



# Anatomía del Barroco hispánico: Historia de una idea



Gustavo Hernández Sánchez

Dykinson, S.L.



**ANATOMÍA DEL BARROCO HISPÁNICO:  
HISTORIA DE UNA IDEA**



GUSTAVO HERNÁNDEZ SÁNCHEZ

**ANATOMÍA DEL BARROCO HISPÁNICO:  
HISTORIA DE UNA IDEA**

*Dykinson, S. L.*

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal). Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com) o por teléfono en el 917021970/932720407.

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial  
Para mayor información, véase [www.dykinson.com/quienes\\_somos](http://www.dykinson.com/quienes_somos)

© Copyright by  
Gustavo Hernández Sánchez  
Madrid, 2023

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid  
Teléfono (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69  
e-mail: [info@dykinson.com](mailto:info@dykinson.com)  
<http://www.dykinson.es>  
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-1170-480-9  
Depósito Legal: M-27576-2023  
ISBN electrónico: 978-84-1170-642-1

*Imagen de portada:*  
ARCHV, PD, 379.

*Maquetación:*  
[german.balaguer@gmail.com](mailto:german.balaguer@gmail.com)

# ÍNDICE

ABREVIATURAS.....	9
PRÓLOGO .....	11
1. NOMBRAR LAS COSAS.....	17
1.1. Creación del Barroco como concepto historiográfico .....	19
1.2. Despegue historiográfico del Barroco .....	22
1.3. Benjamin más allá del <i>drama barroco</i> .....	26
2. BARROCO Y MODERNIDAD.....	29
2.1. Mito del Renacimiento.....	31
2.2. Arqueología de la gesticulación barroca.....	34
2.3. La escuela de Salamanca y las bases del mundo moderno .....	37
2.4. La reacción católica <i>Ad maiorem Dei gloriam</i> .....	40
2.5. Nacimiento del Barroco histórico .....	42
2.6. Conformación de la ciencia y de la filosofía modernas .....	48
3. RENACIMIENTO Y BARROCO: ¿ESTILOS CONTRAPUESTOS? .....	55
3.1. Características estilísticas .....	56
3.2. Primeros pasos del Renacimiento en Italia.....	59
3.3. Primitivo Barroco romano .....	63
3.4. Difusión de las novedades: el caso castellano .....	65
3.5. Vísperas de Trento.....	69
3.6. El Barroco romano.....	73
3.7. Continuidades y rupturas.....	77
4. EL BARROCO Y LA MONARQUÍA HISPÁNICA.....	83
4.1. La pintura barroca en los márgenes de la normatividad .....	84
4.2. Barroco de la Monarquía Hispánica .....	90
4.3. Influencia flamenca .....	95

4.4. La representación del sujeto moderno en el arte .....	99
4.5. Arte (antes) de la Contrarreforma. I. Valladolid.....	105
4.6. Arte (antes) de la Contrarreforma. II. Sevilla y Granada .....	109
4.7. <i>Churriguerismo</i> : el ocaso de una época.....	114
5. EL BARROCO EN LA HISTORIOGRAFÍA ESPAÑOLA .....	119
5.1. Claves de la visión orsiana: el eón barroco .....	120
5.2. D'Ors y el salto al vacío .....	123
5.3. El Barroco como estructura histórica .....	125
5.4. Maravall y el nuevo talante universitario.....	128
5.5. El Barroco tras el <i>fin de la historia</i> .....	130
6. EL <i>NEOBARROCO</i> COMO EXPRESIÓN DE LA CONDICIÓN POSMO- DERNA .....	135
6.1. La edad <i>neobarroca</i> .....	136
6.2. Anticipación del <i>neobarroco</i> en Benjamin, Deleuze y Lacan.....	142
6.3. ¿Un callejón sin salida? El Barroco en el presente.....	150
6.4. Otras ideaciones .....	153
EPÍLOGO .....	157
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	159
FUENTES DOCUMENTALES .....	165
GALERÍA DE IMÁGENES.....	169



## ABREVIATURAS

Archivo Histórico Nacional	(AHN)
Archivo de la Real Chancillería de Valladolid	(ARCHV)
Archivo Universitario Salmantino	(AUSA)
Biblioteca Nacional	(BN)
Museo Nacional de Escultura	(MNE)
Museo Nacional del Prado	(MNP)



## PRÓLOGO

“No dudo de que efectivamente haya sido el barroco un estilo de rebuscada complejidad. Faltan en él las claras cualidades que otorgan a la época precedente el rango de clásica. Ni por un momento voy a intentar la reivindicación en bloque de esta etapa artística. Entre otras cosas, porque no se sabe aún bien qué es, no se ha hecho su anatomía ni su fisiología”  
Ortega y Gasset, “La voluntad del Barroco”, 1915.

Emprender la elaboración de una anatomía del Barroco hispánico resulta sin duda un asunto ambicioso. La propia palabra anatomía tiene varios significados, entre los que se comprende el análisis o examen minucioso de algo, pero también la ciencia que estudia la estructura y forma de los seres vivos. Ambas son las que trataré de hilvanar en este ensayo histórico, la primera más evidente, la segunda más atrevida, puesto que plantea el análisis de esta idea como si de un ser vivo se tratase. Después de todo, no hace tanto tiempo que la historia de la cultura era comprendida y explicada empleando analogías orgánicas. El propio Giorgio Vasari, artista italiano del siglo XVI, considerado como el padre (mitológico) de la historia del arte (puesto que todos los campos intelectuales poseen sus propios mitos fundacionales), explicó que las artes tienen su nacimiento, su crecimiento, su vejez y su muerte. Una idea que después fue reintroducida por el arqueólogo Winckelmann en el siglo XIX, determinando los primeros pasos de la historiografía del arte en lo que supuso el nacimiento de este campo de estudio, ahora sí, como disciplina científica.

Incluso si se retrocediese un poco más atrás en el tiempo, tal y como plantea David Lowenthal en su obra *El pasado es un país extraño* (1998, 197), las metáforas orgánicas fueron empleadas durante mucho tiempo para explicar el propio cosmos, así como instituciones tan importantes como la Iglesia o el Estado. La representación de la realidad en términos de cuerpo político, por su parte, desaparecería progresivamente durante el periodo ilustrado en el siglo XVIII, si bien quedaron posos de interpretación de la cultura y de las sociedades a través de las ideas de ciclos de decadencia y progreso como dos de los grandes tótems del pensamiento occidental contemporáneo. En lo que respecta a la historia del arte, Henri Focillon en *La vida de las formas* (1934) planteaba la existencia de tres fases sucesivas por las que atravesarían todos los estilos, a saber, arcaica o de formación, clásica, manierista y barroca. Estas problemáticas serán examinadas de forma crítica a lo largo de estas páginas, en las que el objetivo principal es una introducción al estudio de la historia del concepto Barroco y de sus características en relación con la cultura hispánica, así como su imbricación con la idea de modernidad.

Se trata, en lo que atiene al objeto de estudio, de una preocupación que acompaña a la historia de las ideas desde la misma sociogénesis de este vocablo, cuyo origen tan siquiera se ha conseguido desvelar a pesar de la amplia literatura existente sobre el tema. Quizá sea este aspecto el más complejo de justificar, puesto que convertir en un ensayo monográfico todo un campo de estudio como es el Barroco seguramente se trate de una quimera imposible de alcanzar de manera satisfactoria. Hecho que me hizo decantarme por restringirlo al ámbito de la Monarquía Hispánica, el cual no solo se presenta como una contribución orogénica, esto es, formativa del propio concepto, sino que además cobra una dimensión global al referirse a un periodo en el que los imperios ibéricos se situaban al frente de un incipiente proceso de globalización, a veces definido como la primera globalización del mundo. Sea pues en esta grieta en la que los lectores y en la que las lectoras puedan advertir y juzgar los defectos de la genealogía que se les presenta; pero también sus virtudes, puesto que las numerosas monografías que comprende el estudio de este tema a menudo se pierden en disertaciones especializadas que terminan finalmente por hacer inteligibles únicamente los tópicos, algunos de los cuales es preciso comenzar a refutar. También porque es más práctico enjaretar el asunto en un tomo que se pueda transportar y leer acorde a las necesidades vitales que imprimen los nuevos tiempos.

Asimismo, se hace necesario actualizar y recoger las nuevas líneas de investigación abiertas sobre este tema, las cuales pueden resultar muy útiles en un tiempo histórico, el presente, de retorno de un revisionismo historiográfico que posee una matriz hondamente conservadora. Este libro se presenta, desde este otro punto de vista, más bien como una contra-historia, a contracorriente de lo que podría convertirse en hegemónico en el campo de estudio de la historiografía modernista española, en buena medida presa de este *revival* conservador, o, al menos, silente ante este. No es mi intención, no obstante, ser exhaustivo a la hora de elaborar una crítica bibliográfica y hermenéutica con relación a ello, pero sí ser riguroso a la hora de tratar de hacer accesibles algunos de los debates y preocupaciones actuales que encierra este concepto alumbrado en la historia del arte, el cual desde muy temprano se hizo extensible, y al mismo tiempo se enriqueció, al terreno de la cultura y de la historia intelectual y de las ideas.

Es desde este primigenio campo de estudio del que llegan las primeras advertencias sobre posibles intromisiones como la que supone la presente investigación, cuando Erwin Panofsky, eminente historiador del arte sugería: “incluso hoy, los historiadores del arte no profesionales, y hasta algún que otro personaje desorientado entre los de la profesión, aplican el término Barroco indiscriminadamente” (Panofsky, 2000, 39). Se trataba de una crítica explícita a la obra de Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915), uno de los historiadores del arte más influyentes, y, por ende, a sus no pocos seguidores, los cuales habían consolidado y difundido el primer gran tópico en torno a este estilo artístico (el cual, por cierto, se ha mantenido con vigencia hasta nuestros días). En esta obra el Barroco aparecía definido “como algo diametralmente opuesto al así llamado Renacimiento clásico”, aseveración ante la que reclamaba Panofsky, visiblemente

irritado, que, más allá de los tópicos que todavía pesan sobre este estilo, existe en realidad “un desarrollo mucho más complejo” del mismo (*Ibidem*).

En efecto, a pesar de no estar confiado del todo en poder escapar en las páginas que siguen a esa catalogación de estudioso desorientado, sí que estoy de acuerdo con este autor en que se debe comenzar a desdibujar esa imagen del Barroco como arte opuesto al Renacimiento. Y si al final de la lectura del presente ensayo histórico puedo lograr al menos eso me daré por satisfecho. Para el desempeño de esta complicada tarea, sobre la que pesan numerosos años de prejuicios, el filósofo Ortega y Gasset reclamaba la necesidad de la elaboración de una anatomía de este fenómeno. Del mismo modo que, a pesar de estas advertencias iniciales, tampoco se me escapa que es a partir de la confrontación crítica de la puerta abierta por estudiosos como Wölfflin en los años veinte, que se debe iniciar cualquier estudio sobre este.

Desde ese momento otros nombres de la talla de Werner Weisbach, Walter Benjamin, Eugenio D’Ors, José Antonio Maravall, Jacques Lacan o Gilles Deleuze, entre otros, se han esforzado por definir una realidad a todas luces escurridiza y altamente contradictoria. Realidad a la que, después de ellos, Lezama Lima, Alejo Carpentier, Severo Sarduy, Omar Calabrese o Mario Perniola sumaron la de condición *neobarroca* para referirse a las sociedades del presente. Se iba configurando así la historia de un concepto que en sus orígenes tuvo una connotación peyorativa pero que consiguió hacerse suficientemente fuerte como para ir ganando importancia progresivamente hasta convertirse en un concepto clave en el análisis crítico y comprensión de la idea de modernidad. Invito, por tanto, a que me acompañen en este viaje en el que el relato historiográfico se muestra como un producto deudor de su tiempo. En efecto, tal y como expuso Maravall, quien es todavía hoy uno de los teóricos sobre el Barroco más influyentes, la historia del pensamiento no es (o no solo) una rebusca erudita sino (más bien) una “construcción interpretativa” (Maravall, 1987, 13). Valga pues esta licencia de uno de los padres de la historia cultural e intelectual en nuestro país para hacer lo propio.

Asimismo, emulando el arte de escribir de Benjamin en su obra central del *Libro de los pasajes* (manuscrito no acabado redactado entre 1927 y su trágica muerte en 1940), como uno de los autores que más han influido teóricamente en esta investigación, en lo que respecta a su redacción: “este trabajo tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel. Su teoría está íntimamente relacionada con la del montaje” (Benjamin, 2017 [1983], 459). De manera que se podrán hallar multitud de referencias implícitas facilitadas por buscadores e infinitos hipervínculos que hacen cómodamente accesibles datos concretos imposibles de almacenar y organizar en la cabeza del historiador y sus apuntes tales como detalles biográficos, fechas, referencias, títulos y localizaciones de obras de arte, etc. Estos a su vez se ven constantemente actualizados y renovados, haciendo del soporte en papel un medio a veces limitado, especialmente en lo que se refiere a la difusión de imágenes, limitada asimismo por los derechos de autoría. A ellos me remito, por tanto, para

su consulta, corrección, ampliación y concreción, siendo solamente míos los datos erróneos que se puedan contener en estas páginas.

Debo destacar en este sentido la importancia que actualmente cobra la presencia de recursos electrónicos para trabajos relacionados con la historia del arte y la historia intelectual y cultural, así como para la difusión y conocimiento del patrimonio histórico-artístico. En efecto, multitud de páginas web de museos hacen fácilmente accesible la consulta de imágenes que hace muy pocos años solamente se podían ver de forma presencial o a través de costosos y tediosos repositorios en papel. Para este trabajo ha resultado especialmente útil el sitio web del Museo Nacional del Prado (MNP) y su colección online, la cual incluye informadas biografías de artistas.

También el ímprobo esfuerzo de catalogación y exposición virtual llevado a cabo por parte del Ministerio de Cultura y Deporte a través de la Red Digital de Colecciones de Museos de España (CER.ES), que cuenta con el acceso a las fichas de obras disponibles en colecciones como la del Museo Nacional de Escultura de Valladolid (MNE), entre otros. También fueron de gran utilidad, por supuesto, la información de las biografías e imágenes disponibles en páginas que ya se han convertido en parte de nuestro bagaje cultural cotidiano tales como Wikipedia y su incalculable Enciclopedia de Artes Visuales (*Wikiart*), que cualquier persona tiene la capacidad de consultar a golpe de clic a través de su dispositivo móvil. Así como las biografías disponibles en la web de la Real Academia de Historia (RAH) y otros sitios no necesariamente relacionados con el arte, aunque sí con la cultura, como son la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes o la Biblioteca Nacional (BN), los cuales facilitan el acceso a un catálogo digital de obras de un valor incalculable.

Acompaña a esta ingente difusión de nuestro patrimonio cultural otra labor no siempre igualmente conocida y reconocida como es la de catalogación y digitalización de fondos documentales, quizá de menor interés para el gran público, pero de enorme utilidad para investigadores e investigadoras. Buena parte de esta documentación está disponible a través del Portal de Archivos Españoles (PARES), donde pude consultar algunos de los legajos del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARCHV). Otros archivos y repositorios documentales más modestos, tales como el Archivo Universitario Salmantino, la Biblioteca Virtual de Andalucía o la Biblioteca Digital de Castilla y León, entre otros que se irán citando a lo largo de estas páginas, también han iniciado este proceso de digitalización, mostrando la importancia de continuar invirtiendo en la puesta a disposición de los ciudadanos y de las ciudadanas el rico patrimonio histórico-artístico y documental de nuestro país. El hecho de que su consulta sea abierta, cosa que no sucede siempre en otros países, pone de manifiesto también la importancia de tratarlos y gestionarlos como un bien público. En este otro caso, la inversión realizada durante los últimos años en el trabajo de restauradores/as, archiveros/as y documentalistas es un dinero sin ninguna duda bien empleado. A todas estas personas, gracias por su trabajo.

También a los buenos amigos y amigas que aún conservo dentro del Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea de la Universidad de

Salamanca, siempre dispuestos a leer y corregir mis trabajos, de la misma forma que a disentir sobre ellos. Al rico espacio de intercambio de ideas que para mi formación representa Fedicaria, que me acogió intelectualmente, especialmente a mi buen amigo y maestro, Raimundo Cuesta. A Íñigo Arcelus, que me hizo partícipe de sus viajes. Finalmente, a mi familia, que sufre y conoce como nadie mis traumas creativos, especialmente Alba. A Gael, nuevo en esta aventura, que me anima a seguir nadando a contracorriente.





# 1. NOMBRAR LAS COSAS

Indagar acerca de los orígenes del concepto Barroco ha sido una de las primeras preocupaciones de todas aquellas investigaciones, tanto especializadas como divulgativas, que han abordado este tema, y, a pesar de esto, todavía no se ha conseguido desvelar o más bien no termina de crearse un consenso al respecto. Incluso hay quienes se atreven a rechazarlo, cuestión sobre la que ironizaba el filósofo francés Guilles Deleuze al plantear que resulta fácil dar al Barroco por inexistente, basta con no proponer el concepto (*il est facile de rendre le Baroque inexistent, il suffit de ne pas en proposer de concept*<sup>1</sup>). Afirmación a partir de la cual hay quien propone partir del supuesto de que no hay una realidad barroca. Pero ¿es realmente cierta esta afirmación? Comenzaré desde lo más sencillo.

La definición de la Real Academia Española de la Lengua (RAE) apunta hacia dos posibles orígenes de esta palabra. El primero de ellos (portugués, *barroco*), significa perla irregular o perla preciosa, y dataría de la primera mitad del siglo XVI cuando en 1530 los portugueses establecieron un emporio comercial en Broakti, ciudad situada en la provincia india de Gujarat. Allí se cultivaban perlas más rugosas y baratas que pronto comenzaron a conocerse como *barrocas*, según la traducción de la ciudad a este idioma (*Baroquia das Indias*). El segundo francés (*baroque*), resultante de fundir en un vocablo *Baroco*, figura silogística de los escolásticos. Empleada como marca de razonamiento absurdo o abstruso, establecería una “suposición de identidad” y lo que la idea de Barroco representaba como sinónimo de extravagancia (Pérez Bazo, 2004, 66). Lejos de descartar la importancia de la escolástica en los orígenes de este concepto, es importante destacar que esta forma parte de la historia de las ideas durante la temprana Edad Moderna (siglos XVI y XVII) como periodo histórico que fue heredero directo de las transformaciones que se produjeron durante la alta Edad Media. Si bien son estas dos acepciones incluidas por la RAE las más aceptadas, existen también otras propuestas, como la de que pudiese derivar del griego *baros*, que significa pesadez, o bien del florentino *barochio* (engaño), atendiendo a sus orígenes italianos. Pérez Bazo apunta,

---

<sup>1</sup> Cita muy difundida a veces bajo una traducción errónea: “Es fácil hacer que el Barroco no exista, basta con [no] proponer su concepto” (Deleuze, 2020, 49), la cursiva es mía.

no obstante, a que “parece fuera de toda duda la ascendencia portuguesa de esta palabra” (*Ibidem*, 59).

Si retrocedemos un poco más en el tiempo y acudimos a los diccionarios de la época a la que hace referencia, el siglo XVII, el concepto más cercano que encontramos en castellano lo recoge el *Tesoro de la lengua castellana o española*, publicado en 1611 por el prestigioso humanista Sebastián de Covarrubias, donde aparece el término “bayoco” o “bayoque”, definido como moneda italiana de poco valor, de donde provendría la expresión: “No vale un bayoco” (Covarrubias, 1611, 116). También podemos relacionarlo con los términos de barrueco (o berrueco), que derivarían del latín verruga, pero que servirían posteriormente para denominar una superficie pedregosa (origen de berrocal o berruecos, formaciones de roca granítica<sup>2</sup>). En todo caso, cualquiera de estas aproximaciones prefigura un origen peyorativo.

No es hasta fecha tan tardía como 1895 que se emplee el término que buscamos, en el que Barroco aparece definido en el *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana* como adjetivo con el que se define “todo lo irregular, fuera del orden conveniente en arquitectura y artes plásticas” (Zero, Isaza y Gómez, 1895, 344,2); asimilado ya a las definiciones que se habían ido difundiendo en otros diccionarios europeos. Se incluyen en este otro momento histórico como es el siglo XIX otras acepciones asociadas a esta palabra como “estrambótico” o, para el caso español, “churrigueresco” (exageradamente adornado), las cuales presentan todas ellas connotaciones negativas, similares a las de “borrominesco” en el campo del arte o “gongorismo” de la literatura<sup>3</sup>. No obstante, a pesar de estos orígenes nada halagüeños, el concepto servirá desde entonces para referirse a un “estilo (...) de las artes plásticas que se desarrolló en Europa e Iberoamérica durante los siglos XVII y XVIII”, de acuerdo con la definición todavía vigente en la RAE. Podemos considerarla una definición bastante restrictiva puesto que lo barroco desborda hoy el terreno historiográfico para inmiscuirse en los debates filosóficos que definen las características de la propia modernidad, convertida para muchos autores y para muchas autoras en posmodernidad en el tránsito que va del siglo XX al siglo XXI, tal y como se tratará de dilucidar a lo largo de este estudio.

La definición del Barroco, por tanto, no estaría exenta de vicisitudes de carácter historiográfico, es decir, de nuevas y continuas interpretaciones y revisiones. Algo natural, por otro lado, e inherente a la propia historia como campo de estudio de las ciencias sociales puesto que, si bien en la actualidad la historiografía acepta de forma mayoritaria que cada presente siempre reinterpreta su pasado, esto no

<sup>2</sup> En el tomo I del Diccionario de autoridades (1726) se encuentra el término “berrueco” como peñasco granítico, así como el de “barrueco”, perla irregular. El concepto Barroco tampoco se halla en el Diccionario de la lengua castellana de 1780.

<sup>3</sup> También en lo que respecta a la música: “epíteto que se da a la música cuya armonía es confusa y está cargada de modulaciones y disonancias, o a la que tiene cantos duros y poco naturales, entonación difícil y movimiento forzado” (Zero, Isaza y Gómez, 1895, 344,2).

siempre fue así. Este es precisamente el objetivo de este ensayo histórico en el que se propone abordar una anatomía del Barroco.

### 1.1. CREACIÓN DEL BARROCO COMO CONCEPTO HISTORIOGRÁFICO

Es importante, por ello, desde el comienzo avanzar que el vocablo Barroco es una categoría heurística o analítica, es decir, un concepto historiográfico. González García y Castignani, en tono provocador, se atreven a afirmar que se trataría más bien de una “etiqueta inventada en el siglo XIX que jamás fue utilizada por sus contemporáneos” (González García y Castignani, 2020, 22); y, a pesar de que esta afirmación es cierta, requiere alguna matización. Es preciso delimitar su formación como concepto historiográfico. En efecto, hasta este momento el Barroco no figuraba siquiera como entrada en los diccionarios e, incluso, antes de su puesta en valor por el teórico del arte Wölfflin a finales de la centuria, una vez que se popularizó su uso sirvió como crítica y descalificación de un estilo cuya principal característica era su distancia respecto de lo clásico. ¿A qué se debía este nacimiento? El fin del romanticismo liberal y el surgimiento del romanticismo nacionalista desde mediados de siglo habían supuesto “una reevaluación del barroco” que lo consagró “definitivamente como término estético” (Castignani, 2020, 26). De tal modo que para destacar la conformación de este concepto dentro de la historia del arte hay que remontarse al origen mismo de esta disciplina, en el contexto del designado como “siglo de la historia”.

El XIX fue un periodo de transformaciones en el campo del saber que merecen ser destacadas, si bien se restringirá en este caso el análisis al campo de estudio de la historia intelectual. Este transita necesariamente por la confrontación dialéctica con otros saberes como la teoría del arte y de la estética, la filosofía o la propia historiografía. El historiador alemán Reinhart Koselleck empleó el término *Sattelzeit* (el cual podría ser traducido como “era de transición”) para referirse al periodo transcurrido entre la crisis del Antiguo Régimen y 1850. Este engloba la caída del Imperio Napoleónico y la reunión del Congreso de Viena (1814-1815), que inauguraba la idea de “concierto europeo” o Europa de la Restauración, hasta la Revolución de 1848, conocida popularmente como “Primavera de los pueblos”. El orden reaccionario instalado tras la Revolución francesa y el dominio europeo de Napoleón asimismo fue interpelado por las oleadas revolucionarias de 1820, 1830 y 1848. Esta última incluyó la novedad de la participación del movimiento obrero como la principal fuerza de esperanza emancipadora de la modernidad. Fueron estos años, por tanto, un periodo de cambio a caballo entre dos mundos que marcaron un momento de explosión conceptual de la era contemporánea.

En ellos se cuestionó la forma de política característica de las fuerzas hegemónicas de este periodo, el absolutismo, representado en la Santa Alianza que coaligaba a los imperios autocráticos de Rusia, Austria y Prusia. Coalición que se desgranaba en numerosas ramificaciones como la complicidad con este orden de los asentados sistemas liberales británico y francés, y que llevó a este último a intervenir, entre

otros lugares, en España para restaurar el absolutismo de Fernando VII en 1823. La intrusión al mando del duque de Angulema de los Cien mil hijos de san Luis puso fin al Trienio Liberal (1820-1823). A pesar de estas acciones emergieron conceptos como el de “soberanía”, o las ideas de “pueblo” y “nación” que, lenta pero inexorablemente, pondrían fin al viejo orden y transformarían las estructuras sociales, en un tiempo en el que la sociedad de clases y la idea de individuo sustituyeron (casi) definitivamente a la antigua sociedad estamental, basada en el privilegio.

Fue por estos años también cuando nació la historia como disciplina científica, entre otros campos de estudio tales como el de la historia del arte. Este surgimiento de la historia como ciencia moderna implicó también un enorme cambio en la concepción del tiempo histórico, el cual, desde entonces, ha sido concebido como proyección hacia el futuro: tiempo como progreso. Esta idea, basada en una concepción lineal propia del pensamiento judeocristiano y, por tanto, occidental, fue a su vez uno de los frutos mejor logrados del pensamiento ilustrado como base ideológica de la modernidad, la cual emergió en esta “era de transición” entre las fechas de 1750 y 1850.

También durante estos años autores como Kant y, especialmente, su discípulo Fichte, iniciaron lo que se ha denominado idealismo alemán. Esta corriente de pensamiento, en oposición al realismo, plantea que el conocimiento está condicionado por la capacidad cognitiva del que conoce. Estela que siguieron otros teóricos como Hegel quien consideró que el conocimiento tiene una dimensión dialéctica. Lo más destacado, en este caso, es que todos ellos hicieron reflexiones de interés no solo en el campo de la filosofía sino también en el de la ética y en el de la estética. Y es en este punto en el que se ha de buscar su relación con el surgimiento del debate sobre el Barroco. Frecuentemente se ha tendido a identificar el romanticismo como un movimiento nacionalista y conservador, en oposición al pensamiento progresista liberal, si bien, al menos en un primer momento, todos estos autores representaron lo que podríamos considerar como un romanticismo de izquierdas, a veces denominado como “socialismo ético”. Este se diferencia notablemente de su vertiente más divulgada, probablemente por un interés implícito en acallar la notable dimensión poliédrica de este círculo intelectual en aras de conseguir un relato lineal de la historia. La influencia de Hegel en el desarrollo de la filosofía marxista, y en concreto en el periodo de formación de Marx, definido como un primitivo idealismo ideológico, es el mejor ejemplo de ello.

La percepción (o autoconcepción) que la historiografía del siglo XIX poseía sobre la ciencia histórica era todavía limitada, muy influenciada por esa seguridad ingenua en el individualismo abierto por el humanismo renacentista del siglo XVI y que movilizó respectivamente los espíritus de la Ilustración, la génesis del liberalismo y del primitivo socialismo obrero. Este optimismo se materializó en las corrientes positivista de la Escuela francesa, representada por Auguste Comte, y en el historicismo de la Escuela alemana, cuyo máximo exponente fue Leopold von Ranke. A menudo positivismo e historicismo se confunden, pero mientras que el primero es una corriente científicista que

alude a la historia como ciencia basada en la crítica textual o hermenéutica, el historicismo es una corriente abiertamente nacionalista. Aunque también existe un historicismo positivista, se debe incluir a la mayor parte de los historiadores del primer tercio del siglo XIX dentro de una corriente historiográfica de claras raíces ideológicas nacionalistas (historicismo nacionalista). Por tanto, forman parte de esta cosmovisión muchas de las afirmaciones vertidas en los tratados que tendremos ocasión de comentar de autores como Burckhardt, Wöllflin o Weisbach. Configuran todos ellos, por otro lado, una historia que puede ser entendida como tradicional, la cual comenzó a ser cuestionada en los años treinta del siglo XX desde la óptica de la historia social en torno a la revolución metodológica que propició la edición de la revista *Annales* por los historiadores franceses March Bloch y Lucien Febvre en 1929, quienes conformarían una corriente historiográfica de enorme influencia. Recogían las novedades que ya se estaban difundiendo en el campo de la sociología en torno a publicaciones como *L'Anne Sociologique*, editada por Durkheim y fundada en 1898.

Es este, por tanto, el instante en el que el Barroco comenzó a ser empleado como concepto historiográfico, especialmente a partir de la difusión de la obra de Heinrich Wöllflin (1864-1945) *Renacimiento y Barroco* (1888), en la que la principal preocupación que se trataba de dirimir no era tanto la explicación de las características de este estilo, sino más bien la disolución del Renacimiento, tal y como él mismo dejó escrito: observar los “síntomas de su decadencia” (Wöllflin, 1986, 13). Este eminente historiador suizo estudió en Basilea, lugar donde ocupó la cátedra de Jacob Burckhardt (1818-1897) desde 1893, con quien mantuvo una copiosa correspondencia. Entre 1901 y 1912 fue profesor en Berlín, y posteriormente en Múnich (1914-1924). Es él, por tanto, también quien atribuyó unas características que lo han condicionado hasta el presente, iniciando un diálogo, o más bien un debate, que desde entonces se ha planteado de manera recurrente.

Se debe poner pues en relación esta idea de Barroco como decadencia del arte clásico renacentista con una interpretación propia del nacionalismo romántico en el momento en el que esta corriente política viraba hacia posturas más conservadoras (irracionalismo) que desembocarían en la “era de las catástrofes”. Periodo este otro que comprende, según el historiador británico Eric Hobsbawm, el espacio entre las dos guerras mundiales (1914-1945). Sirve el término de irracionalismo, a veces también denominado vitalismo, para designar a las corrientes filosóficas que desde el primer cuarto del siglo XX reaccionaron contra la filosofía positivista y neokantiana, interpretando el mundo en torno a conceptos como el de voluntad o individualidad frente a la comprensión racional del mundo (objetivismo). Las sociedades comenzaron a analizarse en términos de auge, desarrollo y decadencia, esquema que fue empleado en la historia del arte y canonizado por la misma en la explicación de los estilos a través de sucesivos periodos de conformación (preclásico), desarrollo (clásico) y descomposición (barroco). Como elemento positivo, a pesar de todo, no cabe ninguna duda acerca de que este autor logró que se suscitase un creciente interés sobre el Barroco. Fue por estos años, en definitiva, que este concepto comenzó también a ganar especificidad e independencia respecto del

arte renacentista. De la misma manera que el interés por este estilo posibilitó que se fuesen dibujando sus características fundamentales las cuales enseguida se irían complejizando como se mostrará en el siguiente epígrafe.

## 1.2. DESPEGUE HISTORIOGRÁFICO DEL BARROCO

Las condiciones de conformación de las distintas corrientes de interpretación historiográfica en el primer tercio del siglo XX fueron turbulentas, pero también enormemente creativas. En líneas generales, se puede considerar que se estaba asistiendo a una reacción frente al historicismo positivista del siglo anterior. No solo en las posturas organicistas de autores como Oswald Spengler, sino también en el vitalismo de Wilhelm Dilthey, quien proponía una forma de conocimiento como hermenéutica (comprensión) a través de la experiencia vivida (intuición), amén de otras novedades como las introducidas por el propio Benedetto Croce en Italia u Ortega y Gasset en nuestro país, filósofo cuya obra ha sido vivamente difundida fuera de nuestras fronteras. Fue en este contexto en el que nació también el enfoque social de la historia, fruto del desarrollo de la sociología de autores como Emile Durkheim y más tarde Max Weber o Karl Marx. Todos ellos influyeron en la obra de precoces estudiosos del Barroco como Walter Benjamin (1892-1940), uno de los precursores del círculo intelectual de Frankfurt, quien incluyó nuestro concepto entre una de sus preocupaciones fundamentales a lo largo de su vida.

Previamente, otro de los hitos en la formación del concepto de Barroco, que ya iniciaba su mudanza desde la historia del arte a la historia en un sentido amplio, fue la enunciación de este como “cultura de época”, en la obra también clásica de Werner Weisbach (1873-1953) *El barroco. Arte de la Contrarreforma* (1921). Weisbach estudió arte e historia en las universidades de Friburgo, Múnich, Leipzig y Berlín, donde ejerció como profesor. Permanecería en la capital germana hasta el auge del nacionalsocialismo, momento en que se exilió en Basilea. A partir de su obra, el Barroco se desprendía de la simple categorización dentro de la historia del arte para pasar a estructurar significados de mayor calado.

También el estudio de Wölfflin había dejado entrever la relación de este con la religión cuando señaló la arquitectura religiosa como su corazón, en una época que coincidía, además, a decir de este autor, con una religiosidad reavivada por los jesuitas. A esta orden religiosa se debe atribuir la defensa y difusión del espíritu contrarreformista en un contexto atravesado por las guerras de religión y los procesos de confesionalización y disciplinamiento. El arte fue sin ninguna duda una de las expresiones más clarividentes de esta batalla cultural que comenzaba a librarse en la temprana Edad Moderna del continente europeo, así como a difundirse por sus colonias. Por ello Wölfflin no vinculó este estilo a una simple evolución de las formas, tal y como se había hecho hasta el momento, sino a una concepción psicológica que mostraba la “expresión de su tiempo”. El Barroco, afirmaba:

“No puede, propiamente hablando, manifestarse más que en lo grande. La arquitectura religiosa es el lugar en el que conoce una total satisfacción: ahí



puede confundirse con el infinito, disolverse en un sentimiento de supremo poder y en el de lo inconcebible; de ahí el apasionamiento de la época posclásica. Renunciando a todo lo que se puede aprender, no aspira más que a lo grandioso” (Wölfflin, 1986, 93).

No obstante, en la mayor parte de todos estos ejemplos, las consideraciones en torno a la cultura barroca no dejaban de ser interpretadas dentro de la categorización de conceptos binarios con pretensión universal, siguiendo la clasificación del historiador alemán Reinhart Koselleck, tales como: conservador (lo barroco) frente a progresista (lo clásico); en sintonía con esa visión negativa o peyorativa (exagerado, inestable, etc. frente a equilibrado, moderado etc.). Todas ellas cuestiones que se erigieron en el debate fundamental en torno a la definición de este estilo, en la que lo barroco quedaba encasillado como oposición a lo clásico. Se constataba asimismo el ascenso fulgurante de un término en un periodo turbulento como ningún otro de la historia de la humanidad, puesto que, a principios del siglo XX emergía al mismo tiempo, joven y vivaz, la denominada “sociedad de masas”.

En efecto, la primera gran crisis del capitalismo, iniciada tras el pánico de 1873, había dado lugar a una aceleración del proceso productivo consolidado en los avances técnicos que marcaron el desarrollo de la segunda revolución industrial. Asimismo, empujó a las potencias europeas a acelerar los procesos de colonización y reparto del mundo en un empuje imperialista que está entre las principales causas del inicio de la Gran Guerra en 1914. Este frágil equilibrio (no ya europeo sino mundial) fue puesto a prueba en la Conferencia de Berlín (1884-1885), auspiciada por la recién unificada Alemania, convertida rápidamente en imperio (primer *Reich*). Su canciller de hierro, Otto von Bismarck, no pudo, en cambio, sostener el empuje de las fuerzas expansivas, pese a sus hábiles juegos diplomáticos, y, finalmente, su destitución en 1890 dio paso al periodo de la “paz armada”.

El inicio de las Guerras de los Balcanes entre 1912 y 1913 sería solamente el aperitivo de lo que le esperaba a la vieja Europa. Si bien tradicionalmente se ha puesto preferentemente el foco en la montonera de víctimas a las que estaba a punto de enfrentarse el continente hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, confirmando un punto de vista ciegamente eurocéntrico, multitud de trabajos recientes prefieren poner de manifiesto cómo esta lógica destructiva se puso en práctica primero en las colonias europeas esparcidas a lo largo del globo. En efecto, en la Conferencia de Berlín, la joven potencia industrial que representaban los Estados Unidos, así como los países europeos, aprobaron la formación de colonias como la del Estado Independiente del Congo en la forma de posesión personal de Leopoldo II de Bélgica para la explotación de recursos como el marfil y el caucho, que poseería hasta 1908. El resultado se tradujo en unos diez millones de víctimas mortales entre 1890 y 1914, en un régimen de codicia y terror hasta entonces desconocido. Siguiendo a Julián Casanova: “aunque puede calificarse el dominio de Bélgica en el Congo, con Leopoldo II y en los años posteriores, como un «crimen de dimensiones genocidas», las atrocidades allí cometidas no fueron tan diferentes

a las de otras potencias imperialistas” (Casanova, 2020, 53). Dato relevante que arroja luz para comprender los sucesos acontecidos entre las dos guerras mundiales. Mientras que a lo largo y ancho del continente europeo se esparcía la semilla del antisemitismo y crecía como una mala hierba el racismo camuflado en una visión etnicista y excluyente del concepto de nación.

Enmarcado dentro de estos complejos años fue, por tanto, cuando el filósofo italiano Benedetto Croce (1866-1952) enunció por vez primera la idea de una “edad barroca”. Previamente había publicado sus *Ensayos sobre la literatura italiana del siglo XVII* (*Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, 1911) en la que efectuó un estudio de carácter historicista que pretendía desprenderse de la vinculación negativa en torno a la idea de Barroco a la que, no obstante, retornó en su *Historia de la Edad Barroca en Italia* (*Storia dell'età barocca in Italia*, 1929) en la que se califica este concepto de “decadente”. La obra del italiano fue muy difundida y conocida en el resto del viejo continente, llegando a influir enormemente en la interpretación, entre otros, de Eugenio D’Ors. Croce fue un intelectual que refleja a la perfección la contradicción y complejidad del contexto histórico de la “era de las catástrofes”. Liberal prestigioso en Italia, especialmente después de manifestarse contrario a la participación de esta en la Gran Guerra, se enfrentó al fascismo tras el asesinato del diputado socialista Matteotti en 1924, lo que le valió ser apartado de la política e incluso ser incluido en el *Índice de libros prohibidos* de la Iglesia Católica bajo el papado de Pío XI, muy cercano a la dictadura fascista de Mussolini. Para el momento en el que Europa parecía arrojarse abiertamente al vacío, las publicaciones que reflexionaban sobre el Barroco y sus vicisitudes históricas se habían multiplicado, consolidándose como un campo de estudio de interés muy divulgado, especialmente dentro de la literatura especializada<sup>4</sup>.

Mientras que, por otro lado, filósofos como el español Ortega y Gasset pusieron en relación, desde muy temprano, este interés con la “mutación de ideas y sentimientos” que estaba experimentando la conciencia europea, haciendo hincapié en una transformación mucho más profunda y manifestada en su descripción de la sociedad de masas. Después de todo, parecía como si la nueva sociedad industrializada y tecnificada de principios del siglo XX tuviese un trasfondo barroco, como clave bien temperado de las transformaciones sociales y culturales que se estaban produciendo. De acuerdo con Ortega, esta nueva sensibilidad era síntoma del cambio de rumbo que tomaban los gustos estéticos, los cuales ponía en relación con la “curiosidad incipiente en las artes plásticas hacia el barroco”, del que, matizaba, hasta el momento no se había hecho “su anatomía ni su fisiología” (Ortega y Gasset, 1946, 403-404). Sí se conocía para ese entonces, no obstante, alguna de sus

---

<sup>4</sup> Así concluía Weisbach en agosto de 1920 el prefacio a su obra: “Escrito en años de guerra, de revolución y de duras pruebas, este libro se esfuerza en ascender a ese dominio de lo espiritual y lo universal, el único que permite liberarse de opresoras cadenas y saltar por encima de todo límite estrecho y de toda barrera arbitraria. La conservación de este inalienable imperio puede ser, para los alemanes, un consuelo y una satisfacción en su destino” (Weisbach, 1942, 53).

<sup>5</sup> El escrito, fechado en 1915, fue publicado bajo el título de “La voluntad del Barroco” en el número 22 de la revista *Arquitectura* (órgano de la Sociedad Central de Arquitectos) en 1920.



principales características, que comenzaban a desprenderse irremediamente de la simple categorización como confusión y mal gusto, tales como la complejidad y el movimiento. En eso consistía, según Ortega, lo que más interesaba del arte Barroco: “La nueva sensibilidad aspira a un arte y a una vida que contengan un maravilloso gesto de moverse” (*Ibidem*, 406).

De tal modo que las consideraciones al calor del debate que fue generando la conceptualización de este estilo, el cual comenzaba ya a enunciarse como cultura de época, interesaron a muchas de las grandes luminarias de este periodo. El propio Walter Benjamin, muy pocos años después (1925), desde una posición muy influida por el marxismo y la teoría crítica, se atrevió con un tratado sobre el origen del *trauerspiel* (que puede ser traducido como “drama barroco”) alemán, en el que reflexionaba sobre la definición de este concepto: *El origen del drama barroco alemán*. Previamente, ya había defendido su tesis doctoral sobre *El concepto de la crítica de arte en el Romanticismo alemán* (1919). En este trabajo posterior con el que trataba, sin éxito, de convertirse en profesor universitario, separó la idea (lo barroco), del periodo histórico (el Barroco). Aclaración que nos parece interesante y útil, llegados a este punto en el que el concepto iniciaba una pericia epistemológica que lo complejizaba, matizaba, y ampliaba irremediamente. En efecto, puede ser tenida su propuesta como una crítica a la interpretación romántica-idealista, puesto que fue este otro movimiento cultural el que se arrogó una filiación intelectual eminentemente barroca frente al clasicismo, comprendidas ambas como cliché y no en un sentido profundo. Si bien en Benjamin aparece ya claramente delineado como movimiento autónomo e incluso superior al clasicismo que le precede, en tanto que “en su seno”, afirmaba, este “se revela como soberana contraparte del clasicismo”. De tal forma que “al contrastante preludeo del clasicismo que resulta el Barroco, es difícil negarle una concreción superior y hasta una mejor autoridad y una validez más duradera en esa corrección” (Benjamin, 2006 [1925], 394).

Pero su propuesta no se detenía ahí e incluía también severas críticas a las interpretaciones que hicieron filósofos como Schopenhauer o Nietzsche, quienes serían determinantes y muy influyentes en la visión posterior del Barroco como elemento recurrente de la cultura (al calor de la teoría del “eterno retorno” nietzscheana y sus múltiples sucedáneos). Sobre la idea de Renacimiento, Nietzsche (1844-1900) en su obra *Humano, demasiado humano* (1876-1878), consideró que el periodo había constituido “la edad de oro de este milenio” frente al medievalismo impuesto por la Contrarreforma, por la cual “la magna tarea del Renacimiento no pudo ser consumada”, al sustituirse por:

“Un cristianismo católico defensivo, que recurría a las violencias propias del estado de sitio, retardando en dos o tres siglos la plena eclosión y hegemonía de las ciencias, imposibilitando tal vez para siempre la fusión completa del espíritu moderno con el antiguo” (Nietzsche, 1970, 194).

Toda la obra de Nietzsche es provocadora y exagerada, escrita desde las entrañas, si bien estas otras consideraciones afirmaron la especificidad de lo barroco

como un fenómeno vinculado a periodos de decadencia o crisis. Y es sin duda este un elemento que se puede tomar como su gran característica definitoria hasta el presente, probablemente la única en la que todos los que lo estudiamos estemos de acuerdo. Por tanto, por un lado, este quedaba asociado a la idea de crisis, mientras que, por otro, comenzaba a disociarse el Barroco, como cultura característica del siglo XVII europeo y sus colonias, de lo barroco como elemento de la cultura. ¿Por qué, entonces, filósofos que iban de Ortega a Benjamin, entre otros, encontraban una relación intrínseca entre su presente y el siglo XVII? Quizá el segundo de ellos posea algunas de las vetas todavía no exploradas más interesantes sobre este concepto.

### 1.3. BENJAMIN MÁS ALLÁ DEL *DRAMA BARROCO*

En su inacabado *Libro de los pasajes* (redactado entre 1927 y 1940) propuso una analogía entre la construcción en hierro de los pasajes comerciales del París de la época y de las iglesias barrocas: “en este *halle* barroco domina también el impulso “hacia arriba”, el éxtasis vertical (...) se puede decir que en esta sucesión de mercancías que en el pasaje perdura algo más sagrado, un resto de la nave eclesial” (Benjamin, 2017 [1983], 182). La cultura del Barroco, al igual que la de su tiempo, se había convertido definitivamente para el filósofo judeo-alemán en una preocupación recurrente, una especie de obsesión e, incluso, se podría afirmar que casi como la clave interpretativa en su descripción de la modernidad. Esta se fundamentaba en la idea de “imagen de mundo alegórico” que constantemente puso en relación en su obra con su idea de Barroco. En efecto, casi siempre que se le relaciona con nuestro concepto se acude a sus notas sobre el *trauerspiel* alemán, no obstante, esta preocupación benjaminiana, como se tendrá tiempo de observar a lo largo de estas páginas, aparecerá continuamente, salpicando la relación que estableció entre el Barroco y la génesis de la modernidad.

