad de toda una producción plástica que exige, no obstante, muchísima cautela a la hora de seleccionar qué artistas o qué obras son merecedores de incluirse en una asignatura dedicada a *Los Realismos en el Arte Barroco*. Lógicamente un título así comporta un carácter selectivo y excluyente, pero todo depende de ¿a qué llamamos realismos?, o ¿qué son los realismos dentro de un periodo artístico?, y finalmente ¿qué es realismo? Y la elaboración de un manual, para la asignatura de tercer curso del Grado en Historia del Arte, ha sido tan comple-

ja como las objeciones a estas preguntas, que en nuestra disciplina ni tan siquiera tienen respuestas inmediatas. Hemos sido selectivos y ello ha significado dar prioridad a lo más plausible y obvio.

En primer lugar, a la formulación de los modelos de lo que debemos denominar el primer naturalismo en Europa, con Caravaggio a la cabeza, como adalid de esta corriente, y seguido por los artífices más creativos que presentaron su propia alternativa al lenguaje realista en un continente dividido religiosa e ideológicamente, pintores tanto del ámbito católico como protestante.

Por otro lado y dentro de este encuentro con el puro naturalismo, se ha optado por escoger el legado más conveniente, como inmediato en cuanto a la noción de realismo, que el Barroco nos ha transmitido con la naturaleza muerta y el bodegón. Pero también el retrato y el paisaje; en cuanto a este último Palma Martínez-Burgos realiza un recorrido por el paisaje realista cuando este se consolida como género, especialmente brillante en la pintura flamenca y holandesa.

Igualmente, otro de los bloques del presente texto se ha dedicado a la producción escultórica de la España del Siglo de Oro, pues era dar cabida a otra visión plástica, real, objetiva y que nos plantea nuevos reconocimientos, hasta ahora desconocidos o ignorados, como el de la policromía, una práctica necesaria para entender la escultura, fundamentalmente procesional, en España, y un asunto que los estudios recientes y el texto de Antonio Perla vienen demostrando.

Entre los contenidos que la implantación del Grado en Historia del Arte exige a la asignatura de *Los Realismos en el Arte Barroco* está el de la contextualización de los artistas, en relación con el ámbito religioso, con las procesiones y otras manifestaciones, como el teatro, y con todas aquellas que establezcan un lazo o una relación con la realidad. Si la figura de la Roldana entra ya, sin lugar a dudas, en las páginas dedicadas a la práctica escultórica del Siglo de Oro español, debe también incluirse, por muchos motivos, la historia de género en otro capítulo. Difícil tarea la de explicar una realidad –tan inmediata– en un manual y a la que Amparo Serrano de Haro se ha atrevido, al abordar un capítulo dedicado al retrato de la mujer en el Barroco y sus tipologías artísticas.

No hubieran podido entenderse muchos de los modelos del naturalismo europeo durante el siglo XVII si no hubiéramos hecho hincapié en las raíces, complejas y lejanas, que las representaciones realistas tuvieron en los siglos precedentes. Por ello, ha sido necesario en algunos de los estudios remontarse a épocas anteriores para comprender los procesos ideológicos y formales que dieron lugar al naturalismo barroco, y que explican además la razón de determinadas imágenes como atestiguan los dos primeros capítulos que ha elaborado Palma Martínez-Burgos. Este rasgo de transversalidad en el presente texto ha sido inevitable, por varias razones: primero porque los discursos desde

donde se alzan los lenguajes realistas del Barroco se sitúan en las últimas décadas del siglo XVI, y porque la observación y la captación de la naturaleza, de forma objetiva, con la máxima realidad, fue además una cuestión de índole científica que afectó a toda la pintura, pero especialmente, y por poner un ejemplo, a una de las variantes más prodigadas de la naturaleza muerta, y exitosas, la pintura de flores, tal y como se verá en el capítulo correspondiente.

El presente libro ha puesto el énfasis en algunas de las formulaciones pictóricas y escultóricas que recogieron la exigencia, o la máxima, de representar la realidad, es decir, la naturaleza tal y como se muestra ante nuestros ojos, mejor dicho, ante la mirada de los artistas del siglo XVII, quienes nos ofrecen una lección de contemporaneidad, una imagen imprescindible para el estudio de los contenidos de esta asignatura.

*Victoria Soto Caba*