Para Benjamin, el mundo se había tornado en su forma acelerada a principios del siglo XX en una realidad gobernada por el “fetichismo de la mercancía” (que él concebía bajo la metáfora de “fantasmagorías del mercado”), idea-fuerza también en la descripción de Marx del capitalismo. Esto afectaba no solo a su dimensión social y económica, sino también a las categorías del arte y de la estética. Consideraciones que después concretaría en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). Entre sus reflexiones Benjamin se proponía: “mostrar cómo a consecuencia de esta representación cosista de la civilización, las formas de vida nuevas y las nuevas creaciones de base económica y técnica que le debemos al siglo pasado [el XIX] entran en el universo de la fantasmagoría” (*Ibidem*, 50). La mercancía o, mejor dicho, su forma fetichizada, pasaba a ser el nuevo ente metafísico. Y por ello los centros comerciales representaban el templo de la nueva religión. Mientras que el arte perdía progresivamente la dimensión alegórica que caracterizó a los siglos de la temprana Edad Moderna para pasar a convertirse, igualmente, en mera mercancía. La recuperación reciente de la obra de este hombre le sitúa como uno de los filósofos más apropiados para desvelar el sentido del Barroco en su relación con

la condición posmoderna. En efecto, existen ocasiones en las que las reflexiones anticipadas por ciertas personas necesitan tiempo de maduración, como el de los mejores licores, para llegar a ser saboreados en toda su complejidad.

Otro aspecto poco conocido es la relación que estableció en torno al *Capitalismo como religión* (1921), opúsculo sin acabar que permaneció inédito durante su vida, tal y como destaca Raimundo Cuesta en un interesantísimo ensayo sobre religión, historia y capitalismo. De acuerdo con lo que se plantea en este libro, en la crítica del judeo-alemán a la modernidad se anunciaba la “hipermodernidad de hoy” (Cuesta, 2019, 242), así como el sentido místico (desde el punto de vista de lo alegórico, ensoñador...) que toma la forma mercancía en tanto que fantasmagoría del mercado (como una especie de ensoñación barroca). Finalmente, de sus reflexiones se desprende también el sentido hermenéutico (casi cabalístico) del historiador crítico llamado a “dibujar una llave maestra que abre un raudal de estrategias y aproximaciones impugnadoras de la racionalidad abstracta e instrumental, sustentada en la idea de progreso lineal, de la era moderna” (*Ibidem*, 252). Tal vez por ello en este trabajo dejase sentenciado, sobre el asunto que nos ocupa que: “el cristianismo del tiempo de la Reforma no propició el ascenso del capitalismo, sino que se transformó en el capitalismo” (Benjamin, 2012 [1921], 128-132); cuestión que, como planteaba (o mejor dicho lamentaba) en la misma introducción sería apreciable en el futuro (a la sazón nuestro presente).



## 2. BARROCO Y MODERNIDAD

Al igual que el otro gran concepto cultural y artístico fundamental para entender la temprana Edad Moderna europea (periodo que transita entre la caída de Constantinopla en 1453 o el encuentro de América en 1492 y la revolución francesa en 1789), Renacimiento, el Barroco es una noción estrechamente vinculada a la historiografía, pero de forma más concreta, al menos en sus orígenes, a la historiografía del arte. Esta idea restrictiva del concepto se ha ido ampliando progresivamente hacia las artes entendidas en un sentido amplio (literatura, música, filosofía, etc.) y, finalmente, a la historia cultural e intelectual en su conjunto, tal y como se mostró en el capítulo anterior.

Se atribuye al humanista Giorgio Vasari (1511-1574) en su obra *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (publicada por vez primera en Florencia en 1550 y editada por el impresor Lorenzo Torrentino) el surgimiento de la preocupación por la historia del arte. Pocas otras veces en la historia de la humanidad, por no decir ninguna otra con anterioridad, los intelectuales del momento fueron tan conscientes de asistir a un cambio de época como sucedió en la Italia de los siglos XV y principios del XVI, momento en el que el Renacimiento inundó y enriqueció al conjunto de la cultura europea. Vasari dedicó esta obra (ampliada posteriormente en 1568) en la que llegó a acuñarse el término *rinascita* (Renacimiento) al gran duque Cosme I de Medici, importante y principal mecenas del *Quattrocento* italiano. Su importancia es tal que se le atribuye también el origen mítico, como se adelantó en la introducción, de la historia del arte. Y esto a pesar de que el tratado está repleto de numerosas exageraciones y alguna que otra invención, común en la forma de escribir de la época, constituyendo una suerte de género hagiográfico y moralizante similar al de la literatura religiosa más que un tratado de carácter científico al uso.

Quizá por ello esta trascendental y primigenia obra no estuvo exenta de algunos prejuicios que han pesado sobre este campo de estudio hasta el presente. El que me parece más importante es la idea de la decadencia del arte desde su etapa clásica grecorromana hasta finales del siglo XV y la misma noción de Renacimiento como inicio de una etapa de renovación que la historiografía ha puesto en relación desde

entonces con la sociogénesis del mundo moderno. Generalmente las categorizaciones, como sucede en el caso del concepto estudiado, suelen venir después. Con razón afirmaba Ortega y Gasset que los historiadores somos profetas del revés. No obstante, en torno a la recreación que se hizo del arte clásico grecorromano por estos años, y cuyo inicio Vasari situó en la obra de Giotto, artista florentino de la segunda mitad del siglo XIII y principios del XIV, se ponía en marcha un movimiento cultural y artístico que marcó el ocaso de la Edad Media<sup>6</sup>.

El humanismo renacentista se convertiría desde ese entonces en un movimiento artístico y cultural que se iba a desarrollar hasta llegar a las obras culmen de personas como Donatello, Leonardo, Rafael o Miguel Ángel, entre otros. El propio Vasari, formado en Florencia, conoció allí al último de este magistral cuarteto en la historia de la humanidad y quedó impresionado por su arte, como si estuviera inspirado por el mismísimo rector del cielo (Vasari, 2011 [1568], 314-315). ¡Y vaya que así fue! Tiempo después visitó Roma y pudo estudiar las obras de Rafael y de otros artistas de la generación anterior. Trabajó en estas dos ciudades y en otras como Nápoles, alcanzando merecida fama. Con razón, al ser tan buen conocedor de las novedades en la Península italiana, pudo considerar que: “nuestra época habría superado la excelencia del arte clásico en esta perfección” (*Ibidem*, 144).

El hombre renacentista se caracterizó, en primer lugar, por la confianza que depositó no tanto en el ser humano en general (antropocentrismo) sino, por extensión, en sí mismo (individualismo). Tal y como destacaba el estudio ya clásico de Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860), uno de los padres de la historia cultural, durante este periodo “el hombre se convierte en *individuo* espiritual” (Burckhardt, 1984, 73), siendo en Italia el lugar donde lo subjetivo se erguiría con pleno poder. De acuerdo con esta interpretación tradicional, la modernidad se ponía en marcha gracias a estos genios, a los que debemos, como una de las principales transformaciones mentales y culturales, la difusión del antropocentrismo moderno frente al teocentrismo medieval. El ser humano, al fin, se situaba en el centro del universo, así como de las interpretaciones que interrelacionaban al uno (el ser) con el otro (el mundo). No solamente en lo que respecta al arte, sino en la cultura en su sentido más amplio, se iniciaba una emulación o recreación del mundo clásico grecorromano.

A este aparente clasicismo se terminó por imprimir un halo de pensamiento cristiano que no terminó de desprenderse del mundo medieval previo, lo cual resultó en la configuración de una reinterpretación y evocación cristiana de los temas clásicos. Es decir, un momento intermedio o de transición, no muy medieval,

<sup>6</sup> Momento en el que: “En verdad, fue milagro muy grande que aquella época grosera e incapaz tuviese el poder de obrar en Giotto tan sabiamente que el dibujo, del cual poco o ningún conocimiento tenían los hombres de esos tiempos, mediante él volviese enteramente a la vida” (Vasari, 2011 [1568], 26).

<sup>7</sup> Alocución respecto de la que, no obstante, prefería guardar cierta prudencia, puesto que consideraba que “tal como no se dice cosa alguna que no se haya dicho antes, quizá no se hace cosa alguna que ya no se haya hecho, de modo que callaré al respecto” (*Idem*). Reflexión que, sin duda, muestra honda sabiduría.

pero tampoco del todo moderno, siendo estas zonas grises y de intersecciones de la historia en las que el oficio de historiador se torna más interesante y útil para escudriñar el conocimiento del pasado y sus matices.

## 2.1. MITO DEL RENACIMIENTO

Bastantes años después, Peter Burke, quien hoy es uno de los historiadores culturales más importantes, se opuso a esta idea tradicional defendida desde tiempos de Burckhardt acerca de que los humanistas fomentaron un conocimiento eminentemente práctico, relacionado desde ese entonces con la modernidad; catalogando esta interpretación como mito (Burke, 1999, 8-9). Mito en el sentido de la excesiva contraposición que el suizo vertió en su clásico entre Renacimiento y Edad Media, y en tanto que configuró un relato simbólico sobre los personajes que jalonaron esa historia, establecidos como elemento esencial de la misma. Idea, por otro lado, que también estuvo presente en ese sentimiento por parte de los intelectuales y artistas del periodo tardomedieval que precedió al inicio de la temprana Edad Moderna de estar viviendo un periodo histórico nuevo, tal y como mostraba la propia obra de Vasari. ¿Qué puede haber de cierto y qué de exagerado en estas interpretaciones?

Es importante destacar, en primer término, que la difusión del humanismo tuvo un carácter ciertamente informal respecto del saber de la época, controlado durante largo tiempo por el pensamiento escolástico, mayoritariamente en manos de la Iglesia. Simplificando seguramente el asunto, constituyó la escolástica la corriente filosófica y teológica en el marco de la cual se recibió y glosó parte de la filosofía grecolatina durante la Edad Media, especialmente la obra de Aristóteles (la *Lógica*, la *Metafísica*, la *Ética* y la *Política*), aunque no solo, tratándose de conciliar mediante esta vía razón y fe. Acompañó este ímprobo esfuerzo intelectual del mundo medieval al surgimiento de las escuelas catedralicias y Estudios generales en la Europa occidental, que se tienen por el origen de las universidades (Bolonia, 1088; Oxford y Cambridge, 1092 y 1209 respectivamente; y Salamanca, 1218, entre otras como París, fundada a mediados de siglo), coincidiendo con el denominado Renacimiento urbano del siglo XII. Cristalizó en uno de sus comentaristas más brillantes, Tomás de Aquino, que ejerció su magisterio en esta última en el siglo XIII<sup>8</sup>.

Muestran todos ellos, además de otros muchos avances entre los que se destaca la transformación de una enseñanza meramente repetitiva de las anteriores escuelas monásticas a otra de carácter más reflexivo de tipo dialéctico, el cruce de caminos y culturas que supuso el Mediterráneo desde la Antigüedad hasta la globalización del siglo XV, así como el inicio de una reflexión intelectual autónoma. Destacados fueron centros de traducción como el incentivado en Toledo por el monarca hispánico

---

<sup>8</sup> A quien anteceden otros autores tales como Avicena (siglo XI) o Averroes en el mundo islámico, Maimónides en el hebreo o Pedro Abelardo, Pedro Lombardo, etc. en el cristiano (todos estos autores del siglo XII).

Alfonso X o el desaparecido Estudio general de Palencia<sup>9</sup> (1212). Los dos ámbitos de conocimiento principales de estas instituciones fueron la Teología (basada en el estudio y comentario de la *Biblia* junto con algunos otros pocos autores como las *Sentencias* de Pedro Lombardo) y el Derecho, dividido a su vez en Derecho canónico (donde se estudiaba el *Decretum* de Graciano y las *Decretales*) y Derecho Civil (a partir del comentario del *Corpus Iuris Civilis* de Justiniano). Completaban el panorama la Facultad de Artes (en la que estaban muy presentes las obras citadas de Aristóteles, junto con el *Trivium* y el *Quadrivium*), y la de Medicina (fundamentada en textos de Hipócrates y Galeno). Ésta última era la que gozaba de menor prestigio, a excepción de algunas universidades como fue el caso de Montpellier, fundada en el siglo XIII.

La obra principal de Tomás de Aquino, *Suma teológica* (*Summa theologiae*), escrita entre 1265 y 1274, resultó un compendio de teología que se divulgaría no solo para esgrimir argumentos en favor de la existencia de Dios, algo que pocas almas negaban, sino que sirvió de base para la cultura académica de estas instituciones depositarias del saber de este periodo<sup>10</sup>. Desde ese momento, el conocimiento compendiado en estos tratados y corpus teóricos resultó inamovible en estas escuelas y universidades en las que se siguió enseñando un saber codificado en la capacidad razonadora a través del uso del silogismo en la *lectio* (o lectura), y la *quaestio* (cuestionamiento), desarrollada a través de una *disputatio* (disputa) sobre un tema en el que se aportaban las opiniones de estos autores y de las que se debían extraer una serie de conclusiones (*determinatio*). Metodología empleada hasta bien entrado el siglo XVIII. Como se mostrará más adelante, solo algunos esfuerzos de conciliar estos saberes con el mundo de la temprana Edad Moderna como el realizado por los teólogos de la Escuela de Salamanca, conseguiría remozar un saber universitario anclado en la lógica medieval y la doctrina cristiana. Esfuerzo que también realizarían los autores humanistas.

Uno de los círculos humanistas más importantes, por su parte, fue el que configuró la Academia neoplatónica florentina bajo el mecenazgo de Lorenzo el Magnífico (1449-1492), patronazgo en torno al que desarrollaron su obra autores como Lorenzo Valla, Marsilio Ficino, traductor y comentarista entre otras obras de los diálogos de Platón, o su discípulo Pico della Mirandola. Su obra *Discurso sobre la dignidad humana* (*Oratio de hominis dignitate*<sup>11</sup>) de 1486 es considerada como uno

<sup>9</sup> Este definió en sus famosas *Partidas* (siglo XIII) a las corporaciones universitarias o Estudios generales (origen de las universidades) como: “ayuntamiento de maestros et de escolares que es fecho en algunt lugar con voluntad et con entendimiento de aprender los saberes” (*Partida segunda*, título 31, ley 1, 114); en un principio concebidas como una organización de carácter gremial.

<sup>10</sup> Junto con sus *Comentarios a las sentencias de Pedro Lombardo* y la *Summa contra gentiles*, entre otros escritos, los cuales configuraron una auténtica revolución del pensamiento cristiano del siglo XIII, a veces denominado aristotelismo cristiano (o tomismo). Saber custodiado fundamentalmente por la orden dominica frente al neoplatonismo agustinista de gusto más franciscano.

<sup>11</sup> A veces traducido también como *Discurso sobre la dignidad del hombre*. En ella se afirman, entre otras ideas, algunas perlas como esta, las cuales se alejan claramente de los anteriores planteamientos medievales y se meten de lleno en el antropocentrismo moderno: “¿Quién pues



de los textos fundacionales del Renacimiento. Si bien la difusión del humanismo-renacentista tampoco fue ajeno a algunos centros universitarios tales como la histórica Universidad de Bolonia, decana de las universidades europeas, o la *Sapienza* de Roma en la península italiana, fundada en 1303, entre otras. De este modo las nuevas lecturas de los clásicos se fueron desarrollando fundamentalmente a partir del trabajo de humanistas y a menudo al margen de las instituciones principales de control y difusión del saber, tanto de forma individual, ejerciendo como maestros en las principales cortes europeas, o a través de círculos en los que se comenzaba a enseñar y a difundir un corpus teórico distinto y a menudo crítico al canónico. A veces incluso, como sucedió con la obra de Erasmo por los denominados círculos erasmistas en algunos países católicos como España, esto se realizó poniendo en riesgo sus vidas, ya desde tiempos de Carlos I, a pesar de que este importante humanista había ejercido como su preceptor en la etapa de formación del príncipe en Flandes.

Por lo que respecta al ámbito de la Monarquía Hispánica, se crearon importantes y tempranos círculos humanistas en torno a universidades como la de Salamanca o la propia fundación de la Universidad de Alcalá en 1499 por parte del cardenal Cisneros<sup>12</sup>. Estas completaban un abigarrado mapa de instituciones que con el tiempo se destinaron fundamentalmente a formar a los cuadros burocráticos de la Monarquía y de la Iglesia, no habiendo dejado de crecer desde el siglo XIII, destinadas originariamente, tal y como se señaló previamente, a impartir saberes superiores. En la Península, las tres universidades principales, denominados Estudios mayores, fueron las de Salamanca, Valladolid y Alcalá, a las que se sumaría la prestigiosa Universidad de Coimbra durante el periodo de la Unión Ibérica (1580-1640), así como las de las colonias americanas, levantadas a imagen y semejanza de la *universitas salmanticensis*, *alma mater* de las fundaciones latinoamericanas. Es el caso de la Real Universidad de México en el virreinato de Nueva España o de Lima en el de Perú, ambas datadas en 1551. No obstante, estos focos humanistas pronto se vieron amputados por la rápida difusión de un pensamiento contrarreformista de carácter fuertemente conservador que condicionaría la cultura y el saber del siglo XVII, pero que se dejó sentir fuertemente desde la segunda mitad del siglo XVI con el cariz que fueron tomando las guerras de religión durante el reinado de Felipe II (1556-1598), como después se mostrará.

Por todas estas razones la visión con toda seguridad demasiado optimista de autores como Burckhardt ha sido matizada en numerosos trabajos que, no obstante, siempre se encuentran en diálogo con las bases que él mismo sentó en torno a las características del humanismo renacentista. El propio Burke nos recuerda que su error “consistió en creer al pie de la letra la versión de los artistas e intelectuales del periodo, haciendo suya de manera literal esa concepción de Renacimiento” (Burke,

---

no admirará al hombre? A ese hombre que no erradamente en los sagrados textos mosaicos y cristianos es designado ya con el nombre de “todo ser de carne”, ya con el de “toda criatura”, precisamente porque se forja, modela y transforma a sí mismo según el aspecto de todo ser y su ingenio según la naturaleza de toda criatura” (Mirándola, 2004 [1486], 17).

<sup>12</sup> De esta fecha es la bula fundacional, siendo su apertura definitiva en 1508.

1999, 11). Reflexión a la que se puede añadir que Burckhardt posiblemente sumó a su interpretación algunos de los nuevos conceptos propios de su contexto histórico, el siglo XIX, tales como individualismo y modernidad, los cuales actuaron como ideas-fuerza a la hora de volcar su mirada hacia el pasado. Valores de los que sin duda se imbuyó este estudioso del Renacimiento. De lo que se podría deducir que no es, en definitiva, este otro momento (humanismo-renacentista), por tanto, una construcción historiográfica y conceptual distinta de la del Barroco. Argumento que no debiera emplearse para negar su existencia, puesto que es a través de estos constructos (conceptos) como los historiadores e historiadoras podemos organizar el conocimiento histórico, y se organizan en general el resto de los campos de estudio.

## 2.2. ARQUEOLOGÍA DE LA GESTICULACIÓN BARROCA

El siglo XVI fue, por su parte, también un periodo de contrastes, y las manifestaciones populares de la cultura de la época nos indican que la sensibilidad humanista era, ciertamente, un asunto más propio de las élites, que no necesariamente compartió la mayoría de la población. Esta cuestión se apreciaba en diversos aspectos que formaban parte de la vida cotidiana y que ha sido puesto de manifiesto en estudios clásicos como el de Mijaíl Bajtín (1987) sobre *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. De tal manera que a lo largo de estos años también convivieron tanto elementos medievalizantes como incipientes elementos culturales que preconizan lo barroco, entre otros: el gusto por el teatro, comprendido desde un punto de vista tanto abstracto (sentido de “teatralización del mundo”, el cual se manifestaba incluso en la liturgia, a través del sermón) como concreto (es el caso del gusto por las comedias, especialmente significativo en nuestro país). Así como lo que podríamos definir como un interés especial por la exteriorización del *yo* (fruto seguramente del desarrollo de ese *individualismo* al que aludía Burckhardt, a pesar de todo), y manifestado fundamentalmente en los actos públicos, tales como romerías, procesiones y otros festejos, pero también de carácter privado (bodas, entierros, etc.) y expresado en el día a día.

En este sentido, la propia diferenciación entre el elemento interno (privado) y externo (público) de la vida cotidiana, tal y como se puede entender en el presente, era también un proceso en construcción que está detrás del origen de conceptos sociológicos novedosos en aquel tiempo que dieron lugar a comportamientos previamente inexistentes relacionados fundamentalmente con el autocontrol individual, descrito por Norbert Elías en *El proceso de la civilización* (1977). Entre otros, coacción social (y autocoacción), contención de los instintos (psicologización y racionalización, vergüenza o escrúpulo), etc. En unos casos estos estuvieron relacionados con la violencia y el miedo a emplearla y en otros con elementos como el desarrollo del pudor (frente a la desnudez, por ejemplo, o la abierta obscenidad) y la contención sexual (moral). Comportamientos que muestran cómo “las sociedades europeas modernas sostienen una imagen del hombre en las que su propio *yo*, su auténtico *yo*, es algo encerrado en el *interior*” (Elías, 1987, 37), cuyo origen se retrotrae a la baja Edad Media y Renacimiento.

Las fuentes documentales de la época están repletas de ejemplos en los que esa exteriorización del yo (como algo subjetivo que se construye en el interior y que debe ser percibido por el resto de la sociedad, los otros, para definirnos) se manifiesta de forma recurrente. Por ejemplo, a principios del siglo XVII (1601), en pleno siglo Barroco, el licenciado Antonio Cueto de Lillo, médico vecino de Aguilar de Campoo, se querelló con el estudiante de Cánones Alonso Franco, por haberle injuriado gravemente a él y a su hijo Juan de Lillo, llamándoles judíos. Exponía este hombre ante uno de los jueces del Estudio de la Universidad de Salamanca “que el susodicho con poco temor de Dios y de la justicia” un día del mes de agosto en que estaban él y su hijo “quietos y pacíficos”, el mencionado estudiante: “con ánimo de afrentar e injuriar (...) les dijo que eran unos judíos (...) y otras palabras feas y afrentosas” (AUSA. Expediente 3008, 14. fol. 4 r.), teniendo como tenían condición de hidalgos. Motivo por el que se vieron impelidos a recurrir a la justicia de la villa, que a su vez le remitió al maestrescuela por ser depositario del fuero universitario que acogía al estudiante Alonso Franco.

El maestrescuela, Juan de Llano Valdés, nombró un juez de comisión para recibir información a través de la cual se recogieron declaraciones de algunos testigos como la del vecino Antonio Villarroel, quien cuenta cómo ese día se encontraba paseando con algunas otras personas y escuchó algunas voces entre el licenciado Cueto de Lillo y el bachiller Franco que, con una espada desenvainada: “decía voto a Dios que son unos bellacos y mienten (...) que voto a Dios que es un rapaz medroso y voto a Dios que son unos bellacos judíos” (*Ibidem*, fol. 10 v.-11 r.); asegurando, en cambio, este testigo que Cueto de Lillo había sido alcalde y procurador en la villa con estatuto de hidalgo, y que, por tanto, eran cristianos viejos y limpios de toda sospecha, y que no habían sido penitenciados por el Santo Oficio. También se recogieron otras declaraciones en la misma línea, algunas más subidas de tono, como la del hijo del primer testigo, Francisco, quien ponía en boca del estudiante de Cánones: “voto a Dios déjenme que he de matar a esos bellacos perros judíos” (*Ibidem*, fol. 15 r.), mientras blandía su espada; con toda la carga que implicaba ese insulto en la España de la época. Testimonios a partir de los cuales el juez del Estudio, Pedro Álvarez de Valcárcel, decidió meter preso de forma provisional en la cárcel a Alonso Franco, quien a su vez reclamó ante la justicia real, instancia ante la que terminaría resolviéndose el asunto.

Se observa, en lo que respecta a este periodo, en esta y otras situaciones similares, un alargamiento y exageración progresiva de estos gestos cotidianos que, en algunos ejemplos, como pudo ser el caso del arte, desembocó en un perfeccionamiento y desarrollo técnico que preconizó desde muy pronto lo barroco. Todo ello se realizó, por tanto, a pesar de los esfuerzos por diferenciar los siglos XVI y XVII, dentro de unas mismas coordenadas sociales y culturales que caracterizan y definen las sociedades de la temprana Edad Moderna europea, incluyendo, por extensión, a sus colonias. En efecto, cualquier momento se convirtió en el apropiado para manifestar esta (nueva) individualidad, incluida la muerte, que también poseía esta doble dimensión: pública (funeral) y privada (extremaunción, testamento y mortaja), tal y como han puesto de manifiesto numerosos estudios.

Finalmente, durante el Renacimiento también se desarrolló el gusto por las alegorías, las cuales alcanzaron sus cotas de desarrollo más perfectas durante el Barroco. Dentro de este gusto por las alegorías debemos incluir el deleite también por lo oculto (en un sentido místico-supersticioso), así como por lo irónico (en un sentido crítico y de resistencia), pero también de ocultación. Seguramente por miedo a las represalias, especialmente si se trataba de críticas al poder (tanto a la Iglesia como a la Monarquía que constituían los dos grandes poderes del momento) y que, de nuevo, explotará, metafóricamente hablando, durante la segunda mitad del siglo XVI y primera mitad del XVII, sirviendo el Siglo de Oro español como el mejor ejemplo que ilustra esta hipótesis.

El contexto histórico, por tanto, de la temprana Edad Moderna en el que los historiadores fijamos el nacimiento de este concepto fue, sin lugar a duda, una época de grandes transformaciones. No solamente en su sentido concreto, puesto que se asocia la idea de Barroco a un periodo de crisis, como fue el siglo XVII, sino de manera general, es decir, analizado en términos de larga duración o de estructura histórica, tal y como lo entendió Maravall, a la sazón, uno de los grandes estudiosos de este tema. El inicio de la modernidad comprendida de esta otra forma fue un periodo de enormes cambios que se puede retrotraer al menos a la era de los descubrimientos, periodo histórico en que se fijan los orígenes del actual capitalismo globalizado. Un capitalismo todavía incipiente, por su parte, que situaba a los imperios ibéricos (España y Portugal) al frente de la primera globalización del mundo. De hecho, se trata del primer paso hacia el modo de producción capitalista<sup>13</sup>. Si lo ampliamos desde una mirada global (hoy comprendida dentro del campo de estudio de la *global history* o historia global), este proceso puso en marcha asuntos tan importantes como el comercio triangular: una ruta comercial que vinculaba a través del Atlántico a Europa con África y América; y a esta a su vez con Asia a través del galeón de Manila, así como otras rutas establecidas por los portugueses entre África y Asia. Cuestión que probablemente esté detrás, como se mostró en el capítulo anterior, del origen del vocablo Barroco. Hacia el siglo XVII comenzaría a perfilarse en los territorios europeos la formación de los Estados modernos, definido por el padre del materialismo histórico bajo el signo de la violencia<sup>14</sup>.

El comienzo de la era de los descubrimientos que trajo consigo el primer esfuerzo globalizador solo fue posible, por tanto, tras los descubrimientos geográficos que en el siglo XV iniciaron los imperios ibéricos. La corona portuguesa fue la primera, sumándose enseguida la Monarquía Hispánica con el descubrimiento (o

<sup>13</sup> Siguiendo una periodización clásica, como enseguida se ampliará, puesto que marca el inicio de lo que Marx denominó “acumulación originaria” en el capítulo XXIV del primer volumen de *El Capital* (1867).

<sup>14</sup> Tal y como pone de manifiesto una conocida cita de Marx: “El descubrimiento de los yacimientos de oro y plata en América, la cruzada de exterminio, de esclavización y de sepultamiento en las minas de la población aborigen, el comienzo de la conquista y el saqueo de las Indias orientales, la conversión del continente africano en cazadero de esclavos negros: son todos hechos que señalan los albores de la era de producción capitalista. Estos procesos idílicos representan otros tantos factores fundamentales en el movimiento de la acumulación originaria” (Marx, 1974 [1867], 140).

encuentro) y posterior conquista y colonización de América (territorios agregados a la Corona de Castilla). Proceso al que progresivamente se irían añadiendo otras monarquías europeas tales como Inglaterra, Francia o la joven república de Países Bajos tras su independencia, entre otros territorios. Todas ellas fueron complementando asimismo el establecimiento de nuevas e incesantes rutas comerciales, así como avances en la navegación, el comercio y una apertura mental relacionada con todo ello sin precedentes en la historia de Occidente.

La crítica humanística a muchos de los textos que comprendían esta tradición, junto con la velocidad de difusión de la cultura que permitió la imprenta de tipos móviles desarrollada por Gutenberg (1440), entre otras transformaciones tales como la Reforma protestante y su duro cuestionamiento del dogma cristiano, permitió a Occidente abrir sus horizontes hacia un contexto que les era completamente ajeno y extraordinariamente nuevo. Acontecimientos que les permitieron tomar ventaja, no solamente desde el punto de vista tecnológico sino también científico, sobre otras áreas que comenzaron a aparecer a ojos de los europeos como culturalmente más atrasadas, tales como el lejano Oriente y el mundo islámico. Amén de las amplias áreas geográficas que comenzaban a repartirse y a dominar vorazmente en este proceso de acumulación originaria y génesis del moderno sistema capitalista, especialmente América, África y buena parte de Asia.

### 2.3. LA ESCUELA DE SALAMANCA Y LAS BASES DEL MUNDO MODERNO

Conocida también como Segunda escolástica o Neoescolástica, conforma la obra de un nutrido grupo de teólogos de la Universidad de Salamanca que establecieron un corpus teórico de carácter misceláneo en torno al magisterio ejercido por el dominico Francisco Vitoria (1483-1546) tras su llegada a la ciudad en 1526, es decir, al mismo tiempo que se conocían y difundían las primeras novedades en Europa del humanismo renacentista<sup>15</sup>. Entre sus intenciones probablemente se encontrase la de remozar el pensamiento escolástico basado en la teología natural de Tomás de Aquino (tomismo), duramente cuestionado por las iglesias reformadas. No obstante, la relectura que iniciaron estos sabios salmantenses se rebelaría extraordinariamente original. Hasta tal punto fue así como que al padre Vitoria se le atribuye la configuración de una primitiva doctrina teológica y jurídica que sentó las bases del derecho internacional, a partir del desarrollo del derecho de gentes (*ius gentium*), e incluso de los Derechos Humanos, en base a una reformulación del derecho natural (*iusnaturalismo*). El burgalés se atrevería incluso a cuestionar la licitud de la conquista de América por parte de las monarquías europeas y planteó que el bien común se situaba por encima del de cada *Estado*, debiendo estos quedar sujetos a la ley y a la justicia. Esta reinterpretación y adaptación de la obra de Tomás

---

<sup>15</sup> Es preciso aclarar en este punto que el empleo del concepto heurístico y analítico de escuela de pensamiento (quizá pudiera encajar mejor el de círculo intelectual) resulte siempre complicado. De manera que lo usaré con sentido práctico.

de Aquino a la modernidad supuso, finalmente, una de las primeras salidas desde el horizonte mental medieval hacia el mundo moderno.

Tradicionalmente se han distinguido dos generaciones dentro de esta Escuela de pensamiento o círculo intelectual, la primera de ellas representada por su fundador y otros maestros tales como Martín de Azpilicueta, Tomás de Mercado o Domingo de Soto, todos ellos dominicos (primera mitad del siglo XVI), y la segunda capitaneada por Francisco de Suárez y otros teólogos de la orden jesuita como Juan de Mariana (segunda mitad del siglo XVI-principios del XVII). Me centraré en esta segunda etapa, desarrollada en un contexto abiertamente barroco. La obra de Suárez (1548-1617), en efecto, es interpretada como el punto de transición entre la escolástica medieval y la filosofía moderna, influyendo en autores centrales de este siglo como Descartes. El granadino se formó en la Universidad de Salamanca en su periodo clásico, esto es, en la década de 1570, momento en que resonaban las enseñanzas de Francisco Vitoria y de sus discípulos, y para 1580 se trasladó a Roma a enseñar teología en el Colegio jesuita, desde donde se desplazó posteriormente a las Universidades de Alcalá, de nuevo Salamanca y, finalmente, Coimbra, por expresa petición de Felipe II. En esta última ciudad se publicaron en 1597 sus famosas *Disputationes Metaphysicae* (*Disputationes metafísicas*). Tras su jubilación en 1615 se retiró a Lisboa, donde está enterrado.

Algunas de sus aportaciones más importantes, las cuales supusieron la definitiva renovación del pensamiento escolástico conocido como “suarismo” y que le lleva a ser considerado como el más moderno de esta Escuela de pensamiento, se encuentran recogidas en su *Tractatus de legibus ac Deo legislatore* (*Tratado de las leyes y de Dios legislador*, 1619). En él establece que la ley natural es el “marco legal primario e intangible al que la criatura racional está sujeta de manera incondicional” (Utrera García, 2020, 202). Siendo, por su parte, la ley divina origen y fuente de toda legalidad<sup>16</sup>. Para Suárez, “desde la perspectiva de su origen, todo derecho proviene de Dios”, si bien el legislador humano, en base a este principio doctrinal, “goza de una estimable autonomía” (*Ibidem*, 200).

Las sociedades poseen, por consiguiente, la libertad de gobernarse de acuerdo con el derecho natural para la consecución del bien común y la felicidad, respetando la justicia, cuya administración recaía en el monarca como base de su poder político. Suárez, por tanto, defendió, en última instancia, una titularidad originaria del poder político en manos de la multitud, cuestión que entronca directamente con la cultura barroca. No obstante, finalmente se vinculó al pensamiento absolutista que comenzaría a ser predominante en el siglo XVII al considerar que la comunidad política había trasladado o cesado (*perfecta largitio*) esta función a manos del rey, quien pasaba a ser el único titular del poder político, tal y como explicita en uno de los pasajes más famosos de su *Tratado de las leyes y de Dios legislador*: “por

<sup>16</sup> Una vez superado el debate frente a la doctrina protestante del libre albedrío que caracterizó al pensamiento católico, expresado en su obra *Defensio fidei catholicae adversus anglicanae sectae errores* (*Defensa de la fe católica contra los errores de la secta anglicana*). Escrito en 1613 a petición del papa Paulo V contra el príncipe Jacobo de Inglaterra.



eso la transmisión de ese poder por el pueblo al soberano no es delegación, sino cuasialienación o entrega ilimitada de todo el poder que había en la comunidad<sup>17</sup> (Suárez, 1918 [1619], libro 3, cap. 4, núm. 11).

Esta “cuasi alienación” dejó una ventana abierta a otro de los postulados más originales de este círculo intelectual, compartido desde Vitoria por la mayoría de sus autores, como es el “derecho de resistencia”, esto es, la licitud de rebelarse frente a un poder injusto “por la cual toda comunidad política tiene derecho a la legítima defensa cuando es objeto de un ataque grave”; lo que verdaderamente es una “cláusula de garantía frente al riesgo de que el poder político devenga tiránico” (Utrera García, 2020, 210). Afirmación que vierte un severo cuestionamiento a las interpretaciones más propicias a considerar a Suárez como un defensor acérrimo del absolutismo. A decir de autores como Fernando Álvarez-Uría: “Suárez y los jesuitas reivindican frente a Lutero una libertad natural de los sujetos humanos para actuar, pero es una libertad en la dependencia, propia de los seres creados” (Álvarez-Uría, 2015, 302). Coronando de este modo “en el interior de la filosofía escolástica el espacio mental abierto por Francisco de Vitoria y la Escuela de Salamanca”; pero introduciendo a la vez “un desplazamiento existencial que abrió la vía a los derechos subjetivos” (*Ídem*) que entronca directamente con la cultura del barroco<sup>18</sup>.

Tanto Grocio como Suárez afirmaron, siguiendo la estela iniciada por el padre Vitoria, que el derecho internacional provenía del derecho natural y del derecho de gentes, lo que demuestra, aunque por distintas vías (la protestante y la católica), la reflexión sobre un mismo proceso común y compartido: la primera globalización. Por su parte, en una interpretación extraordinariamente original, Álvarez-Uría considera que, en la obra de Vitoria y sus discípulos, no solamente entraron en juego estas categorías epistemológicas, sino que también se dirimió el propio surgimiento de la idea de humanidad (género humano<sup>19</sup>). Si bien la propuesta más radical, no obstante, fue probablemente la del también jesuita Juan de Mariana, quien en su obra *De rege et regis institutione* (*Sobre el rey y la institución real*, 1599) formuló su famosa pregunta: “si es lícito matar a un tirano”. De acuerdo con Mariana, esto estaría justificado incluso con los reyes legítimos cuando estos “menosprecian las leyes y la religión del reino y desafían con su arrogancia y su impiedad al propio cielo” (Mariana, 1981 [1599], 80). Justificaba, por tanto, la legitimidad de destruir por

<sup>17</sup> “*Quocirca translatio huius potestatis a republica in principem no est delegatio, sed quasi alienatio seu perfecta largitio totius potestatis quae erat in communitate*” (Suárez, 1619, 125).

<sup>18</sup> Su obra tuvo gran repercusión no solo en el mundo católico sino también en las escuelas reformistas inglesas (anglicanas), alemanas (luteranas) y holandesas (calvinistas), entre otras, empleada después por el *iusnaturalismo* de autores como Hugo Grocio o como contrapunto a la naciente idea de contrato social desarrollada por Thomas Hobbes o John Locke, considerado este último padre del pensamiento liberal.

<sup>19</sup> “La categoría de *género humano* abría un nuevo espacio en el seno de la *episteme* renacentista, daba paso a un territorio aun inexplorado por el pensamiento, en el que iban a tener cabida problemas relativos al poder político, problemas relativos a la guerra y a la paz, en fin, nuevas reflexiones sobre el derecho natural y el derecho de gentes que iban a servir de fundamento a las teorías democráticas contractualistas” (Álvarez-Uría, 2015, 148).

la fuerza a los tiranos (teoría del tiranicidio) como parte de este derecho natural<sup>20</sup> (*iusnaturalismo*).

#### 2.4. LA REACCIÓN CATÓLICA *AD MAIOREM DEI GLORIAM*

Si bien en esta otra etapa más propia de los autores de la segunda generación de la Escuela de Salamanca destaca Álvarez-Uría como fueron mayoritariamente jesuitas quienes se situaron al frente de la misma, logrando que se difundiese ampliamente en los centros culturales de carácter global que por aquel entonces suponían ciudades como Salamanca y Roma, entre otras como Coimbra o Évora. También, por extensión, las colonias ibéricas repartidas por todo el mundo. La Compañía de Jesús, que había sido fundada por el soldado guipuzcoano Ignacio de Loyola en 1540 (gracias a la Bula *Regimini militantis Ecclesiae* otorgada por el Papa Paulo III), jugó un papel clave en la difusión de las ideas de la Contrarreforma. Esta orden nacía con una clara vocación de combate ideológico e incluía la novedad del voto de obediencia al papado (denominado cuarto voto), con quien negociaba directamente el General (o Padre General), al que acompañaban cinco asistentes encargados de coordinar las actuaciones del ejército espiritual formado, como rezan sus siglas, AMDG (*Ad maiorem Dei gloriam*, “para la mayor gloria de Dios”). A la muerte de su fundador en 1556, los jesuitas estaban ya establecidos como vanguardia evangelizadora en América, África (Congo) y el Lejano Oriente (Japón), acompañando, como se puede observar, a la propagación del capitalismo globalizado.

Los primeros pasos de la orden acompañaron también la difusión de las ideas de la Escuela de Salamanca, especialmente aquellas en las que con más ahínco se debatía y rebatía la doctrina de las iglesias reformadas. Esto no quiere decir que el pensamiento de la Compañía y de los profesores de esta escuela fuese el mismo. Tampoco que la orden difundiese únicamente las ideas de este círculo intelectual. Cabe destacar, en este sentido, que el tiempo de su formación coincidió con la primera sesión del Concilio de Trento (diciembre de 1545), convocado por el mismo papa a expensas del emperador Carlos V, y que se reuniría de forma intermitente hasta 1563. Allí se dieron cita la flor y nata de la intelectualidad católica, muchos de ellos españoles (es el caso de los dominicos Domingo de Soto y Melchor Cano, miembros de la Escuela de Salamanca, o Diego Laínez, compañero de Ignacio de Loyola y segundo General de la orden jesuita, entre muchos otros), quienes sin duda contribuyeron de forma extraordinaria al desarrollo de la mentalidad barroca y de los debates intelectuales y doctrinales del periodo.

Frente a la primitiva idea del emperador, probablemente de llegar a algún tipo de solución de compromiso frente a la Reforma protestante y el comienzo de las guerras de religión que se abrían en Europa, subyace el interés del papa

---

<sup>20</sup> “Tanto los filósofos como los teólogos están de acuerdo en que, si un príncipe se apoderó de la república por la fuerza de las armas sin derecho alguno y sin que interviniera el consentimiento del pueblo, puede ser despojado por cualquiera del gobierno y de la vida” (Mariana, 1981 [1599], 79).



por reforzar su poder, alianza para la que contaría oportunamente con la orden. Esta se apoyaría además en un complejo y eficaz sistema ideológico divulgado a través de la enseñanza y sus instituciones, una fuerte jerarquización y los ejercicios espirituales, ritual ascético perfeccionado por el fundador que constituía una transformación interior (subjativa) destinada a la aceptación ciega de la servidumbre voluntaria (un gesto impregnado ya de ideología barroca<sup>21</sup>). La todopoderosa orden jesuita, que había nacido con clara vocación de enfrentar, convencer y convertir a los herejes allí donde estuvieran (evangelización), al servicio solamente de Dios y del pontífice, terminó por inmiscuirse, y de qué modo, en los asuntos políticos, convirtiéndose en una incómoda e influyente piedra en el zapato de las Monarquías europeas.

Coincide todo este contexto en nuestro país con un cierre ideológico en torno a las ideas de Trento que condicionó cualquier atisbo de apertura intelectual con respecto a los avances culturales propiciados por el humanismo renacentista primero, y por la revolución científica del siglo XVII después (anticipada por los descubrimientos de Copérnico y Vesalio en 1543). Lo más interesante de todas estas ideas, a pesar de todo, es su modernidad, lo que muestra la paradoja del mundo moderno, en este caso de la temprana Edad Moderna, en la que el Renacimiento encierra lo barroco y el Barroco está impregnado asimismo de humanismo-renacentista.

Merece especial interés poner en relación todo este contexto histórico con los procesos de confesionalización y disciplinamiento como conceptos historiográficos que sirven para explicar y organizar buena parte de las transformaciones sociológicas que se estaban poniendo en marcha en la Europa de la época<sup>22</sup>. Fueron articulando estos cambios la primitiva génesis de los Estados modernos, los cuales no terminarían de configurarse al menos hasta el siglo XVIII. El siglo XVII fue, por tanto, también el siglo de la continuación de la Contrarreforma en el mundo católico. La implicación a fuego y espada de la Monarquía Hispánica frente a la Reforma protestante tuvo efectos ambivalentes en tanto que los movimientos reformadores “tuvieron un origen común” (Jones, 2003, 10). Seguramente por ello, por encima de las diferencias dogmáticas, la atmósfera de intolerancia religiosa fue más

---

<sup>21</sup> Álvarez-Uría señala que este fundamentalismo jesuita introdujo “en la Iglesia de la Contrarreforma un nuevo estilo de pensar, una nueva sensibilidad, un cierto dinamismo, pero lejos de poner término al espíritu inquisitorial se plegaron a él” (Álvarez-Uría, 2015, 293).

<sup>22</sup> El primero de ellos creado por los historiadores alemanes Wolfgang Reinhard y Heinz Schilling quienes, en la década de los setenta, desarrollaron sus ideas en paralelo, estudiando la construcción de la confesión de las diferentes iglesias, tanto dentro del contexto cultural católico como luterano. Ambos vienen a convenir que, entre la Paz de Augsburgo de 1555 y el inicio de la Guerra de los treinta años en 1618, se formaron y fortalecieron tres grandes grupos confesionales: católico, luterano y calvinista; adquiriendo las diversas monarquías, en función de su ámbito confesional y, por ende, a partir de entonces cultural, fuertes connotaciones dogmáticas (entiéndase conservadoras) (Arcuri, 2019). El segundo, desarrollado a finales de la década de los sesenta, por el historiador alemán Gerald Oestreich hace referencia al poder de las distintas iglesias, tanto católicas como reformadas, para modular y controlar las costumbres sociales en base a sus principios doctrinales (Palomo, 1997).

compartida entre los ámbitos culturales católico y protestante de lo que a menudo muchos investigadores y muchas investigadoras estarían dispuestas a reconocer en base a sus respectivas historiografías nacionales. En efecto, no todos los esquemas e interrelaciones en la historia son unidireccionales, ni las fechas un elemento preciso en el campo de estudio de esta, después de todo, tal y como ya se ha mencionado, el propio Renacimiento ya contenía y anticipaba algunos elementos barroquizantes.

## 2.5. NACIMIENTO DEL BARROCO HISTÓRICO

En cuanto a su dimensión historiográfica, el nuevo periodo histórico que abría todas estas aportaciones que, poco a poco, se fueron difundiendo desde Italia al resto de Europa, necesitaba un opuesto. Tal y como se mostró en el capítulo anterior, lo barroco estaba destinado a nacer de esta forma como oposición a lo clásico, y los historiadores del arte desde muy pronto opusieron la categoría Barroco a la de Renacimiento. Ya Wölfflin señaló que, a diferencia del primero, el segundo “no se acompaña de ninguna teoría” (Wölfflin, 1986, 22); y situó los orígenes de este estilo artístico en la ciudad de Roma en la década de 1630, concretamente en torno a las novedades introducidas por Miguel Ángel, a quien se atreve a referirse como “padre del Barroco”<sup>23</sup>. Lo que nos sitúa tras la pista de que los artistas del periodo sintieron que estaban transitando un mismo y único camino que sería separado posteriormente por los historiadores (el de los “modernos” frente a los “antiguos”).

Por todo ello, me atreveré a fijar una fecha para situar el nacimiento del Barroco en la que además se muestra la implicación de la Monarquía Hispánica en el mismo. El 6 de mayo de 1527 las tropas del emperador Carlos V ejecutaron el *sacco di Roma* (saqueo de Roma) en lo que supuso un importante signo de afianzamiento de la supremacía del poder terrenal sobre el espiritual. La terrible violencia de infausta memoria que arrasó la ciudad de los papas, perpetrada por soldados españoles y alemanes en su mayoría, no sería la única ni la más destructiva. De esta guisa se cobraban los soldados imperiales el dinero de la soldada, aprovechando las riquezas, que no eran pocas, de cardenales, aristócratas, banqueros, embajadores y ciudadanos acomodados que completaban el boyante panorama socioeconómico de la ciudad santa, tan duramente criticado por Lutero, entre otros. Estos aparentemente espontáneos sucesos, oportunamente orquestados, avanzaban, por otro lado, el sino de la modernidad, en el que la idea de progreso aparecía confrontada a la de barbarie como dos caras de la misma moneda. Asimismo, la implicación del emperador en estos sucesos no está demostrada.

Las guerras, por su parte, entre las monarquías francesa e hispánica por el control de los territorios italianos se remontan a tiempos anteriores al reinado de los Reyes Católicos, quienes desarrollaron asimismo una intensa política regalista

---

<sup>23</sup> Si bien advertía que: “Parece ser que no se tenía la impresión en principio de estar recorriendo nuevos caminos. Por ello no se da un nombre preciso a este estilo: «estilo moderno» engloba igualmente todo lo que no es antiguo y lo que no pertenece al estilo tedesco» (gótico)” (Wölfflin, 1986, 22).

que nada gustaba en el Vaticano. El enfrentamiento entre Carlos V y Liga de Cognac, que coaligaba al papado con la monarquía francesa y las repúblicas de Milán, Venecia y Florencia con el objetivo de alterar la hegemonía española en la Península italiana, considerada como de excesiva dominación imperial por las fuerzas coaligadas, poseía claras reminiscencias medievales<sup>24</sup>. Con todo y con ello, el poder del absolutismo frente a los fueros (privilegios) medievales no cesaba de crecer, sentando las bases de lo que el historiador del derecho Antonio M. Hespanha denominó *Leviatán moderno*, el cual crecía a la par que se alimentaba la hidra de mil cabezas del primitivo capitalismo, dos monstruos cuyas voraces fauces no han cejado de nutrirse hasta el presente. No obstante, por aquel entonces Estado y sociedad civil todavía no conformaban la matriz de la organización política, y: “en vez de ser monopolio de un centro único, el poder político aparecía disperso en una constelación de polos relativamente autónomos, cuya unidad era mantenida, en el plano más simbólico que en el efectivo, por la referencia de una cabeza única” (Hespanha, 1989, 232). Esta era la representada por la familia Habsburgo en los territorios que comprendían la forma de monarquía compuesta como máximo exponente de esa organización autónoma.

Las acciones de las tropas imperiales en Italia durante este periodo, llevadas a cabo por los famosos tercios viejos, constituían un mensaje que podía ser leído de la misma forma en toda Europa. La imposición por las bravas de la Monarquía Hispánica marcaba así el signo de los nuevos tiempos, en el que el poder religioso se supeditaba definitivamente al del nacimiento de las estructuras estatales y de la incipiente economía capitalista, a pesar de las denuncias de círculos intelectuales como el constituido por la Escuela de Salamanca. Y desde este cogollo del poder político comprendido en su forma más tradicional como ejercicio del monopolio de la violencia, se desparramaría hacia el resto de la sociedad no necesariamente ni siempre en sus manifestaciones más burdas, en los ya descritos procesos de confesionalización y disciplinamiento que forman parte de la genealogía del Estado occidental y de la acumulación originaria capitalista.

Fue en Roma, por tanto, centro de la cristiandad católica occidental, donde a decir de Wölfflin se situó el culmen del Renacimiento como estilo artístico, así como la disolución de este. La obra de Bernini abría a partir de la década de 1630 un nuevo capítulo en la historia del arte, mientras que para 1580 este estilo ya habría alcanzado su plena madurez en la ciudad santa. El motivo por el que

---

<sup>24</sup> Pudiendo asimilarse a la “querrela de las dos investiduras” que enfrentó a papas y emperadores del Sacro Imperio entre 1075 y 1124 por la autoridad en los nombramientos de la Iglesia católica. Esta querrela comenzó a cerrarse en septiembre 1122 cuando se firmó el concordato de Worms, ratificado un año después en el concilio ecuménico de Letrán. Implicaba la concesión de regalías que supusieron de facto la primacía de la autoridad de los monarcas en sus territorios, como muy bien habían comprendido, antes que Carlos V, sus abuelos maternos, Isabel de Castilla y Fernando de Aragón a través del patronato regio. El más importante de estos privilegios fue el derecho de presentación, por el que los monarcas pasaron a controlar indirectamente el nombramiento de obispos. Por su parte, el emperador supo aumentar estas prebendas arrancados por sus abuelos a la Iglesia al imponer el pase real o pase regio de los documentos pontificios y peticiones de los obispos a Roma para poder ser ejecutados.

señalo que este suceso histórico (*sacco di Roma*) puede ser tomado como el punto de partida del Barroco, es que se tiene constancia de que influyó enormemente en la personalidad de artistas como Miguel Ángel (1475-1564), inspirando el arte de su última etapa en la que se desató la famosa *terribilità* miguelangelesca, acaso la expresión más original del mismo. Aunque esta transformación del artista no responde solamente a una cuestión meramente coyuntural y también tuvo mucho que ver con un proceso de cambio interno de carácter melancólico o depresivo (expresado en las muertes de su joven amante Cecchinio Bracci en 1543 y su amiga Vittoria Colonna en 1547), haciendo coincidir estos hechos en el tiempo. A veces los historiadores, tejedores del hilo de Ariadne, nos vemos forzados a realizar estos ajustes para que los acontecimientos armonicen.

La biografía de este genio del Renacimiento (y, a la sazón, padre del Barroco), por su parte, es muy conocida y en ella destaca su relación con Lorenzo el Magnífico y el círculo humanista de la villa Medici. Tras la muerte de este visitó varias ciudades italianas hasta que se instaló en Roma en 1496, donde con tan solo treinta años lograría convertirse en uno de los principales artistas de la ciudad<sup>25</sup>. Fue en esta última etapa de la vida del artista en la que alcanzó a escribir algunos de sus versos más atormentados, acaso fruto de las transformaciones que una sensibilidad de ese tipo sin duda podría percibir. Demasiadas cosas estaban cambiando.

Esta otra faceta no siempre conocida del artista, aunque ya destacada en la obra de Giotto (puesto que la Poética era uno de los componentes fundamentales de la Estética, tal y como dejó escrito Aristóteles en su tratado homónimo del siglo IV a.C.), se ha vinculado tradicionalmente y quizá de manera poco crítica o prematura con una prosa de inspiración neoplatónica típicamente renacentista, atribuida a su formación en la Academia florentina de los Medici. No obstante, en estas poesías se enunciaban preocupaciones abiertamente barrocas, tales como la memoria o la muerte, así como su vinculación con el hecho religioso, entendido este ya de manera completamente introspectiva (en línea con la *devotio moderna*). En efecto, al igual que hizo con la arquitectura, Miguel Ángel fue capaz de avanzar sobre un soporte clásico, como son en este caso los sonetos o los madrigales, las preocupaciones del periodo siguiente, en cuyos escritos parece anticiparse una “voluntad” arrojada hacia el pensamiento barroco. Nos descubren, asimismo, a un gigante de su talla replegado y temeroso ante el vacío existencial<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Después del saqueo de la ciudad y de la expulsión de la familia Médici de Florencia formó parte del gobierno de la nueva República Florentina y participó en la defensa de la ciudad frente a las tropas papales como responsable de su fortificación. No conforme con la situación política de la ciudad, la abandonó para volverse a trasladar a Roma, donde siguió trabajando e inauguró su nueva etapa, verdadero origen del Barroco italiano y, por extensión, europeo.

<sup>26</sup> Tal y como revelan, entre otras, estas dos piezas seleccionadas datadas en torno a 1555 y manuscritas entre sus papeles personales con pulso tembloroso:

“LXXVI Me entristece y duele, pero también me gusta/ todo pensamiento que vuelve a la memoria/ el tiempo ido, y que razón me pide/ de los días perdidos por los que no hay reparo/ Me gusta solo, porque/ antes de morir aprendo/ que cuanto el hombre ama es de fe breve;/ y me entristezco, porque hallar gracia y merced/ a muchas culpas, al final, es raro./ Pues aunque se aguarden tus promesas,/ esperar es, quizá, Señor,/ muy atrevido/ que tan soberbia demora

Quizá pueda parecer aventurado definir estos versos como la expresión de una “voluntad” típicamente barroca, lo que sí parecen mostrar sin ninguna duda es un hilo histórico que define a las sociedades de la temprana Edad Moderna en su caracterización de sociedades tradicionales. Estas poseían una profunda raíz medievalizante a veces expresada en su dimensión popular, que en este caso podemos poner en relación, tirando del mismo hilo, con las danzas de la muerte de finales de la Edad Media. Fue en este momento de hecho, en el que, a decir de Benjamin floreció el pensamiento alegórico, expresado en la calavera como figura paradigmática de la emblemática barroca<sup>27</sup>.

Es a partir de este tropo, por tanto, en el que se considera que la muerte todo lo iguala, es decir, que no valen riquezas ni oficios frente al destino que aguarda a todos los seres humanos (igualitarismo), que evolucionaron las alegorías del *memento mori* (recuerda que morirás) y *vanitas* (vacío), las cuales serían llevadas a su paroxismo durante el Barroco, como muestran las magistrales representaciones del pintor sevillano Valdés Leal.



Imagen 1. Postrimerías (*Finis gloriae mundi*), óleo sobre lienzo. Valdés Leal (Hospital de la Caridad, Sevilla). Fuente: autor.

amor perdone./ Aunque tal vez en tu sangre se comprenda/ que si/ par nunca tuvo martirio,/ sin mesura serán igual tus dones

(...)

**LXXVII** Si a menudo ocurre que el gran deseo promete/ a mis tantos años más años todavía,/ no hace que la muerte no se apresure siempre,/ o que donde duela menos, más se acelere./ ¿A qué más vida para gozar se espera,/ si solo en la miseria a Dios se adora?/ Feliz fortuna, y con larga demora, tanto más daña cuanto más deleita/ Mas si acaso gracia mi corazón alcanza,/ Señor mío querido, aquel ardiente celo/ que al alma reconforta y asegura,/ pues que el propio valor nada me vale,/ rápido entonces llévame ya al cielo:/ que con mucho tiempo, el bien querer es menos.”

Sigo la traducción realizada por Luis Antonio de Villena (1993, 295-296).

<sup>27</sup> “El verdadero triunfo de la de la emblemática barroca, que tiene en la calavera su más importante decorado teatral, consistió precisamente en incluir al hombre mismo en ese proceso. La calavera de la alegoría barroca es un producto a medio fabricar del proceso de la historia de salvación, que ha sido interrumpido por Satán en la medida en que se le permite hacerlo” (Benjamin, 2017 [1983], 372).

Estas alcanzaron su expresividad quizá más emotiva en la literatura española del Siglo de Oro en las plumas, entre otros, de Pedro Calderón de la Barca en su conocidísima obra, *La vida es sueño*<sup>28</sup> (estrenada en 1635), o los *Sueños y discursos* (1627) de Francisco Quevedo, acaso una de sus creaciones más introspectivas. De ella merece la pena desatacarse el sueño de la muerte, en el que el narrador, convertido a la sazón en un Dante barroco, realiza un viaje por el inframundo donde la muerte le hace de guía, exponiéndole su condición<sup>29</sup>. Se observa cómo la dimensión existencial y estoica de Miguel Ángel o de Calderón de la Barca se ha tornado en un oscuro y profundo pesimismo (nihilismo), a pesar de que Benjamin afirmase que la alegoría barroca solo veía el cadáver por fuera, puesto que ¿Qué es sino el exterior la expresión de lo íntimo? Del mismo modo, estas preocupaciones son especialmente recurrentes y representativas en momentos de crisis, como el que estaba atravesando la Península italiana en el siglo XVI como antesala de las guerras por la hegemonía en el continente europeo que vivió el siglo siguiente, fruto del decidido empuje confesionalizador de los incipientes Estados europeos.

Importantes humanistas como Alfonso de Valdés (1490/1492-1532), quien trabajó en la cancillería de Gattinara, coordinador del programa carolingio de Monarquía Universal Cristiana, justificaron los acontecimientos acaecidos en Roma<sup>30</sup>. Según estas consideraciones de carácter propagandístico, y a diferencia de las preocupaciones existenciales de Miguel Ángel, Dios así había previsto estos sucesos por el bien de la cristiandad. El emperador no tenía culpa, sino que más bien, a su modo, se encontraba participando del espíritu de reforma que también impregnó al mundo católico. El poder del monarca no solo se anteponía al del Papa, sino que, además, tenía la potestad de supervisarlos<sup>31</sup>. Otros movimientos reformadores, como el anglicano, situarían directamente al monarca como cabeza de la Iglesia. Después de todo, a pesar de este ataque al centro de la cristiandad católica, los pilares del sistema de la monarquía compuesta de los Habsburgo continuaron siendo el Rey y la Iglesia. Se asentaba asimismo de forma explícita la ambivalencia de la política (lo que se hace) y del discurso político (lo que se dice), en el sentido en que lo había

<sup>28</sup> Representado en el personaje principal, Segismundo, de cuyo soliloquio se desprende uno de los pasajes más míticos de la literatura española, que da título a la obra: “¿Qué es la vida? Un frenesí/ ¿Qué es la vida? Una ilusión,/ una sombra, una ficción, y el mayor bien es pequeño;/ que toda la vida es sueño,/ y los sueños, sueños son” (Calderón de la Barca, 1997 [1635], s/n).

<sup>29</sup> “La muerte no la conocéis, y sois vosotros mismos vuestra muerte, tiene la cara de cada uno de vosotros y todos sois muertes de vosotros mismos (...) lo que llamáis morir es acabar de morir y lo que llamáis nacer es empezar a morir y lo que llamáis vivir es morir viviendo, y los huesos es lo que de vosotros deja la muerte y lo que le sobra a la sepultura” (Quevedo, 2005 [1627], s/n).

<sup>30</sup> Los cuales habrían sucedido, según su *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma el año de 1527*: “Para castigar aquella ciudad, donde con grande ignominia de la religión cristiana reinaban todos los vicios que la malicia de los hombres podía inventar; y con aquel castigo despertar el pueblo cristiano, para que, remediados los males que padece, abramos los ojos y vivamos como cristianos, pues tanto nos preciamos de este nombre” (Valdés, 2004, s/n).

<sup>31</sup> Al respecto, se debe tener también en cuenta que la infalibilidad papal como dogma de la Iglesia católica no se instauró hasta el Concilio Vaticano I, en fecha tan tardía como 1870.



adelantado Maquiavelo en algunas de sus obras más famosas, alumbrando de este modo la modernidad política.

En efecto, el Renacimiento, tras despertar la admiración humanista por la herencia clásica, había conseguido, finalmente, desatar otras fuerzas como la de la confianza en los poderes creativos del hombre moderno; pero también desatar su furia destructora. En palabras de David Lowenthal (1998, 125), la reverencia de los humanistas por la Antigüedad reflejaba un interés primordial por el presente, como así constataban los propios acontecimientos históricos. Interés que, en el siglo XVII, se transformó en una *querelle*, la que enfrentó a los antiguos y a los modernos. Por un lado, el redescubrimiento de esta por parte del humanismo renacentista remitía a una hipotética edad de oro que, en algunos casos, podía evocar el sentido de decadencia, consideración que arrastró las primeras glosas sobre el Barroco<sup>32</sup> (del mismo modo que había arrastrado la mayor parte de las interpretaciones en torno a la Edad Media como edad oscura o paréntesis cultural entre la Edad Antigua y el mundo moderno).

Idea también presente, por otro lado, en la obra de Vasari, así como en otros autores que delimitaron el primer Renacimiento. Asimismo, desde finales del siglo XVI la difusión de materiales impresos suscitó la confianza de los hombres de la época en el progreso, llegando a cuestionar al mismo tiempo la autoridad de sus predecesores. Hecho que provocó el surgimiento de posturas escépticas, herederas directas de la crítica textual humanística. Este escepticismo (*perspectivismo*) tomaría en algunos casos durante el siglo siguiente posiciones auténticamente nihilistas que transitan desde la tradición estoica hasta posturas abiertamente pesimistas y muy negativas sobre la condición del ser humano y el mundo. Además, me parece importante destacar cómo el propio debate sobre la Reforma agudizó esta crisis del sistema de valores clásico-tradicional. En efecto, si las verdades religiosas eran cuestionables, la cosmovisión del mundo medieval estaba destinada a desmoronarse, lenta pero inexorablemente<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Al respecto, es célebre la referencia en el capítulo XI de la primera parte de la obra universal de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (1605), en la que el famoso hidalgo se encontró con unos cabreros, a los que espetó la siguiente reflexión: “Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*” (Cervantes, 1998 [1605], s/n).

<sup>33</sup> Este otro proceso histórico ha sido definido bajo el concepto de “desencantamiento del mundo”, y fue enunciado por vez primera por Max Weber. El desencantamiento del mundo es un término que fue empleado por el sociólogo alemán en su obra *La ciencia como vocación* (1919) para explicar el proceso de racionalización que sufrió el pensamiento occidental y por el que este consiguió separarse de una mentalidad mágico-religiosa predominante en los periodos previos. Explica cómo se forjó el relato de los valores y el tipo de racionalidad que hoy convencionalmente admitimos como propio de la modernidad, siendo resultado del desarrollo de la ciencia y la filosofía modernas.

## 2.6. CONFORMACIÓN DE LA CIENCIA Y DE LA FILOSOFÍA MODERNAS

Los siglos XVI y XVII fueron también los de la revolución científica, caracterizados por el nacimiento de la ciencia y de la filosofía modernas. Este proceso, que será presentado someramente, ha sido tradicionalmente explicado a través de los clásicos de la cultura occidental que jalonan el relato de la modernidad y que delimitan esta esfera cultural conforme a la consideración de una línea de progreso que iría de Sócrates, en la Antigüedad clásica, hasta el presente. El Renacimiento figuraría, por tanto, según esta interpretación, como uno de los hitos más importantes de esa línea imaginaria trazada por la historiografía que, como trataré de mostrar, no estuvo exenta de sufrir algunos altibajos. Sus orígenes se remontan a la publicación de la obra de Nicolás Copérnico (1473-1543), *De revolutionibus orbium celestium* (*Sobre los giros de los cuerpos celestes*) en 1543 en la que el astrónomo prusiano formulaba la teoría heliocéntrica del sistema solar, y el *Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo* en 1632 de Galileo Galilei (1564-1642), editado en italiano, donde quedaba verificado científicamente el sistema copernicano, por el que el Sol sustituía a la Tierra como centro del universo conocido.

Por estos mismos años René Descartes (1596-1650), considerado como uno de los padres del racionalismo, publicaba su *Discurso del método* (1637). En esta obra, el filósofo francés explicaba que debía acudir a los antiguos para la formación y desarrollo del espíritu, si bien estos deberían ser leídos con prudencia, lo que supone quizá un punto de inflexión respecto de la confianza humanista en el saber clásico. Para Descartes ya no era, por tanto, la Antigüedad (codificada como tradición) sino la luz de la razón la que hacía posible el conocimiento que produce la ciencia como sabiduría (racionalismo)<sup>34</sup>. A Descartes le debemos la argumentación del principio de la duda categórica o duda metódica, expresado en sus famosas frases del “pienso, luego existo” (*je pense, donc je suis*) en este trabajo, y, posteriormente, de la enunciación del *cogito* cartesiano (*cogito ergo sum*) de sus *Principios de la filosofía* (1644). No por casualidad desarrolló su erudición en Holanda, lugar donde encontró la paz, la libertad y el anonimato necesario para ello<sup>35</sup>.

El británico Francis Bacon (1561-1626), por su parte, definiría las reglas del método científico (empirismo) en *Novum Organum* (1620), basado en la observación e investigación de la naturaleza. El término empirismo deriva de experiencia, siendo esta su principal característica. Progresivamente, la evidencia (o experiencia) se convertiría en el pilar de la ciencia, frente a la tradición, lo que implicaba que los modernos ganarían la partida a los antiguos. Fueron el empirismo y el racionalismo el tándem que consagró el nacimiento de la ciencia moderna; algo que no

<sup>34</sup> El propio prefacio de la obra indicaba el principal objetivo de esta: “para bien dirigir la razón y buscar la verdad en las ciencias” (Descartes, 2010 [1637], 31).

<sup>35</sup> Recientemente se ha venido en reclamar una filiación barroca de su filosofía, entendida tradicionalmente dentro del esquema de un racionalismo clásico, en tanto que la duda, que el francés vincula al principio que rige su método filosófico, es un recurso esencialmente barroco frente a las seguridades del humanismo-renacentista.



habría sido posible sin los avances en cosmografía, cartografía, astronomía, etc., que se iniciaron, como se mostró, a partir de la era de los descubrimientos y que culminaron en las comprobaciones de Galileo, quien consideraba que las leyes de la naturaleza eran matemáticas. Se iniciaba un fuerte conflicto entre religión y ciencia que no se fundamentaba tanto en las implicaciones prácticas que estos hallazgos contenían cuanto en las aseveraciones filosóficas y teológicas que estos hombres se atrevieron a formular.

Es importante también destacar cómo, a pesar de esto, todos estos avances se hicieron posibles, la mayor parte de las veces, muy a pesar de instituciones como la Inquisición y las jerarquías de las distintas iglesias, tanto católica como reformadas, convertidas a la sazón en auténticos aparatos de control ideológico, de confesionalización y de disciplinamiento. También en férreos defensores de los privilegios del Antiguo Régimen frente a los avances de la movilidad social, la propia ciencia, y, en definitiva, de la modernidad. Cada nuevo descubrimiento científico parecía no dejar de contradecir el saber escolástico hasta entonces fundamentado en las Sagradas Escrituras, el cual ya no poseía ninguna base que le sujetara al mundo material, aquel al que se accede a través de los sentidos y, por ende, la razón. Famosas fueron las muertes en la hoguera de Miguel Servet a manos de los calvinistas en Ginebra en 1553 o de Giordano Bruno a manos de la Inquisición romana en 1600. Muchos son los ejemplos, por tanto, que durante estos años enfrentaron a teólogos y a científicos. Un caso interesante y a menudo poco conocido es el del valenciano Jeroni Muñoz (1520-1591), quien estudió la supernova de 1572, fenómeno observado también por el astrónomo danés Tycho Brahe (1546-1601). Sus anotaciones demostraban que esta estaba más allá de la órbita de la Luna y que, por tanto, el postulado aristotélico de la incorruptibilidad de los cielos carecía de base científica. Esto le costó algunas disputas con teólogos de la época, pero también el reconocimiento de sus colegas europeos, especialmente Brahe, quien incluyó sus observaciones en su obra. Este, finalmente, colaboró con Kepler (1571-1630) a la hora de demostrar a principios del siglo XVII que el movimiento de los planetas alrededor del Sol se realiza de forma elíptica, en sus conocidas Leyes de Kepler, formuladas entre 1609 y 1619.

Destaca, asimismo, en medio de todos estos cambios, la filiación todavía barroca de autores como el matemático Leibniz (1646-1716) para quien, a decir de Deleuze, el filósofo no es todavía un investigador (empirismo) sino un abogado, y más concretamente el abogado de Dios; idea desarrollada en su *Teodicea*, obra de 1710<sup>36</sup> (Deleuze, 2020, 92). El alemán no se atrevió a desprenderse de la metafísica, que continuó siendo la espina dorsal de su filosofía. A pesar de esto, en él se encuentra otro de los puntos de ruptura entre la escolástica medieval y la ciencia moderna. En su concepción del hecho religioso, la religiosidad interior se revelaba ya muy avanzada, en forma de conciencia (*mónada*), lo que preconiza el sentido fundamentalmente laico, o mejor dicho panteísta, presente en el Siglo de las Luces (y

---

<sup>36</sup> Seguramente estas consideraciones le valiesen el desprecio de filósofos ilustrados como Voltaire. Diderot, en cambio, se refirió a Leibniz en la *Enciclopedia* (1751-1772), compendio culmen del pensamiento ilustrado, de forma elogiosa.

anticipado en la actitud de científicos previos como el propio Giordano Bruno). Si bien, por el momento, Dios continuó siendo el principio de razón suficiente (expresado en su tratado *Monadología*, 1714), mostrando la contradicción de un periodo a caballo entre las estructuras sociales tradicionales y la incipiente modernidad.

Spinoza (1632-1677), por su parte, se formó en un contexto tanto más heterodoxo, no solo por ser hijo de exiliados peninsulares (de ascendencia judía sefardí, probablemente portuguesa), sino por criarse en el lugar del floreciente capitalismo del Ámsterdam de la época<sup>37</sup>. La ciudad, calvinista y orangista, estaba en clara rebelión contra la Monarquía Hispánica y el catolicismo mediterráneo<sup>38</sup>. Fue excomulgado y expulsado de la comunidad judía en 1656 por ser partícipe de un pensamiento escéptico que cuestionaba no solo “el papel de los rabinos y de la tradición, sino hasta el sentido de la Escritura misma” (Deleuze, 2020b, 13). En esta línea se situó la condena del también sefardita Uriel da Costa, quien fue apartado de la comunidad, anatemizado por la Sinagoga y obligado a renegar públicamente de sus ideas en 1640, fundamentalmente, negar la inmortalidad del alma. Da Costa influyó seguramente en la posición materialista de la filosofía de Spinoza, pero mucho más en la decisión más personal de trasladarse a Leyden para proseguir sus estudios de filosofía, desde donde se instalaría posteriormente en La Haya<sup>39</sup>.

Estos ejemplos muestran como Europa continuaba siendo un continente de estructuras del sentir de carácter tradicional, en la que el individuo (y la individualidad) no poseía el sentido que nosotros le otorgamos en el presente (puesto que esto se encontraba aún en construcción), y para el que la comunidad (entendida como *sangre y tradición*) tenía aun un peso que condicionaba no solo el espacio mental de las personas, sino también su existencia material. Son, por tanto, personas como Spinoza las que se sitúan o, mejor dicho, nos sitúan en ese preciso instante histórico en el que se está produciendo un cambio en las mentalidades, esto es, una grieta en el muro de las sociedades tradicionales que moldearon el Antiguo Régimen y que terminarían conduciendo hacia la modernidad capitalista. Hecho, por otro lado, que tuvieron que pagar caro a expensas de muchísimo sufrimiento personal.

---

<sup>37</sup> Sobre más implicaciones de la obra de Leibniz y Spinoza, véase capítulo 6.

<sup>38</sup> El holandés cursó estudios en la escuela de Van den Ende, antiguo jesuita que terminaría siendo ejecutado en París en 1674 frente a la Bastilla, acusado de participar en la conspiración del caballero Louis de Rohan contra Luis XIV, el todopoderoso rey Sol. *Affinius*, según su nombre latinizado, practicó un anticlericalismo precoz, precursor del pensamiento libertino y revolucionario que protagonizarían los principales acontecimientos históricos de los siglos siguientes. Probablemente su momento histórico aún no había llegado, adelantándose a su tiempo, lo que le costó la vida. Así lo comprendió el propio Spinoza.

<sup>39</sup> Es muy probable que presenciase el castigo público al que Da Costa fue sometido, narrado en sus memorias (*Exemplar humana vitae*, 1687), a saber: leer una confesión de arrepentimiento redactada por los rabinos, recibir 39 latigazos y, después de la proclamación por parte del rabino de su rehabilitación pública, tumbarse en la puerta principal del templo para que toda la comunidad, al salir, le pasase por encima, en un claro signo de vergüenza y humillación pública. Lejos de pretender ser escabroso en los detalles, estas condenas muestran el clima de intolerancia que se vivía en la época, en este caso dentro del entorno de confesionalización y disciplinamiento de la comunidad hebrea en el mundo protestante.

En 1656 fue el sefardita Juan de Prado a quien se le infligió un castigo similar al de Da Costa por sostener que las almas morían con los cuerpos. Prado nació en Jaén en 1614 y cursó estudios de medicina en la Universidad de Alcalá. Posteriormente se instaló en Ámsterdam. Parece que tuvo una relación amistosa con Spinoza quien, por estos años, iniciaba la escritura de su *Ética* (desde 1661 hasta 1675), escrito que interrumpió en 1665 para iniciar la redacción del *Tratado teológico-político* (1670). De manera que, para no verse en la misma tesitura que sus correligionarios, Spinoza tuvo que silenciar y limitar la difusión de sus ideas. Sus principales tratados no se publicarían hasta después de su muerte en 1677<sup>40</sup>. Si bien, más allá del ruido que siempre acompaña a la obra de los grandes genios, su principal pecado fue el de considerar la religión como un efecto (Deleuze, 2020b, 9): *ilusión teológica*. Razonamiento que abre en la historia de la filosofía una forma de pensamiento moderno que conduce al nihilismo por el que la duda cartesiana se tornaba, finalmente, en vacío existencial. Hecho que no basta para acusar a este hombre de ateo, puesto que, para él, Dios continuaba siendo la causa de todas las cosas y se manifestaba en la *conciencia*, que pasaba a un plano interior. Asimismo, el conocimiento de la idea de Dios se fundamentaba en *nociones comunes* (sentido de trascendencia) y participaba de la Naturaleza (siendo inmanente a ella). De lo que se infiere que el filósofo sefardí coincidía con Leibniz y las ideas ilustradas en su panteísmo.

El signo arquetípicamente barroco del pensamiento de Spinoza fue seguramente su consideración acerca de la libertad del individuo<sup>41</sup>; sobre la que apuntaba que se trataba de una “ilusión fundamental de la conciencia” (Deleuze, 2020b, 103). El ser humano solo llega a ser libre (liberar-se) cuando se apodera de su capacidad de obrar. En este sentido, el debate bajaba de un porrazo de las elucubraciones metafísicas en torno a la existencia y el obrar, al barro de lo cotidiano, esto es, su dimensión material. Lo que supuso, esto sí, un cambio significativo. Con razón Deleuze subtítulo su ensayo sobre Spinoza como *filosofía práctica*. Lo que no quiere decir que cayese, no obstante, en el vacío nihilista de otros filósofos, puesto que, finalmente, encontró una salida práctica (utilitarista) a esta paradoja existencial: la razón. Esta se recoge en su obra a través de la virtud, o lo que es lo mismo, el *arte de la ética*<sup>42</sup>, “actuar bajo la dirección de la razón” (*Ibidem*, 126). El fin de este razonamiento era la búsqueda de la felicidad. Al mismo tiempo que todo esfuerzo realizado según la razón implicaba conocimiento, siendo el más importante el de conocer a Dios, pero también lo bueno y lo malo (más que el Bien y el Mal). La

<sup>40</sup> Murió olvidado, enfermo de tuberculosis, siendo injuriado posteriormente (acusado de ateísmo, materialismo e inmoralismo) y odiado, todo a partes iguales, hasta tal punto que los términos “spinozista” y “spinozismo” pronto se tornaron en sospechas de herejía y amenazas ante los ojos vigilantes de los tribunales religiosos de la Europa de la época.

<sup>41</sup> Este asunto ya había enzarzado en arduas disputas en los años precedentes a Lutero contra Erasmo de Rotterdam o a Suárez contra Hobbes y los primeros pasos del incipiente liberalismo anglosajón, entre otras sonadas querellas.

<sup>42</sup> *Ética* (1677) (parte IV, proposición XXIV): “En nosotros, actuar absolutamente según la virtud no es otra cosa que obrar, vivir o conservar su ser (estas tres cosas significan lo mismo) bajo la guía de la razón; poniendo como fundamento la búsqueda de la propia utilidad” (Spinoza, 2020 [1677], 337).

filosofía encontraba en todos estos autores un sentido que le separaba irremediabilmente y de forma (casi) definitiva de la metafísica. Aunque este hecho no fuese a manifestarse de forma contundente hasta la enunciación de la idea nietzscheana de la muerte de Dios, dos siglos después.

Finalmente, todo lo que se pueda decir de Newton (1643-1727) es poco. Autor de los *Principia* (1687, *Principios matemáticos de la filosofía natural*), tratado en el que se enunció por primera vez la Ley de gravitación universal, su obra tradicionalmente se enmarca como el momento culminante de la revolución científica astronómica. El inglés dedujo este principio en base al conocimiento matemático de la época y en base también al estudio de los modelos de los movimientos de los planetas observados previamente por los astrónomos Kepler y Galileo en el tránsito del siglo XVI al XVII. Como ya se dijo, Kepler había destacado que el movimiento de las órbitas era de carácter elíptico debido a la atracción del Sol, deducción a partir de la cual Newton planteó que la fuerza tenía que ser inversamente proporcional al cuadrado de la distancia de cada planeta al Sol y directamente proporcional al producto de sus masas gravitatorias. Demostró posteriormente que esta Ley podía también explicar la caída de los cuerpos sobre la Tierra por acción de la gravedad, lo que supuso el final definitivo de la cosmología aristotélica (modelo aristotélico-ptolemaico), la cual había estado vigente nada menos que veinte siglos desde su enunciación.

Este modelo se fundamentaba en el tratado del filósofo griego Aristóteles *De los cielos* (s. IV a.C.), en el que ya se planteaba que la Tierra era una esfera redonda, creyendo, en cambio, que esta era estacionaria y que el Sol, la Luna, los planetas y las estrellas se movían en órbitas circulares alrededor de ella. Idea posteriormente ampliada por Ptolomeo en su obra *Almagesto* (siglo II d.C.), conformándose un modelo cosmológico completo, adoptado por el cristianismo (y cristianizado en la obra de Tomás de Aquino<sup>43</sup>). Los avances de Newton en física, por su parte, fueron tan importantes que no serían discutidos hasta la publicación por Einstein de la teoría de la relatividad general a principios del siglo XX. Otra de las cuestiones desarrolladas por el inglés en sus *Principia* fueron las leyes de la dinámica. Avances todos ellos que no habrían sido posibles sin las observaciones previas.

No obstante, como se ha señalado, la mayoría de estas obras fueron recibidas de manera negativa en un primer momento. Famosa y humillante desde el punto de vista de la historia del pensamiento y de la ciencia es la retractación a la que fue obligado Galileo por la Inquisición romana, de cuyo juicio la tradición cuenta que el toscano alcanzó a mascullar un lacónico: *eppur si muove* (y sin embargo se mueve); viéndose obligado por ello a difundir su obra de forma anónima y permaneciendo en arresto domiciliario hasta su muerte en 1642. El propio Newton, hijo de padres puritanos, al parecer dedicó muchísimo tiempo al estudio de la *Biblia* y guardaba

---

<sup>43</sup> Lo que liberaba una enorme cantidad de espacio para situar lugares como el cielo, el infierno o el purgatorio, cuya existencia, la de este último, quedó oportunamente fijada en la sesión XXV del Concilio de Trento en diciembre de 1563.

una profunda convicción alquímica, igual que otros científicos del círculo de Cambridge, prohibida en la Inglaterra de la época.

En el caso de la Península ibérica merece especial atención el impacto que tuvo sobre la difusión de las novedades científicas, entre otras muchas cuestiones, la publicación de índices de libros prohibidos, reeditados y corregidos desde 1559 hasta finales del siglo XVIII. El asunto no está exento de un importante debate en torno a la consideración o no de la excepcionalidad ibérica, la magnitud del cierre ideológico respecto del continente europeo desde, al menos, finales del siglo XVI en la última etapa del reinado de Felipe II, y la existencia o no de Ilustración en este espacio a lo largo del siglo XVIII. Lo cierto es que la fuerte presencia y actuación del tribunal del Santo Oficio, como se tratará de mostrar en los capítulos siguientes, condicionó a toda la sociedad peninsular, pero especialmente al ambiente cultural e intelectual. El *Índice* de 1640, además, publicado durante el reinado de Felipe IV a cargo del cardenal Antonio de Sotomayor, incluía una lista de imágenes consideradas lascivas, lo que provocó un impacto directo también en el trabajo de los artistas.

El asunto está repleto de luces y de sombras, por ejemplo, todas estas novedades científicas, muy difundidas por la historiografía tradicional, estuvieron acompañadas de otras medidas a veces más desconocidas y que relacionan a la Monarquía Hispánica con la renovación de la ciencia en el periodo humanista. Es el caso de la *Pragmática sobre los diez días del año* de 1584, firmada por Felipe II, en la que ordenaba la reforma del calendario gregoriano en todos sus reinos de Indias. Tal y como relata de manera más amplia la profesora Ana Carabias (2012) en su estudio *Salamanca y la medida del tiempo*, esta pragmática siguió a la bula expedida el 24 de febrero de 1582 por el papa Gregorio XIII en la que imponía este cambio sobre toda la cristiandad, reformando el antiguo calendario juliano, ajustándolo a la medida del tiempo actual<sup>44</sup>. La búsqueda de dicho procedimiento consumó la energía y el ingenio de muchos matemáticos cristianos, especialmente desde el siglo XIII, algo que ya se había anticipado en un informe de 1515 elaborado por maestros de la Universidad de Salamanca, ratificado en 1578, pero que la tradición había atribuido tradicionalmente al italiano Luis Lilio. Se muestra en todo caso, de esta forma, el grado de conocimiento en matemáticas y astrología que ya compartían los maestros de la época, no solo los salmantenses, desde principios del siglo XVI.

Transformaciones todas ellas que lenta pero inexorablemente fueron minando el mundo medieval y alumbrando la modernidad, tal y como quedó expresado por los propios hombres y mujeres que lo vivieron. En opinión de Peter Burke, fue a partir de mediados del siglo XVII cuando se generalizó la distinción entre tres épocas: “la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos «modernos»” (Burke, 2013, 163). Para ese entonces, incluso obras muy difundidas como la de Giambattista Vico, *Scienza nuova* (1725), considerado uno de los padres de la historiografía

---

<sup>44</sup> “Para lograrlo se requería primero una conciencia clara de la necesidad nuclear del acompañamiento del paso del tiempo con el dogma, pero también se necesitaba -y aquí estuvo el problema- la invención de un procedimiento matemático que lo hiciera posible, permitiendo enlazar en un cómputo convergente el distinto rimo del Sol y de la Luna” (Carabias, 2012, 20).

como campo de estudio, interpretaron un carácter cíclico de la historia. Sería el Siglo de las Luces, en cambio, y, sobre todo, los acontecimientos de la revolución francesa en los albores del siglo XVIII, así como la difusión de los principios del liberalismo político y económico, quienes hicieron que el primero de ellos (tiempo como progreso) se hiciese mayoritario, abandonando la concepción circular de este por la idea del tiempo como flecha (el cual marca una identidad finalista o mesiánica de inspiración judeocristiana). Este remplazo, así como su carácter binario (opuesto a barbarie), viviría su momento de esplendor a lo largo del siglo XIX, condicionando en sus orígenes a la mayor parte del pensamiento occidental y, fruto de ello, las consideraciones sobre la historia del arte, así como, por extensión, el Barroco (como opuesto a clasicismo). Se hace preciso, por tanto, valorar en los capítulos que siguen hasta qué punto este constructo historiográfico puede seguir resultando de utilidad en el presente. Así como tratar de dar respuesta a alguno de los siguientes interrogantes ¿Conforma la contraposición del Barroco al arte clásico un mito negativo? ¿Hasta qué punto los coetáneos fueron conscientes de estas transformaciones? ¿Acaso estas no fueron tan representativas como su teorización posterior?

### 3. RENACIMIENTO Y BARROCO: ¿ESTILOS CONTRAPUESTOS?

Fue la idea de sentido histórico que le dieron los humanistas a su época la que estableció una de las diferencias epistemológicas más importantes entre la Edad Media y el Renacimiento. Diferenciación a partir de la cual se articuló la mitificación de este. No obstante, historiadores como el neerlandés Johan Huizinga en su clásico *El otoño de la Edad Media* (1919) ya advirtieron que los siglos XIV y XV, en que autores como Dante, Petrarca o Boccaccio daban forma literaria a la nueva mentalidad (humanismo-renacentista), fueron lo suficientemente ricos para ser comprendidos dentro de la idiosincrasia del universo mental medieval<sup>45</sup>. Por otro lado, el establecimiento de las periodizaciones siempre es problemático, especialmente en el campo de estudio de los estilos artísticos, para el que existen concepciones muy canonizadas, así como una distancia abismal entre el conocimiento especializado y el divulgativo, probablemente más acentuado que en otros ámbitos.

Se podría dilucidar esta cuestión empleando la noción de “territorio” expresada en la propuesta filosófica de Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes plantean que la idea de construir un territorio comprende el nacimiento del arte, donde “color, línea y campo” serían los elementos definitorios del mismo<sup>46</sup>. Si se comprende el arte de esta forma (territorio), este no existe sin un vector de salida (definido como desterritorialización), esto es, sin un esfuerzo por “reterritorializarse” en otro sitio. De tal forma que este se convierte en un campo en continua construcción y transformación al que podemos acudir para propiciar encuentros. En este caso, el objetivo de las páginas que siguen sería el encuentro con la idea de arte Barroco y sus características.

---

<sup>45</sup> Mejor que tratar de detectar el origen de un nuevo periodo histórico (pre-renacimiento o pre-humanismo) como se había aventurado a hacer buena parte de la historiografía hasta ese momento (Huizinga, 1982, 10). Este sentido retroactivo, con tendencia al anacronismo, es un defecto muy común en la historiografía, y no solo en la historia del arte, del que a veces resulta difícil escapar.

<sup>46</sup> Véase la entrevista realizada por Claire Parnet entre 1988 y 1989 que dio base a la producción de *El abecedario de Gilles Deleuze*, programa televisivo emitido tras su muerte en 1996; dirigido por Pierre-André Boutang y Michel Pamart.



Actualmente se acepta mayoritariamente que en la Italia de los siglos XV y XVI se alumbró una nueva mentalidad, o un nuevo territorio, y que esta transformación cultural acompañó a la génesis de la temprana Edad Moderna, tanto respecto de las novedades que surgieron en el periodo inmediatamente previo de la alta Edad Media, como de las persistencias o tendencias de carácter medievalizante posteriores. Se puede afirmar que estos vestigios o que esta persistencia de lo medieval en el mundo moderno perduró al menos hasta el siglo XVIII, siendo precisamente esa situación de tensión entre dos mundos, uno que aparece y otro que desaparece, uno de los rasgos específicos y definitorios de esta época. Esto complica el asunto hasta el punto de hacer arriesgado atreverse a establecer una historia de los estilos artísticos. No por casualidad existen ya propuestas dentro de la historiografía del arte que apuntan a la necesidad de descartar el concepto de Barroco en tanto que estilo artístico, por anacrónico e impreciso, prefiriendo sustituirlo por la idea más genérica de arte de la primera modernidad (Hills, 2011).

Por tanto, si aun así decidiésemos mantener este barbarismo, siguiendo a Deleuze y Guattari, el concepto de Barroco continuaría siendo útil para reflejar una misma noción con nuevas pretensiones, las cuales marcan las diferencias entre el arte del siglo XVI y del siglo XVII. En efecto, la intención de los próximos dos capítulos es la de tratar de demostrar que el Barroco no es un estilo necesariamente opuesto al renacentista, sino que más bien representa un esfuerzo por elaborar una nueva síntesis creativa, ajustada al siempre cambiante, y a menudo contradictorio, contexto histórico. Pudiéndose interpretar este, de este otro modo, como una reterritorialización en la historia del arte en la temprana Edad Moderna.

Existe un hilo histórico, por tanto, que permite relacionar ambos estilos, de la misma manera que también se puede plantear que a lo largo de toda la Edad Moderna se dejarían sentir más las persistencias o las novedades dependiendo del prisma desde el que lo observemos. Por tanto, a pesar de que desde su génesis el Barroco estuvo condenado a ser comprendido en contraposición al Renacimiento, hoy bien puede comenzar a ser analizado y descrito como su *alter ego*, es decir, una proyección (o reterritorialización) del estilo renacentista en el siglo XVII o del arte de la temprana Edad Moderna en su etapa barroca. Veamos cuales son algunas de sus características más destacadas.

### 3.1. CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS

Tradicionalmente se ha considerado que la principal característica del Renacimiento fue el “intento entusiasta de revivir otra cultura, de imitar la Antigüedad en diferentes campos y en diferentes medios” (Burke, 1999, 16); si bien es de suponer que en pleno siglo XVI era muy complicado que se produjese una recreación atemporal de esta, puesto que se hallaba mediatizada al menos en dos sentidos: por un lado, por el propio conocimiento histórico inmediato del que disponían los coetáneos sobre esta otra etapa histórica, excesivamente fantaseado en las obras de



los humanistas; y por otro, por los propios condicionantes históricos de los siglos XV y XVI<sup>47</sup>. Por ello este argumento se puede tomar como punto de partida. Fue precisamente en la arquitectura el primer campo en el que los hombres y mujeres de estos siglos se lanzaron a estudiar, imitar y recrear el arte clásico grecorromano (o al menos lo que conocían del mismo). Ningún otro territorio mejor que la península italiana tenía conocimiento tan directo de la arqueología de la Antigüedad, la cual había persistido y convivido, en forma de ruinas, durante la Edad Media. A este impulso contribuyó de forma decisiva el movimiento humanista, que recuperó a mediados del siglo XV, entre otros textos con los que se formaron hombres de la talla de Brunelleschi, Bramante o Palladio, los tratados de Vitruvio, autor romano del siglo I a.C. Su obra *De architectura* (*Diez libros de arquitectura*<sup>48</sup>) ya era conocida por Petrarca y Boccaccio, si bien fue divulgada por Alberti en su tratado *De re aedificatoria* (1450).

La escultura, por su parte, también comenzó a imitar los modelos clásicos, mientras que en la pintura fue el estudio literario lo que propició la elaboración de nuevos temas, al no disponerse de ejemplos directos en los que inspirarse<sup>49</sup>. Se recuperó, por ejemplo, el retrato, muy utilizado por los romanos, si bien muy pronto este arte despegó tras el descubrimiento de la perspectiva lineal<sup>50</sup>; lo que, a decir de Burke, impide limitarse a explicar este periodo “en términos de imitación” (Burke, 1999, 24). A pesar de existir ejemplos previos en los que la intención de la perspectiva aparece de forma clara, frente a la perspectiva jerárquica predominante en el medievo, fue durante el Renacimiento cuando esta tomó relevancia y consiguió desarrollarse tanto técnica como teóricamente. El descubrimiento de la tercera dimensión y su representación puede ser tenido como un hito a la hora de analizar el surgimiento del sujeto moderno y su mirada, esto es, su forma de ver e interpretar el mundo, impregnada ya de un materialismo del que le será imposible desprenderse. No solamente en el mundo del arte sino en el de la ciencia comprendida en un sentido amplio (tratados de anatomía, botánica, etc.) el ojo moderno se disponía a analizar y representar la realidad desde un plano muy distinto al del mundo medieval.

---

<sup>47</sup> Señala Panofsky al respecto: “Es bien evidente que esta reintegración no podía constituir un simple retorno al pasado clásico. El período intermedio había modificado la mentalidad de los seres humanos, hasta el extremo que les era imposible volver a ser paganos de nuevo (...) Tuvieron, pues, que esforzarse por descubrir una nueva forma de expresión, estilística e iconográficamente diferente de la clásica, así como de la medieval, aunque deudora y relacionada con entrambas” (Panofsky, 1983, 71).

<sup>48</sup> La primera edición de los trabajos de Vitruvio apareció en Roma en 1486, editada por el humanista Sulpizio.

<sup>49</sup> Puesto que las pinturas de Pompeya y Herculano no se descubrirían hasta mediados del siglo XVIII.

<sup>50</sup> Esta consiste en dibujar los objetos cada vez más pequeños hasta que desaparecen al llegar al denominado punto de fuga y fue un fiel reflejo de la enorme importancia que adquirieron las matemáticas en la época. Tiene como objeto delimitar una representación tridimensional de las figuras representadas y supuso un gran avance en la historia de la pintura.

En lo que respecta a la imitación o emulación del mundo antiguo la propia concepción de copia que actualmente se concibe como reproducción y repetición escondía en aquella época una rica polisemia (*translatio, imitatio, aemulatio*<sup>51</sup>). Burke destaca este aspecto cuando explica que bajo el paraguas del concepto “imitación” se encontraba una interpretación diferente a la nuestra en la que más bien de lo que se trataba era de “asimilar el modelo [clásico] convirtiéndolo en propio y, a ser posible, superarlo” (Burke, 1999, 35). Siendo uno de los resultados creativos más interesantes la tensión entre cristianismo y paganismo, que terminó por convertirse en una adaptación clásica de los temas cristianos:

“No debiéramos contemplar el Renacimiento como una «revolución» cultural, como si hubiera sido una ruptura súbita con el pasado, sino como un desarrollo gradual en el cual un número cada vez mayor de individuos se sentían cada vez más insatisfechos con algunos elementos de su cultura bajomedieval, y progresivamente más atraídos por el pasado clásico” (*Ibidem*, 42).

Si bien es cierto que, a tenor de lo que sobrevino durante estos siglos, el mundo tal y como lo conocieron los hombres y mujeres del medioevo se estaba desmoronando literalmente bajo sus pies. En efecto, pocos otros momentos en la historia de la humanidad como el Renacimiento sintieron ese “relámpago” de la historia que nos hace vivir cierto extrañamiento respecto de los acontecimientos pasados al sentirnos partícipes del mismo, de acuerdo con la metáfora empleada por Benjamin en sus *Tesis sobre filosofía de la historia* (1940). De tal modo que es perfectamente lícito destacar las novedades de este periodo como algo genuino.

No obstante, determinar hasta qué punto este sentimiento fue compartido por la mayor parte de la población resulta a todas luces espinoso. Por un lado, no es difícil imaginar que la mayoría de las personas de esta época vivían inmersas en un mundo de tendencias y de ritmos de carácter medievalizante. El Renacimiento fue, en este sentido, un movimiento cultural compartido por una minoría vinculada a las élites y vivido fundamentalmente en un entorno urbano, el cual todavía era muy reducido en la Europa de la época. Por otro, y a pesar de ello, pesa a menudo una consideración demasiado paternalista en torno a los sectores populares de la población, interpretados como sujetos carentes de elucubrar su propia cosmovisión del mundo por su condición de iletrados (que no es lo mismo que incultos), así como de su experiencia de este. Además de esto, las fuentes que nos han sido legadas sobre la cultura popular son a menudo fragmentarias y limitadas. Bien podríamos considerar, no obstante, que al menos todas esas personas anónimas que protagonizaron la primera globalización del mundo seguramente irían descubriendo, del mismo modo que lo hicieron los intelectuales, las transformaciones, cambios y novedades que trajo consigo la génesis de la modernidad. Así como a transmitir las oralmente, puesto que esta era la forma principal de transmisión de la cultura en las sociedades tradicionales en las que seguían inmersas.

---

<sup>51</sup> Detallado de forma más amplia en el clásico de Gombrich (1966).

Por lo que respecta a las características estilísticas del Barroco, fue Wölfflin a finales del siglo XIX el primero en contraponerlas a las del arte clásico renacentista, proponiéndose de forma más extensa y detallada en su estudio, observar los síntomas de la decadencia<sup>52</sup>. Fue este autor quien atribuyó desde su nomenclatura, como se ha mostrado, unas características ciertamente peyorativas a la idea de Barroco, iniciando un diálogo, o más bien un debate, que desde entonces hasta nuestros días se manifiesta de manera recurrente y que llevó a este concepto a convertirse en una de las etapas de la cultura occidental. Pero ¿Son realmente ciertas estas apreciaciones? ¿Puede entenderse el Barroco como un estilo en el que degenera el arte del Renacimiento?

Wölfflin definió el estilo en base a algunas características fundamentales, a saber: (1) búsqueda de movimiento (entendida como ruptura de las formas clásicas), (2) importancia de la luz y el color (claroscuro), (3) desdén por la armonización sencilla y búsqueda del movimiento en composiciones generalmente más complejas, (4) gusto por la teatralidad, lo escenográfico y fastuoso, y (5) tendencia a mezclar las diferentes disciplinas artísticas (idea de obra de arte total). Son estas características, de forma mayoritaria, las que prevalecen todavía hoy en las obras de divulgación sobre este estilo.

En efecto, si acudimos a los textos clásicos sobre historia del arte, el Barroco aparece caracterizado como “absurdo o grotesco” (Gombrich, 2009 [1950], 387); una descripción que habría compartido con el gótico, también como estilo alejado de los valores clásicos. Si bien esta definición fue empleada, aclara este autor, por comentaristas de épocas posteriores que codificaron una idea de clasicismo cuyas reglas debían encajar en las formas empleadas por griegos y romanos en la Antigüedad (reinterpretadas asimismo en un gusto de carácter neoclasicista). Y así fue como lo barroco se asentó en la literatura sobre historia del arte, o más bien en la historia de los estilos artísticos, como el arte del siglo XVII, en oposición al arte renacentista del XVI. Se trata, si se amplía la mirada, de una interpretación muy vinculada al romanticismo como movimiento cultural característico de la Europa en la que fue descrito, el siglo XIX. Este movimiento sufrió una evolución que le llevó de la revolución política a la estética, pasando de ser un movimiento idealista fuertemente vinculado al pensamiento liberal a convertirse a finales de siglo en un componente cargado de pensamiento reaccionario y conservador, que fácilmente podría asimilarse al periodo de apertura que supuso el humanismo frente al conservadurismo contrarreformista ¿Cuáles son entonces la cronología y principales aportaciones de estos dos estilos?

### 3.2. PRIMEROS PASOS DEL RENACIMIENTO EN ITALIA

La periodización del arte en la temprana Edad Moderna, desde que Winckelmann inaugurase el sentido contemporáneo de esta disciplina en el siglo XVIII,

---

<sup>52</sup> “Se ha tomado la costumbre de entender bajo el nombre de *barroco* al estilo en el que desemboca (...) o -según una expresión frecuente en el que degenera” (Wölfflin, 1986, 13).

estuvo en sus orígenes muy vinculada al ámbito regional italiano, y así ha sido ampliamente difundida, especialmente en la literatura de divulgación. En efecto, tradicionalmente se ha considerado que el comienzo del arte renacentista se encuentra en el concurso para la construcción de las segundas puertas del baptisterio de Florencia que ganó Ghiberti en 1401 (consideradas como las puertas del paraíso a decir de Miguel Ángel). Realizadas entre 1425 y 1452, con ellas se inició el arte del *Quattrocento*<sup>53</sup> (siglo XV). Las transformaciones de este siglo llevaron a pintores como Masaccio a introducir la perspectiva de forma definitiva en la pintura, de tal modo que las nuevas técnicas, tanto pictóricas como escultóricas y arquitectónicas, habían llegado para quedarse.

La diversidad formal de este periodo en el que se puso en marcha un programa iconográfico que pronto comenzó a desvincularse del lenguaje medieval y que condujo a la recreación de un arte de acentuado clasicismo se contraponía fundamentalmente al estilo internacional italiano, francés y flamenco. Brunelleschi (1377-1446) inició la construcción de la cúpula de Santa María de las Flores a partir de 1420 en la ciudad de Florencia, dando paso a un cambio que afectó no solamente a las características formales sino también a otras más profundas<sup>54</sup>. Se puede considerar que los artistas fueron punta de lanza de las transformaciones de la modernidad y en su gran mayoría estuvieron al tanto de las novedades científicas y filosóficas de este periodo. A partir de la costumbre (o *habitus* en el sentido en el que le otorgó Bourdieu<sup>55</sup>), este grupo profesional fue tomando consciencia progresiva sobre su estatus, estableciéndose la figura del artista, diferenciado del maestro artesano, como un signo de modernidad. Un estatus que no solo reivindicaron, sino que también estudiaron y perfeccionaron a través de tratados y de su propia práctica; configurando una tradición que, partiendo de la base del humanismo, culminó en un naturalismo y una forma de entender el mundo típicamente moderna, representada en la cultura del Barroco.

Una de las características principales de esta etapa fue el tratamiento de la figura humana como elemento central (antropocentrismo), así como una creciente difusión de la temática mitológica, si bien muy a menudo desde una lectura

---

<sup>53</sup> Si bien a esta etapa le preceden las nuevas formas de representación del *Trecento*, siendo en este otro caso Giotto el precursor del *arte nuovo*, entre los siglos XIII-XIV, que condujo al denominado Gótico internacional en el resto de Europa. Mientras que otros artistas como fray Angélico se encuentran, por tanto, a caballo entre dos épocas, al elaborar las primeras representaciones en las que se introdujo el estudio y desarrollo de la perspectiva, tal y como muestra la brillante restauración de su "Anunciación" (1305-1306) realizada por el MNP.

<sup>54</sup> Por ejemplo, se mostró contrario a agremiarse ya que entendía el arte y al artista no como un simple trabajo artesano sino bajo el concepto o idea de genio, otro ejemplo más del surgimiento de la individualidad moderna. De acuerdo con Maravall: "por primera vez se dan estas dos notas: hallarse sus miembros colocados conscientemente al final de la línea histórica cuyo desenvolvimiento se han apropiado en su sentido, siéndoles conocido; y poseer una visión de la marcha evolutiva de su arte" (Maravall, 1987, 24).

<sup>55</sup> Para el sociólogo francés "las estrategias de reproducción tienen por principio, no una intención consciente y racional, sino las disposiciones del *habitus*, que espontáneamente tiende a reproducir las condiciones de su propia producción" (Bourdieu, 2011, 37).

cristiana, tanto en escultura como en pintura<sup>56</sup>. Progresivamente se produjo una recuperación del desnudo y puede apreciarse asimismo una preocupación por el problema de la perspectiva y el volumen de las figuras. Más que copiar lo natural se pretendía crear modelos, especialmente en la pintura, sobre todo a raíz de la introducción de la perspectiva aérea o atmosférica<sup>57</sup>. Debe mencionarse la obra de Sandro Botticelli (1445-1510) en Florencia, bajo el mecenazgo de Lorenzo de Medici, definido en la obra de Vasari como la edad de oro de la pintura florentina, momento en que la luz y el color ganaron protagonismo. El arte, ahora sí, reproducía esas características destacadas por Burckhardt de representación de una nueva imagen del poder y de la *virtu* de los personajes principales de la política italiana del momento, que a su vez actuaron como mecenas<sup>58</sup>.

El propio Botticelli fue preso del convulso periodo histórico que le tocó vivir, especialmente tras la invasión de Carlos VIII de Francia de la ciudad de Florencia en 1494 (después de la muerte de Lorenzo el Magnífico en 1492); momento en que el fraile Savonarola se situó temporalmente al frente de la ciudad, instaurando una suerte de dictadura providencialista de tintes milenaristas. En uno de los episodios más famosos de los enfrentamientos religiosos de la época tuvo lugar la hoguera de las vanidades (1497), en la que el artista llegó a quemar varias de sus obras<sup>59</sup>. Hoy se cuestiona que Botticelli fuese verdaderamente un seguidor de Savonarola, aunque sí lo fue su hermano Simone, con quien convivía. De manera que el artista no fue ajeno a estos convulsos movimientos de la temprana modernidad. El ejército papal puso fin a esa Nueva Jerusalén y el líder de la revuelta fue excomulgado y ejecutado. El ambiente intelectual, no obstante, había cambiado irremediabilmente, lo que quedó reflejado en su última etapa, imbuida de una religiosidad más marcada, alejada de los temas clásicos, lo que supone tan solo un aperitivo de lo que vendría después. Entretanto, se fueron configurando en Italia los diferentes centros de este nuevo estilo: Florencia, Roma, Venecia, Ferrara, Padua o Nápoles. Todas ellas

<sup>56</sup> Donatello, formado en el taller de Ghiberti, creó obras delicadas como su escultura “David”, por encargo de Lorenzo de Medici para los jardines de su palacio de Florencia en 1440 (actualmente en el Museo *Nazionale* del Bargello en esta ciudad); entre otros ejemplos tales como la estatua ecuestre del condotiero *Gattamelatta* en Padua, que se contraponía a la fuerza del condotiero Colleoni de Verrochio (creada entre 1480 y 1488) en Venecia, maestro de Da Vinci. Estos ejemplos muestran también la diversidad formal de este primer Renacimiento, en función del lugar y del autor.

<sup>57</sup> Término acuñado por el propio Da Vinci que consiste en generar sensación de profundidad a través de la difuminación de los elementos del fondo.

<sup>58</sup> Destacan sus obras maestras de “La primavera” (1481-1482, Galería Uffici, Florencia), en la que se inicia en la temática de las alegorías, o “El nacimiento de Venus” (1484, Galería Uffici, Florencia), una de las estampas más representativas de la historia del arte.

<sup>59</sup> Este acto le valió la definición por parte de Vasari como *piagnone* (llorón), término con el que fueron conocidos los seguidores del fraile dominico: “Era adherente de la secta de éste y ello le llevó a abandonar la pintura y, como no tenía renta, se vio envuelto en las más serias dificultades. Pero como permaneció obstinado en su determinación y se convirtió en un *piagnone*, como se le llamaba, abandonó el trabajo, y debido a ello llegó a ser tan pobre en su vejez, que si Lorenzo de Médicis, mientras vivió no le hubiera asistido, porque el artista había ejecutado muchas cosas para este (...) y si no le hubieran ayudado sus amigos y muchos hombres ricos que admiraban su genio, se habría prácticamente muerto de hambre” (Vasari, 2011, 200).

compitieron entre sí por ganar magnificencia dentro de la alborotada vida política italiana de la época en la que las repúblicas pugnaban por su independencia frente a la creciente influencia de la Monarquía Hispánica y francesa, por un lado, así como los complejos y hábiles entresijos diplomáticos y políticos de los territorios vaticanos, por otro.

Durante el siglo siguiente (*Cinquecento*) el centro se desplazaría progresivamente a Roma debido al interés del papado por recuperar su prestigio internacional en un contexto azotado por las Guerras de religión a partir de 1521 y la creciente influencia de las iglesias reformadas. Fue también en esta ciudad en la que el saqueo perpetrado por las tropas imperiales, del que ya se ha hablado, provocó una terrible conmoción que dio paso a una tempranísima aparición del lenguaje barroco. Previamente a que esto sucediese, todos los artistas parecieron ponerse de acuerdo en configurar un clasicismo que rompía con las limitaciones formales quattrocentistas. Así Bramante (1443/1444-1514), considerado por Burckhardt como culmen del estilo renacentista, estableció el modelo ideal de templo con el diseño del templete de “San Pietro in Montorio”, en el convento franciscano del mismo nombre en esta ciudad (1502-1512). La obra, encargada por los Reyes Católicos, muestra asimismo una muy temprana preocupación por la cultura humanista por parte de los monarcas y élites europeas de la época. El papa Julio II, por su parte, le encargó el proyecto para la basílica de San Pedro en el Vaticano, diseñada originariamente sobre una planta de cruz griega.

Destacada es también la obra de Palladio (1508-1580), quien redactó *Los cuatro libros de arquitectura*, publicado en Venecia en 1570. Escrito en lengua vernácula, en él se proponía una configuración clasicista de la arquitectura basada en los valores clásicos de sencillez y proporción. La obra se difundió ampliamente por Europa y este tratado fue clave en la propagación europea de los preceptos del arte del Renacimiento italiano, poniendo rápidamente de moda la construcción a la manera italiana<sup>60</sup>. Artistas como Da Vinci (1452-1519) llevaron hasta sus últimas consecuencias el desarrollo de la perspectiva, a menudo de manera innovadora, pues también se le atribuye la creación de la técnica del *sfumato* o difuminación de las líneas del dibujo. Su actividad refleja y pone en práctica la idea de genio total renacentista, creando ingenios militares para la defensa de Milán y otros y muy conocidos artilugios que rodean a este polímata de un aura de misterio que a menudo se entremezcla y confunde con la realidad. Seguramente no fuese una persona tan atormentada como Miguel Ángel y comprendió el clasicismo como un corpus teórico y formal más sencillo, que no es lo mismo que simple. Se le puede considerar un empirista, y como tal, partió de la experiencia para desarrollar una idea normativa de la pintura<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> Destacada es su “Villa Capra” o “Villa Rotonda”, a las afueras de Vicenza, construida entre 1566 y 1585, terminada tras la muerte del arquitecto.

<sup>61</sup> Sus obras, por otro lado, han llegado a integrarse dentro del bagaje de la cultura no solo occidental sino universal, por lo que simplemente mencionaré su “Virgen de las rocas” (1483-1486), cuyas representaciones se conservan en el Museo del Louvre de París, considerada la versión original, y la Galería Nacional de Londres.



Finalmente, Rafael (1483-1520), otro de los grandes genios de este periodo, fue capaz de sintetizar el clasicismo de Da Vinci, así como algunas de las novedades de Miguel Ángel, destacando la gracia y la emotividad en sus composiciones. Su obra tuvo una importante proyección e influencia, hasta el punto de que el *rafaelismo* se convirtió en una expresión propia del arte clásico. Rafael cultivó la relación con otros artistas de su tiempo, entre los que destacan sus intercambios epistolares con Durero, artista del Renacimiento alemán, lo que muestra la rápida difusión de este estilo al resto de Europa, como se mostrará más adelante para el caso castellano.

Antes de ello, con el objetivo de centrar mejor el contexto en el que se fueron sucediendo todas estas transformaciones, es importante recordar que entre 1545 y 1563 se convocó el Concilio de Trento, que muchos trabajos consideran como el epicentro del arte de la Contrarreforma con el que tradicionalmente se ha puesto en relación el Barroco. Esto muestra la imprecisión que a menudo acucia a las periodizaciones tradicionales sobre las que se ha dibujado el esquema de la historia del arte europeo, haciendo necesaria una revisión crítica con relación a su difusión.

### 3.3. PRIMITIVO BARROCO ROMANO

El concilio ecuménico, celebrado en esta ciudad al norte de Italia, comenzó siendo un intento de conciliación en la fractura que se abría dentro de la cristiandad. Sin embargo, pronto se convirtió en todo lo contrario, esto es, un esfuerzo por diferenciar doctrinalmente a la Iglesia católica de las iglesias reformadas. De tal manera que, al concluir, las doctrinas que habían sido puestas en cuestión por la Reforma protestante tales como el valor de los sacramentos, especialmente la Eucaristía, la justificación por la fe o el celibato de los ministros de la Iglesia, entre otros, se pusieron en valor. El resultado se tradujo en una interpretación que volcaba hacia el exterior la manifestación de la religiosidad, a diferencia de la piedad interior que había promovido previamente la difusión de la *devotio moderna*, de carácter marcadamente interno o subjetivo. Este hecho, ciertamente reaccionario, condicionó la manifestación de la fe en el mundo católico, influyendo enormemente en las representaciones artísticas, a las que Trento también dedicaría algunos pasajes de sus sesiones.

Se puede considerar, por su parte, a Miguel Ángel (1475-1564) como el artista más importante de su época. Durante su primera etapa de juventud muy apegado a un modelo estrictamente clásico, parecía perseguir una belleza inspirada en el ideal neoplatónico teorizado en los círculos de esta ciudad<sup>62</sup>. En un contexto en el que esta se recuperaba del impacto provocado por Savonarola, la intervención papal y las disputas entre los partidarios de la vuelta de los Medici tras su caída y sus nuevos gobernantes. Habíamos dejado la biografía de este hombre en Roma, ciudad en la que el papa Julio II le había encargado su monumento funerario. El

---

<sup>62</sup> Como muestra su "David" (1501-1504), encargado para la catedral de Santa María *dei Fiore* y actualmente en la Galería de la Academia de Florencia. Si bien incluso en esta obra ya se anticipa la magnificencia de sus esculturas.

mismo pontífice le obligaría a abandonar temporalmente este proyecto por otro nuevo, a pesar del evidente enfado del escultor, a quien tuvo que amenazar incluso con excomulgarle de no atender a su demanda. Me refiero a la decoración de la bóveda de la Capilla Sixtina, otra de las obras sin ninguna duda más conocidas de la historia del arte.

Por estos años que recorrían el inicio del siglo XVI Buonarroti tuvo que confrontar su innegable homosexualidad con los rígidos cánones morales de su tiempo, que la consideraban como uno de los pecados más ignominiosos. Es muy probable que mantuviese diversas relaciones amorosas con algunos jóvenes, las cuales seguramente influyeran, al igual que sucedería con otros artistas, en la configuración de un estilo en los márgenes de los cánones tanto sociales como estéticos, que también quedarían plasmados en sus numerosos poemas y cartas. Trabajó amistades y amores de carácter platónico, tal y como relatan más ampliamente sus numerosos biógrafos, entre otros, con el joven Tommaso Cavalieri, de 22 años (cuando él contaba con 57) o Vitoria Colonna, cuya muerte le sumiría en la depresión. Fue este estado personal, como se mostró en el capítulo anterior, el elemento interno desencadenante del Barroco.

Por ello lo que más interesa en este estudio se debe buscar en su etapa de madurez, la cual supuso la disolución del ideal estético renacentista, expresado en el conjunto monumental de la tumba de Julio II (finalizada en 1545), del que sobresale su “Moisés”. Con este papa, Miguel Ángel mantuvo una relación entre *El tormento y el éxtasis*, tal y como quedó retratado en el filme de Carol Reed (1965). También pertenecen a esta etapa tardía los monumentos funerarios de Guiliano y Lorenzo de Medici (1520-1534), situados en la iglesia de San Lorenzo de Florencia. Sería en estos trabajos en los que terminó por desatarse el genio, definido como *terribilita* miguelangelesca, la cual suponía una expresión por parte del artista de un estado de desgarramiento interior que bien podemos relacionar con un contexto histórico y cultural en el que la duda comenzaba a ser el gran problema, frente a cualquier tipo de certeza. El Barroco hacía su aparición en la historia del arte. No me cabe ninguna duda de que sensibilidades como la de este artista sí supieron captar lo que Raymond Williams (1977, 150-155) definió como “estructuras del sentir” o “estructuras de la *experiencia*”, concepto que el teórico marxista empleó como distinción respecto de otros más formales como los de “concepción del mundo” o “ideología”. También más hondo<sup>63</sup>. Murió en Roma a la edad de ochenta y ocho años, ciudad en la que había vivido sus últimos veinte años, dedicado fundamentalmente a trabajos de arquitectura y acompañado, entre otros, de su platónico amigo Tommaso Cavalieri. En su testamento dejó escrito que quería ser enterrado en Florencia, voluntad que se cumplió, recibiendo sepultura en la basílica de la Santa Cruz en un monumento funerario creado para tal ocasión por Vasari.

---

<sup>63</sup> Así lo expresa la “Piedad del Vaticano” (1498-1499) o la conocida como “Piedad *Rondanini*”, cuyo patetismo podemos afirmar que ya está imbuido de un espíritu plenamente barroco. Miguel Ángel inició esta obra conservada en el Museo del Castillo Sforzesco de Milán en 1564, pero no la pudo acabar. En ella estuvo trabajando unos días antes de su muerte, e incluso se especula con que intentó destruirla.



Tradicionalmente se ha relacionado la obra de Miguel Ángel con la aparición de figuras manieristas, si bien considero que sus creaciones son distintas, genuinas, y bien pueden ser interpretadas como la génesis de una mentalidad nueva, precursora, sino creadora, del arte Barroco. A pesar de que él mismo insistiese en definirse como escultor, cultivó todas las artes, destacándose algunas obras maestras de la pintura como los frescos de la capilla Sixtina, donde se reafirma el valor del dibujo como fundamento esencial de la pintura e interpretada como una respuesta crítica frente al clasicismo de autores como da Vinci<sup>64</sup>. En lo que respecta a su obra arquitectónica, la Biblioteca Medicea Laurenciana, encargada por León X en la década de 1520, aparece como el primer edificio adaptado a la función<sup>65</sup>. Posteriormente, participaron en la construcción de este edificio otros autores como Vasari. Esto muestra la vinculación de los nuevos estilos con un mundo globalizado en el que no solamente los artistas eran aficionados viajeros y estaban en interesado e interesante contacto unos con otros, sino en el que las noticias y novedades de todo tipo se difundían cada vez de forma más rápida. Hecho que tuvo su representación más clara en la rápida difusión y aceptación de todas estas novedades en las colonias europeas, especialmente en América, como se mostrará más adelante.

#### 3.4. DIFUSIÓN DE LAS NOVEDADES: EL CASO CASTELLANO

Los problemas que plantea la periodización del Renacimiento en su dimensión italiana se multiplican a la hora de vincularlos con su difusión por el continente europeo, lo que ha obligado a la historiografía del arte a descartar el encasillamiento en los estilos seculares tradicionales y enfocarse en el estudio de las diversas escuelas regionales o locales. Autores como Peter Burke (2000) optan, en cambio, por hablar de centros y periferias y estudiar cada territorio en su complejidad e idiosincrasia. Las reflexiones de este autor, no obstante, no se limitan a la historia de los estilos artísticos, sino que abarcan la atmósfera cultural en un sentido más amplio. En este caso, el objetivo es describir brevemente la difusión de este estilo por la corona castellana, territorio en el que emergieron varias escuelas locales que serían centros importantes durante el Barroco<sup>66</sup>.

La influencia del Renacimiento se dejó sentir en Castilla de manera muy temprana, especialmente desde la segunda mitad del siglo XV, vinculado a la difusión

---

<sup>64</sup> El artista realizó esta obra en varias etapas, desde el primer encargo en 1508 por parte de Julio II de repintar el techo de la capilla, hasta 1512. Más tarde, Paulo III le encargaría las pinturas de la pared del altar, en la que recreó el tema del Juicio Final, entre 1536 y 1541. La fuerza que nos transmiten estos frescos sobrecoge todavía hoy a quien las visita.

<sup>65</sup> Las obras de esta biblioteca fueron encargadas por el papa Medici Clemente VII en 1524 y se interrumpieron debido a la ocupación de Florencia por parte de las tropas del emperador Carlos V en 1527. Estos acontecimientos tuvieron como consecuencia la expulsión de la familia Medici de la ciudad. Los trabajos, que incluían un proyecto para la sacristía, se retomaron en 1530, tras la vuelta de esta familia al gobierno de la ciudad.

<sup>66</sup> Advirtiendo, de nuevo, sobre el carácter ciertamente problemático del concepto heurístico de escuela artística, el cual se emplea como herramienta organizadora de los contenidos expuestos, pudiéndose hablar también de foco artístico.

de las novedades del humanismo tras la utilización de la imprenta de tipos móviles, así como los contactos comerciales y políticos con los focos italiano y flamenco. Grandes humanistas como Erasmo de Rotterdam, Tomas Moro o el cardenal Cisneros, entre otros, se encontraban al día y dialogaban en tratados y cartas sobre los principales acontecimientos políticos y culturales del periodo, ampliamente difundidas y conocidas entre los círculos intelectuales del momento<sup>67</sup>.

Por lo que respecta al arte, durante todo el siglo XV la arquitectura europea había experimentado una renovación y reinención de las formas góticas que en Castilla se manifestó en el original estilo *plateresco*, a veces también conocido como arte de los Reyes Católicos o estilo isabelino; también estilo Cisneros en torno al Estudio alcalaíno. Esta, junto con Salamanca y Valladolid, las tres universidades mayores de la Monarquía Hispánica, pronto se convirtieron en los principales focos de difusión del humanismo renacentista debido a su papel de centros de control del saber. En Portugal, por su parte, esta renovación estética conoció el nombre de estilo manuelino, en torno a la gran metrópoli del imperio portugués, Lisboa, convertida en ciudad global, y la Universidad de Coimbra. La afirmación de lo moderno se realizó en la Península ibérica remozando un gótico diferente de la tradición, pero que al mismo tiempo mantenía una estrecha dependencia con él en su vocabulario constructivo y en el desarrollo y práctica de las artes constructivas. Ejemplo de ello son palacios como el de la Casa de las Conchas y la espléndida fachada plateresca de la Universidad de Salamanca, los cuales forman parte del rico patrimonio artístico de esta ciudad, a la sazón denominada como “Roma la chica”.

No fue, en cambio, hasta la década de los veinte del siglo XVI cuando una nueva generación de arquitectos tales como Diego de Siloé, Pedro Machuca o Rodrigo Gil de Hontañón, iniciaron su labor y recuperaron un sentido de orden y de la idea de estilo muy en sintonía con las influencias italianas. Estas edificaciones fueron promovidas en buena medida por la nobleza, lo que explica el carácter palaciego de los principales ejemplos, entre los que sobresale el de Carlos V en la Alhambra, obra del arquitecto Pedro Machuca, o el Palacio de Monterrey en Salamanca, en el que participaron, entre otros arquitectos, el propio Rodrigo Gil de Hontañón (1500-1577).

Este último forma parte de una de las familias segovianas dedicadas al oficio más famosas en la Castilla de la época. Procedentes del pueblo de Rascafría, su obra marcó el tránsito que condujo definitivamente del gótico al Renacimiento. Su padre, Juan Gil de Hontañón, es quien diseñó la Catedral de Segovia, que comenzó a levantarse en su emplazamiento actual en 1521 tras los desperfectos que habían provocado los enfrentamientos motivados por la Guerra de las Comunidades (1520-1522). Esta, al igual que el trazado de la Catedral nueva de Salamanca,

---

<sup>67</sup> Famosa es la carta, por ejemplo, en la que Erasmo le comentaba a Moro a principios de 1517 que no le gustaba España (*non placet Hispania*) tras la invitación de Cisneros para dictar cursos en la recién creada Universidad de Alcalá. Erasmo también declinaría otras invitaciones, atribulado por el rumbo que tomaban los conflictos religiosos.

todavía estaba pensada en un lenguaje típicamente gótico, a veces denominado como gótico flamígero o gótico tardío. Tras su muerte en 1526 Rodrigo sustituiría a su padre al frente de los trabajos de la seo segoviana. Mientras que más tarde, por 1538, figura también en la dirección de las obras de la salmanticense. La similitud de estos dos trabajos reside en estas intervenciones, aunque fue en la capital del Tormes el lugar donde mejor pudo desplegar su talento creativo. Con posterioridad proyectó el Palacio de los Guzmanes de León, el cual muestra un aspecto más sobrio que el de Monterrey, así como uno de sus encargos más famosos, la fachada del Colegio de san Ildefonso en Alcalá, origen de su Universidad, edificio levantado entre 1537 y 1553<sup>68</sup>.

No obstante, como digo, su centro de operaciones se situaba en Salamanca, puesto que, como vecino de esta ciudad aparece en la ejecutoria de sendos pleitos librados en 1546 y 1563<sup>69</sup>. Estos retazos documentales, entre otras cuestiones, muestran como los centros de poder-saber, tanto eclesiásticos como civiles (o mixtos, es el caso de algunas instituciones como la Universidad de Salamanca si atendemos a su privilegio jurisdiccional o fuero), así como los artistas en tanto que grupo social emergente favorecido en su relación respecto a ambos, estaban bien conectados no solo en la Castilla sino en la Europa de la época. De manera que, lejos de tratar de enumerar todos y cada uno de los ejemplos del inmenso patrimonio artístico del Renacimiento castellano, lo que me interesa es destacar tanto la rápida difusión de las ideas como la movilidad de estos maestros y artistas.

Es el caso del arquitecto Juan de Herrera (1530-1597), hidalgo que entró al servicio, seguramente como paje, del séquito del príncipe Felipe (futuro Felipe II), a quien uniría su destino y lugar en la historia, primero como miembro de su escolta personal y, más tarde, como criado, aposentador de palacio y arquitecto<sup>70</sup>. En 1548 acompañó al príncipe en el denominado como “Viaje felicísimo” que le llevó de Barcelona a Génova, el ducado de Milán y diversos territorios del Sacro Imperio a lo largo de tres años, los cuales constituyen la base de su formación humanista, hasta Bruselas, donde se encontraba su padre el emperador Carlos V. Posteriormente, al servicio de

<sup>68</sup> Rodrigo Gil de Hontañón también trazaría el diseño de otras fundaciones universitarias tales como la de Oviedo, que se creó gracias a la voluntad, tras su muerte, de Fernando de Valdés, arzobispo de Sevilla, Inquisidor General y presidente del Consejo de Castilla, a partir de 1574. Debido a su avanzada edad participarían en las obras otros arquitectos, entre ellos Juan del Ribero y Diego Vélez con quien litigaría Juan Osorio Valdés, hijo natural del testamento, para que estos terminasen la obra siguiendo las trazas originales (ARCHV. Pleitos civiles, Ceballos Escalera (F) caja 1329,5; y Registro de ejecutorias, caja 1516,39). A pesar de su esfuerzo, estas sufrirían variaciones y retrasos, acabándose finalmente hacia 1590.

<sup>69</sup> El primero de ellos frente a un vecino de Segovia al que le reclamaba 450000 maravedíes que le debía con motivo de ciertos contratos librados por el obispo de Plasencia y sobre los que poseía las cartas de pago (ARCHV. Registro de ejecutorias, caja 629,29). El segundo frente a un clérigo sobre el pago de las obras de la construcción de la Iglesia de San Martín del vallisoletano pueblo de Mota del Marqués, favorable al arquitecto, en la documentación señalado como maestro de cantería, tras la solicitud de una tasación por la parte contraria (ARCHV. Registro de ejecutorias, caja 1049,31).

<sup>70</sup> El término empleado en la época fue el de “trazador de obras de Su Majestad”, tal y como figura en la documentación consultada.

este otro, participó en campañas militares en Italia y Flandes, acompañándole hasta su retiro en el Monasterio de Yuste desde 1556 hasta su muerte en 1558.

Establecida la capital del reino en la ciudad de Madrid en 1561, Felipe II envió a Herrera a Alcalá al servicio de su hijo el príncipe Carlos, matriculado en la Universidad, junto con un séquito de personajes ilustres entre los que se encontraban Alejandro Farnesio o Juan de Austria. Hacia 1563 se puso bajo las órdenes del arquitecto Juan Bautista de Toledo (1515-1567), autor del proyecto inicial del Palacio-Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, sustituyéndole en la dirección de este una década más tarde. Tradicionalmente se ha considerado que el conjunto encargado por el Rey Prudente para conmemorar la victoria sobre los franceses tras la Batalla de san Quintín el 10 de agosto de 1557, día de san Lorenzo, codifica una manera *herreriana* que resultó en la expresión de inspiración más típicamente clasicista del Renacimiento español. Si bien previamente habían intervenido en el mismo otros arquitectos como es el caso del propio Juan Bautista de Toledo, diseñador general del primitivo conjunto, conocido como “traza universal”, y responsable de las obras hasta su muerte en 1567, asistido por Herrera y Juan de Valencia. Las características principales de esta *maniera* serían, por otro lado, la sobriedad y la rigidez, influyendo enormemente en numerosas edificaciones del siglo XVII.

Entre sus muchos trabajos, destaca la remodelación de la Catedral de Valladolid, que inspiró la construcción de las de México y Lima, o el trazado del diseño del Archivo General de Simancas, encargado de custodiar hasta nuestros días la copiosa documentación que generaba la por aquel entonces monarquía más poderosa del mundo. Diseñó la Iglesia de san Vicente de Fora en su viaje como miembro del séquito real a la coronación de Felipe II como rey de Portugal en Lisboa. Finalmente, proyectó la ampliación del Jardín del Rey del Palacio Real de Aranjuez, trabajo iniciado por su antecesor Juan Bautista de Toledo. Es muy probable que Herrera, persona cercana al rey, participase en la redacción de las Ordenanzas de Felipe II de julio de 1573 (publicadas íntegramente en mayo de 1576 en El Escorial) por las que se buscaba regular el proceso de conquista de América, especialmente en lo relativo a los avances, nuevos emplazamientos y otras disposiciones relativas a ese otro proceso ya descrito de “acumulación originaria”<sup>71</sup>.

Fue seguramente en los aspectos de carácter más técnico también contenidos en este otro documento histórico en el que pudo colaborar Herrera, quien ya había participado previamente en el acondicionamiento urbanístico de Madrid. En las ordenanzas se indicaba además el trazado y tamaño que debían tener la fundación

---

<sup>71</sup> Lo que en la práctica supuso la depredación de los recursos del continente no solamente americano a través del reparto de indios y tierras de explotación agrícola y minera sino también africano, puesto que en él quedaba recogida la esclavitud como forma de trabajo, tal y como expresa la Ordenanza 78, sobre nuevas poblaciones, en la que se contiene: “Puedan llevar los esclavos conforme al asiento libres de todos derechos para lo cual se le dé cédula”. Proceso auspiciado bajo el signo de la evangelización, tal y como refleja la Ordenanza 36, en el mismo apartado: “y que sean pobladas de indios y naturales a quien se pueda publicar el evangelio pues este es el principal fin para que mandamos hacer los nuevos descubrimientos y poblaciones”; así como la 25, sobre el orden que se ha de tener en descubrir y poblar.

de las nuevas ciudades americanas, siguiendo un plano ortogonal o en damero de corte clásico<sup>72</sup>. Del mismo modo que también se establecían los elementos centrales del mismo, plaza municipal e iglesia, esta última en el costado oriental de la misma. Elementos todos ellos que muestran la dimensión de experimentación renacentista que también comprendía la conquista del Nuevo Mundo como expresión científico-técnica del humanismo asociado a la génesis del capitalismo moderno y sus prácticas de maximización de beneficios.

Por su parte, ya se ha señalado cómo los tres Estudios mayores castellanos (Salamanca, Valladolid y Alcalá) fueron clave en el inicio de la filosofía moderna. Hasta el momento solo se ha mencionado a Salamanca, pero en Alcalá el cardenal Cisneros puso en marcha la edición de la *Biblia Políglota Complutense* en 1502 bajo la dirección de Diego López de Zúñiga, conocido por su crítica a la obra de Erasmo. En ella participaron destacados humanistas como Antonio de Nebrija, si bien solo de forma secundaria, a quien se atribuye, por otro lado, la autoría de la primera *Gramática* castellana en 1492. Mientras que, en Valladolid, por ejemplo, se reunió la Junta de teólogos encargada de dirimir la *polémica de los naturales* (agosto de 1550-mayo de 1551) entre Juan Jinés de Sepúlveda y Bartolomé de Las Casas en torno al debate de los *Justos títulos* en el que se discutió nada menos que la licitud de la conquista de América, la cual supuso, como se vio en el capítulo anterior, el nacimiento de la idea de humanidad.

### 3.5. VÍSPERAS DE TRENTO

No fue menos importante la aportación de estas tres instituciones, además de esto, en la evolución del Concilio de Trento y de la cultura católica hacia sus posturas más intransigentes, las cuales buscaron la diferenciación sobre las iglesias reformadas por encima del encuentro propuesto por autores como Erasmo. Cabe recordar al respecto que en la Universidad de Valladolid se celebró en 1527 una reunión teológica conocida como Proceso de Valladolid con el objetivo de discernir sobre los errores doctrinales de este humanista y la preocupación que causaba la difusión de su obra entre los sectores más recalcitrantes del catolicismo. Erasmo había planteado la posibilidad de una “tercera vía” en las diferencias que se abrían entre católicos y protestantes que muy pronto fue tachada como herética y que le costó que parte de su obra fuese incluida en el *Índice* de 1559. A pesar de esto, la condena del erasmismo no pudo lograrse en dicho proceso, suspendido oportunamente por el Inquisidor general Alonso Manrique (él mismo erasmista). Precisamente en Salamanca se produciría tiempo después un corte, como se mostrará más adelante, representado en el juicio a los maestros hebraístas, entre los que destaca la figura de fray Luis de León, que decantó, amén de otros casos similares, el arte y la cultura toda de la Monarquía Hispánica hacia una temática definitiva y

<sup>72</sup> También llamado trazado hipodámico, por el arquitecto griego Hipodamo de Mileto a quien, desde el siglo V a.C., se atribuye esta traza) compuesto por manzanas urbanas (como contienen la ordenanza 111: “se haga la planta del lugar repartiéndola por sus plazas, calles y solares a cordel y regla comenzando desde la plaza mayor”; y siguientes).

cerradamente contrarreformista, más en línea con el espíritu barroco que inundaría todo el siglo XVII (y aun el XVIII) que con el humanismo-renacentista con el que generalmente se define al siglo XVI.

Por lo que respecta a la pintura, el lenguaje clásico apareció de manera temprana debido a la rápida recepción de lo italiano, que podríamos considerar que se puso de moda en los ambientes cortesanos y de las élites nobiliarias y eclesiásticas europeas. En la Península ibérica, primero en la Corona de Aragón, que había conquistado Nápoles en 1442, especialmente en Cataluña y Valencia, pero también en las coronas de Castilla y Portugal y sus colonias americanas. No obstante, en este otro centro la influencia del foco flamenco también se dejó sentir hondamente, expresado en un arte de marcado carácter religioso que hace prácticamente imposible caracterizar las etapas renacentista y barroca en su sentido tradicional de oposición. La vinculación comercial entre Flandes y la corona castellana, al igual que la de Aragón con las rutas comerciales del Mediterráneo occidental y la Península italiana, también se remonta a la Edad Media, momento en el que los territorios europeos comenzaron a reconectarse en un proceso de larga duración que podría retrotraerse al Renacimiento urbano del siglo XII.

En la ciudad de Salamanca, de nuevo, merece destacarse la obra del pintor Fernando Gallego (1440-1507)<sup>73</sup>. Su estilo todavía es rígido, a caballo entre el lenguaje del gótico internacional y la primitiva pintura flamenca, pero el impulso que mueve su pincel preconiza la aparición del arte de la temprana Edad Moderna. Con él se formó Pedro Berruguete (1450-1504), primero de la saga de artistas del mismo apellido que, desde su taller en la población palentina de Paredes de Nava, fueron el epicentro del foco del arte castellano de la temprana Edad Moderna.

A este pintor le corresponde el honor de ser uno de los autores que propició definitivamente la transición del gótico al primer Renacimiento en este territorio, especialmente después de su viaje a Italia, donde entró en contacto con los artistas del *Quattrocento*. Su obra se extiende por los principales centros religiosos de la Corona de Castilla, como muy bien pone de manifiesto su “Anunciación” (1505) en la Cartuja de Miraflores burgalesa. Fue también el padre del escultor Alonso Berruguete (1490-1561) quien, al fijar su residencia en Valladolid en 1523 junto con el flamenco Juan de Juni (1506-1577), propició el gesto fundador de la escuela castellana de escultura o escuela de Valladolid<sup>74</sup>. Al igual que su padre, Alonso también viajó a Italia, donde entró en contacto con artistas de la talla de Miguel

---

<sup>73</sup> Es muy probable que fuese oriundo de esta localidad, donde se atesoran algunas de sus obras más importantes, tales como la “Natividad” y la “Flagelación”, procedentes de una parroquia del Campo de Peñaranda y conservadas en el Museo Diocesano de la ciudad del Tormes, o el “tríptico de la Virgen de la Rosa”, en su Museo Catedralicio. Se le atribuye también el famoso “Cielo de Salamanca”, conservado en el patio de Escuelas menores de la Universidad, de talante netamente humanista, entre algunos otros trabajos como son la “Piedad” conservada en el MNP o el “retablo de san Ildefonso” de la Catedral de Zamora.

<sup>74</sup> De la saga de los Berruguete, Pedro y Alonso, existe una extensa bibliografía, a diferencia de otros autores castellanos de la época, menos conocidos, lo que representa todo un campo de estudio aun por explorar.



Ángel, Da Vinci o Bramante, a decir del propio Vasari, quien llegó a citarle en su obra. Se trata sin duda de uno de los escultores más famosos de la España de la época, influyendo en la obra de otros tales como su sobrino Inocencio Berruguete, Esteban Jordán o Juan de Cambray.

En Valladolid de hecho aparece ya asentada la familia Berruguete como artistas de reconocido prestigio desde mediados del siglo XVI, tal y como atestiguan algunos documentos conservados en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Fama que no fue óbice para que se generaran algunos roces como el que a finales de 1550 llevó a Inocencio Berruguete (1520-1575), sobrino de Alonso, a enfrentarse con Pedro González de León, vecino de la ciudad, por el pago de unos bultos sepulcrales de los fundadores del Convento de la Madre de Dios, hoy desaparecido, y que este le reclamaba.

El denunciante consideraba que se habría producido un sobrecoste y que el encargo no se había realizado en tiempo y forma, si bien, después de que el tribunal resolviese a favor del artista en primera instancia, en la apelación se revelaba el verdadero motivo de su enfado, que no era otro que considerar que la parte contraria no se habría ocupado por sí mismo del trabajo, salvo en algunos ratos, e incluso que tan siquiera había empleado oficiales sino simples aprendices sin suficientes habilidades a los que no pagaba “jornal ni salario” (salvo la comida) y a los que “aún ellos le dan dinero y le sirve de gracia porque les muestre Berruguete su tío el oficio” (ARCHV, Pl. civiles, Quevedo (F), Caja 891, 1. fol. 142<sup>75</sup>). En efecto, el propio Alonso Berruguete participó en el litigio con un peritaje de la obra, que estimaba en muchísimo más valor de lo que inicialmente se había pagado, tal y como finalmente avaló el propio tribunal en el verano de 1543<sup>76</sup>.

No se trató de la primera vez que tan insigne maestro se enfrentaba a un juicio de este tipo. Entre 1524 y 1526 fue el merino mayor y regidor de Valladolid, Alonso Niño de Castro, quien le llevó ante la misma instancia judicial por el incumplimiento de un contrato sobre la realización de unas puertas que Alonso Berruguete se había comprometido a tener listas en tres meses, habiendo pasado más de dos años sin realizarse la obra (ARCHV. Pl. Civiles, Quevedo (F), caja 25,8). El vecino de la villa le reclamaba además una cuchillería de plata que habría entregado como anticipo. Tras unas breves averiguaciones, y a pesar de que Alonso trató de alegar que el problema estaba en la calidad de la madera de las puertas y las condiciones de

---

<sup>75</sup> Entre la documentación del ARCHV también se incluye un pleito perdido por Alonso Berruguete entre 1535 y 1537 por incumplimiento de un contrato de aprendizaje firmado en 1532 en el que se le habrían anticipado 11 ducados de oro (más otro en gastos de botica). En dicho contrato figura que este debería enseñarle el oficio a su aprendiz en un plazo de tres años. La acusación de Berruguete al joven de robo no fue suficiente para que el tribunal le condenase al pago de 4 ducados por el incumplimiento del contrato. ARCHV. Pl. Civiles, Pérez Alonso (F), Caja 496,1.

<sup>76</sup> El pleito incluye testimonios a favor y en contra de las habilidades de Inocencio Berruguete, su trabajo, la participación o no de oficiales en la obra (hasta cinco, a pesar de la consideración de la parte contraria), si el trabajo realmente se acabó, e incluso sobre la buena fe del afamado Alonso Berruguete en la tasación.



esta, el juez le condenó a restituir el daño por no cumplir con los plazos. El trabajo era para la Iglesia de Nuestra Señora de San Lorenzo, lo que muestra la estrecha vinculación entre las élites locales y la Iglesia, así como la temática fundamentalmente religiosa del foco castellano. De ello da buena cuenta el rico patrimonio conservado Museo Nacional de Escultura de Valladolid, que recoge la directa vinculación entre el periodo renacentista y barroco en este espacio que constituye el corazón mismo de la Monarquía Hispánica, lo que hace enormemente difícil separar ambos estilos, consideración que se ampliará en el capítulo siguiente. Obliga asimismo a entenderlos en el sentido de la evolución desde una matriz compartida.

A pesar de todo, o precisamente por ello, el floreciente foco humanista de estas pujantes ciudades castellanas en el periodo de consolidación del poder de los Habsburgo en Europa pronto se vería truncado, tal y como muestra el juicio inquisitorial a los maestros hebraístas salmantinos provocado por las sempiternas disputas cainitas de la Universidad española. Este suceso vino seguramente precedido por el enfrentamiento entre fray Luis de León (agustino) y Bartolomé de Medina (dominico) por una sustitución en la cátedra de prima de teología en el curso de 1565-1566. Dicho pleito se contiene en un legajo hasta el momento inédito conservado entre los fondos documentales del Archivo Universitario Salmantino, aunque el proceso ya era conocido. Los autos, instruidos durante el verano de 1566, incluyen una Real provisión desfavorable a fray Luis de León en la que se obligaba a seguir lo dispuesto en los *Estatutos* del Estudio salmantino, así como en otros litigios precedentes. Lo que fray Luis reclamaba era que cuando los catedráticos de propiedad dejasen de leer por las vacaciones de verano, desde San Juan (22 de junio), se diese la sustitución de la cátedra a otro maestro del mismo rango sin oposición ni votos siempre que este la reclamase y atendiendo a su antigüedad (situación en la que se hallaba), o bien que la votación se realizase solamente si la plaza fuese pretendida por dos catedráticos de igual antigüedad (que no era el caso).

El rector, por su parte, habría otorgado directamente la sustitución a fray Bartolomé de Medina, que no era catedrático, por petición directa de su propietario, Mancio de Corpus Christi, también dominico, provocando gran daño y prejuicio a los estudiantes (a decir del procurador de fray Luis), y lo que era aún más grave, sin guardar los *Estatutos* (algo que después se probó falso). En realidad, se trataba de un enfrentamiento entre órdenes religiosas (dominicos y agustinos) por el control de las cátedras de la Universidad. En el pleito declararon a favor de fray Luis, entre otros, Gaspar de Grajal, quien después también sería acusado ante la Inquisición junto a Martínez de Cantalapiedra por Bartolomé de Medina. Este, por su parte, alegaba que el maestro Mancio no se encontraba de vacaciones, sino que se había ausentado de su cátedra por mandato de la universidad (lo que parecía más bien una treta para conservar la cátedra en manos de un miembro de su orden).

Finalmente, el rector decidió mantener en la cátedra de sustitución a Bartolomé de Medina, indicando el 12 de agosto que “no ha lugar optar los catedráticos antiguos y no antiguos de las cátedras de Teología las sustituciones y lecturas de por san Juan de junio (...) sino que se han de proveer *ad vota audiencium*” (AUSA, Leg.

2999,20, fol. 79 r.), esto es, por votación, conforme a lo dispuesto en las *Constituciones* de la Universidad. Oído esto, la defensa de fray Luis trató de leer una apelación que el rector no permitió tan siquiera terminar, considerando que atentaba al honor y honra de la dignidad rectoral, tomando en sus manos el papel y haciéndolo pedazos (e impidiendo al escribano que tomase nota de lo contenido en el escrito); hecho ante lo que fray Luis y su procurador no daban crédito. Si bien después el propio rector se vio obligado a rectificar, advirtiendo que si había hecho tal cosa era porque en él se le acusaba de juez apasionado que favorecía a la otra parte y se le tachaba de falso y mentiroso. Bartolomé de Medina, no obstante, pareció no quedar conforme con esta pequeña victoria, puesto que debido a sus acusaciones y a las de otros maestros como León de Castro unos años después se terminó por encerrar a fray Luis de León en las cárceles de la Inquisición de Valladolid en 1572, donde permanecería durante cuatro largos años. Estos procesos inquisitoriales, por su parte, también tocaron a otros sabios hombres de la época como Grajal y El Brocense. No sería hasta 1577 cuando retomaría su cátedra en el Estudio salmantino, si bien el contexto cultural para aquel entonces se había enrarecido. Demasiadas cosas habían pasado y difícilmente los intelectuales podrían sentirse cómodos ante un contexto volcado hacia la reacción.

En efecto, en los territorios de Felipe II, un imperio donde nunca se ponía el Sol, el lenguaje Barroco aparecería de forma muy temprana, casi por necesidad, reforzado por la ideología de la Contrarreforma ¿Implica, por tanto, esta afirmación darle la razón a quienes interpretaron este periodo como una expresión de la doctrina católica y el absolutismo? No necesariamente, especialmente si atendemos a la diversidad formal de los distintos barrocos europeos. Sí en el caso de la Monarquía Ibérica (1580-1640), un imperio multiterritorial que comprendía numerosas realidades políticas que compartirían dos aspectos comunes e incuestionables: la religión católica y ser súbditos de un mismo rey. El arte Barroco es incomprensible en todos estos territorios sin atender al contexto histórico en el que se gestó, sumergido en guerras que encontraron la religión la mejor forma de justificar una política que paradójicamente, tal y como había preconizado Maquiavelo, se desvinculaba progresivamente de ella.

### 3.6. EL BARROCO ROMANO

Si existe en la historia del arte un estilo Barroco, por tanto, fue en Roma la ciudad dónde este se forjó. Los acontecimientos que habían hecho tambalearse los pilares de la sociedad medieval y que pusieron en serio cuestionamiento el poder de la Iglesia católica, manifestado en sucesos como el saqueo de la ciudad por las tropas imperiales en 1527 y las interminables guerras de religión, trajeron consigo una dura reacción. Esta se manifestó en forma de una vivificación de la tradición dogmática medieval, si bien ya sobre las bases de un contexto histórico muy distinto. El sentido optimista del mundo propio del humanismo renacentista se vio sustituido en la segunda mitad del siglo XVI por una clara “corriente de pesimismo” (Weisbach, 1942, 57).

El propio Weisbach no fue ajeno a tener que matizar alguna de sus afirmaciones, muchas de ellas reproducidas posteriormente quizá de forma poco crítica. En su definición de este periodo se puede observar una delimitación demasiado restrictiva entre la esfera cultural de la Europa protestante y de la Europa católica, a pesar de que finalmente reconociese que, en cuanto a lo formal, en el campo del arte no se diese una diferencia esencial (*Ibidem*, 58). En base a los conocimientos actuales sobre la Europa del siglo XVII se puede considerar que esta afirmación resulta demasiado restrictiva, puesto que existieron procesos históricos comunes de mayor calado, tales como el de disciplinamiento y confesionalización, de los que ya se ha hablado. Acompañó a estos el de construcción del Estado Moderno, el cual vinculaba a los territorios católicos y protestantes, incluidas sus colonias, con el actual capitalismo globalizado como los dos grandes y principales resultados históricos del curso de la temprana Edad Moderna. Asimismo, se ha descrito cómo el debate filosófico entre ambas esferas culturales, si quisiéramos establecer diferenciaciones (las cuales por supuesto, existen), fue más compartido de lo que a menudo se cree<sup>77</sup>. De tal modo que quizá sería más conveniente hablar de artes Barrocos en plural<sup>78</sup>.

Por tanto, solamente si se delimitase el marco del barroco católico de la Península italiana, especialmente el romano, y sus vínculos con la Monarquía Hispánica, tal y como hizo el propio Weisbach, se podría aceptar como válida su tesis en torno al carácter religioso de este estilo, comprendido como arte de la Contrarreforma. E incluso en este caso se haría necesario tomar en consideración algunos matices, puesto que el propio autor reconoció “su carácter complejo, dual y vario” (*Ibidem*, 83). En efecto, el mismo Bernini que esculpió su obra *Aplo y Dafne* (1622-1625, Galería Borghese) para el cardenal Borghese, acostumbraba a practicar los ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola, es decir, que no era ajeno a la religiosidad contrarreformista. Los temas clásicos y el gusto por los desnudos no habían desaparecido, después de todo, incluida la curia vaticana y las altas esferas de la Iglesia católica. También es cierto que las disposiciones surgidas al calor del Concilio de Trento, custodiadas por tribunales como el de la Inquisición, condicionaron toda la producción cultural en los territorios católicos (de la misma forma que también existieron persecuciones religiosas en el mundo protestante). El caso de los territorios de la Monarquía Hispánica en tiempos de Felipe II es una buena muestra de ello. El monarca, que en su juventud se había comportado como un exquisito

---

<sup>77</sup> Comprende precisamente ese mismo debate una de las bases de la doctrina jurídica y filosófica occidental en torno al derecho internacional y es un claro antecedente de los actuales Derechos Humanos (derecho de gentes).

<sup>78</sup> Escapa al marco de este libro el análisis de este estilo dentro del mundo protestante, pero sin duda sería de sumo interés una ampliación que abordase los elementos comunes y diferenciales entre este espacio y el católico desde un punto de vista crítico, siguiendo la lógica defendida en estas páginas de abandonar viejos prejuicios que ahonden en la búsqueda de tópicos para diferenciarlos. Esto último es en buena medida, desafortunadamente, lo que parecen resueltos a realizar algunos trabajos recientes que buscan rescatar antiguas disputas entre unos y otros, como si la religión, en pleno siglo XXI, fuese un elemento definitorio e inmanente a la nación.

príncipe humanista, hizo de los decretos tridentinos ley en todos sus reinos. A pesar de ello, el Prudente siempre mantuvo su buen gusto por el arte sin censuras, que en algunos casos se reservó para su espacio más íntimo, a diferencia de lo dispuesto para sus súbditos, tal y como también acostumbraron a hacer sus sucesores. Es el caso, por ejemplo, de las pinturas de El Bosco que poseía como cabecera de cama en su dormitorio en El Escorial.

Fue Weisbach quien consideró que, en el campo del arte, el celo contrarreformista duró poco y se diluyó en la segunda mitad del siglo XVII, del mismo modo que “los elementos de la educación clásica”, sobre los que se apoyó la orden jesuita, “entraron en el catolicismo de la contrarreforma”<sup>79</sup> (*Ibidem*, 79). También persistió durante la etapa barroca del arte de la temprana Edad Moderna el concepto de lo heroico en el Renacimiento, el cual continuó resignificándose de acuerdo con los valores de Trento y no tanto en una recreación del mundo clásico. Este hecho, junto con las ideas de misticismo, erotismo, ascetismo y crueldad, comprenden para Weisbach, los elementos del arte de la Contrarreforma. Pero si el Barroco europeo no puede verse reducido solamente a un arte de la Contrarreforma, cabe preguntarse si el Barroco de la Monarquía Hispánica sí. A dilucidar esta cuestión se dedicará el capítulo siguiente. Antes de ello conviene comentar brevemente la materialización artística de la arquitectura y escultura del Barroco romano, epicentro del nuevo estilo.

Fue el Papa Sixto V quien inició una remodelación arquitectónica de Roma a través de su arquitecto predilecto, Doménico Fontana y, posteriormente, el sobrino de este, Carlo Maderno o Moderno. La finalización de la inacabada basílica vaticana de san Pedro ocuparía los dos primeros tercios del siglo XVII, tratándose probablemente del más bello ejemplo del Barroco como proyección del Renacimiento, donde la actual planta se levantó sobre el antiguo diseño de Miguel Ángel. Maderno fue una figura clave en la transición entre la arquitectura renacentista y barroca, especialmente a partir de este trabajo para el que también contó con la colaboración de Bernini y Borromini. Este arquitecto se trasladaría posteriormente a Nápoles, si bien en Roma inició en 1625 el Palacio Barberini, concluido conjuntamente por sus dos discípulos tras su muerte en 1629. La colaboración entre estos otros dos grandes hombres del nuevo estilo romano pronto se convirtió en una enemistad que duraría toda la vida, alternándose como arquitectos principales de la ciudad en función del gusto de los papas. Inocencio X más próximo a Maderno, Alejandro VII a Borromini (1599-1667).

---

<sup>79</sup> Subestimó quizá en este punto la influencia cultural de instituciones como la propia Inquisición y su peso todavía en la España de los siglos XVIII y XIX, manifestada en las luchas entre liberales y absolutistas. Así como la proyección cultural e influencia social de un catolicismo conservador que, en este nuevo periodo histórico, se hizo con las riendas de la catequesis de las masas, anteriormente reservada tan solo para una minoría cultivada en los ámbitos cortesanos, eclesiásticos y de las universidades.

No obstante, se puede afirmar que, al menos en lo que a arquitectura se refiere, este último fue el verdadero culmen de la arquitectura barroca<sup>80</sup>. Tanto es así que durante mucho tiempo *borrominismo*, igual que el término Barroco, fue considerado por la crítica ilustrada paradigma de la corrupción del buen gusto y símbolo de la decadencia en arquitectura (similar al término *churrigueresco* en nuestro país). Pariente lejano de Maderno, se trasladó a Roma para ponerse a sus órdenes. Una de sus piezas maestras, y por extensión de la arquitectura barroca, es la fachada de la Iglesia de *san Carlo alle quattro fontane* (san Carlos de las cuatro fuentes) (1599-1667), encargada bajo el patronazgo del cardenal Francesco Barberini<sup>81</sup>. Sus últimos días le mostraron sumido en una profunda depresión que antecedió a su trágico final y que sirve para mostrar cómo los artistas barrocos continuaban identificándose con la tradición clásica, del mismo modo que lo hicieron los humanistas del periodo anterior<sup>82</sup>.

Bernini (1598-1680), por su parte, fue sin duda el genio total de la etapa de esplendor del Barroco romano al transformar el concepto mismo de arquitectura a la que dotó de un indisociable sesgo escenográfico. Voló por los aires la tradicional frontera entre las artes, generando un nuevo ideal artístico: *mirabile composito*. Su estrecha afinidad con el papa Barberini catapultó a este genio a la fama, especialmente en su intervención en la Basílica de san Pedro, destacándose el baldaquino, muy criticado. No obstante, Bernini fue el principal escultor de su generación. Hombre piadoso, Weisbach puso de relieve que estuvo imbuido de una fuerte mentalidad contrarreformista<sup>83</sup>. De su primera etapa destaca la realización de esculturas mitológicas y religiosas, algunas de ellas conservadas en la Galería Borghese. Su suerte cambió cuando Urbano VIII, de la familia Barberini, fue elegido pontífice en 1623. Fue él quien le encargó su controvertido baldaquino. El papado de Inocencio X, en cambio, tras la firma de los Tratados de Westfalia en 1648 y la crisis general que le sucedió, fue más austero. Además, el nuevo papa era más del gusto de Borromini, convertido para entonces en su archienemigo. La plaza de la Basílica de san Pedro la llevó a cabo durante el pontificado de Alejandro VII en 1655. Para entonces su fama era ya internacional y el ministro Colbert, quien controlaba las finanzas en la Corte del Rey Sol, Luis XIV, le encargó la reestructuración del palacio del Louvre. Bernini permanecería

---

<sup>80</sup> Nacido en un cantón italiano de Suiza, hijo de un cantero, pronto se trasladó a Milán para iniciar su carrera, trabajando en las obras de la catedral.

<sup>81</sup> Sus biógrafos cuentan que era un hombre devoto, despegado de las riquezas materiales y muy confiado en su arte, hasta tal punto que llegó a renunciar a la remuneración de algunos de sus trabajos a cambio de que le dejaran absoluta libertad para llevarlos a cabo. Estoico, de carácter taciturno y solitario, decidió poner fin a su existencia del mismo modo que Catón el Joven, arrojándose sobre su espada.

<sup>82</sup> En la década de 1640 trabajó en el diseño de *sant'Ivo alla Sapienza*, recomendado por Bernini. Previamente, entre 1637 y 1640, había proyectado el Oratorio de San Felipe Neri, amén de algunos otros trabajos.

<sup>83</sup> Nacido en Nápoles, hijo del escultor manierista Pietro Bernini, su familia muy pronto se trasladó a Roma.

allí tan solo seis meses, pues su estilo no cayó nada bien en el país galo, donde se prefirió comisionar en su lugar al arquitecto Claude Perrault.

En cuanto a su prolífica obra escultórica, su “Éxtasis de santa Teresa” en la Iglesia de santa María de la Victoria, realizado a mediados del siglo XVII, resulta quizá uno de los mejores ejemplos para describir la tensión creativa del estilo Barroco. En ella como en ninguna otra se fusionaron todas las artes y se describió a la perfección el concepto de éxtasis místico, con todo su erotismo, recogido en la literatura de la época por la propia Teresa de Jesús; especialmente en el capítulo 29 de su *Libro de la vida* (redactado entre 1562 y 1565, publicado unos años después de su muerte en 1588) donde narra el proceso de “transverberación”<sup>84</sup>. Esta experiencia mística expresa la unión íntima con Dios, sentida también por otros personajes de la época. No podía ser sino la sensibilidad de un artista barroco quien mejor lo retratase y expresase, dejando una representación gráfica de este calado para la posteridad<sup>85</sup>. De este modo, en todo caso, se ponía en contacto la tradición de la mística española con uno de los artistas barrocos más importantes, mostrando asimismo la enorme influencia de la cultura hispánica no solo en la formación del Barroco romano e italiano, sino europeo.

### 3.7. CONTINUIDADES Y RUPTURAS

Se intuyen, por tanto, las dificultades de abordar cualquier síntesis sobre este periodo en un único trabajo. Con razón estudios recientes prefieren no atender a estilos y periodizaciones tradicionales para centrarse en la obra individual de cada artista<sup>86</sup>. Otra opción, en cambio, puede ser la de considerar estos ejemplos como parte de un continuo que abarca y relaciona ambos periodos, en este caso sirviendo como antecedente del devenir barroco del arte renacentista durante la temprana Edad Moderna. También como la búsqueda conjunta y diversa de expresar las estructuras del sentir de una incipiente modernidad.

A lo largo de todos estos años los artistas continuaron viajando hasta la Península italiana para su formación, donde surgieron numerosos focos no menos importantes que fueron desplazando progresivamente a Florencia y evolucionando hacia el Barroco, cada uno siguiendo su propia idiosincrasia, pero también con

---

<sup>84</sup> “Via un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo en forma corporal (...) los que llaman Querubines (...) víale en las manos un dardo de oro largo, y al fin de el hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios” (Jesús, 1915 [1588], 234).

<sup>85</sup> Sobre la visión de Lacan de este famoso pasaje y del significado de la obra de Bernini, véase capítulo 6.

<sup>86</sup> Son capaces de entenderse quizá mejor de este otro modo obras como la “Magdalena penitente” de Donatello, realizada a mediados del siglo XV y actualmente en el Museo dell’Opera del Duomo de Florencia, probablemente encargada para el baptisterio florentino. En ella, el patetismo de la composición y el alejamiento de los patrones clásicos hace difícil catalogarla como una escultura renacentista.



constantes interinfluencias entre todos ellos. De todas las explicaciones empleadas para proporcionar una interpretación del Barroco como estilo artístico, la idea de este como arte de la Contrarreforma ha sido una de las más difundidas, a pesar de que también existieron formas del Barroco protestante. Mientras que otra interpretación también bastante extendida es la de considerarlo como expresión del absolutismo. Ninguna de estas convence.

Ya se han destacado algunos de sus fundamentos estilísticos, como los efectos de masa y movimiento en el tratamiento de la forma. Para ello se procede a una ruptura de la línea recta como elemento que caracterizó predominantemente a la arquitectura del Renacimiento, así como a la búsqueda de un impulso hacia arriba frente a las líneas horizontales de impronta clasicista, con la intención de provocar sensación de movimiento<sup>87</sup>. Idea que sigue presente en trabajos recientes como el de Snyder (2004, 20) en torno a *La estética del Barroco*, donde identifica, respecto del Renacimiento, un esfuerzo por ir más allá (“distanciarse de la civilización antigua y (...) dar algún paso hacia delante sin necesidad de apoyarse en ella”), y se afirma que: “no se trata de una auténtica ruptura con el pasado, sino más bien de su progresiva distorsión y debilitamiento<sup>88</sup>” (*Ibidem*, 22). ¿Por qué no todo lo contrario, su ajuste y fortalecimiento?

Otra constante fue el continuo empleo del vocabulario alegórico, un género iniciado en el Renacimiento que adquiriría durante este periodo sus máximas cotas de perfeccionamiento, desarrollado a partir de la pasión humanista por los mensajes criptográficos, desbordada ahora en toda su originalidad. En efecto, durante el Barroco todo poseía potencialmente un sentido que era portador de mensajes ocultos que podían desvelarse en función de la capacidad intelectual e ingenio de quienes se enfrentasen a ellos. La hipótesis que se baraja en este ensayo histórico es que fue precisamente ese espíritu de síntesis entre el nuevo lenguaje surgido durante el Renacimiento como recreación del arte clásico y su afán por superarlo lo que dio personalidad al Barroco. No tanto en forma de contraposición a lo clásico sino como síntesis o culmen, esto es, como reterritorialización, siguiendo la conceptualización deleuziana.

Esto se aprecia también, por ejemplo, en la idea de obra de arte total barroca, la cual desborda los marcos tradicionales de la arquitectura, escultura o pintura, para colorear una representación tanto más amplia que incumbe, ahora sí y de manera mucho más clara, al individuo que la observa y, por ende, a la propia sociedad que la contempla. No solamente a través del arte tradicional o comprendido en un sentido restringido, sino de una forma antropológica, tal y como se desprende de aspectos tales como la fiesta y otras expresiones de la cultura popular. Ya fuese dentro de

---

<sup>87</sup> “El barroco no ofrece en ninguna parte terminación, sosiego o quietud del ser, sino que introduce siempre la inquietud del devenir, la tensión de la inestabilidad” (Wölfflin, 1986, 68).

<sup>88</sup> Afirmando un “modelo cultural elástico y duradero, que va desde el inicio del Renacimiento hasta, al menos, finales del siglo XVIII” (*Ibidem*, 26). Considera este autor el Barroco, no obstante, como una distorsión o debilitamiento de este modelo (*Ibidem*, 27). Finalmente, reconoce, siguiendo a Benjamin, “la esencial modernidad del Barroco” (*Ibidem*, 32).



una dimensión vinculada al ceremonial religioso (liturgias, procesiones, honras fúnebres y otras festividades) o laico, especialmente en lo relativo a la alabanza del poder político (coronaciones, desfiles, *trionfi*, *entrées solennelles*, etc.); aunque no solo, puesto que lo barroco se hacía capilar en sus representaciones populares, así en lo excepcional (carnaval, romerías, etc.) como en los gestos cotidianos. El ceremonial barroco, en definitiva, fue esencialmente el mismo que en el periodo inmediatamente anterior, si bien ahora parece como estirarse, alargarse o exagerarse en su dimensión y teatralidad.

De este modo, todas estas manifestaciones aunaron una mezcla de artes plásticas (incluyendo arquitecturas efímeras) que se mezclaban con la música, la poesía o la danza, generando una expresión colectiva que, tal y como el propio Maravall planteó, anticipaba la sociedad de masas. Quizá sea este elemento “democratizador” de la cultura barroca lo que tanto enfadó a los defensores del clasicismo, o más bien, de aquellos que interpretaron el Barroco en oposición al arte clásico. Desde este otro punto de vista, esta explicación posee una eminente connotación elitista frente a la dimensión popular y colectiva de la cultura barroca. Evidentemente, desde el momento en el que lo barroco, imbuido de un ideal y estética neoplatónica, tocó suelo y se entremezcló con la masa, se manchó los pies de barro, pero se enriqueció enormemente. El elemento popular fue, en ese sentido, el que le convirtió en un estilo de marcado carácter realista, hasta cierto punto retorcido, irónico sin duda alguna, en sintonía con el elemento grotesco que acompañó al arte al menos desde el periodo medieval precedente.

A pesar de estas primeras aproximaciones, es en la Iglesia del *Gesù* de Roma la ciudad donde la historiografía ha situado de forma tradicional la conformación del edificio barroco típico. En efecto, la fachada de este templo diseñado para la Compañía de Jesús fue imitada y difundida después por todo el orbe católico, acompañando a su fulgurante expansión<sup>89</sup>. Se trata de la primera muestra de arquitectura religiosa finalizada tras el *Sacco* de Roma y refleja el nuevo espíritu surgido de la Contrarreforma, al frente del cual se situaba la orden jesuita, de la que ya se ha hablado en el capítulo primero. En él, la nave se tornaba alargada para facilitar el oficio religioso y en la fachada se concentraba toda la fuerza de la construcción que, a decir de Wölfflin, se proyectaba hacia arriba. Asimismo, el interior, coronado por una cúpula, estaba destinado a mostrar la grandeza de la Iglesia triunfante tras el Concilio de Trento.

---

<sup>89</sup> El primer proyecto se atribuye al arquitecto Vignola por encargo del cardenal Alejandro Farnesio, si bien se terminó bajo la dirección y nuevo proyecto de Giacomo della Porta en 1584, después de la muerte de su colega en 1573.



Imagen 2. Iglesia del *Gesu* de Roma (1568-1584). Fuente: autor.

El esquema se reproduciría en otros templos<sup>90</sup>. El nuevo estilo se propagaría como la pólvora por Europa y sus colonias, dejando tras de sí alguno de los ejemplos más bellos del Barroco americano como el de la iglesia de la Compañía en Quito (Ecuador), realizada por arquitectos de la orden a finales del siglo XVI a imitación del templo originario en la Ciudad Santa. Adornada finalmente con oro por todas partes, algo que impresiona todavía hoy a sus visitantes. Comprenden estos años, por tanto, el momento de experimentación inicial que dio como resultado el nuevo lenguaje y sensibilidad barroca.

En torno a esta ciudad se habían concentrado una cantidad importante de mecenas y coleccionistas vinculados a la curia vaticana, tales como los Barberini, entre otros, y que no representan otra cosa que la continuidad del hombre nuevo del Renacimiento destacado en el clásico de Burckhardt. Estos continuaron compitiendo entre sí dentro de una versión exagerada de la representación de su poder. Respecto a esta familia, parece que se hizo famosa en la ciudad una crítica colocada en la estatua del Pasquino en la que se rezaba *Quod non fecerunt barbari*,

<sup>90</sup> El propio Giacomo della Porta en Roma, iglesia santa María in Vallicella (1575-1614), en la que participaron también Carlo Maderno y otros arquitectos. Este último, junto con Giovanni Battista Soria, proyectaron el templo de santa María della Vittoria (1605-1620).

*fecerunt Barberini* (“aquello que no han hecho los bárbaros, lo han hecho los Barberini”). Hacía referencia a las remodelaciones que habían llevado a cabo a lo largo y ancho de la ciudad, retirando incluso los casetones de bronce de la cúpula del Panteón para la construcción del Baldaquino de San Pedro, realizado por Bernini, una obra muy polémica.

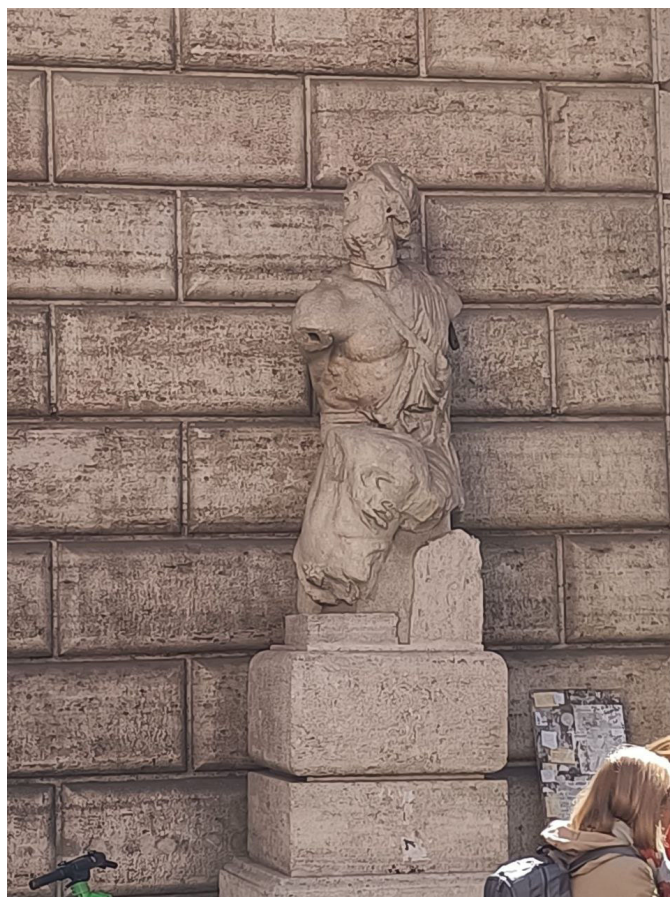


Imagen 3. Estatua del pasquino<sup>91</sup> en Roma (actualidad). Fuente: autor.

Sea como fuere, familias como los Barberini hicieron de la Ciudad Eterna el centro del arte y la exégesis bíblica, atrayendo consigo a numerosos *virtuosi*. Allí, tal y como se destaca en numerosos manuales de arte, era difícil que se concretase

<sup>91</sup> El Pasquino, por su parte, era la más famosa de las “estatuas parlantes” de Roma, obra clásica-helenística del siglo III a.C. colocada a principios del siglo XVI en su localización actual, cerca de la plaza Navona, momento en que pasó a ser un espacio muy conocido de la ciudad donde se colocaban escritos críticos y satíricos dirigidos contra personajes importantes, como podían ser los miembros de la curia vaticana.

un estilo regional o local, produciéndose una síntesis genuina de la modernidad globalizada en ciernes que es preciso analizar por partes, atendiendo no ya al concepto de estilo sino al de la propia autoría, relacionándolo con la formación de un Barroco hispánico.

## 4. EL BARROCO Y LA MONARQUÍA HISPÁNICA

Si prestamos atención a sus orígenes italianos, el Barroco es un estilo que se desarrolló de forma muy temprana en la ciudad de Roma, empeñada en recuperar la magnificencia que las reformas protestantes cuestionaron tan duramente, y dentro de un contexto en el que las guerras de religión comenzaban a teñir de sangre todo el continente europeo<sup>92</sup>. El “progreso” del humanismo renacentista iba acompañado de una dimensión de “barbarie” que anticipaba las catástrofes de la modernidad. Por lo que respecta a España, tal y como se ha destacado, el Barroco hizo una aparición precoz que ya se manifestó abiertamente a finales del reinado de Felipe II, en las últimas décadas del siglo XVI. Si se tuviese que buscar una cronología, hacia 1580 la Península ya estaría plenamente inmersa en este estilo, el cual se desintegró muy lentamente, persistiendo incluso hasta mediados del siglo XVIII. Coincide, asimismo, el barroco pleno con los reinados de los monarcas Felipe III y Felipe IV (Rodríguez-San Pedro, 2013, 13), encarnando el de Carlos II un periodo de lenta desintegración que aun resistiría a la llegada de la nueva dinastía tras su muerte.

El reinado de estos Habsburgo, otrora denominados menores, ha estado tradicionalmente asociado en la historiografía española con un periodo de crisis de la Monarquía Hispánica que ahondaba en las definiciones arquetípicas de lo barroco, vinculado esta vez a un sentimiento específicamente hispánico, o español, de decadencia. En este sentido, tanto la idea de crisis como la de decadencia han sido retorcidas y caricaturizadas en no pocas interpretaciones. Ciertamente es que la participación en la Guerra de los Treinta Años (1618-1648) terminó con la hegemonía europea de esta familia, confirmado en la Paz de los Pirineos en 1659, lo que en el plano interior se tradujo en una serie de bancarrotas (1627, 1647, 1652 y 1662 solamente en tiempos del Rey Planeta<sup>93</sup>) que precarizaron la situación hasta el paroxismo, como muestra la literatura picaresca (y puesto de manifiesto también en el

---

<sup>92</sup> Estas se iniciaron en el primer cuarto del siglo XVI (1524) y se prolongaron hasta finales del XVII (1697), estando en buena medida relacionadas con la crisis y numerosísimos problemas políticos que caracterizaron este siglo.

<sup>93</sup> Que se suman a las de Felipe III en 1598, a su llegada al trono, y 1607; y la de Carlos II en 1666.



arte). Pero también que, a pesar de esta mala situación social, política y económica, ayudada por la inflación de precios motivada por la llegada de metales preciosos americanos, España logró mantenerse a flote como una de las principales potencias europeas. Posición que mantuvo incluso en el siglo XVIII, momento en el que las reformas borbónicas lograron sanear una hacienda hasta entonces deficitaria, ya centrada únicamente en la relación comercial con las colonias en detrimento de los asuntos europeos, decisión que alivió la situación.

Tradicionalmente, también se ha acusado a los monarcas de dejar el gobierno en manos de los validos, del que cabe destacar el ímpetu reformista del conde-duque de Olivares, Gaspar de Guzmán, que desembocó en la crisis general de la Monarquía de 1640, con una Corona azuzada por una grave crisis de subsistencia, los altos costes de la guerra y la sublevación de numerosos territorios, entre otros, Cataluña, Portugal y el reino de Nápoles. El destino quiso que Portugal se desagregase de los territorios de la Monarquía Hispánica, poniendo fin al periodo en que la Monarquía ibérica y los reinos peninsulares se situaron ciertamente al frente de la modernidad. El coste de todo ello fue altísimo, a pesar de las recientes y numerosas revisiones historiográficas que pretenden ensalzar viejas glorias patrias. En efecto, la recreación histórica de un periodo sin ninguna duda excepcional, en un momento en el que la Monarquía Hispánica perdía progresivamente su hegemonía en manos de Francia en el continente y otras potencias europeas como Inglaterra y Holanda en los mares, ha atravesado diversas vicisitudes historiográficas que merecen ser analizadas con detenimiento. Coinciden también en nuestro país estos años con el desarrollo del conocido como Siglo de Oro de la cultura española, en el que lo barroco pronto sobrepasa la concepción de estilo artístico para impregnar a toda la cultura de la época.

En alguna ocasión se ha considerado que el comienzo de la pintura barroca romana se podía calificar de antimanierismo, entendiéndose por tal una codificación clásica y un tanto simplista del arte interpretado *alla maniera* de Miguel Ángel; explicación que no convence a todos. El Barroco desarrolló una pulsión mucho más profunda, tal y como muestra la tensión creativa de dos genios de la pintura, Caravaggio y Artemisia Gentileschi, quienes desarrollaron su obra en las márgenes de la normatividad que establecían los códigos sociales de la Europa de la época. En las páginas que siguen trataré de buscar las vinculaciones e influencias que se fueron tejiendo entre el arte de la Península italiana y la conformación del Barroco de la Monarquía Hispánica.

#### 4.1. LA PINTURA BARROCA EN LOS MÁRGENES DE LA NORMATIVIDAD

Sobresale así la dramática obra del primero de ellos, Miguel Ángel Merisi (1571-1610), gran maestro del claroscuro, técnica a partir de la cual este estilo tomó un nuevo rumbo. Presentó el milanés un gusto radical por el naturalismo y la provocación que quizá estuviese relacionado con su carácter pendenciero, proclive al exceso y sumergido en un submundo popular y callejero. Formado en Milán,

pronto se desplazó a Roma, donde llegó a convertirse en el pintor más famoso en los inicios del siglo XVII, un puesto que cargó hondamente sobre sus hombros<sup>94</sup>. Su creación artística estuvo repleta de escándalos debido a su peculiar interpretación, entre muchas otras cuestiones, de los temas bíblicos<sup>95</sup>.

El artista no se conformaría con generar polémica en el campo de la estética. Sus mecenas le tuvieron que proteger con frecuencia, hasta que en 1606 llegó al punto de asesinar a un hombre durante una reyerta, lo que le obligó a huir a Nápoles, bajo la protección de los Colonna. Allí enseguida se convirtió en el artista más destacado de la ciudad. En 1609 intentaron pagarle con la misma moneda como consecuencia de una *vendetta*, lo que le obligó a huir de la ciudad y a vagar por distintos lugares. De nuevo en Nápoles, sufrió otro intento de asesinato cuya noticia se difundió en Roma, donde incluso se llegó a especular sobre su muerte<sup>96</sup>. En 1610, tras conseguir su indulto, regresó sumido en una depresión que se alargaría hasta su muerte en Porto École en 1610, cerca de Grosseto en la Toscana. Previamente, en honor a su fama, se habían difundido varios rumores sobre su defunción, puesto que su cuerpo nunca fue hallado. Sin duda su vida da para una serie de ficción o un filme<sup>97</sup>.

No son pocos los autores que han especulado sobre la homosexualidad del artista, la cual no ha podido ser confirmada, si bien parece interesante echar un vistazo a las implicaciones sociales que esto contenía. Cristian Berco define un comportamiento homosexual (sexualidad homoerótica) basado en economías

<sup>94</sup> Autores como Panofsky atribuyeron a su “empeño revolucionario”, que sus coetáneos definieron como naturalismo, una de las fuerzas principales que hicieron emerger el estilo Barroco en pintura (Panofsky, 2000, 54).

<sup>95</sup> En su visión de la “conversión de san Pablo”, por ejemplo, obra destinada inicialmente a la capilla de Tiberio Cerasi en la Iglesia santa María del Popolo, esta fue rechazada al situar al caballo en el centro de la composición. Lambert (2000, 66) menciona una anécdota por la que la tradición describe la discusión entre el artista y un prelado: “¿Por qué has puesto al caballo en medio y a San Pablo en el suelo? ¿Es acaso el caballo Dios? ¿Por qué?”; a lo que este respondió: “No, pero el animal está en el centro de la luz de Dios”. La pintura, que actualmente forma parte de colección Odescalchi Balbi en Roma, fue descartada y en su lugar se situó “La conversión de san Pablo en el camino a Damasco”, quizá más conocida, colocada en la capilla en 1605 (Langdon, 1998, 221). Este encargo se acompañó de la “Crucifixión o martirio de san Pedro”, otra de las obras maestras de este artista, quien, por otro lado, desarrolló una prolífica creación. También controvertida y rechazada fue la “Muerte de la Virgen” (1605, Museo del Louvre, París) para la que Caravaggio retrató a una famosa prostituta de la ciudad, recientemente fallecida, lo que escandalizó a propios y extraños. El dogma de la dormición de la Virgen, junto al de la Inmaculada concepción sería uno de los principales temas de la Iglesia contrarreformista y, por extensión, del estilo Barroco, un asunto con el que no se podía especular.

<sup>96</sup> Al recuperarse de esta agresión, que le desfiguró el rostro, realizó su obra “Salomé con la cabeza de san Juan Bautista” (1607, Galería Nacional, Londres) en la que se representó a sí mismo decapitado posiblemente en un gesto de intentar buscar la reconciliación con sus enemigos.

<sup>97</sup> Es el caso de las series de televisión *Caravaggio* (2007) de Angelo Longoni, o *L'ombra di Caravaggio* (2022) de Michele Placido, telefilmes que actualizan y hacen más inteligible para el público actual otras ficciones sobre la vida de este artista como la realizada en 1986 por Derek Jarman, *Caravaggio*, o *I.M. Caravaggio* (2011) de Derek Stonebarger, esta última más ligera. Su figura, por otro lado, también ha captado la atención de numerosos documentales.



sexuales que son diferentes de las nuestras, poniéndolo en relación con la jerarquía social. De tal modo que estos comportamientos podrían incluso haber llegado a ser tolerados en algunos casos siempre que se mantuviesen en la más estricta clandestinidad y cuando no invirtieran el orden social, esto es, siempre que en la relación activo-pasivo el primer sujeto perteneciese a un estatus social superior. Pudo ser el caso, por ejemplo, de Miguel Ángel y su joven aprendiz Cecchino Bracci, quien murió con tan solo dieciséis años y a quien su maestro dedicó un sentido epitafio. Mientras que, por el mismo motivo, hay quien duda que pudiese haber existido relación carnal entre Miguel Ángel y Tommaso Cavalieri, otro de sus posibles amantes, debido a que este formaba parte de la alta nobleza romana. Era, por tanto, la inversión del orden social lo que preocupaba y persiguieron principalmente las autoridades civiles y eclesiásticas.

A largo plazo la obra de Caravaggio terminaría por completar el origen de la pintura barroca. Mientras que, a corto plazo, su impacto se reflejó en una generación de jóvenes artistas romanos definidos como *caravaggistas*, entre los que señalaremos a Orazio Gentileschi, padre de Artemisia Gentileschi (1593-1653), y Annibale Carracci<sup>98</sup>. Esta mujer llegaría a convertirse por derecho propio en una de las autoras más destacadas de la denominada escuela *caravaggista*. Merece la pena detenernos en su obra, la cual interpela directamente al presente. En efecto, largo tiempo se ha expulsado a las mujeres de ocupar un lugar principal dentro de la historia del arte, haciendo evidente, y de manera sangrante en este caso, las cortas luces de una excesiva visión androcéntrica en este campo de estudio, de la que tampoco escapan otras ciencias sociales.

Artemisia se formó en el taller de su padre en Roma, mostrando desde muy temprano sus dotes para el arte por encima de sus tres hermanos varones<sup>99</sup>. Como el acceso a las Academias de Bellas Artes estaba restringido a las mujeres, su padre le propició un preceptor de ignominioso nombre, Agostino Tassi, quien la violó en mayo de 1611. Resultado de esto Artemisia tuvo que pasar un dificultoso proceso cuya instrucción se prolongó durante siete meses, en el que se incluyeron pruebas médicas e incluso se usó la tortura para demostrar la veracidad de su testimonio (Menzió, 2004). A lo largo del mismo se descubrió que Tassi habría también planeado asesinar a su esposa, engañarla con su cuñada y robar algunas de las pinturas de Orazio. Tassi fue condenado a un año de prisión y al destierro, mientras que Artemisia pudo casarse un año después en un matrimonio concertado por su padre con un artista modesto. Esto le permitió restituir su honra e instalarse en Florencia entre los años que van de 1613 a 1620<sup>100</sup>.

---

<sup>98</sup> Los Carracci (Agostino, Annibale y Ludovico) desarrollaron la pintura barroca en Bolonia, lugar donde fundaron la Academia de los Encaminados y triunfaron en la escena oficialista, en contraposición al progresivo hundimiento de Caravaggio. Annibale adaptó el influjo de su maestro a un estilo más personal, tal y como muestra su "Asunción de la Virgen" (1590, MNP).

<sup>99</sup> Su primera obra, "Susana y los viejos" (Colección Schönborn, Pommersfelden) es de 1610, cuando la joven tenía solamente diecisiete años.

<sup>100</sup> La obra de "Judith decapitando a Holofernes" (Galería Uffici, Florencia), elaborada durante este periodo, ha sido a menudo interpretada en clave feminista y psicológica como

Por lo que respecta al papel de la mujer en el ámbito cultural católico de la temprana Edad Moderna, numerosos estudios han puesto de manifiesto las relaciones de poder que articulaban un orden de marcado carácter patriarcal, codificado en torno al concepto de honra. La manifestación en la esfera pública de esta dependía directamente del comportamiento sexual de las mujeres, erigiéndose como uno de los elementos capilares del disciplinamiento social, no solo en lo que a moral sexual se refería, puesto que además constituía uno de los pilares del orden social<sup>101</sup>. En efecto, de acuerdo con el ideal tridentino del amor y de la familia, de fuertes connotaciones marianas, fuera de la castidad/virginidad las sociedades aquel momento tan solo dejaron espacio a las mujeres para el matrimonio (papel de esposa) o la marginalidad (deshonra). De ahí las numerosas representaciones en el mundo del arte de la Virgen María como modelo de madre, es el caso del tema de la Inmaculada Concepción, sobre el que se volverá más adelante.

La familia debía articularse, según este ideal, en torno a la autoridad del *pater familias* (orden patriarcal), tal y como ordenaban las Sagradas Escrituras. No obstante, puede que el concepto de honor fuese más flexible de lo que a simple vista parece o de lo que pudiera desprenderse de la literatura, pudiendo ser restituido en los casos de violación (coito con violencia) y estupro (coito previo engaño). Es lo que probablemente sucedió en el caso de Artemisia quien, incluso, tras su matrimonio figuró como cabeza de familia. La condena de la violencia que sufrió le permitió, por tanto, a ella misma y a su familia, reconstituir su honra y rehacer su vida, eso sí, dentro de los marcos sociales establecidos para las mujeres, lo que no es mucho decir. Para ello tuvo que ponerse en la tesitura de que su honor fuese cuestionado durante el desarrollo del juicio, lo que les sucedió a tantísimas otras mujeres que denunciaron violación o estupro en este periodo, pues lo que interesaba a los jueces y autoridades no era tanto verificar la agresión cuanto la credibilidad del testimonio de la víctima (lo que supone una doble victimización). Su presumible fuerza de voluntad, en cambio, le permitió vengarse a través de su arte, que tras este incidente pudo desarrollar con una creatividad asombrosa.

En Florencia Artemisia disfrutó de un gran éxito, siendo la primera mujer en ingresar en la Academia del Dibujo florentina. Allí conoció y mantuvo correspondencia con Galileo Galilei, y también recibió el favor de las elites de la ciudad, es el caso del duque Cosme II de Medici y su esposa la gran duquesa Cristina, así como la admiración, entre otros, del sobrino de Miguel Ángel, Buonarroti “El Joven”,

---

un deseo de venganza respecto a la violencia que había sufrido (Christiansen y Mann, 2001, 263-264).

<sup>101</sup> Se produjo, de este modo, una clara “mercantilización” del cuerpo de las mujeres (Vázquez y Moreno, 1997, 361) en la que incluso su virginidad se convirtió en un bien que podía ser literalmente tasado. La bibliografía sobre el tema es muy amplia. Afirmar María Luisa Candau Chacón (2014, 15), que: “En su realidad más generalizada (...) la manifestación del honor y de la honra, en las mujeres, sobre todo en ellas, seguía dependiendo claramente de su comportamiento sexual y de las formas de su relación, adecuadas o no, con los guardianes del sistema: los hombres”.

custodio del valioso testamento de su tío. De esta etapa destaca la representación de mujeres sobrias y fuertes que marcan el grueso de su creación artística. Tuvo cuatro hijos y una hija, pero solo ésta, Prudenzia, llegó a la edad adulta. Problemas económicos le llevaron de nuevo a Roma en 1621 con esta y dos sirvientes, separada de su marido, y más tarde a Nápoles en 1630. Allí permanecería hasta el final de sus días a excepción de una breve estancia en Londres, lugar donde se encontraba su padre trabajando como pintor de la Corte de Carlos I de Inglaterra, y en el que este murió en 1639. Artemisia tuvo que terminar sus encargos antes de regresar de nuevo al virreinato español.

Tras su regreso a Nápoles tuvo buena relación con el virrey, el tercer duque de Alcalá, generoso mecenas, desarrollando el resto de su actividad hasta su muerte hacia 1656, momento en que la historia la relegó al olvido. Por un lado, la obra de esta mujer, rescatada al calor del desarrollo de la historia de género desde la década de los setenta del siglo XX, se revela como una crítica feminista de su tiempo, interpelando directamente al presente. Mientras que, por otro, es precisamente esta dimensión la que nos desvela las características del genio, en este caso de la genia, colocando a Gentileschi por derecho propio como una de las maestras universales de la pintura.

La italiana Sofonisba Anguisola (1535-1625), quien hoy es considerada otra de las pintoras más exitosas del Renacimiento, fue invitada a la Corte de Felipe II en 1559 por intercesión del duque de Alba y del duque de Sessa, gobernador de Milán. Como dama de compañía de la reina Isabel de Valois continuó realizando retratos, especialidad en la que ya había ganado fama en su ciudad natal (Cremona), destacándose el realizado al propio Rey. De una familia noble, tal y como demostró su exquisita formación humanista, que incluyó un viaje a Roma en el que conoció a Miguel Ángel, se casó con el hermano del virrey de Sicilia, desplazándose a Palermo, lugar en el que permaneció los últimos años de su vida. Su popularidad fue tal que Vasari escribió sobre ella<sup>102</sup>. Su obra influyó sin duda en la de otras mujeres artistas como Lavinia Fontana, de la escuela de Bolonia, quien aprendió el oficio de su padre, rodeada de otros grandes artistas como los Carracci. Destacó en el género de los retratos.

En el virreinato hispánico de Nápoles, que pronto se convertiría en uno de los grandes focos del arte Barroco, fue decisiva la estancia de Caravaggio, lugar donde realizó alguna de sus principales obras de estilo tardío, así como la de la propia Artemisia. Se desarrollaron en este espacio técnicas como la *machhia* (que define a los *machiettistas*), especializada en los temas propios de la pintura heroica<sup>103</sup>. Su principal representante fue Salvator Rosa, si bien los más populares del barroco napolitano fueron Mattia Preti y Luca Giordano, el maestro *fa presto*, debido a la

---

<sup>102</sup> En 1623, dos años antes de su muerte, recibió la visita del pintor flamenco Van Dyck, quien dejó registrada la visita en su diario.

<sup>103</sup> Esta técnica consiste en diluir la estructura pictórica en una trama de manchas de color a modo de boceto lleno de improvisación y que buscaba destacar el virtuosismo.

rapidez con la que trabajaba. Previamente a estas novedades técnicas habían surgido otras como el *mezzo-tinto* (grabado a media tinta) o la *aquantina* (pintura realizada con colores diluidos en agua).

Este territorio, tal y como se ha mencionado anteriormente, formaba parte de la Monarquía Hispánica, por lo que se convirtió en una de las principales fuentes de contacto entre la pintura barroca española y la italiana. Allí se estableció José de Ribera (1591-1652), apodado “El Españolito” (*lo spagnoletto*) debido a su baja estatura, uno de los introductores en nuestro país del *caravagginismo* napolitano y gran maestro del claroscuro. Ribera desarrolló la mayor parte de su carrera en Italia, primero en Roma y, finalmente, en Nápoles, donde se estableció a partir de 1616<sup>104</sup>. Hasta allí acudió siguiendo las huellas de Caravaggio, de quien se ha demostrado que fue uno de sus primerísimos seguidores. Velázquez le visitó en 1630 en uno de sus viajes a Italia, década en la que el artista conocía su máximo éxito comercial<sup>105</sup>. Desde un primitivo tenebrismo, su obra evolucionaría posteriormente hacia un estilo más luminoso que desarrollarían magistralmente discípulos como el propio Luca Giordano y que han servido para revalorizar la obra de un artista que en un principio fue interpretado en base a una visión negativa y poco crítica del estilo barroco.

El final de su vida viene marcado por la crisis que siguió a la revuelta de Masianello en Nápoles (7 al 16 de julio de 1647), iniciada en la ciudad siciliana de Palermo debido a las excesivas cargas impositivas sobre productos básicos. A pesar de la muerte de este personaje popular, el virrey, Rodrigo Ponce de León, duque de Arcos, se vio obligado a negociar y aceptar las peticiones de los rebeldes por mediación del arzobispo de Nápoles. Este hecho propició que la revuelta pronto tomara un carácter antiespañol que llevó a la proclamación de una República en Nápoles en agosto de ese mismo año, esta vez dirigidos por Gennaro Annese, quien inició una guerra abierta contra el virrey. En octubre llegaron las tropas realistas, encabezadas por don Juan José de Austria, y se inició una dura represión, obligando a los rebeldes a solicitar el apoyo de Francia. Esto no consiguió darle la vuelta a la situación en favor de la Monarquía Hispánica, que en abril de 1648 recuperó el control de Nápoles y Sicilia. El duque de Arcos fue sustituido por el de Oñate en el cargo virreinal, reforzando el poder de la Corona.

Ribera, por su parte, pudo retratar al bastardo de Felipe IV y la actriz María Calderona, Juan José de Austria, de quienes hablaremos más adelante, en un momento en que la enfermedad redujo progresivamente sus intervenciones hasta

---

<sup>104</sup> Hijo de un zapatero de Játiva, se sabe poco sobre su infancia y sobre su familia, aunque se presupone que un oficio de un gremio tan estimado le propició una situación económica acomodada que le permitió viajar y establecerse en Italia.

<sup>105</sup> Recibiendo encargos de lugares tan lejanos como el Convento de las Agustinas de Salamanca, para el que elaboró una enorme “Inmaculada”. También realizó obras de temática profana, algunas de las más conocidas son su “Sileno ebrio” (Museo de Capodimonte, 1626, Nápoles), su “Arquímides” (1630, MNP), o el retrato de “Magdalena Ventura con su marido” (1631, Fundación Casa ducal de Medinaceli), más conocido como la mujer barbuda.

su muerte en 1652. La amistad de este artista con Luca Giordano (castellanizado Lucas Jordán, 1634-1705) marcaría su vida. Este comenzó a trabajar desde muy joven en el taller de Ribera y poco a poco fue convirtiéndose en un artista de renombre, esparciendo su obra por toda Italia. Su fama llegó a la Península y hacia 1670 el rey Carlos II le encargó los frescos del Monasterio de El Escorial, llegando a Castilla en 1692, donde permanecería una década<sup>106</sup>. Su prolija creación le granjeó una vida fácil y un retiro acomodado en su Nápoles natal. De Caravaggio a Ribera se puede trazar, por tanto, el hilo histórico de la pintura barroca española y su relación con Italia.

#### 4.2. BARROCO DE LA MONARQUÍA HISPÁNICA

En el siglo Barroco (el XVII), la Monarquía Hispánica, a pesar de la imagen tradicional de decadencia, todavía era capaz de disputar la preeminencia en Europa, si bien muy debilitada después de las paces de Westfalia (1648) y Los Pirineos (1659); momentos en que esta comenzó a ser sustituida por la superioridad de la monarquía francesa. Frente a los numerosos enemigos que se había granjeado este imperio multiterritorial, comenzó a extenderse un elemento que les mantuvo unidos y que le vinculaba a este estilo, “fruto también, como el jesuitismo, del espíritu español” (Weisbach, 1942, 69), que no era otro que la religión católica<sup>107</sup>.

Weisbach basó su tesis en torno a una concepción de lo sagrado que resulta de interés. De acuerdo con su propuesta, serían la objetivación visual y la encarnación figurativa de lo santo lo que hizo que el arte recibiese, en el mundo católico, un carácter religioso, esto es, que se lograra la impresión sagrada que produce una obra de arte. Su reflexión resulta interesante puesto que se trata de la sensación de sobrecogimiento que nos aborda todavía en la actualidad al entrar en una iglesia barroca, conservadas en forma de patrimonio arqueológico y sensorial que se nos aparece como museos vivos de este periodo. De tal modo que ese sobrecogimiento que produce el arte religioso en su espacio, y que aún hoy podemos sentir, sería precisamente la intención del artista barroco. Amplificada, eso sí, por un contexto cultural más imbuido de una mentalidad mágica que el actual, a veces tildada de providencialista, como fue la Península en la época.

El propio concilio de Trento, en su última sesión (sesión XXV) celebrada entre los días 3 y 4 de diciembre de 1563, también tomó disposiciones respecto a la reforma del arte, si bien quizá demasiado imprecisas como para que fuesen

---

<sup>106</sup> Se conservan más de cuarenta pinturas de este autor en el Museo Nacional del Prado, amén de otras obras realizadas en el Palacio del Retiro y en Madrid (Basilica de Nuestra Señora de Atocha, Iglesia de san Antonio de los alemanes, Convento de las Comendadoras de Santiago) o la sacristía de la Catedral de Toledo, entre otros.

<sup>107</sup> Esto, junto con el hecho de ser súbditos de un mismo rey, ha sido analizado tradicionalmente como los dos principales elementos cohesionadores del modelo de Monarquía Compuesta que diseñaron los Habsburgo para tan basto imperio.

tomadas al pie de la letra<sup>108</sup>. De este modo, en el mismo decreto en el que se confirmaba la existencia del purgatorio, se establecía también la forma en que habían de venerarse las reliquias de los santos y de las sagradas imágenes. El arte debía ser un instrumento al servicio de la doctrina católica empleado como forma de catequesis puesto que, a través de él “se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos<sup>109</sup>”. Para vigilar esto se hacía preceptiva la aprobación de los obispos para colocar cualquier imagen nueva en los templos, de manera que, finalmente, el Concilio dejaba a la elección de estos una postura más o menos conservadora al respecto, tal y como se mostraron respectivamente los sucesivos papas en la misma ciudad de Roma. Ya se ha expuesto cómo familias como los Barberini no tuvieron ningún problema a la hora de hacer una interpretación bastante laxa de estos preceptos. Y a pesar de ello, entornos más proclives a lo dispuesto en este concilio como pudo ser nuestro país, hicieron que la tratadística aconsejase prudencia y decoro en las imágenes. Al menos en aquellas destinadas a los fieles.

Se trata de algo que, en territorios como Castilla, ya se había dejado sentir durante el primer Renacimiento al recibir la influencia de Flandes, de connotaciones religiosas más estrechas, lugar desde donde comenzaron este camino estilístico los “primitivos flamencos”, con el que estuvieron en intenso contacto los artistas peninsulares<sup>110</sup>. De tal modo que se puede afirmar que, en el caso de la Península ibérica, los preceptos de Trento no vinieron a crear nuevas costumbres, sino más bien a codificar aquello ya asentado, tanto en los valores sociales como en los códigos estéticos y de representación del arte.

---

<sup>108</sup> Sigo la versión española de las transcripciones de las resoluciones del Concilio de Trento disponible en la Biblioteca Electrónica Cristiana (2007).

<sup>109</sup> El texto continúa aseverando “que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes” porque en ellas se exponían las virtudes de Cristo y los ejemplos de los santos y de los milagros obrados por Dios a través de ellos. Estas representaciones servían asimismo “para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad”; estableciéndose la excomunión para quien no lo respetase. Prohibía también la exhibición de imagen alguna de falsos dogmas o que pudiesen dar lugar a errores doctrinales. Se pedía a los obispos especial cuidado y diligencia en la práctica de supersticiones a la hora de invocar a los santos o de venerar a las reliquias, también sobre pintar o adornar “las imágenes con hermosura escandalosa”, ni abusar de las fiestas de los santos a la hora de comer y de beber o de practicar actos deshonestos.

<sup>110</sup> El siglo XV ya había sido excepcional en estos territorios en los que el fulgurante auge de la burguesía urbana preconizó la génesis y triunfo definitivo del capitalismo moderno como nueva ética política y económica. Fueron los seguidores de artistas excepcionales como El Bosco, Patinir o Pieter Brueghel el Viejo, quienes marcarían la ruptura entre el arte medieval y el moderno. Con el tiempo, el desarrollo de las guerras de religión diferenció progresivamente dos focos: la Escuela flamenca (en el Sur católico) y la Escuela holandesa (en el Norte protestante), al calor del desarrollo de la Guerra de los ochenta años (1568-1648) y el reconocimiento de la independencia de las Provincias Unidas. La ruptura ideológica de estos territorios estableció temáticas diferenciadas, si bien como clave bien temperada de la época, en torno a ellos subyace un ritmo común marcado por los procesos de confesionalización y disciplinamiento que les hizo llegar a menudo a las mismas soluciones técnicas y estilísticas.



Para autores como Weisbach el recurso al lujo de las iglesias barrocas era la expresión de una Iglesia cuyo poder se encontraba en retroceso. Del mismo modo que las élites formulaban el suyo a través de la exaltación pública de su riqueza, los altares barrocos pretendían emular un ejercicio similar, para impresionar a los feligreses (arte de masas), tal y como muestran los retablos que ya comenzaron a erigirse durante el Renacimiento y que alcanzaron su cénit en la etapa barroca del arte de la temprana Edad Moderna. De esta forma, el cuidadoso detalle de estas obras, así como de otros elementos de la liturgia como la custodia u ostensorio (pieza donde se exponía la representación del cuerpo de Cristo para la exposición del santísimo sacramento<sup>111</sup>) no hacían sino constituir una catequesis propia del mundo católico, en oposición a la Europa protestante. El arte Barroco en el mundo hispánico se esforzó continuamente por destacar y exaltar los valores doctrinales de Trento, de tal manera que el tratamiento de la luz como simbolización de lo sagrado no constituyó simplemente un esfuerzo por la ilusión y el efectismo, sino más bien una forma de exteriorización y experimentación del hecho religioso. En ello se basan precisamente la mística y el jesuitismo, con procedimientos distintos, que el autor alemán situó en el centro de la cultura católica del siglo XVII. La luz exaltada a través de técnicas como el claroscuro en el arte sacro representaba, por tanto, una simbolización de la divinidad.

Mucho se ha hablado también sobre el sentido de la religiosidad popular, así como del significado de las festividades durante este periodo<sup>112</sup>. Casi todas poseían un carácter cómico y popular que se integraba con los ciclos agrícolas y que en la mayoría de los casos poseían un origen pagano<sup>113</sup>. A ellas se asociaron, al menos desde finales de la Edad Media, una serie de espectáculos tales como monterías, justas, torneos, festejos taurinos, etc. que mostraban, en el caso de la Corona de Castilla, la fortaleza de los concejos creados con el avance de los reinos cristianos frente a Al-Ándalus, así como el profundo sentimiento religioso de la sociedad peninsular. La danza, la música o los fuegos artificiales fueron también elementos indisolubles de estas, así como la transformación social de los espacios públicos que alcanzó durante el Barroco su clímax en forma de arquitecturas efímeras. Bien podemos considerar que en este momento las autoridades observaron en la participación en las diversas fiestas una buena oportunidad de cooptar el espacio simbólico, o parte, de estos eventos. Espacios tales como la plaza mayor, en tanto que escenario y teatro de autoridades durante este periodo, se convirtieron, junto

---

<sup>111</sup> La transubstanciación es un dogma teológico propio del catolicismo, así como de la Iglesia ortodoxa, que considera que en el transcurso de la Eucaristía el pan y el vino se convierten literalmente en el cuerpo y sangre de Cristo tras la consagración de esta por parte del sacerdote; doctrina que fue rechazada por las iglesias reformadas.

<sup>112</sup> Mijaíl Bajtín, por su parte, entendió la fiesta como “una forma primordial determinante de la civilización humana” la cual esconde “un sentido profundo” en tanto que expresión de una “concepción del mundo” (Bajtín, 1987, 14), oponiendo la fiesta popular a la de las élites como una traslación de la lucha de clases.

<sup>113</sup> Poco a poco estas fueron integradas dentro del calendario eclesiástico, en un proceso de aculturación de las festividades por parte de la Iglesia católica frente a un fenómeno tan arraigado como difícil de extirpar (véase Lorenzo Pinar, 2010).





Comprender la religiosidad popular y el sentido de la fiesta en la época desde una óptica meramente *dirigista*, tal y como lo interpretó Maravall y se ha difundido ampliamente después, no es algo tan simple (como si de una relación causa-efecto se tratase<sup>116</sup>). Se trata más bien de un asunto que requiere una visión crítica desde el punto de vista de la historia de la sociabilidad de los grupos subalternos. Estos, a pesar del sentido absolutista de la política, impidieron que se prohibiesen o limitasen estas celebraciones, a las que, finalmente, los poderes tuvieron que sumarse, siguiendo el consejo de quien no puede vencer a un enemigo. Al final, tanto la Iglesia como la Monarquía, instituciones depositarias del poder político, tuvieron que participar junto con sus súbditos de estas devociones y celebraciones populares. El impacto del periodo ilustrado durante el siglo XVIII en este sentido es claro, cuando comenzaron a relacionarse con supercherías y supersticiones que, tanto desde la Corona como desde la Iglesia, vieron necesario suprimir o bien adaptar a los nuevos valores de la Ilustración. El elemento popular se había convertido en algo abiertamente incómodo al poder y cuya supresión implicaba un paso más en el apuntalamiento del *Leviatán* moderno.

Volviendo a las tesis de Weisbach sobre el Barroco como arte de la contrarreforma y siguiendo la idea del carácter providencialista de las sociedades peninsulares a menudo cuestionado en esta religiosidad popular tan diversa, bien se podría considerar que la experiencia mística de autoras como Teresa de Jesús no sería tanto una alucinación propia de una mente disociada cuanto una forma de explicar y verbalizar lo divino; algo que la santa expresó a través de la idea de goce y erotismo. Para quien vive la experiencia religiosa barroquizante, esta no se trataría de una ilusión sino más bien de una experimentación de la propia divinidad. De ahí la importancia de la mística en un momento en el que la ciencia y la tecnología alejaban progresivamente a las personas de la idea de Dios. Los recursos de la mirada al cielo, el dramatismo, el movimiento y un descarado naturalismo conformaban diferentes maneras de representar lo mismo: la vivencia del hecho religioso. De manera que el Barroco no se oponía necesariamente al arte clásico renacentista o a una hipotética etapa de representación manierista del mismo, sino que llevaba todo esto hasta las cotas más altas de su expresión, como una mirada que se retuerce sobre sí misma, es decir, que necesita expresar la pulsión interna.

El siglo XVII puso fin de esta forma a la ingenuidad en los elementos de la representación del arte figurativo religioso, y de ello fueron bien conscientes los artistas de la época, especialmente, esta vez sí, en la España del Siglo de Oro. La mirada a través de la cual los feligreses veían a Dios a través del arte necesitaba una vuelta de tuerca, a menudo representada en forma de metáfora, mientras que en

---

poeta Damasio de Frías y Balboa, que había diseñado el programa iconográfico, tal y como contiene más ampliamente el litigio (ARCHV, Pleitos civiles, Fernando Alonso (F), caja I436,3). No era la primera vez que este escultor actuaría como tasador en un pleito, lo que ya habíamos observado en otros casos como los mantenidos por la familia Berruguete; también sus herederos y testamentarios tuvieron que afrontar reclamaciones por obras que dejó sin acabar.

<sup>116</sup> Sobre las implicaciones de la obra de Maravall, véase capítulo 5.

otras ocasiones interpela directamente al otro, a quien la observa. Es por ello por lo que el Barroco es un arte participativo, sale del marco tradicional de representación y te envuelve. De ello se ocupó el arte sacro, el cual, por otro lado, no constituyó la única manifestación de este estilo. Ya se ha analizado la influencia italiana, veamos la procedente del Norte de Europa.

#### 4.3. INFLUENCIA FLAMENCA

La influencia del foco flamenco en el arte español del siglo XVII hunde sus raíces en una relación comercial secular entre la Corona de Castilla y el espacio económico en el que se originó el primitivo capitalismo. Desde finales de la Edad Media la lana castellana alimentó a la industria textil flamenca en una relación desigual por la que el emperador Carlos V supeditó los intereses de su casa a la de sus súbditos castellanos. Esta relación, aliñada con una política matrimonial que cruzaría los destinos de ambos territorios, hizo que las élites hispánicas gustasen del arte surgido en este próspero territorio, el ducado de Borgoña, que abarcaba ciudades boyantes como Gante, Brujas o Ypres. En estos territorios también el arte comenzó a ser objeto comercial.

Los denominados como “primitivos flamencos” se han estudiado tradicionalmente como un espacio un tanto alejado de las novedades italianizantes o, al menos, con unas características idiosincráticas diferentes. Allí la temática fue fundamentalmente religiosa, algo que conectaba con el gusto más sobrio propio de la península, siendo el retrato uno de los géneros donde más destacaron, amén de la difusión de algunas innovaciones técnicas como la pintura al óleo<sup>117</sup>. De manera que los vínculos comerciales no hicieron ajeno a este espacio de las novedades italianas, que fueron adaptando dentro de un lenguaje propio, por ejemplo, prefirieron seguir empleando el soporte sobre tabla frente al lienzo generalizado por la Escuela veneciana<sup>118</sup>.

La obra más original probablemente sea la del enigmático El Bosco (1450-1516), quien fascinó a Felipe II. Su trabajo más conocido es el tríptico de “El jardín de las delicias” (1500-1505, MNP), cuyo valor simbólico es único. No por casualidad este autor es considerado uno de los grandes maestros de la pintura flamenca. La conexión de estos autores junto con los primeros autores del Renacimiento castellano tales como Pedro Berruguete y Fernando Gallego ya ha sido puesta de manifiesto. De tal modo que tanto en Flandes como en Países Bajos la pintura lograría alcanzar una singular edad de oro, vinculada ya en su etapa de desarrollo

---

<sup>117</sup> Esta técnica no fue inventada por estos artistas, pero sí aplicada sistemáticamente por ellos, lo que contribuyó a su consolidación y difusión.

<sup>118</sup> Se apunta a Jan van Eyck como el padre de este foco, quien diseñó obras de una complejidad empírica y psicológica claramente moderna, como es el caso del “Matrimonio Arnolfini” (1434, Galería Nacional de Londres), en la primera mitad del siglo XV. Destacando posteriormente la obra de Pieter Brueghel el Viejo en la segunda mitad del XVI, cuyo “Triunfo de la muerte” (1562) puede observarse también en las salas de la pinacoteca nacional.

Barroco a nombres como los de Rubens y Rembrandt, una vez que estas dos escuelas iniciaron su diferenciación dogmática, católica y calvinista respectivamente, inmersas en el proceso de confesionalización que acompañó al desarrollo de la Guerra de los Ochenta Años (1568-1648).

Peter Paul Rubens (1577-1640) acostumbró a trabajar para las cortes europeas y conoció notable éxito entre las nacientes élites globales del momento, tanto eclesiásticas como laicas, llegando a ejercer como merchant de arte (experto y subastador que hace de intermediario entre compradores y artistas), teniendo en su haber incluso algunos flirteos trabajando como diplomático al servicio de la Monarquía Hispánica. No son muchos los datos que se tienen de sus primeros años<sup>119</sup>. En 1598 se estableció como maestro independiente y a principios del siglo XVII viajó a Roma, lugar donde completó su formación como artista, entrando al servicio como pintor de corte del duque de Mantua, Vincenzo I Gonzaga. Allí permanecería ocho años, convirtiéndose en uno de los principales artistas de Roma. En 1603 encabezó una embajada a la Corte de Felipe III en Valladolid, donde realizó un retrato para el valido del rey, el duque de Lerma, conservado en el Museo Nacional del Prado, entre 1603 y 1604. En 1608 regresó a Países Bajos para atender a su madre enferma, permaneciendo en Amberes desde ese momento hasta su muerte. Hacia 1609 los archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia le nombraron pintor de corte, permitiéndole no residir en Bruselas y atender sus obligaciones desde Amberes, así como trabajar para otros clientes. Allí contrajo matrimonio con una rica burguesa local, Isabella Brant, de dieciocho años, cuando él ya contaba con treinta y dos, con la que tuvo tres hijos. 1609 es una fecha importante en el contexto de la historia europea, pues es el momento en que se firmó la Tregua de los Doce Años con las Provincias Unidas, ocasión para la que Rubens pintó su “Adoración de los Reyes Magos<sup>120</sup>”. Para ese entonces nuestro hombre ya contaba con fama internacional, realizando algunos de sus cuadros de altar más importantes y convirtiendo su taller en uno de los más famosos de la Europa de la época<sup>121</sup>.

Mucho se ha hablado de la forma de producir que articuló Rubens, en un momento en el que el arte se convertía en mercancía. Está demostrado que la ingente producción de su taller se debe a la conformación de un equipo del que él era solamente la firma (o marca). En algunos casos tan solo realizó el boceto y supervisó la ejecución de la obra, mientras que en otros se encargó simplemente de realizar algunas partes, tales como las manos o rostros, que eran su especialidad. Así como de la exigencia para con sus ayudantes, algunos de los cuales enseguida se

<sup>119</sup> Nacido en Siegen en 1577, provincia de Westfalia, creció en el seno de una familia calvinista huida de Amberes por la persecución religiosa. Posteriormente se trasladó a Colonia, hasta su regreso a Amberes en 1589, convertido al catolicismo. Recibió una buena formación humanista y, a finales del siglo XVI, entró como paje al servicio de la condesa Ligne-Arenberg, ambiente cortesano en el que se sentiría como pez en el agua durante el resto de su acomodada vida.

<sup>120</sup> Ejecutado ese mismo año, aunque revisado posteriormente por él mismo entre 1628 y 1629, durante su segundo viaje a España; actualmente en el MNP.

<sup>121</sup> Allí se formaría, entre otros, un joven Van Dyck, quien ingresó como ayudante en su taller en 1616. Durante esos años también colaboró con otros artistas como Jan Brueghel el Viejo y no paró de recibir encargos.

convirtieron en importantes artistas independientes. Cada cual cumplía su papel en la conocida como Casa de Rubens (*Rubenshuis*), especializándose en determinados elementos como si de una primitiva cadena de producción artística se tratase y convirtiendo a nuestro hombre en un rico artista y tratante de arte<sup>122</sup>.

Entretanto, su buena relación con la infanta Isabel Clara Eugenia, gobernadora de los Países Bajos, fue en aumento, no solo en lo que atiene a su producción artística. Rubens participó en negociaciones de carácter diplomático entre las Provincias Unidas y la Monarquía Hispánica, siendo llamado en 1628 por el propio Felipe IV para informarle del estado de estas. En la capital permanecería un año. Su actividad en Madrid, lugar donde pudo trabar amistad con Velázquez, fue febril, confirmándose como el pintor favorito del Rey Planeta. Posteriormente viajó a Londres y a La Haya, para continuar con las negociaciones de paz. En Inglaterra realizó para Carlos I una de sus alegorías políticas más famosas (“Alegoría de la Paz”, 1629-1630, Galería Nacional, Londres).

En estos años el nombre de Rubens aparece mencionado en una copia de una instrucción dada a los embajadores (plenipotenciarios) del rey para tratar una Paz Universal con los holandeses (a los que se refiere como herejes). El documento es de 1634-1636, momento en que Francia entró a participar en el conflicto de la Guerra de los Treinta Años del lado de los protestantes (lo que sentó como un jarro de agua fría en Madrid). Con una monarquía exhausta por la guerra, se hacía necesario el diálogo para una paz lo más honrosa posible, a pesar de las usurpaciones hechas por la Corona de Francia, que incumplía el tratado de Ratisbona de 1631, y que mantenía una frágil paz en los territorios italianos. A pesar de la insistencia de la instrucción del rey en que “mi mayor conveniencia consiste en que franceses por esta paz no queden con pie en Italia” (AHN, Estado, 2865, Exp. 27. fol. 13.) se reconocía de manera explícita que de ninguna manera convenía iniciar una guerra en este territorio, remitiéndose al cumplimiento de dicho tratado (el cual incluía la fortaleza de Pinerolo en manos galas). Lo más interesante es que en estas embajadas se disputaba no solo el futuro de la hegemonía de la Monarquía Hispánica, sino el futuro de las propias Provincias Unidas, como se desprende de los puntos añadidos a la tregua por el duque de Ariscot: “que el tratado se hace de Estado a Estado” (*Ibidem*, fol. 44); así como “que los Estados de las Provincias Unidas queden sin contradicción y absolutamente con toda soberanía y disposición política y eclesiástica<sup>123</sup>” (*Ibidem*, fol. 45).

---

<sup>122</sup> Estas prácticas, por otro lado, fueron frecuentes en los talleres artísticos, como ya se ha destacado, en los que se contaba con numerosos aprendices y oficiales, dentro de un sistema de producción que continuaba siendo de carácter gremial y cuyo volumen de trabajo variaba en función de la fama que alcanzase cada maestro.

<sup>123</sup> No siendo atendida, en cambio, la petición hecha por el propio Rubens de entregar la villa de Breda, escenario del archiconocido cuadro de “Las lanzas” de Velázquez, a cambio de Pernambuco (ciudad en el actual Brasil), puesto que ello perjudicaba a la Compañía de las Indias Occidentales, que había invertido muchos recursos en su conservación. Como podemos observar, estos acuerdos también poseían una dimensión de carácter global que a menudo olvidamos los historiadores europeos enfrascados en nuestras propias disputas e idiosincrasia.



Por lo que respecta a los últimos años de la vida y obra de Rubens, después de enviudar volvió a casarse con Helena Fourment, una joven de dieciséis años que inspiró su ideal de figura femenina en sus últimos años de vida, tanto en la temática mitológica como religiosa, especialmente algunas de sus obras más conocidas como “Las tres gracias” (1630-1635, MNP) o “El juicio de Paris” (1638, MNP). En el momento de su enlace él contaba ya con cincuenta y tres años, lo que no le impidió engendrar con ella cinco hijos. Murió en 1640 de gota, dejando una ingente producción, mucha descendencia, y fama universal.

Es interesante, en este punto, realizar una valoración sobre la representación de la mujer o el tipo de belleza femenina tanto en el Barroco como en la obra de este autor. Ciertamente es que Rubens fue un hombre de su tiempo, pero también es que la historiografía del arte debería revisar hasta qué punto integramos los elementos de la denominada como “cultura de la violación” para zafarnos de posibles juicios históricos, los cuales desde una perspectiva seguramente anacrónica serían de todo punto negativos. Por un lado, tradicionalmente se llegó a pensar que la mujer rolliza arquetípica de Rubens era la mujer barroca por antonomasia: exagerada y opulenta (opuesta a lo clásico como característica de este estilo). Si bien hoy se tiende a pensar que se trataba más bien solamente del gusto de Rubens, inspirado por el amor que profesaba a su joven esposa. Por otro lado, si analizamos la temática de Rubens desde una perspectiva feminista observamos todos y cada uno de los elementos machistas de la cultura contrarreformista de la época. No solo en lo que a la temática religiosa se refiere, vía valores marianistas (virgen María como representación del ideal de madre en el catolicismo), sino también en la profana (sumisión y erotismo). En efecto, el ojo humanista de los siglos XVI y XVII codificó también unos valores clásicos en los que la mujer quedaba absolutamente sometida al hombre, como en el arte y en la vida de Rubens, un hombre de su época.

Quizá sirva para reforzar estas consideraciones en torno a la visión androcéntrica tradicional en la historia del arte el olvido de otra artista que recientemente ha suscitado un renovado interés. Su nombre es Clara Peeters (1580/1590-después de 1621), pintora flamenca especializada en bodegones y naturalezas muertas. Su biografía es todavía bastante desconocida (montada como un collage a través de la información disponible en sus cuadros, incluido su autorretrato). Se la sitúa trabajando en la ciudad de Amberes a principios del siglo XVII (las fechas más tempranas de sus obras datan de 1607-1608). La colección Real del Museo Nacional del Prado posee cuatro de ellas, estando el resto muy dispersa, en manos privadas o sin identificar. La pintura de bodegones o naturalezas muertas en la que se especializó esta enigmática pintora es, por su parte, otra de las expresiones artísticas que nos permite delimitar un hilo histórico que va desde finales de la Edad Media hasta el Barroco, momento en el que este tema se populariza<sup>124</sup>.

---

<sup>124</sup> A menudo repletos de fuerte carga alegórica, representan la fugacidad de la vida, así como la expresión de la dimensión existencial del arte. Otras artistas flamencas menos conocidas, también especializadas en el género de los bodegones, fueron María van Oosterwijk o Rachel Ruysch.

#### 4.4. LA REPRESENTACIÓN DEL SUJETO MODERNO EN EL ARTE

En el caso de la pintura española del siglo XVII, las características principales fueron el realismo y la fuerte presencia de la temática religiosa, aunque no en todos los casos. Destacan, por ejemplo, las representaciones de la vida monacal de Ribera, a quien le corresponde el honor de ser el introductor del tenebrismo, y Zurbarán, que contrasta con la expresión cortesana de otros autores<sup>125</sup>. Sin ahondar demasiado en su biografía, destacaré que este no era necesariamente el gusto más de moda en la España de la época, como muestra que el pintor de la vida de los clérigos y de los religiosos recibiese cada vez menos encargos viéndose obligado a terminar sus días en Madrid en precarias condiciones materiales.

Para ese entonces, en efecto, era otro sevillano quien estaba ganando merecida fama, Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), quizá el autor más conocido fuera de nuestro país y sin duda el más admirado en la capital hispalense. Allí recibió el impacto de la peste de 1649, conocida como “gran peste de Sevilla”, la cual se cobró numerosas víctimas en la que era una de las principales metrópolis de la época<sup>126</sup>. En esta ciudad fundó una Academia de pintura junto con Francisco Herrera el Mozo en 1660 para impulsar nuevos talentos. Murillo es el pintor de las Inmaculadas, uno de los temas religiosos contrarreformistas más difundidos, del que se le conocen cerca de veinte realizaciones distintas<sup>127</sup>. Se aprecia la presencia de fuertes valores marianistas que ponían en relación la castidad con el ideal de mujer en la época. También es interesante, por otro lado, destacar que la pintura de Murillo no manifiesta los pasajes más masoquistas de la catequesis barroca, decantándose, en cambio, por un aire más ligero, de talante clasicista, que le convirtió en uno de los pintores más cotizados de la época. Frente a otros genios coetáneos mucho más introspectivos (en el sentido de las consideraciones barrocas tradicionales) como su paisano Juan de Valdés Leal (1622-1690), su *alter ego* en este creativo foco de la pintura sevillana.

Sus obras más conocidas son las realizadas para la Iglesia de la Caridad de Sevilla, donde explora el tema de las *vanitas* como ningún otro artista lo ha hecho hasta la fecha. Sus alegorías *finis gloriae mundi* (“El fin de las glorias del mundo”) e *in actu oculi* (“En un abrir y cerrar de ojos”) realizadas entre 1670 y 1672 para esta

<sup>125</sup> Francisco de Zurbarán se formó en Sevilla, en el taller de Pedro Díaz de Villanueva, aunque mantuvo una buena relación con Velázquez y su maestro Pacheco, quien le invitó a Madrid, lugar donde realizó obras para el Palacio del Buen Retiro. Su creación es esencialmente religiosa, siendo cierto en su caso la relación que estableció Weisbach del Barroco como arte de la Contrarreforma.

<sup>126</sup> De estos años es su obra la “Sagrada familia del pajarito” (1649-1650, MNP), así como otras de temática picaresca, “Joven mendigo o niño espulgándose” (1650, Museo del Louvre). La mayor parte de su producción la realizó desde su taller en esta ciudad, donde disfrutó de una vida acomodada.

<sup>127</sup> Este dogma católico postula que la concepción de la virgen María fue similar a la de su hijo, sin mácula, es decir, sin sexo. Sabido es que el coito para el catolicismo representa el pecado original, que la Virgen, por su condición de tal, no pudo cometer, pero tampoco sus progenitores, los santos Ana y Joaquín.



institución religiosa son una brillantísima representación del vacío existencial que se abría ante el ser humano de la temprana Edad Moderna, erigiéndose por derecho propio en uno de los artistas más importantes de su tiempo y, desde mi punto de vista, el más barroco de todos. También destacó en las arquitecturas efímeras, las más famosas desarrolladas con ocasión de la santificación del monarca Fernando III en 1670.

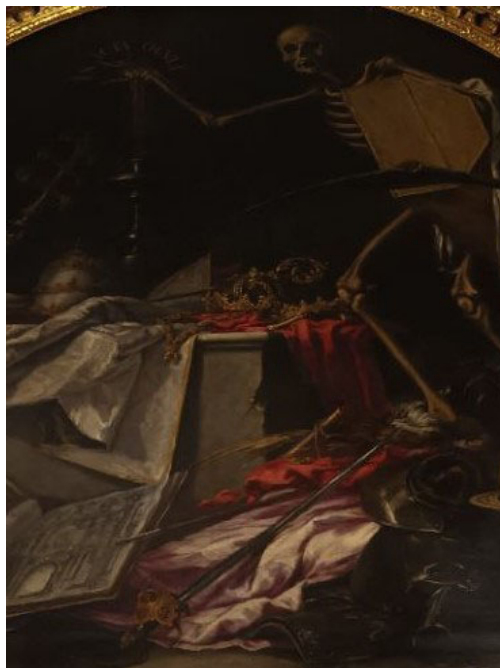


Imagen 5. Postrimerías (*Sic transit gloriae mundi*), óleo sobre lienzo. Valdés Leal (Hospital de la Caridad, Sevilla). Fuente: autor.

En este templo del sevillano barrio de El Arenal, situado extramuros de la ciudad, se erigió una institución (la Hermandad de la Caridad) dedicada a esta virtud cristiana que es en sí misma una alegoría de este estilo<sup>128</sup>. El nombramiento de Miguel Maraña como hermano mayor en 1662 fue decisivo a la hora de culminar las obras de la Iglesia. En su interior participarían, además del ya mencionado Valdés Leal, otros cofrades como Murillo, incluyendo varias obras sobre la misericordia, y un magnífico retablo confeccionado por Bernardo Simón de Pineda con esculturas de Pedro Roldán, que completan un programa iconográfico confeccionado por el propio Miguel Maraña sobre el significado de la caridad cristiana. Sin duda, una de las numerosas joyas de este estilo en la capital hispalense.

<sup>128</sup> Fundada en 1578, entre sus cometidos se encontraban además de cuidar de los pobres, asistir a los reos que eran condenados a muerte y darles sepultura.

Descendiente de una familia de orígenes italianos que habían ganado fortuna en América, consiguió gracias a su padre, rico comerciante, el hábito de la orden de Calatrava con tan sólo ocho años. A lo largo de su vida ganaría otros honores como el cargo de alcalde mayor de la Santa Hermandad. A la muerte de su progenitor en 1648, como heredero de un próspero mayorazgo, se convirtió en uno de los hombres más ricos de Sevilla. No obstante, sus biógrafos cuentan que fue la muerte de su mujer la que supuso su conversión definitiva. Pensando en retirarse del mundanal ruido, los religiosos a su alrededor le convencieron acerca de que serviría más a Dios haciendo otras cosas, y él estaba decidido: entregaría su vida a los pobres. La concepción del mundo de este hombre quedaría retratada en su *Discurso de la verdad*, publicado en 1671, un texto hondamente barroco, donde reflexionaba sobre el carácter de la vida y de la muerte<sup>129</sup>.

Todo lo que pueda aportar de estos grandes maestros y sus obras probablemente sabrá a poco, cuestión que no debe desviarme del objetivo sincrético del presente trabajo. Sí me detendré brevemente, en cambio, en la evolución del que destacó por encima de todos ellos, Diego de Silva Velázquez (1599-1660), también por el que la literatura especializada ha mostrado mayor interés, canonizándole como uno de los maestros universales de la pintura. Para los demás, y espero que los lectores y que las lectoras me sepan disculpar, me remito a las numerosas obras y guías de arte existentes sobre este periodo, a las que se debe acudir con aguzado ojo crítico.

Velázquez se formó en esta ciudad en el taller de su suegro Francisco Pacheco, el más prestigioso maestro de la ciudad y uno de los pintores más destacados del Renacimiento. Por aquel entonces la capital hispalense, por su condición de “puerto y puerta de Europa”, reflejaba el ambiente propio de la incipiente modernidad globalizada, desde donde la Monarquía Hispánica monopolizaba el comercio con el Nuevo Mundo (América) a través de la potentísima flota de Indias<sup>130</sup>. Como buen humanista, en una de las ciudades más prósperas, dinámicas y desiguales de la Europa de la época, Pacheco gustaba de teorizar sobre arte. Tanto es así que su *Tratado o Arte de la pintura*, terminado en 1638 y publicado en 1649, merece ser estudiado para escudriñar los orígenes teóricos de este estilo, en el que su discípulo fue, a decir de Maravall, el claro reflejo del espíritu de la modernidad<sup>131</sup>. En su estudio, el setabense vinculó su formación con una común corriente racionalista existente en Europa, tal y como demostraría la conformación de su Biblioteca en

<sup>129</sup> “Con estas consideraciones, hermano mío, tu olvidarás el mundo y su embelezo. Muy cerca tienes el día que te llamará la muerte; y entonces, ¿De qué te aprovecharán estas niñerías en que ahora te ocupas? ¿Qué te aprovechará en aquella hora ser rico, poderoso, grande o pequeño?” (Maraña, 1778 [1671], C.V., 10).

<sup>130</sup> Véase el interesante documental dirigido por Antonio Pérez (2021), *La flota de Indias*, disponible en la web de RTVE.

<sup>131</sup> En esta obra destaca el maestro sevillano lo que debe ocupar a un buen pintor, emulando a Miguel Ángel, que es: “aspirar a lo mejor y más perfecto: que es la imitación del cuerpo humano desnudo” (Pacheco, 1649, 229). Reflexión que entronca con el naturalismo que se abría paso en ese mismo momento. No por casualidad un pintor de la talla de Velázquez vino a nacer precisamente en Sevilla.

el inventario de sus bienes al morir<sup>132</sup>. El repertorio de sus libros ya no era el de un humanista, sino más bien el de alguien, sin duda un hombre culto, al que le guía una preocupación moderna “buscando información sobre un conocimiento científico de la naturaleza” (Maravall, 1987, 39).

A la edad de veinticuatro años se trasladó con su familia a Madrid, donde pasó a servir al rey hasta su muerte en 1660. Poco tiempo después fue nombrado pintor de cámara de Felipe IV. En la Corte conoció a Rubens, que viajó a la capital en 1628 para realizar gestiones diplomáticas, permaneciendo en ella durante un año, como ya se mostró. También pudo entrar en contacto con la obra de Tiziano que poseía la colección Real y que sin duda influyó en ambos artistas. Que fue un hombre culto e informado de las novedades de su época lo atestiguan también sus dos viajes a Italia. En 1629 el sevillano, que había solicitado licencia real, llegó a Génova, en una nave capitaneada por Espínola, general glorioso que quedaría inmortalizado por su pincel en su óleo sobre lienzo de “Las lanzas” o “La rendición de Breda” (elaborado hacia 1635, MNP<sup>133</sup>). Desde allí, Velázquez marchó a Venecia, donde copió obras de Tintoretto. Más tarde viajó a Roma, ciudad en la que pudo conocer los frescos de Miguel Ángel y Rafael en las estancias vaticanas. Por aquel entonces Roma era ya una capital que ebullicia arte barroco, aunque no se tiene constancia de que nuestro hombre entrase en contacto con los artistas del momento<sup>134</sup>.

Su posterior estancia en Madrid es interpretada como su etapa de madurez, destacando sus retratos de Corte, así como los de bufones y otros personajes que poblaban el Palacio del Buen Retiro, entre los que cabe destacar la profundidad psicológica de “El bufón calabacillas” (realizado entre 1637-1639, MNP<sup>135</sup>). Estas manifestaciones de un arte de temática social nos indican que, a pesar de las generalmente buenas condiciones de vida de las que disfrutaron estos artistas, imbuidos en un ambiente próspero y cortesano alejado del común de los mortales, no fueron, en cambio, ajenos del todo a la realidad y condiciones de vida de sus coetáneos. Su fama le valió ser nombrado ayudante de cámara en 1643, situándose como una de las personas de confianza del monarca. Velázquez confirmaba pues en estas obras la

---

<sup>132</sup> Esta contenía 154 títulos, “suma realmente importante para una biblioteca meramente individual y de la condición social de su dueño” (Maravall, 1987, 38). Amén de cinco o seis títulos en latín, la mitad eran en lengua castellana y la otra mitad en italiano, destacando tratados de matemáticas, mecánica, anatomía y medicina, perspectiva, arquitectura, fortificación y arte militar y un poco de historia y arqueología. Tan solo una novela y un tomo de poetas (lo que revela un arte concreto, incisivo, poco dado a exageraciones y florituras imaginativas como a priori se presupondría de un artista barroco).

<sup>133</sup> El genovés, así como miembros destacados de su familia, fueron retratados por Rubens, lo que nos da una idea del grado de imbricación de estos artistas con las élites de la época.

<sup>134</sup> De este viaje son sus obras “La fragua de vulcano” (1630, MNP) o “La túnica de José” (1630, El Escorial), ambas realizadas sin encargo previo. Así como los paisajes de la villa Medici, a las afueras de la ciudad, que influyeron mucho tiempo después en la obra de los pintores impresionistas (1630, “Vista del Jardín de la Villa Medici en Roma”, MNP). Permaneció en Roma hasta 1630, desde donde regresó a Madrid pasando por Nápoles.

<sup>135</sup> Entre otros, “Felipe IV a caballo” en 1634, o su valido “Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares a caballo” en 1636, ambos en el MNP.

grandeza del joven sevillano que partió para Madrid con el objetivo de convertirse en uno de los mejores artistas españoles de todos los tiempos.

En 1648 realizó su segundo viaje a Italia, desde el puerto de Málaga, esta vez con el encargo de ampliar la colección de arte real. Allí permaneció hasta 1651<sup>136</sup>. A su regreso a Madrid, Felipe IV le nombró aposentador Real, lo que hizo aumentar su estatus y consideración en la Corte. En el final de sus días pintó sus obras culmen, “La familia de Felipe IV” o “Las Meninas” (1656), la cual le valió la consideración de “pintor del aire”; así como “La fábula de Aracne” o “Las hilanderas” (1658) (ambas en el MNP<sup>137</sup>). Fue en este segundo viaje cuando liberó al pintor de origen morisco Juan de Pareja (1610-1670), quien había trabajado hasta entonces en su taller como esclavo. El gesto quedaría inmortalizado en su retrato de 1650 conservado en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York (MET). Las virtudes del liberto fueron alabadas en la obra de Palomino y están siendo objeto de reciente interés por parte de la historiografía del arte a la hora de analizar el rol del trabajo de personas esclavizadas dentro de los gremios de la abigarrada sociedad multiétnica de la España de la época.

Los últimos años de su vida los pasó envuelto en una preocupación mucho más mundana que la fama o la posteridad como fue la de conseguir el estatuto de hidalguía e ingresar en la orden de Santiago, para lo que contaba con el favor real. Para ese entonces ejercía en la Corte como aposentador real y ayuda de cámara del Rey, quien en 1658 le concedió el hábito de caballero. A pesar de ello, en 1659 el Consejo de Órdenes Militares abrió una investigación para acreditar su linaje, siendo rechazado tras la declaración de hasta 148 testigos<sup>138</sup>. En estas declaraciones se observa que la condición de maestro aún era considerada como un oficio vil de acuerdo con la mentalidad de la época, para lo que muchos de sus más allegados tuvieron que fingir que el oficio de pintor, manual como era, no constituía su actividad principal, llegando a afirmar incluso que jamás había vendido un cuadro. Tras la negativa del Consejo, el propio rey tuvo que solicitar al Papa Alejandro VII una dispensa para ser admitido en la Orden, concediéndosele la hidalguía en septiembre de ese mismo año. Un año después nuestro hombre acompañó al monarca a la boda de su hija, la infanta María Teresa, con Luis XIV de Francia en Fuenterrabía, contagiándose a su regreso de viruela, enfermedad que le causaría la muerte ese mismo verano.

Detengámonos por un instante en su obra más famosa, “Las Meninas” (1656, MNP), óleo sobre lienzo de grandes dimensiones pintado en el cuarto del Príncipe

<sup>136</sup> De este segundo viaje se conserva su encargo más importante, el retrato del papa Inocencio X en 1650, conservado en la Galería Doria Pamphili de Roma. Y también se atribuyen a estos años algunos desnudos femeninos, como su “Venus del espejo” (1647, Galería Nacional, Londres), obra de la que hablaré más adelante.

<sup>137</sup> Su influencia posterior es inabarcable, tal y como muestra la extensa literatura en torno a su figura, lo cual sitúa el influjo de este hombre en el ámbito de la cultura universal, excediendo ampliamente el marco cronológico y analítico de la pintura española del Barroco.

<sup>138</sup> Tal y como recoge más ampliamente el conocidísimo documento conservado en el AHN: Pruebas para la concesión del título de Caballero de la Orden de Santiago de Diego de Silva Velázquez, etc. AHN. Consejo de Órdenes. Signatura. OM-CABALLEROS-SANTIAGO. Expediente 7778; de 1659.

del Alcázar de Madrid, escenario de la pintura, el cual desde su configuración ha captado la atención de propios y extraños. No es preciso describir la acción ni a los personajes, cuya consulta es de fácil acceso, sino su significado. Tampoco me detendré en las consideraciones técnicas en torno al debate acerca del naturalismo velazqueño, muy influenciado por Caravaggio, y cómo el sevillano supo captar el aire a través del tratamiento de la luz y el desarrollo de la perspectiva aérea como ningún otro artista lo había hecho hasta el momento. Tampoco en el detalle de que Velázquez aparezca portando la insignia de la Orden de Santiago, añadido con toda seguridad tras su muerte. Interesa, en cambio, en este caso, el valor filosófico de “Las Meninas”. Foucault inició su obra *Las palabras y las cosas* (1966) con un comentario de esta pintura en la que el elemento más importante de la representación se sitúa, a decir de este autor, fuera de la misma puesto que interpela directamente al espectador que lo contempla, pasando a convertirse en una representación de la representación.

En efecto, pareciera como si fuese el pintor quien nos observa a nosotros y a nosotras, invirtiendo la relación tradicional del arte, situándonos en un lugar de reciprocidad, pero, al mismo tiempo, de incertidumbre. Se preguntó Foucault al respecto: “¿Vemos o nos ven?”. Respondía: “Nos vemos vistos por el pintor, hechos visibles a sus ojos por la misma luz que nos hace verlo (...) El otro lado de una psique” (Foucault, 1968, 15-16). No obstante, al fondo, un espejo deja entrever a Felipe IV y su esposa Margarita de Austria, descubriéndonos que el cuadro quizá sea una escena para la cual es a su vez una escena. De nuevo, representación de la representación. ¿Qué quiso mostrarnos Velázquez con este juego de miradas? Para Foucault esta metáfora expresa la idea de que en toda representación en la que se manifieste una esencia “la invisibilidad profunda de lo que se ve es solidaria de la invisibilidad de quien ve” (*Ibidem*, 24), esto es, que en “Las Meninas” aparecen expresados los propios límites de la representación<sup>139</sup>.

Seguramente este pasaje de la obra de Foucault sea bastante conocido. No lo es tanto, en cambio, que una idea parecida ya fue anticipada por Ortega y Gasset, muy interesado también en la obra del pintor sevillano y su influencia. De hecho, algunas de las tesis presentes en los trabajos de Maravall son con toda seguridad tomadas prestadas de su maestro. En su “Introducción a Velázquez”, escrito que data de 1943, diserta sobre el sentido de naturalismo en la obra de este y otros artistas como Caravaggio, que define como un giro hacia el objeto real a partir de la luz. Consideró el filósofo madrileño que el supuesto naturalismo de Velázquez, descripción con la que se mostraba muy crítico: “consiste en no querer que las cosas sean más que lo que son”; es decir, en precisarlas, abandonando cualquier sentido idealista de la pintura (característica inequívoca del arte renacentista previo<sup>140</sup>). Siendo precisamente eso lo

<sup>139</sup> Para este autor el siglo XVII marcó el inicio de la episteme clásica, la cual señalaba el umbral de nuestra modernidad, representado en la obra de Velázquez. Posteriormente, Lacan llevaría estas reflexiones de Foucault más allá, afirmando que en esta obra maestra de la pintura española se representaba nada menos que el ser moderno, esto es, la “estructura del sujeto”, anticipándose al psicoanálisis freudiano, tal y como se mostrará de manera más detenida en el capítulo 6.

<sup>140</sup> “Las cosas son en su realidad poco más o menos, son solo aproximadamente ellas mismas, no terminan en un perfil riguroso, no tienen superficies inequívocas y pulidas, sino que flotan en el margen de imprecisión de su verdadero ser” (Ortega y Gasset, 1965, 652).

que se aventuró a hacer el pintor sevillano en su obra más famosa, que Ortega estimó como “una de las empresas más gloriosas que puede ofrecernos la historia del arte pictórico” y en la que Velázquez lograba lo que nunca se había llevado a cabo: “la retracción de la pintura a la visualidad pura” (*Ibidem*, 477).

Compara también a este artista con otro antecedente en la pintura española inclasificable desde el punto de vista de una historia tradicional de los estilos, Doménico Theotokópoulos, El Greco<sup>141</sup>. Hacia 1577 se estableció en Toledo, ciudad vinculada desde ese mismo momento a su nombre, atraído por la invitación de Felipe II al mundo del arte italiano para decorar El Escorial. No obstante, los encargos que recibió de este monarca, la “Adoración del nombre de Jesús” (1579) (también conocido como “Alegoría de la Liga Santa” o “Sueño de Felipe II”) y “El martirio de San Mauricio y la legión tebana” (1578-1582), ambos conservados en este Palacio-Monasterio, no fueron del gusto de Felipe II, quien no le realizó más encargos. El artista veía así truncados sus deseos de acercarse a la Corte, hecho que obligó al Greco a establecer definitivamente su taller en Toledo. Allí trabajaría el resto de su vida, alcanzando gran reputación entre las élites eclesiásticas de la sede primada de España, ávidas de arte sacro, creando sus obras de madurez. Dos de las más conocidas son el “El entierro del señor de Orgaz” (1586-1588, Iglesia de Santo Tomé, Toledo) y “El caballero de la mano en el pecho” (MDP, 1580), quizá la más enigmática y con toda seguridad mitificada, puesto que técnicamente no es precisamente la más brillante. Bien sirve, en cambio, la mirada de este hombre desconocido para ilustrar la representación del sujeto moderno en el arte, en el que el espectador, de nuevo, vuelve a ser partícipe de la obra. Este retrato, cargado de individualidad, precisamente en el género que mejor ilustra este proceso de emergencia de la psique moderna, logra captar no ya el alma sino el ser, situándonos de nuevo en otra expresión magistral de la modernidad.

#### 4.5. ARTE (ANTES) DE LA CONTRARREFORMA. I. VALLADOLID

En el campo de la escultura tradicionalmente se ha hablado de la configuración de dos escuelas durante la temprana Edad Moderna, una castellana y otra andaluza. El principal representante de la primera fue Gregorio Fernández, quien hizo germinar, ¡y de qué modo!, el primitivo foco sembrado en la ciudad de Valladolid. Allí se recogió la expresividad de artistas previos como Alonso Berruguete y Juan de Juni haciéndola virar desde las formas más clásicas a ese ahondamiento emotivo típicamente barroco, pero matizado por la sobriedad castellana. De hecho, considero que es en este punto en el que mejor se observa la difícil transición que en el arte hispánico tuvo el paso del Renacimiento al Barroco, a penas imperceptible, especialmente significativo en el caso de la Corona de Castilla. La clave de dicha transición quizá se encuentre en un territorio hoy inhóspito, vaciado, pero bulli-

<sup>141</sup> Nacido en Heraklion, capital de Creta, en 1541. Allí vivió hasta los veintiséis años, desplazándose después a Italia durante una década en la que estuvo primero en Venecia, donde descubrió la obra de autores como Tiziano o Tintoretto, y posteriormente en Roma, impregnada ya de la de Miguel Ángel.



cioso y potentísimo económicamente en la época como fue Tierra de Campos. En el corazón de este espacio embrujado por el lamento de uno de los sonetos más famosos de Quevedo (“miré los muros de la patria mía...”) se sitúa este desconocido, pero patrimonialmente riquísimo cruce de caminos donde vino a instalarse el enigmático escultor Alejo de Vahía (¿-1515), de origen nórdico<sup>142</sup>. El enigma se debe a que no firmaba sus obras, por lo que su figura ha debido de ser reconstruida a partir de pequeños retazos documentales.

En efecto, es en estas zonas grises (transiciones) donde la historia del arte se muestra especialmente fragmentaria. Apenas dos artículos dejan entrever la importancia de la figura de este artista (Oliva Herrer, 1999, 203-218; Yarza Luaces, 1982, 46-51) más allá de pequeños retazos repartidos aquí y allá en uno de los lugares con mayor densidad fiscal al nordeste de la cuenca del Duero en la primera mitad del siglo XVI, el cual contaba con una estructura urbana sólidamente formada desde el siglo XV<sup>143</sup>. Se trata de un importante centro comercial con una economía dinámica (granero del Imperio) que explica por sí sola su florecimiento artístico. Allí, los concejos formados durante la Edad Media encontraron en el elemento religioso (iglesias de villa) un factor de identidad y autonomía como asentamiento e imagen del poder de las oligarquías rurales (identidad colectiva), en un marco de fuerte desigualdad social. Por este motivo la zona, lejos de la apariencia de uniformidad actual (puesto que la memoria es un elemento que se modifica a lo largo de los siglos, incluidas sus ruinas) se configuró como un espacio de luchas de carácter social que desembocaron en la revolución comunera. Uno de sus dos hijos, Sebastián, continuó la actividad artística de su padre, aunque con menor intensidad e importancia.

En la localidad de Paredes de Nava, donde se sitúa la majestuosa Iglesia de santa Eulalia, que transita del románico a un gótico-mudéjar exquisito, nació la saga de los Berruguete<sup>144</sup>. La obra principal en esta localidad, no obstante, se guarda en el interior de esta iglesia, sobre un retablo de corte renacentista encargado a Inocencio Berruguete, sobrino de Pedro Berruguete, y su cuñado Esteban Jordán. Completan el retablo doce tablas (las famosas tablas de los Reyes de Israel) de Pedro Berruguete, como ya se mostró, uno de los padres del Renacimiento castellano<sup>145</sup>.

<sup>142</sup> Este espacio ha sido puesto oportunamente en valor recientemente por la Diputación de Palencia en la exposición itinerante de “Campos del Renacimiento”, que transita por varias de estas localidades (Becerril de Campos, Paredes de Nava, Cisneros y Fuentes de Nava). La Iglesia de santa María, sede de este museo, alberga un artesonado mudéjar del siglo XVI recientemente restaurado que merece la pena visitar. Allí se localiza también buena parte de la obra de este escultor.

<sup>143</sup> Del censo de Palencia en 1528 se cuentan 1369 vecinos, sumando Carrión y Paredes de Nava en torno a mil más, y 800 Becerril de Campos, en un área, por otro lado, en la que caben destacar al menos otros diez núcleos de población de entre 300 y 500 habitantes (Oliva Herrer, 1999, 204).

<sup>144</sup> Véase capítulo 3.

<sup>145</sup> Tradicionalmente Palencia ha destacado dentro de la historiografía del arte por el estudio del románico palentino, en el tránsito del camino de Santiago a su paso por localidades como Frómista, cuestión que ha desmerecido el interés de los especialistas en el arte de la temprana Edad Moderna. Completan la exposición anteriormente expuesta dos sedes más salpicadas de obras de artistas de este periodo (Cisneros y Fuentes de Nava), ocultadas por la niebla de la historia, embrujadas, como ya se mencionó, por el hechizo del soneto de Quevedo.



Por su parte, Jordán, cuyo origen se desconoce, es uno de los escultores renacentistas más preclaros del foco vallisoletano. En efecto, a esta ciudad trasladó la familia Berruguete su taller, aunque no de forma permanente. Conviene establecer, por tanto, el epicentro de la escultura barroca castellana en la localidad de Valladolid, asociado a la obra de Gregorio Fernández (1576-1636).

Allí abrió su taller en 1605 este escultor nacido en un pueblo de Lugo (Sarriá), quien había llegado a la capital pucelana con el cambio de siglo, seguramente animado por el traslado de la capital a esta ciudad entre 1601 y 1606. Formado en el taller de Francisco del Rincón, le debemos a este su introducción en la Corte de Felipe III y su valido el duque de Lerma<sup>146</sup>. En el Museo Nacional de Escultura, sito en esta localidad, se encuentra la mayor parte de los trabajos más destacadas de Gregorio Fernández, especialmente uno de sus “Cristo Yacente” (1627, MNE), ya inmerso de lleno en una estética barroca. El escultor se especializaría en este tema del que se conservan casi media docena de creaciones similares. De modo que cabe preguntarse ¿Cómo se produjo esta rápida transición? La Iglesia demandaba modelos naturalistas que conmoviesen la piedad de los fieles, apelando a un claro dramatismo. De manera que fueron los pasos procesionales un lugar de exposición privilegiado de esta forma de arte, en un momento en el que la exaltación contrarreformista de la Monarquía Hispánica cobraba tintes providencialistas de lucha contra el protestantismo europeo. Este viraje se produjo, como se ha expuesto, durante el reinado de Felipe II.

De esta forma, la imaginería se ponía al servicio de la catequesis de los súbditos al mismo tiempo que se popularizaba la centenaria celebración de la Semana Santa. Su producción es toda de este tipo, siendo el dramatismo el gesto que mejor la define<sup>147</sup>. No obstante, el recurso a postizos, técnica barroca para lograr mayor realismo (ojos de cristal, simulación de la sangre o sudor, etc.) se muestra más contenido, en sintonía con la sobriedad de la escuela castellana (característica que en algunos puntos puede resultar un tópico). Otro tema de su gusto (y del de la época) fue la Piedad, que nos muestra el pasaje evangélico en el que la Virgen desciende a su hijo de la Cruz, como uno de los momentos paradigmáticos del marianismo contrarreformista (modelo de virtud maternal católica), destacando la “Piedad de la Sexta Angustia” (1616, MNE). Finalmente, al igual que otros maestros escultores de su tiempo, también destacó en la realización de retablos como los del Monasterio de las Huelgas Reales y la Iglesia de san Miguel y san Julián en Valladolid, amén de otros encargos para la Catedral nueva de Plasencia, Iglesia de san Sebastián de Braojos de la Sierra, en Madrid, o la Catedral de Miranda Douro en Portugal, entre otros.

---

<sup>146</sup> Fue este otro un destacado escultor renacentista, del que los manuales de arte destacan su acentuado manierismo. A su muerte, en 1608, Gregorio Fernández se haría cargo de su hijo, Manuel Rincón, a quien enseñó el oficio de escultor, lo que muestra asimismo los importantes lazos de solidaridad existentes dentro de los miembros de un mismo gremio.

<sup>147</sup> De sus numerosas creaciones, entre 1612 y 1616 Gregorio Fernández talló un conjunto procesional para la cofradía de Nuestro Padre Jesús de Nazareno, “Paso, sed tengo”, en alusión a las últimas palabras de Cristo según los *Evangelios* canónicos, concretamente la quinta (de las siete palabras o *septem verba*) (Juan, 19:28).



Imagen 6. Paso Nuestra Señora de los Dolores de la Santa Vera Cruz (Semana Santa de Valladolid, 2023). Talla en madera policromada de Gregorio Fernández (1623).

Fuente: autor.

Su fama fue tal que llegó a convertirse en el escultor preferido de los principales miembros de la Corte (Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, primer duque de Lerma, o su privado Rodrigo Calderón, el duque de Uceda, etc.), las grandes cofradías procesionales de Valladolid y los propios monarcas (Felipe III y Felipe IV), hasta tal punto que llegó a concertar muchos más trabajos de los que podía satisfacer, aumentando considerablemente el número de oficiales y el tamaño de su taller (Urrea, 2014, 22). De él se cuenta que fue un hombre piadoso hasta el extremo, siguiendo una vida en sintonía con el modelo monacal ascético: ayuno, oración, penitencia y caridad para con los pobres, a los que asistía a diario después de sus matinales rezos. Seguramente poseía un talante tranquilo, pues apenas se conocen pleitos ante la justicia de la ciudad que sí fueron frecuentes para otros artistas, aunque no estuvo exento de enfadarse con algún cliente impaciente. A diferencia de otros artistas, Gregorio Fernández tampoco fue un hombre viajero, estableciendo definitivamente su centro en la capital del Pisuerga desde el traslado de su Lugo natal (y acaso una breve estancia previa en Madrid sobre la que no existe acuerdo entre sus biógrafos). Incluso escapó de las severas críticas vertidas posteriormente contra todo lo que sonase a Barroco, como muestra *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles* (1742) de Antonio Palomino, pintor de cámara de Felipe V, quien lo alaba junto a Juan de Juni<sup>148</sup>. La obra de Gregorio

<sup>148</sup> “Su grande ingenio en los pasos de la Pasión de Nuestro Salvador (en Valladolid), que a juicio de grandes artífices, que los han ido a ver ex profeso, son lo más selecto que tiene España: y cada cual de los dos referidos artífices, se desempeñó igualmente, en el paso que le tocó” (Palomino de Castro, 1742, 32).

Fernández sin duda estuvo influida por la presencia de artistas como Pompeo Leoni en Valladolid, de talante más clasicista y de la que pudo desprenderse un sentido más naturalista, configurando esa difícil transición, en definitiva, que en la Corona de Castilla supuso el paso del Renacimiento al Barroco.

Gregorio Fernández fallecería en 1636 a punto de cumplir los sesenta años. Tenía todo dispuesto de acuerdo con lo estipulado por los cánones de la época para partir a la otra vida, lo que incluye su testamento y los últimos sacramentos, acompañado de su mujer, el fraile carmelita Juan López, prior del convento de nuestra Señora del Carmen (a la sazón sus albaceas testamentarios) y el párroco Francisco Nieto (Urrea, 2014, 37<sup>149</sup>). En su taller se puede afirmar que a lo largo de estos aciagos años para la Monarquía Hispánica se forjó la flor y nata de la escuela de escultura castellana. Por otro lado, fue coetáneo de Juan Martínez Montañés, el principal artista del foco sevillano de escultura, representando, si atendemos a las consideraciones tradicionales de los manuales de arte, una corriente más realista, como enseguida se ampliará.

#### 4.6. ARTE (ANTES) DE LA CONTRARREFORMA. II. SEVILLA Y GRANADA

Es sin duda la figura de Juan Martínez Montañés (1568-1649) la que la tradición ha señalado como el origen de este otro genial foco del Barroco hispánico. Nacido en Alcalá la Real (Jaén) en 1568, muy pronto se trasladó a Sevilla tras una etapa formativa en Granada, en el taller de Pablo de Rojas. En la metrópoli hispalense aparece asentado este escultor desde 1587, cuando contaba con veinte años. Allí comenzó a realizar trabajos para las oligarquías de la ciudad, colaborando con pintores como Francisco Pacheco, maestro de Velázquez, imbuido de un estilo clásico-renacentista que pronto se fue decantando hacia un lenguaje barroco, mostrándonos, de nuevo, la difícil transición entre uno y otro en nuestro país<sup>150</sup>. Por estos años cerró varios encargos para los territorios coloniales de Nueva Granada y Panamá, así como cofradías locales y numerosas iglesias del reino. Elementos todos ellos que señalan una próspera situación económica, similar a la de otros maestros de su época. A principios del siglo XVII se incorporaron a su taller aprendices como el cordobés Juan de Mesa, entre otros (el paso del granadino Alonso Cano por el taller de Montañés no está documentado), y se iniciaba una etapa de plenitud creativa<sup>151</sup>. Las colaboraciones entre artistas muestran asimismo la enorme calidad

<sup>149</sup> Actualizan y remozan estos apuntes sobre Gregorio Fernández el estudio biográfico más amplio de Martín González (1981).

<sup>150</sup> En el verano de 1591 se vio involucrado en el asesinato de un hombre, lo que no restó credibilidad a su trabajo una vez obtenido el perdón de su viuda. Estos acuerdos generalmente escondían pagos por la restitución de la afrenta, la cual se podía cuantificar en una suma monetaria que permitiese el sostenimiento de la familia del agraviado, en este caso su viuda, a pesar del imaginario en torno a estas cuestiones representado en el teatro del Siglo de Oro, que pocas veces se efectuaba en la vida cotidiana.

<sup>151</sup> De este periodo destacan su “Cristo de la clemencia” (1605, actualmente en la Catedral de Sevilla), inspirado por un fuerte naturalismo, el “Niño Jesús” de la Hermandad del Sagrario (Parroquia del Sagrario, Sevilla, 1606), la figura de “Santo Domingo penitente” (1607, Museo

técnica lograda en unas tallas de madera cuyo objetivo era, como ya se mostró, conmover la piedad de los fieles, en sintonía con lo predispuesto en Trento. La escultura de Martínez Montañés, al igual que la del resto de escultores andaluces refleja una profunda y sentida religiosidad.

Los numerosos encargos recibidos le permitieron llevar una vida estable que no estuvo exenta de algunos contratiempos propios de la mentalidad contrarreformista, tal y como atestigua un proceso de investigación inquisitorial abierto contra la Congregación de Granada, de la que era miembro, acusados de alumbradistas y disuelta a instancias del tribunal de la Inquisición<sup>152</sup>. En 1635 visitó la Corte por encargo de Velázquez para realizar un retrato en barro de Felipe IV (que se destinaría a una escultura realizada en Florencia por Pietro Tacca, hoy sita en la Plaza de Oriente de Madrid). Allí permanecería durante siete meses, luego de donde regresaría a Sevilla (previamente también había realizado breves estancias en la ciudad de Granada). Durante estos años disminuyó progresivamente la actividad de su taller al tiempo que se difundía un gusto más barroquizante, representado en su discípulo Juan de Mesa (1583-1627)<sup>153</sup>. Murió pasando los ochenta años en la gran peste de 1649. Este otro, por su parte, no gozaría de una vida tan longeva, muriendo de tuberculosis a los cuarenta y cuatro años. Aun así, gozaría de fama como escultor, abriendo su propio taller en Sevilla al menos desde 1615. Cinco años más tarde, realizaría una de sus obras más famosas, el “Jesús del Gran Poder”, para la homónima hermandad sevillana. También otras que llegarían hasta las colonias, mostrándonos la conexión de la capital del Guadalquivir con el Nuevo Mundo y el Barroco hispanoamericano.

En la ciudad de Granada es obligatorio mencionar la obra de Alonso Cano (1601-1667) y Pedro de Mena (1628-1688). El primero de ellos no destacó solamente en escultura, sino también en pintura<sup>154</sup>. En 1638 Felipe IV le nombró pintor de cámara, llegando a instruir incluso al joven príncipe Baltasar Carlos en el arte del dibujo. De carácter pendenciero, las cosas se le complicaron en 1644, cuando fue acusado de asesinar a su esposa. Aunque no se demostró su culpabilidad, quedando absuelto, sí que se le retiró de la Corte. En 1651 regresó a Granada, se ordenó

---

de Bellas Artes de Sevilla), o los retablos del Monasterio jerónimo de san Isidoro del Campo en Santiponce, comenzados a realizar a partir de 1609 para la casa ducal de Medina Sidonia. Sobresale en especial el retablo mayor de este monasterio, donde sobresale su san Jerónimo penitente genuflexo, ejecutado entre 1609 y 1612, con policromía del maestro Pacheco.

<sup>152</sup> Los alumbrados estuvieron relacionados con la vivencia de una religiosidad de carácter místico que la Iglesia católica terminó considerando como herética, dejando patente la fina línea que a menudo poseía en estos años la ortodoxia de la heterodoxia. Tales fueron los casos, por otro lado, de personas como fray Luis de León o Teresa de Jesús, quien también fue investigada por el Santo Oficio.

<sup>153</sup> De su última etapa destacan su “san Juan Bautista” (1637) y “san Juan Evangelista” (1638), esculpidos para el Convento de santa Paula en Sevilla, viéndose obligado a renunciar a algunos encargos por motivos de salud.

<sup>154</sup> Hijo del ensamblador de retablos Miguel Cano, el oficio le venía de familia. A partir de 1614 se documenta su presencia en Sevilla, donde entró a formarse en el taller de Pacheco, junto a Velázquez (con toda seguridad conocería también la obra de Martínez Montañés).

sacerdote y consiguió una canonjía en la catedral de la ciudad, donde realizó la decoración de su capilla mayor con episodios de la vida de la Virgen, uno de sus trabajos más destacados. En cuanto a su obra, se destaca la evolución de un estilo marcadamente tenebrista hacia otro más colorido, a pesar de que Alonso Cano haya trascendido generalmente como escultor, en este otro campo sus figuras evolucionaron hacia una sensibilidad rococó. Él mismo se consideraba pintor, lo que no le impidió la realización de algunas joyas del barroco como su “Inmaculada”, elaborada entre 1632-1634 para la Iglesia de san Julián de Sevilla.

Pedro de Mena nació en la ciudad de Granada y es hijo de Alonso, en cuyo taller se formó quien es uno de los escultores barrocos más insignes de la escuela andaluza, junto con otros maestros como Pedro Roldán. A los dieciocho años se hizo cargo del taller de su padre, que compartió con Alonso Cano tras su regreso desde Madrid a partir de 1652, con quien colaboró estrechamente. De una religiosidad marcada, fue nombrado hermano mayor de la cofradía del gremio de artistas del Santísimo Corpus Cristo, Ánimas y Misericordia, y aceptado como familiar de la Inquisición en 1678<sup>155</sup>. A pesar de esto, a diferencia de otros escultores, solamente se le conoce una talla procesional, concretamente un “Nazareno” realizado en 1679 para la ciudad de Lucena, que no fue del agrado de la hermandad.

En Granada permaneció hasta que recibió el encargo en Málaga para la realización de la sillería del coro de la Catedral, lugar donde estableció su taller y ganó fama como escultor, recibiendo numerosísimos encargos. Sus biógrafos cuentan que destacó su gran capacidad de trabajo, así como su visión comercial, lo que le granjeó una vida acomodada y estable, así como algunos litigios. Moriría en 1688. En sus primeras obras destaca la influencia de su padre<sup>156</sup>, si bien a partir de su estancia en Málaga descolla un estilo más realista (influido por el naturalismo en boga). También el conocimiento de las obras que realizaron otros artistas coetáneos, especialmente la de Alonso Cano<sup>157</sup>. De su etapa de madurez sobresalen sus figuras de san Ignacio de Loyola, san Agustín o san Ciriaco y Santa Paula, patrones de la ciudad de Málaga. También la magistral escultura de la “Magdalena Penitente” (1664, MNE), o el “*Ecce Homo*” y la “*Mater Dolorosa*” (1674-1685, Museo Metropolitano de Nueva York). Se tratan todas ellas de unas creaciones en las que la figuración barroca se muestra en todo su esplendor, con las características y matices ya expuestos con anterioridad. Asimismo, nos sitúan tras la pista también de la existencia de un estrecho contacto entre el foco vallisoletano y andaluz que permiten reclamar una revisión profunda de las divisiones

---

<sup>155</sup> Este nombramiento implicaba un estatus importante, especialmente con relación a la acreditación de la limpieza de sangre y el honor vinculado a la fe desde un punto de vista providencialista, acorde con la mentalidad del momento.

<sup>156</sup> Tal y como muestran las tallas de san Pedro y san Pablo del Convento de san Antón o la imagen de san Elías para la Capilla de Nuestra Señora del Carmen de la Catedral de Granada.

<sup>157</sup> Con el objetivo de conocerle realizó una breve estancia en Madrid y Toledo entre 1662-1663, de la que dejó constancia en su “san Francisco de Asís”, en la Catedral primada de España, atribuida durante mucho tiempo al propio Alonso Cano.

tradicionales no solo entre la difícil transición del estilo renacentista al barroco, sino también de la suposición de un arte castellano más sobrio y uno andaluz más exagerado. Estereotipos que la obra de Pedro de Mena, el más barroco de los escultores andaluces, animan a repensar.

En Sevilla, se deben mencionar a Pedro Roldán (1624-1699) y su hija Luisa Roldán (1652-1706), immortalizada por Antonio Palomino, quien le salvó de un más que probable olvido en los manuales de historia del arte. Probablemente originario de Sevilla, en 1638 se desplazó a Granada para formarse en el taller de Alonso de Mena. Tras la muerte de este en 1646, su discípulo regresó a la capital del Guadalquivir, ciudad donde recibiría el encargo de las seis esculturas para el retablo mayor del Convento de santa Ana de Montilla, entre otros trabajos tales como el de la Capilla de los Vizcaínos (actualmente en el Sagrario), realizado en 1666 y para el que esculpió el tema del “Descendimiento”. Otra obra destacada de este periodo es el “Entierro de Cristo”, esta vez en el retablo mayor de la Iglesia de san Jorge del Hospital de la Caridad de Sevilla, realizado entre 1670 y 1672, cuya policromía se atribuye a Valdés Leal. Este fue además padrino de una de sus ocho hijos e hijas, Isabel, lo que muestra los fuertes lazos personales y gremiales del foco sevillano. La sacristía mayor de la catedral hispalense conserva una efigie de san Fernando, encargada por el cabildo en 1670, mientras que entre 1675 y 1684 realizó los relieves de la fachada de la catedral de Jaén, entre otros encargos.

No obstante, quizá lo más original de este artista sea la formación de sus hijas, algo inusual en la época, a excepción de alguna otra rara avis como fue el caso de las del humanista Tomás Moro. Destaca sin duda, entre todas ellas, Luisa Ignacia, quien pronto fue conocida como “La roldana”, mujer que expresó su fuerte carácter al enfrentarse a su padre cuando quiso casarse con uno de sus aprendices, Luis Antonio de los Arcos, un artista de poco talento. El matrimonio se celebró en 1671, cuando Luisa contaba con diecisiete años y para disgusto del padre que no volvería a trabajar con ella hasta varios años después. Murió en el verano de 1699<sup>158</sup>. Sería su hija Luisa Roldán la encargada de engarzar el gusto barroco con los nuevos aires del Siglo de las Luces; proceso que en España presenta una muy lenta desintegración de esta estética hacia el clasicismo. Después de su formación y trabajo en el taller de su padre y una estancia en la ciudad de Cádiz, se desplazó a Madrid donde ejerció como escultora de cámara de los monarcas Carlos II y Felipe V. Su etapa de formación sevillana fue ya esplendorosa. En esta ciudad realizó tallas procesionales de una religiosidad de gusto popular que, ahora sí, contienen muchas de las características arquetípicas de lo que tradicionalmente se ha considerado el Barroco<sup>159</sup>. En Cádiz destacan las imágenes de los patronos de la ciudad, san

---

<sup>158</sup> Muchos de sus herederos fueron continuadores de su estilo, formando una larga serie de “Roldanes” que pasan por ser una de las sagas de escultores, imagineros y ensambladores de retablos más importantes de la temprana Edad Moderna andaluza.

<sup>159</sup> Algunas de ellas, como la “Virgen de la Estrella”, de la Hermandad de la Estrella, tradicionalmente imputada a Martínez Montañés, se le han atribuido recientemente a ella (tras una restauración realizada en 2010 por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico).



Servando y san Germán, datados en 1687 (actualmente en la Catedral Nueva), momento en el que se reconcilió con su padre, quien es probable que participase en su elaboración.

En este sentido, me parece importante recordar el papel del matrimonio en la temprana Edad Moderna. Lejos de adquirir el sentido propio del amor romántico que se le otorgaría desde mediados del siglo XVIII y, especialmente, durante el siglo XIX, constituía uno de los principales elementos de las estrategias familiares, así como el eje central del papel de la mujer en la sociedad. Es decir, que esta institución no formaba parte del ámbito y el afecto privado (en este caso el amor, como hizo Luisa Roldán enfrentándose incluso a su familia), sino un acontecimiento público y social a través del cual la mujer desempeñaba una de sus funciones sociales principales y cumplía su papel en la sociedad estamental: la defensa de la honra. Fuera del matrimonio, solo le quedaba el convento o la marginalidad (incluyendo esta última salida la deshonra, que no era solamente atribuida a la mujer de forma individual, sino también a su familia).

Por tanto, la familia en la temprana Edad Moderna reservaba a las mujeres un papel subordinado primero al padre y después al marido para conservar y, con suerte, mejorar a través de las estrategias familiares, la honra de la familia. Esta debía ser custodiada con celo, a imagen y semejanza de la Virgen María, lo que implicaba un férreo control, asimismo, tanto de su cuerpo como de su sexualidad. De este modo, las estrategias familiares, como la que seguramente quisiese desarrollar el padre de Luisa Roldana en su caso, se convertían en aspectos fundamentales para estas, especialmente entre las élites políticas, aunque también de los sectores populares y grupos subalternizados.

La honra de la mujer era asimismo la expresión de la tradición, de fuerte raigambre religiosa, como ya se ha mencionado, y de la colectividad, frente a la constitución de la familia nuclear (que surgiría posteriormente). Al rebelarse contra el deseo de su padre, Luisa expresó no solamente una personalidad fuerte, pues pocas eran las mujeres que se atrevían a hacerlo (no solo bajo amenaza de exclusión social y deshonra, sino también por la fuerte presencia y condicionante de la violencia física), sino una expresión de la individualidad que, de nuevo, es más propia del artista moderno que del artesano medieval. Al igual que su padre que, si bien no vio cumplidos sus deseos, también se escabulló de estos fuertes condicionantes sociales al educar a sus hijas de la misma manera que a sus hijos, lo que era muy poco frecuente.

En Madrid, es probable que el pago asignado a su nombramiento como escultora de cámara no fuese suficiente para mantenerse ella y su familia, por lo que a la muerte de Carlos II llegó a solicitar al nuevo rey, Felipe V, sustento, haciendo valer su posición<sup>160</sup>. Este hecho muestra no tanto una distinción por su condición de

---

<sup>160</sup> De su etapa en la Corte, finalmente, son los “Desposorios místicos de Santa Catalina” (1690, *Hispanic Society of America*, Nueva York) o el “Entierro de Cristo” (1701, Museo Metropolitano de Arte de Nueva York), entre otras obras.



mujer, sino el desigual papel que tuvieron los artistas dentro de la Corte, marcado por su cercanía al monarca. En el otro extremo estarían casos como el de Rubens o Velázquez, ya descritos. En esta ocasión, su nombramiento da buena cuenta del reconocimiento que disfrutó en vida, a pesar de la difícil situación económica. Luisa Roldán fallecería pronto, en 1706, y su obra dejó notable influencia, siendo sin duda Palomino quien inmortalizó a esta gran mujer<sup>161</sup>.

#### 4.7. CHURRIGUERISMO: EL OCASO DE UNA ÉPOCA

Si se toma en consideración la especificidad del Barroco hispánico en la Corona de Castilla, el apellido y la actividad de otra familia, los Churriguera (hermanos José Benito, Joaquín y Alberto), destacan sobre todos los demás. No obstante, a pesar de la indudable importancia de esta saga de arquitectos no existen todavía demasiados estudios específicos que amplíen la información sobre ellos. Durante mucho tiempo “churrigueresco” fue sinónimo de Barroco en su connotación peyorativa, como una forma de arte considerado exageradamente adornado (de la misma forma que “borrominismo” fue denostado en Italia). Si bien este estilo, para ese entonces, ya llevaba casi una centuria operando en los territorios de la Monarquía Hispánica.

Las primeras referencias se deben buscar, por tanto, dentro de esas consideraciones despectivas de los primeros pasos de la historia del arte, imbuida de un espíritu o gusto de talante neoclásico. Son estos trabajos, tales como el *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España* de Ceán Bermúdez (editado a principios del siglo XIX) incluso, quienes situaron erróneamente el nacimiento de estos hermanos en Salamanca, ciudad con la que mantuvieron un destacado intercambio creativo<sup>162</sup>. Posteriormente García y Bellido (1929), en un avance que ampliaba los estudios del Barroco español en torno a la familia Churriguera, pudo corregir este dato para situar el natalicio de José Benito Churriguera en la ciudad de Madrid en 1665. Desde entonces, la definición de churriguerismo en las acepciones que todavía mantiene la RAE, hacen referencia a un “estilo de ornamentación recargada empleado por Churriguera, arquitecto y escultor barroco de fines del siglo XVII, y sus imitadores en la arquitectura española del siglo XVIII”, así como de “ornamentación exagerada”; teniéndose que esperar prácticamente hasta el siglo XXI para localizar trabajos que no escondan una carga despreciativa hacia esta familia y su peculiar arte. Es el caso del estudio

<sup>161</sup> Este, fiel a su peculiar estilo, describía de esta forma la impresión que le provocó la visualización de una de sus obras (el “Jesús Nazareno” encargado por Carlos II, fechada entre 1697 y 1701), cuyo respeto y reverencia le causó tal impresión que no se pudo ni sentar e incluso le faltaban “palabras para significarlo” por su divina ejecución (Palomino de Castro, 1742, 171).

<sup>162</sup> En este trabajo, a pesar de esto, se hace una pequeña concesión al estilo de Churriguera (al que se le considera “no tan malo como algunos quieren que sea”), atribuyéndosele, en cambio, el “título de inventor de esta ridícula casta en España” del churrigueresco al arquitecto Pedro de Ribera (Ceán Bermúdez, 1800, 329), contra quien arremete duramente.

introdutorio de Beatriz Blasco en el que el taller de los Ratés-Churriguera, una familia de ascendencia catalana, consiguieron asentarse y hacer fortuna en la capital del reino. De los siete hermanos, José Benito (1665-1725), por su condición de primogénito, tuvo que hacerse cargo después de que una epidemia de tifus asolase Madrid en 1684, momento en el que contaba con tan solo 19 años. De esta numerosa familia, otros dos, Joaquín (1674-1724) y Alberto (1676-1750), también se dedicarían al oficio.

José Benito ganó el concurso para la construcción del túmulo de la primera esposa de Carlos II, lo que le granjeó prestigio y fama en la capital y en la Corte. También por estos años realizó uno de sus principales trabajos, el retablo de la Iglesia de los dominicos de San Esteban, en Salamanca, encargado por fray Pedro Matilla, catedrático de prima de Teología entre 1676 y 1685 y confesor real, amén de otros cargos en diversos consejos. Es por ello por lo que en 1692 se desplazó con sus hermanos a Salamanca, con el objetivo de “ocuparse personalmente de la dirección, talla y ensamblaje del fabuloso retablo” (Blasco, 2006, 12). En este templo elaboró una concepción original de este, en forma de cascarón, lo que da origen al tipo denominado “retablo de cascarón”, el cual sería imitado por sus hermanos y otros arquitectos. En el ático colocó un gran lienzo de Claudio Coello en el que aparece representado el martirio de san Esteban. Destaca en esta obra el uso de la columna salomónica, según el modelo de Bernini para el baldaquino de San Pedro, lo que deja entrever también el conocimiento de las novedades impresas por el Barroco romano<sup>163</sup>. Esto marcó el comienzo de una fructífera relación profesional entre la ciudad de Salamanca y la familia Churriguera, quienes dejarían su huella en los trabajos de la Catedral Nueva, la Hospedería del Colegio de San Bartolomé, el Colegio de Calatrava, la Iglesia de san Sebastián o uno de los lugares más icónicos de la ciudad, la Plaza Mayor, cuya fachada principal es obra de Alberto Churriguera, último gran exponente de la saga.

Uno de los pasajes más desconocidos, en cambio, en la biografía de este hombre tiene que ver con sus últimos años, cuando en septiembre de 1700 abrazó brevemente la causa del archiduque Carlos de Austria frente a Felipe de Borbón. El aspirante al trono español de la casa de Habsburgo tomó por un breve lapso la ciudad de Madrid y cuando la abandonó Churriguera se vio obligado a huir, momento en el que se le confiscaron todos sus bienes. Su mujer fue desterrada a Cataluña, lugar donde probablemente se encontraría su marido. De tal modo que no es hasta 1714 que se vuelve a tener constancia de su trabajo en Madrid, con su rédito profesional plenamente restituido. Es probable que pudiese acogerse a uno de los perdones reales emitidos tras la victoria del candidato francés.

Este acontecimiento marca un cambio en su estilo que se manifiesta en sus últimos trabajos, especialmente la proyección del pueblo de Nuevo Baztán, cerca

---

<sup>163</sup> En este retablo salmantino se inspiraron también sus trabajos posteriores en Madrid tales como el de la Transfiguración en la Iglesia de san Salvador en Leganés, algunos de los cuales no resultan tan espectaculares al disponer los ábsides de menos espacio.

de Madrid, encargada por Juan de Goyeneche, representante insigne de la nueva nobleza ilustrada. De este proyecto destaca sobre todo la sobriedad, en sintonía con el nuevo gusto importado por los Borbones, más acorde con el neoclasicismo que ya se había instalado definitivamente en Francia y comenzaba a difundirse por toda Europa. José Benito de Churriguera murió en 1725<sup>164</sup>.

En honor a la historia, mejor que a la verdad (puesto que esta representa una quimera), tal vez debería reconsiderarse si no fue realmente su hermano, Alberto de Churriguera, el verdadero artífice del churriguerismo, entendido este no en su sentido peyorativo sino en el de la codificación de un estilo inspirado en la obra de José Benito. Es él quien inició las obras para la fachada de la Plaza Mayor de Salamanca entre 1725 y 1733. Fallecido su hermano Joaquín en 1725, le sustituyó como maestro de la Catedral Nueva, finalizándola, así como los trabajos en el Colegio Mayor de Cuenca. En octubre de 1738 abandonó la ciudad y se desplazó hasta Toledo, donde proyectó la Iglesia de Orgaz, lugar en el que falleció a mediados de siglo. Un nuevo periodo histórico, artístico y cultural se abría progresivamente paso, urdiendo las mimbres del turbulento siglo XIX, en el que ciudades como Salamanca y su Universidad perderían la importancia y el prestigio que mantuvieron durante la temprana Edad Moderna, lo mismo que el Imperio de los Habsburgo.

Junto a esta forma de entender la arquitectura, tan duramente atacada por los críticos del siglo XIX, arquitectos como Pedro de Ribera (1681-1742) desarrollaron un estilo que ha sido definido a veces como barroco castizo, cuyo epicentro se sitúa en la ciudad de Madrid. Inicialmente, se le consideró un epíteto del churrigueresco, tal y como señalaba duramente Ceán Bermúdez en su *Diccionario* a principios del siglo XIX, en el que se hace artífice a este arquitecto de los adornos definidos como churriguerescos, considerando que los habría usado no solo antes sino “con más extensión y en obras más públicas y más principales”; aunque les atribuye una génesis más antigua de origen romano, orquestado desde el mismísimo Vaticano, dónde: “se abrió camino a la libertad, para que huyendo de la sencillez y de la verdad, pudiesen los ignorantes hacer lo que se les antojase<sup>165</sup>” (Ceán Bermúdez, 1800, 329).

Siempre me ha parecido curioso el empleo del término “libertad” como una consideración peyorativa en las fuentes para el estudio de la temprana Edad Moder-

<sup>164</sup> Entre sus últimos trabajos destacan el retablo de san Francisco de Regis (1719) en la iglesia madrileña del noviciado de la Compañía de Jesús o el retablo de san Raimundo (1720) para la Iglesia de las Calatravas, en la misma ciudad. Tuvo dos hijos, también arquitectos, Nicolás y Jerónimo de Churriguera, quienes aumentaron la trascendencia de este apellido (así como otros familiares tales como Manuel de Larra Churriguera, sobrino, hijo de su hermana Mariana y el escultor José de Larra Domínguez).

<sup>165</sup> De manera que Churriguera y todos los de su época no hicieron más que difundir las máximas extranjeras en España, con las que profanaron (digámoslo así) los órdenes de arquitectura, y el decoro y seriedad y adorno de los templos” (*Ibidem*, 329).

na<sup>166</sup>. En este sentido, el texto del prestigioso historiador del arte Ceán Bermúdez, secretario del mismísimo Jovellanos, no solamente deja entrever los valores fuertemente conservadores y restringidos de la Ilustración española, sino también, visto claro desde la óptica del presente (desde la que siempre se aborda el estudio de la historia en cada momento), el signo democratizador (libre, en el sentido moderno del término) que caracterizó al arte Barroco, como un estilo decidido a romper el canon clásico. La obra de Pedro de Ribera fue, por tanto, coetánea de la de la familia Churriguera y, a pesar de las opiniones de este hombre, presentaba unas características que la hicieron única.

Nacido en el madrileño barrio de Lavapiés, fue en esta ciudad donde desarrolló la mayor parte de su obra. Discípulo de José Benito de Churriguera y Teodoro Ardemans, pronto ganó fama como arquitecto, a pesar de la preferencia de Felipe V por influencias extranjeras, como la del italiano Filippo Juvara, con quien compitió en el trazado del nuevo Palacio Real, finalmente asignado a este último. Hombre culto, destaca la posesión de una notable biblioteca de más de cien volúmenes, incluyendo clásicos como el *De architectura* de Vitrubio, entre muchos otros (como obras de carácter religioso que, sin duda, emplearía en sus programas iconográficos), así como el trazado de algunas de las plantas barrocas italianas más importantes, las cuales le sirvieron de inspiración. Desgraciadamente, la influencia del neoclasicismo hizo que muchas de sus obras fuesen destruidas o modificadas con posterioridad, conservándose algunas que muestran su importancia como el Puente de Toledo, el Cuartel del conde-duque, o la majestuosa portada del Real Hospicio del Ave María y San Fernando, realizado entre 1721 y 1726 (actual Museo de Historia de Madrid). Se puede considerar esta fachada como la máxima expresión de ese a veces denominado Barroco castizo, organizada a la manera de un retablo en dos cuerpos encuadrada sobre una escenografía de carácter teatral, como si se estuviese abriendo un telón, pero que realmente representa el canto de cisne y cierre de la arquitectura barroca.

Una de las grandes aportaciones del barroco romano al castellano, algo que compartieron todos estos arquitectos, tal y como se destaca en numerosos manuales, fue la ruptura del plano de las fachadas. Especialmente esplendorosa es la monumental fachada del Obradoiro de la catedral compostelana, obra del gallego Fernando de Casas y Novoa, que se empezó a realizar bien entrado el siglo XVIII. De orígenes humildes, en 1711 fue designado maestro de obras de este centro de peregrinaje. Trazada en forma de H y destinada a cubrir el románico Pórtico de la gloria, destaca su disposición hacia la verticalidad, así como la abundancia decorativa (*horror vacui*), la cual predomina sobre las propias necesidades arquitectónicas. Una expresión más de ese gusto recargado que le pone en relación con la familia Churriguera y la obra de Pedro Ribera en la lenta desintegración de la estética y lenguaje barrocos. Casas y Novoa murió en 1749, poco después de

---

<sup>166</sup> En el caso de las mujeres, la que más rechina es la consideración de “mujer libre”, asociada generalmente a la de “mala fama”, que servía para describir a quienes no seguían la norma establecida por la moral religiosa.

terminarla, como si hubiese llegado a este mundo para ello<sup>167</sup>. Indican estos trabajos que el Barroco había cubierto todos y cada uno de los rincones de la Península ibérica, acompañando y adaptándose desde entonces a la idiosincrasia particular de cada lugar.

Finalmente, obras como el transparente de la Catedral de Toledo, de Narciso Tomé, se deben incluir ya dentro de una tendencia de clara influencia Rococó, que adelanta el final de un estilo muy en sintonía con la sociedad española de la temprana Edad Moderna. Nacido en la zamorana localidad de Toro, pasó por Valladolid y Salamanca, donde estuvo en contacto con la obra de la familia Churriguera, siendo nombrado en 1721 maestro de obras de la sede primada de Toledo. De nuevo, se observa como una constante el continuo contacto de los artistas de este periodo entre sí, lo que se expresa en un incesante intercambio e interinfluencia creativa. Allí construyó junto a sus cuatro hijos el famoso transparente, el cual introducía al Barroco dentro de unas coordenadas históricas distintas.

De la misma forma que sucedió en el arte, con el final del maltrecho Carlos II se puso fin en la historia de la Monarquía Hispánica a la gloria de la dinastía de los Habsburgo. La victoria de la nueva casa en la Guerra de Sucesión Española (1701-1713) llevó a la configuración de lo que la historiografía ha definido como Estado borbónico, expresión española del absolutismo francés. Con él se puso fin no solo al modelo de Monarquía Compuesta característica del periodo precedente, sino que se asistió también a la lenta desintegración del Barroco hispánico, el cual a la sazón venía a representar el arte de un tiempo obsoleto.

---

<sup>167</sup> Sin embargo, no son pocos los autores que señalan la Capilla de Nuestra Señora de los ojos grandes, en la Catedral de Lugo, como una de las obras más personales de este arquitecto gallego, terminada en 1726 y que sin duda es una de las imágenes devocionales más importantes de Galicia.

## 5. EL BARROCO EN LA HISTORIOGRAFÍA ESPAÑOLA

Llega el momento de analizar la aportación de la historiografía española al desarrollo de este concepto, asunto que está atravesado por una doble problemática histórica, la propia y la de esta idea. Esto plantea un laberinto pues pocas veces en la historia del pensamiento autores españoles han tenido la capacidad de teorizar sobre un asunto y ser escuchados fuera de nuestras fronteras hasta el punto de erigirse en pilares fundamentales en el devenir del objeto de estudio. Sin duda este es uno de ellos y de ahí su importancia.

A lo largo de este capítulo se examinará, por tanto, la aportación de algunos de los principales autores españoles al estudio del Barroco, introduciendo brevemente su evolución, la cual se puede dividir cronológicamente en tres etapas, relacionadas con la producción intelectual de tres autores, cada uno de ellos dentro de momentos y marcos interpretativos diferenciados, a saber: Eugenio D'Ors para todo el primer tercio del siglo XX, desde la recepción del debate europeo en torno a este concepto en los felices años veinte; José Antonio Maravall en el último tercio de este, especialmente desde el final del franquismo en 1975, lo que marcó, como veremos, un cambio sustancial respecto a la interpretación de la historia moderna toda, no sólo del concepto del Barroco; y Fernando R. de la Flor en el primer cuarto del siglo XXI, nuestro presente, a pesar de que el inicio de su producción intelectual se remonte a finales del siglo pasado.

Es preciso aclarar, no obstante, que, en esta última etapa las investigaciones sobre el Barroco se han diversificado tanto, convertido ya en un campo de estudio específico, que merecen ser citados también otros autores. También advertir de nuevo que no es la intención de este ensayo recoger un estado de la cuestión que, sin ninguna duda, resultaría a todas luces insatisfactorio. La búsqueda que me preocupa, tal y como desarrollaré en los siguientes capítulos, es trazar una genealogía para la identificación de lo que definiré como un Barroco existencial, como uno de los aspectos en los que la mayor parte de los análisis coinciden. Todos ellos han contribuido a convertir este concepto en una de las claves interpretativas principales no sólo de la temprana Edad Moderna sino de la propia modernidad comprendida en un sentido amplio.

## 5.1. CLAVES DE LA VISIÓN ORSIANA: EL EÓN BARROCO

Por lo que respecta a la recepción de los primeros debates en torno al Barroco, analizados en el capítulo primero, una primera aproximación de interés, más allá de las calificaciones despreciativas del neoclasicismo, se hizo desde una perspectiva de talante conservador hacia el que se fue arrojando el pensamiento europeo del primer tercio del siglo XX, a veces denominado como “revolución conservadora”. Hablo, por supuesto, de la figura fundamental de Eugenio D’Ors (1881-1954) y su obra *Lo barroco* (1949). En ella se ponía en relación este término con la idea de *La decadencia de Occidente* del alemán Oswald Spengler (1880-1936), publicada entre 1918 y 1923. La concepción historiográfica de Spengler, por su parte, se traduciría en una historia política envuelta en un círculo del acontecer que se repite a lo largo del tiempo en sucesivas etapas de auge, expansión y decadencia de las culturas y de las civilizaciones. Se trataba de una interpretación a caballo entre las categorizaciones organicistas del desarrollo de las sociedades y de los estilos, en lo que atiende al arte, y una simplificación muy conservadora de la idea de “eterno retorno” nietzscheana.

Afirmaba D’Ors que el Barroco era una época de “voluntad” artística inquebrantable, la cual ponía en relación con los periodos de decadencia, en este caso, tras el derrumbamiento de la cultura clasicista. Formaba parte, por tanto, esta visión, de la apropiación y lectura que había hecho el romanticismo nacionalista del mismo; dejando estampado el sello del concepto de “voluntad” schopenhaueriano, empleado también por Nietzsche, así como la consideración de decadencia en Croce. Todas estas lecturas, además, comenzaron a hacerse desde las posiciones filofascistas que progresivamente fueron infectando a la cultura y a la política europea del periodo de entreguerras.

Como puede observarse y como tuve ocasión de introducir al principio de este ensayo, la historia de este concepto, al igual que el propio campo de estudio en el que se inserta, siempre fue deudor de su tiempo. En este sentido, las bases de la historiografía española de principios del siglo XX, discípula de la denominada generación del 98, entre la que se encuentran destacados historiadores como Menéndez Pidal, partía de unas premisas hondamente conservadoras. Como así lo hizo el propio D’Ors quien, desde su intervención en las “Décadas” de Pontigny en 1931 (abadía situada en la Borgoña francesa en la que Paul Desjardins organizó encuentros anuales de intelectuales entre 1910 y 1914 y después entre 1922 y 1939) pasó a convertirse en uno de los críticos de arte europeo más influyentes sobre este tema. Su disertación en este espacio único, de obligada mención, fue traducida al francés e impresa enseguida por la prestigiosa editorial Gallimard con el título de *Du Baroque (Lo Barroco)*.

Se puede destacar en esta reflexión del catalán la definitiva relación de lo barroco como una cultura vinculada a periodos de decadencia: decadencia económica, o material, y decadencia del *espíritu*, que no es lo mismo que decadencia intelectual, tal y como pondría de manifiesto el caso del Siglo de Oro en el que se desarrolló



parte del Barroco histórico en España. De este modo, D'Ors presentó "lo barroco" como algo supratemporal, un *eón* (idea-acontecimiento o categoría histórica), esto es, "una constante histórica" no solo del arte, sino de la civilización. Siguiendo con esta categorización, no es de extrañar que interpretase el romanticismo como una muestra del "desenvolvimiento histórico de la constante barroca" (D'Ors, 2002 [1935], 70). Tal y como señala en su obra, los *eones* (constantes históricas) no son lo mismo que la regularidad del proceso (existencia de ciclos como en la teoría de la historia construida por Giambattista Vico, ni la periodicidad del retorno de Nietzsche, ley del "eterno recomenzar de las cosas", sino la "presencia de elementos fijos, que limitan y dan cauce al curso de los acontecimientos históricos, proporcionando así a la razón, por encima del torrente de la vida, puntos de apoyo y de referencia" (*Ibidem*, 65 y 70). Pedro Aullón de Haro, por su parte, pone en relación el concepto heurístico de eón con "categorías estéticas" que considera "centrales" (Aullón de Haro, 2004, 38), a saber: expresividad, proliferación formal y vacío; siendo esta última la que puede considerarse más original en la búsqueda de esa genealogía que mencionaba al inicio de este capítulo sobre la definición de un Barroco existencial.

El *eón* barroco, en definitiva, como constante histórica, se contrapondría así al *eón* clásico, tal y como el propio D'Ors expuso de forma más sencilla que en su primer tratado, de estilo más críptico, en relación con las vanguardias literarias en boga, en el *Diccionario literario* de Porto-Bompiani (1959): "lejos de proceder de lo Clásico, lo Barroco se opone a él, en una contradicción" (D'Ors, 2004, 99). Ahondaba así en, o mejor fijaba de manera definitiva, los elementos arquetípicos de oposición del primer estilo ("por definición, normativo y autoritario") frente al segundo ("vitalista" [*Ibidem*, 99-100]).

Como se puede observar, este punto de vista se sitúa dentro del desarrollo de la visión romántica y conservadora criticada entre otros por Benjamin, la cual supuso una traslación a un plano más abstracto o filosófico, probablemente exagerado, de los trabajos iniciados en su día por Wölfflin. En este sentido, la advertencia clarividente del filósofo judeo-alemán al recordarnos que este concepto podía representar tanto una idea conservadora como una idea liberadora es clave a la hora de evitar visiones unidimensionales. Es precisamente por ello que, otras interpretaciones actuales, como se ampliará en el capítulo siguiente, hablan de un "Barroco de la aceptación", vinculado a la difusión del absolutismo, frente a un "Barroco de la resistencia" de carácter más escéptico (Martínez, 2014, 277). Mientras que la visión orsiana de lo barroco, ha encandilado y aún sigue haciéndolo, a muchos especialistas que continúan considerando que este no es meramente una categoría histórico-estilística (idea de Barroco histórico) sino que encierra, además, una categoría del *espíritu*. Exigiría esta afirmación, desde mi punto de vista, una aclaración conceptual de este otro concepto hegeliano que explicase a qué se refieren explícitamente. En todo caso, la interpretación de D'Ors resulta fundamental a la hora de trazar una genealogía sobre el Barroco.

Coinciden estos años de la “era de las catástrofes” en nuestro país, pasados los felices años veinte y en plena depresión de los años treinta, con el golpe de Estado contra el gobierno legítimamente constituido de la Segunda República (1931-1936) y el inicio de la Guerra de España que culminó en la larga noche de la dictadura franquista (1936-1978). Atrás quedaron generaciones de intelectuales brillantes como la del 14, representada por exiliados como Manuel Azaña, original historiador modernista además de uno de los presidentes y probablemente el hombre más clarividente de la Segunda República; o el filósofo Ortega y Gasset, cuya relación con el franquismo, especialmente sus élites culturales, fue mosqueantemente ambigua, tal y como se destaca en una sugerente biografía conjunta, que incluye también a Unamuno, realizada recientemente por Raimundo Cuesta (2022), *Tres luciérnagas en el ruedo ibérico*. La relación entre D’Ors y Ortega, por su parte, estuvo también marcada por el recelo mutuo.

Durante estos aciagos años de la dictadura la mayor parte de la historiografía modernista se regocijó en una recreación acrítica y ultranacionalista del periodo que comprendía la temprana Edad Moderna, tanto el imperio de Carlos V como la monarquía de Felipe II y el Siglo de Oro en su conjunto, que pronto se puso en relación con la idea de “decadencia”. En el ámbito divulgativo, aunque no sólo, parece retornar en el presente un revisionismo historiográfico que posee una matriz compartida con esta historia que conecta con los años más oscuros de nuestro pasado reciente, la cual lleva a interpretar el franquismo como un digno sucesor de la mentalidad de los Austrias en la línea del particularismo hispánico. Asunto que merecerá una reflexión aparte. No fue hasta la década de los sesenta, una vez se calmaron las aguas de la dura posguerra, especialmente sangrante en lo que se refiere a la represión del magisterio y la cultura, que se comenzó a abrir paso una nueva generación de historiadores, a veces conocida como generación del 36, como después se mostrará. Coincide con la separación de nuestro hombre en 1942, y, progresivamente de toda la gran familia falangista, de la primera línea política.

Resulta difícil de comprender, por otro lado, el blanqueamiento que a veces se hace de la figura de Eugenio D’Ors en estudios que abordan el Barroco en los que se trata de justificar su viraje ideológico y consciente hacia el nacional-catolicismo y la representación del fascismo que en España supuso la presencia de Falange. Este partido político fue fundado en 1933 por un intelectual refinado, José Antonio Primo de Rivera, buen amigo de algunos de los mejores representantes de la generación del 27 como Federico García Lorca, cuyo triste final es bien conocido. Con esto quiero simplemente señalar la complejidad de la sociedad y de la política en la época, repleta de zonas grises, así como la presencia de figuras intelectuales de primer orden en la construcción del Nuevo Estado franquista, una de las cuales fue, sin duda, Eugenio D’Ors. Cuestión que no resta importancia a su aportación historiográfica en torno al Barroco, la cual, a pesar de todo, resulta a todas luces fundamental. ¿Cómo se produjo la conversión de este hombre al fascismo?

## 5.2. D'ORS Y EL SALTO AL VACÍO

De ello da buena cuenta Andreu Navarra en una reciente y polémica biografía que lleva por título *La escritura y el poder. Vida y ambiciones de Eugenio D'Ors* (2018) en la que se deja claro sin tapujos desde el inicio que “fue uno de los primeros teóricos peninsulares del fascismo político” (Navarra, 2018, 31), influyendo hondamente en los hombres de este movimiento en su primera hora tales como como Rafael Sánchez Mazas o Ramiro Ledesma Ramos, entre otros. No obstante, esta interesante biografía parece más preocupada en centrarse en algunos de los debates pasados y presentes del regionalismo o autonomismo y nacionalismo catalán, especialmente su relación con Prat de la Riba y la *Lliga Regionalista* fundada en 1901, de la que se separaría definitivamente en 1920, que en lo que puede considerarse como salto al vacío en el pensamiento de D'Ors. A pesar de que su autor alegue que la buena historia está reñida con el posicionamiento político, todos somos presos de nuestras circunstancias, como expresó Ortega. Veamos brevemente algunas de las claves de su vida.

Catalán, nacido en la Barcelona de finales del siglo XIX, su trayectoria vital representa el recorrido intelectual y político que siguieron otros muchos hombres de su época y que forman parte de lo que historiadores como Julio Aróstegui definieron como “hechos matriciales” de nuestra historia reciente. De joven, mientras cursaba sus estudios en Leyes y Filosofía y Letras en la especialidad de Estudios Literarios, entre Madrid y Barcelona, ganó fama como periodista y participó en revistas y tertulias como *Els Quatre gats*, entre otras que expresaban la vitalidad de la burguesía catalana vinculada al modernismo y el *noucentisme* (novecentismo), expresión de las vanguardias literarias y artísticas de principios del siglo XX. No obstante, progresivamente se iría distanciando de estos círculos que apostaron por un nacionalismo de corte periférico (catalanismo), más interesados en el folclore y en las raíces históricas de esta incipiente ideología, y en abierta oposición a las élites de Madrid, con las que pronto comenzó a sentirse más cómodo.

En 1906 viajó a París como corresponsal de *La Veu de Catalunya*, donde se instaló con su mujer, la escultora María Pérez Peix, hasta 1910, momento en que regresó de nuevo a Barcelona para ponerse al frente del Instituto de Estudios Catalanes. Es en este periodo en el que D'Ors descubrió a Charles Maurras, asumiendo sus doctrinas ultranacionalistas (*Ibidem*, 263). De su matrimonio nacieron tres hijos, entre ellos el arquitecto Víctor D'Ors, el jurista Álvaro D'Ors y el médico-militar Juan Pablo D'Ors. La pareja se divorció antes del inicio de la Guerra de España. Durante estos años, sus “Glosas” le hicieron famoso y le permitieron viajar por todo el continente, destacando ciudades como Ginebra o Heidelberg, por lo que pudo estar en contacto con las novedades filosóficas que allí se gestaron durante estos años, especialmente la obra de Heidegger. Presentó su tesis en 1913, y un año después publicó su primer libro (*La filosofía del hombre que trabaja y que juega*) e impartió varias conferencias en la Residencia de Estudiantes en Madrid, luego de fracasar en unas oposiciones para una cátedra de Psicología en la Universidad de Barcelona, donde solo contó con el voto favorable de Ortega y Gasset. Esto le

afectó mucho. Entre 1917 y 1919 participó como director de Instrucción Pública de la Mancomunidad de Cataluña, donde su actuación fue censurada, viéndose obligado a dimitir en 1920, momento en el que fijó su residencia en Madrid<sup>168</sup>.

Desde allí pudo viajar a Argentina para impartir varios cursos y en 1923 reanudó su “Glosario”, esta vez para el diario *ABC*. Es el momento en el que comenzó a ganar proyección internacional, publicando algunas de sus obras más conocidas (1922, *Tres horas en el museo del Prado*; 1926, *Guillermo Tell*; o *La vida de Goya*, 1928). En 1927 fue elegido miembro de la Real Academia Española y regresó temporalmente a París, donde le sorprendió el inicio de la guerra. A mediados de 1937 volvió a Pamplona, poniendo esta vez su pluma al servicio del diario *Arriba España*, mientras sus tres hijos combatían en el ejército sublevado. Desde este momento D’Ors colaboró de forma activa en diversas instituciones culturales del Nuevo Estado franquista como el Instituto de España y llegó a ser nombrado jefe Nacional de Bellas Artes, como miembro de la recién creada Falange Española y de las JONS, partido único resultante del decreto de unificación de 1937. Este fue promulgado desde Salamanca por el general sublevado Francisco Franco, quien se ponía al frente de la guerra y del país.

No me parece que se pueda desvincular, por tanto, la trayectoria política de D’Ors de su visión conservadora del Barroco, así como de su concepción del arte (y de la propia existencia) en un sentido organicista, tal y como se interpretó la organización de la política y del Estado durante el primer franquismo, los denominados como años azules. De esta guisa, tan en sintonía con la fraseología franquista y tono castrense, hablaba algunos años después de su hazaña en Pontigny (denominada en este y otros artículos publicados en el diario *Arriba* como la “querrela de Pontigny”), en plena posguerra (1943):

“Un grupo de especialistas alemanes -discípulos unos del profesor Panofsky de Hamburgo; continuadores, los otros, más o menos fielmente, en el Instituto Germánico de Roma, de las enseñanzas de Woelfflin- no quiso abandonar por el momento su punto de vista hostil a la síntesis, no ver en el barroquismo otra cosa que una especialidad de la arquitectura, observable casi únicamente en las fachadas y datante de la construcción del “Gesú” de Roma, para agonizar casi enseguida, a la hora de los Borromini, Della Porta y Bernini. El arma de guerra, el ariete lanzado contra esta objeción fue, por otra parte nuestra, una fotografía de la famosa ventana del convento de Tomar, cerca de Lisboa, que se hizo circular de mano en mano” (D’Ors, 2004, 106).

<sup>168</sup> La biografía de Navarra (2018, 273 y ss.) vincula esta “primera defenestración” de D’Ors con la prematura muerte de Prat de la Riba, su protector, lo que desencadenó un *affaire* ideológico que terminó no sólo en la incoación de un expediente por malversación de fondos sino también con el resultado del vacío por buena parte de la política y la intelectualidad catalana. Se había convertido en un elemento muy incómodo para los organismos de la *Mancomunitat*, lo que hizo herrar a nuestro hombre, desprovisto de otros apoyos, primero hacia posturas de corte sindicalista y, finalmente, a decantarse por la revolución conservadora.

En efecto, no cabe duda de que las tesis de este hombre comulgaban y estaban en perfecta sintonía con la particular cosmovisión del mundo que compartieron las distintas aplicaciones formales de las dictaduras fascistas, en el caso de España definido en torno al nacionalcatolicismo, con las que D'Ors mantuvo frecuentes intercambios y enorme influencia. El Nuevo Estado marcaba una clara fascistización del régimen en su primera etapa, que duró al menos hasta el Plan de Estabilización de 1959.

No se pueden comprender, por tanto, las justificaciones que plantean que este intelectual “se dejó arrastrar” o “decidió arrojarse”, y me pregunto: ¿Es que una voluntad como la que él teorizaba en sus tratados de arte no fue capaz, al final, de materializarse en un sentido práctico? (entiéndase la ironía). Más si se atiende a su proyección dentro de las élites culturales de la dictadura, así como la de sus tres hijos, especialmente el arquitecto y urbanista falangista Víctor D'Ors, director de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid y amigo personal de José Antonio, quien visitaba con frecuencia la casa de su padre en la calle de Hermosilla (Navarra, 2018, 369)<sup>169</sup>. Se puede afirmar que es cuanto menos ingenuo pensar que el padre, un intelectual al servicio del régimen, no fuese consciente del contexto histórico que todos ellos atravesaron, o bien que lo hiciese sin convencimiento. Del mismo modo que donde la biografía de Navarra observa que “no hay línea, no hay trayectoria, solo aterrizajes de D'Ors sobre sistemas institucionales distintos” (*Ibidem*, 34), bien se puedan considerar constatadas las pericias de un intelectual oportunista, más que las de un intelectual orgánico. De ninguna forma, desde mi punto de vista, comparable a la influencia y la talla de Ortega. Por tanto, la pregunta más bien debería formularse del siguiente modo: ¿son capaces de invalidar o desacreditar estas acciones el valor de su obra? Confrontar este tipo de contradicciones es uno de los grandes dilemas que debe abordar la historiografía crítica en el presente, al igual que sucede en otros ámbitos de la historia cultural e intelectual no solamente española sino también europea.

### 5.3. EL BARROCO COMO ESTRUCTURA HISTÓRICA

Salvados estos años infaustos de la historiografía franquista, un punto de partida de cualquier estudio sobre nuestro concepto ha de ser la tradicional interpretación de José Antonio Maravall (1911-1986) en su obra *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*, cuya publicación coincidía con la muerte del dictador y el inicio de la Transición política (1975-1978). Lo que se iba a producir a partir de este momento, finalizada la censura, sería lo que se puede considerar como una normalización. El Barroco aparecería así ya plenamente inserto, desde entonces, dentro de los parámetros de la historiografía europea de la segunda mitad del siglo XX, a la que España llegaba casi con media centuria de retraso. Esto se produjo

---

<sup>169</sup> También Juan Pablo y Álvaro D'Ors, convertidos ya en héroes veteranos de la guerra. Éste último fue nombrado posteriormente catedrático de Derecho romano en las Universidades de Granada y Santiago, mientras que el tercero de ellos ejerció como médico castrense.

gracias a la renovación que supusieron los trabajos de los autores integrados en la denominada generación del 36, entre los que se encuentra nuestro hombre.

Fue en esta obra donde Maravall definió el Barroco, en tanto que fenómeno histórico del siglo XVII en Occidente, como una “estructura histórica<sup>170</sup>”; siendo sus rasgos principales los de una cultura dirigida, de masas, urbana y conservadora. Para definir la primera de ellas, una cultura dirigida (Maravall, 1986 [1975], 131 y ss.), se sirvió de la teoría conductista para señalar la importancia de la política y ponerla en relación con la corriente racionalista y la emergencia de un grupo social, la burguesía, ya plenamente consciente de su papel dentro del contexto de transformaciones que se estaban produciendo. Esto fue puesto de manifiesto tanto por escritores como por artistas en sus trabajos. Cultura dirigida también en tanto que la Monarquía se situaba como clave de bóveda del sistema político, lo que implicaba un ejercicio del poder autoritario, base de la “razón de Estado” sobre la que versan multitud de tratados escritos durante este siglo, de Hobbes a Gracián, ejemplo paradigmático, este último, de la gesticulación barroca.

En segundo lugar, una cultura masiva (*Ibidem*, 176 y ss.) (de masas, empleando la terminología de Ortega) que achacaba a la existencia de cierta movilidad social y el cambio de roles que se estaba produciendo con relación a la antigua sociedad feudal en descomposición. Apuntó al crecimiento del número de campesinos desplazados a las ciudades, que a su vez no pararon de crecer, lo que hizo surgir una cultura estandarizada, más vulgar (o “de baja calidad”, *Ibidem*, 188), que iba dirigida a un público más amplio. Esto supuso el nacimiento de la estética *kitsch*<sup>171</sup>. Es en este sentido en el que se debe entender el sentido de masivo, como referencia a una categoría de masa y sin compararlo a fenómenos contemporáneos, especialmente las transformaciones producidas a raíz de la industrialización. Sí se observa, en cambio, durante el siglo XVII, cierta pérdida de conexión con el mundo tradicional, establecido en torno a la idea de cultura popular.

Las transformaciones comerciales del siglo precedente habían asentado definitivamente la difusión de una sociedad urbana que vino acompañada de transformaciones en las manufacturas (producción en serie) que aplicaron los propios artistas en sus talleres. De manera que, al mismo tiempo que la cultura se difundía y ampliaba se fue generando una nueva cultura, la barroca (en contraposición al elitismo minoritario del humanismo-renacentista), gracias, entre otros avances, a la difusión de la imprenta. El cultismo surgiría, según Maravall, como expresión de “una minoría nueva” (*Ibidem*, 207), símbolo de la modernidad y de la cultura barroca. Asimismo, se difundieron géneros populares como la picaresca y las comedias,

---

<sup>170</sup> Idea que ya había esbozado previamente en forma de “esquema conceptual de la cultura barroca” (Maravall, 1973, 423-461).

<sup>171</sup> Maravall entiende este concepto como la expresión de una “cultura vulgar, caracterizada por el establecimiento de tipos, con repetición estandarizada de géneros, presentando una tendencia al conservadurismo social y respondiendo a un consumo manipulado” (*Ibidem*, 184), lo que “revela un hacinamiento de población y una industria cultural a su servicio” (*Ibidem*, 185).



donde personajes del vulgo ganaban protagonismo, en tanto que era a este gran público al que se dirigían, y su opinión importaba.

Maravall diferenció distintos planos de cultura, a saber, una de élites (refinada) y otra campesina (popular o tradicional) en desintegración. Entre ambas, una vulgarización consciente de la alta cultura destinada al entretenimiento (y sometimiento) de la población, que por primera vez en la historia aspiraba a acceder a las mieles del saber culto. En este punto el análisis peca de un intelectualismo excluyente y demasiado ingenuo, propio del debate que enfrentó desde finales de los años sesenta del siglo XX a la historia de las mentalidades francesa con la nueva historia social y cultural británica de inspiración marxista.

Una cultura urbana (*Ibidem*, 226 y ss.), en tercer lugar, por ser las grandes ciudades el espacio en el que se originaron y difundieron todas estas novedades. Significativo es el caso de Roma en relación con el nacimiento del arte Barroco, en tanto que Maravall puso el ejemplo del desarrollo de la ciudad de Madrid, así como la importancia de la Corte y su ostentación, expresión del triunfo de esta nueva mentalidad y sus grupos dirigentes. Igualmente se podrían mencionar otros lugares, todos ellos grandes ciudades (metrópolis globales) como Sevilla o Lisboa, las cuales se fueron salpicando de los más bellos ejemplos de arte barroco. Fue en estos centros de poder, no obstante, donde también aparecerían, advierte Maravall, fenómenos novedosos como la subversión y la oposición, haciendo cierta la expresión de Foucault de que “donde hay poder hay resistencia” (Foucault, 1992, 116).

Una cultura conservadora (Maravall, 1986 [1975], 268 y ss.), finalmente, en tanto que “la novedad en la vida social se rechaza” (*Ibidem*, 270), pues todavía era pronto para alumbrar las transformaciones que acontecerían una centuria después. Estas características, por su parte, son las que todavía hoy sostienen la mayor parte de estudios a la hora de explicar la historia de las sociedades de este siglo. Maravall se esforzó enormemente en aquel trabajo, así como en buena parte de su producción historiográfica, en normalizar e integrar la cultura española de la temprana Edad Moderna, hasta el momento entendida dentro de la idea de particularismo hispánico, en otra más general de carácter europeo. Se trataba, en efecto, de un periodo histórico que había sido ciertamente deformado y caricaturizado tanto en su “leyenda negra” como en las interpretaciones filo-franquistas más optimistas. Ponía también fin al largo debate sobre las singularidades del carácter de lo español y su difícil integración dentro de la historia europea, cuestión que había enmarñado los debates historiográficos de las generaciones previas. Todo esto dentro del nuevo marco que para el Estado suponía el periodo de Transición política hacia una democracia liberal con vistas a la inminente integración de España en lo que hoy es la Unión Europea (UE), antigua Comunidad Económica Europea (CEE)<sup>172</sup>.

Esta misma concepción aparece formulada de manera meridiana en otros de sus trabajos, como el escrito en torno a *Velázquez y el espíritu de la modernidad* (1987),

---

<sup>172</sup> Algo que le afea, de forma encriptada, Fernando Rodríguez de la Flor en lo que parece un giro conservador que merecerá ser destacado más adelante (véase Flor, 2022, 1225).



en cuya introducción adelanta la pretensión de enfocar la historia desde “el punto de vista español”, el cual de ordinario “ha sido olvidado o ha sido sometido a una deformante retorsión sobre sí mismo” (Maravall, 1987, 17). El ejemplo de la figura del pintor sevillano le permitía afirmar “contra tanto capricho interpretativo acerca del mal entendido «peculiarismo» español, la común actitud histórica entre la cultura española y las más descollantes manifestaciones de la cultura europea”. De manera que, “el lenguaje de Velázquez” y, por extensión, de otros autores españoles de la época, no solamente en el campo del arte, no era otro que “el del hombre moderno en Europa” (Maravall, 1987, 16<sup>173</sup>).

Fue Maravall, por tanto, el artífice de una interpretación del Barroco que hoy se puede calificar como “tradicional”, sin que ello suponga, en este caso, ninguna connotación negativa. Cabe destacar asimismo que es un digno representante de una pléyade de historiadores, la generación del 36, que, hacia los años sesenta, comenzaron a desvincular progresivamente la Universidad española de su asedio franquista, pudiéndose mencionar, para el campo de estudio de la Historia Moderna, a Antonio Domínguez Ortiz, Jaume Vicent Vives o Julio Caro Baroja, entre otros, todos ellos nacidos en la década de 1910.

#### 5.4. MARAVALL Y EL NUEVO TALANTE UNIVERSITARIO

Maravall fue un historiador de raíces valencianas, hijo de un labrador que llegó a ser alcalde de su ciudad natal, Játiva. En 1927 inició sus estudios universitarios en Murcia y un año después se trasladó a Madrid por decisión de su padre, finalizando en 1931 su licenciatura en Derecho en la Universidad Central. Allí participó en las protestas contra la dictadura de Primo de Rivera y se produjo su despertar intelectual. Ese mismo año comenzó a colaborar con el diario *El Sol* y conoció a quien sería su verdadero maestro, Ortega y Gasset, quien le introdujo en la Agrupación al Servicio de la República, creada por el filósofo en 1931, en torno a la edición de la *Revista de Occidente*. Se puede afirmar que la influencia de Ortega sería una constante a lo largo de toda su obra y gracias a él pudo conocer y estudiar a los principales y más importantes autores europeos de la época.

Comenzó a ejercer como profesor interino y en 1933 ingresó como administrativo del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, alternando su carrera universitaria con su vocación literaria. Durante la Guerra, Maravall fue movilizad por el ejército de la República y al término de esta se reincorporó en su puesto, comenzando a escribir para el diario *Arriba* en 1939. Escapó, por tanto, de la depu-

---

<sup>173</sup> Por lo que respecta a la revalorización del pintor sevillano, en el presente canonizado como uno de los genios de la pintura universal, me parece interesante destacar el enfado del maestro de Maravall, Ortega y Gasset, en defensa de la pintura impresionista frente al canon realista de principios del siglo XX (el escrito es de 1912): “La segunda mitad del siglo XIX ha puesto a Velázquez en la cumbre suprema del arte. No nosotros, conste, los ingleses, los franceses nos han enseñado a mirar a Velázquez” (Ortega y Gasset, 1946, 566). Como se mostrará a lo largo de estas páginas, las tesis sobre el artista fueron compartidas entre el filósofo y su discípulo.

ración a la que fue sometida la academia y el funcionariado, entre otros sectores, durante estos primeros años de la dictadura. Por ello pudo casarse y tuvo cuatro hijos, uno de los cuales, José María Maravall, llegaría a ser ministro de educación en el primer gobierno socialista de Felipe González en 1982. En 1944 se doctoró en Derecho con la tesis *Teoría del Estado en España en el siglo XVII* y pasó a ser profesor de ciencias políticas en la Facultad de Derecho de la Universidad Central hasta que en 1946 obtuvo una cátedra en la Universidad de La Laguna, y posteriormente en Valladolid. En 1949 Maravall fue nombrado director del Colegio de España en París, que dirigiría hasta 1954, donde entró en contacto con los autores de la segunda generación de la escuela historiográfica de *Annales*, especialmente Fernand Braudel, así como con otros grandes historiadores tales como Marcel Bataillon o Pierre Vilar.

Más tarde se licenció en Ciencias Políticas y obtuvo una cátedra de Historia del Pensamiento Político y Social en 1955 en la recién creada Universidad Complutense de Madrid, momento en que publicó una obra sobre *Teoría del saber histórico*. Fue desde el Departamento de Historia de esta Facultad desde la que se formaría un círculo que permitió sentar las bases para la difusión en España de la historia intelectual y de las ideas, denominada en su día como historia de las mentalidades, continuando lo que podemos considerar como una próspera y tranquila carrera universitaria. Allí ejercería su magisterio durante más de cuarenta años y comenzaría un largo y exitoso *cursus honorum*<sup>174</sup>. En 1986, unos meses antes de su muerte, se le concedería ya a título póstumo, el Premio Nacional de Ensayo por su libro *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)*. Sus obras, en definitiva, en el campo de la historia del pensamiento, son innumerables, pasando por ser uno de los primeros historiadores en trabajar y, por tanto, introducir este enfoque historiográfico en nuestro país. Se puede afirmar que la historia social y cultural en España en el campo de estudio de la historia Moderna es hija de Maravall.

Dos trayectorias, por tanto, si se establece una comparativa con la de Eugenio D'Ors, divergentes en relación con los destinos de la intelectualidad española, y en cierto sentido de las élites intelectuales de la historia reciente de nuestro país. A pesar de todo y de su talante abierto y liberal, de buen hacer de un magnífico historiador, en la carrera académica de Maravall topamos con cierta decepción en la complicidad y buena sintonía de las élites universitarias respecto de los resortes de la dictadura franquista en su segunda etapa, en un momento en el que todos los cuerpos docentes y todo el funcionariado español había sufrido una depuración sin precedentes en la historia de nuestro país. En este sentido, se observa la proyección de cierta parte del funcionariado hacia el presente en base a una Transición que tiene mucho de incompleta, tal y como ponen de manifiesto, aunque en un

---

<sup>174</sup> Tal y como detalla más ampliamente su biografía disponible en la web de la Real Academia de la Historia, de la que fue elegido miembro en 1961. Nombrado catedrático asociado en la Universidad París-Sorbonne en 1969, donde permaneció hasta octubre de 1971, entre 1978 y 1980 fue profesor visitante de la Universidad de Minnesota. Investido doctor *honoris causa* por la Universidad de Tolouse y distinguido con la Orden de las Artes y las Letras de la República Francesa en 1984. En 1986, antes de su muerte, recibiría otra investidura, esta vez por la Universidad de Burdeos.

sentido muy diferente, autores como Fernando R. de la Flor. Este señala un corte entre el relato historiográfico característico de este otro periodo histórico en torno al Barroco y la etapa inmediatamente previa, es decir, el franquismo (Flor, 2022, 1222-1223), en el que merece la pena detenerse.

En todo caso, las aportaciones tanto de Maravall como de D'Ors a este campo de estudio resultan fundamentales, pudiéndose resumir, desde su enunciación, en dos posturas diferenciadas que van a resultar de obligada cita en cualquier trabajo sobre este concepto y que, asimismo, reflejan la importancia de este fenómeno en su relación con la cultura ibérica e iberoamericana: una que limita el Barroco como periodo histórico ("hipótesis historicista" de Maravall), y otra como etapa de la cultura, de carácter más abstracto y atemporal ("hipótesis del retorno" de D'Ors) (Iriarte, 2011, 77).

### 5.5. EL BARROCO TRAS EL *FIN DE LA HISTORIA*

El ocaso del siglo XX, que en Europa se suele datar en la fecha icónica de 1989 tras la caída del muro de Berlín, fue puesto en relación con la idea de *fin de la historia*, planteada por Fukuyama en 1992. En lo que respecta a la historiografía, se puede considerar que esta ha sufrido un proceso de desmigajamiento y tomado un rumbo de marcado carácter subjetivista, comprendido bajo el paraguas de la posmodernidad. Pareciese como si este giro fuese una reacción ya habitual de momentos en los que las seguridades se desvanecen, siguiendo la metáfora de Marx y Engels en el *Manifiesto comunista* (1848): "todo lo sólido se desvanece en el aire".

Por lo que respecta a la evolución de la denominada historia cultural (antigua historia de las mentalidades), se ha puesto de manifiesto tras la descomposición de la Escuela de *Annales* en su cuarta generación. Esto ha supuesto la definitiva imbricación de esta desde un plano multidisciplinar, muy en contacto con el mundo angloamericano, tal y como representa la síntesis y actualización teórica llevada a cabo por autores como Peter Burke hacia una historia social y cultural. Como no podía ser de otro modo, las interpretaciones sobre el Barroco también se han visto afectadas.

La constitución de este como campo de estudio específico, así como la exponencial multiplicación de publicaciones, su riqueza y complejidad, hacen difícil, por no decir imposible, trazar un estado de la cuestión satisfactorio. No obstante, existen esfuerzos compiladores de gran interés como son los dos volúmenes editados por Pedro Aullón de Haro (2004 y 2013), *Barroco*, los cuales suponen una herramienta fundamental para el análisis de este concepto en nuestro país y su impacto no sólo en Iberoamérica sino a escala global. Se suman a estos otros trabajos recientes como el coordinado por Moisés González-García y Hugo Castignani (2020), *Filosofías del Barroco*, que dan en remozar un paisaje que sigue la senda de las novedades editadas fuera de nuestro país<sup>175</sup>.

---

<sup>175</sup> Véase Hellen Hills (2016) y Pérez-Magallón y Braun (2014).

Por su parte, autores como Fernando R. de la Flor vienen planteando ya desde hace tiempo una lectura ciertamente distinta a la que hiciera Maravall, si bien advierte que: “cualquier pretendida síntesis del problema de la cultura del Barroco español en estos años cruciales debe inevitablemente encontrarse en dialéctica con el modelo analítico que Maravall asentó” (Flor, 2002, 16). Afirma, a diferencia del setabense, la especificidad del Barroco hispano en contraposición a la propuesta de un Barroco europeo. Según Flor, este supuso una tercera vía que marcó un carácter específico frente a lo europeo, hablando incluso de “radical divergencia hispana en los modos de entender y vivir el mundo” (Flor, 2002, 96). Sobre esta idea de “singularidad representada por el sistema español” (Flor, 2022, 1207) ahonda en trabajos recientes, estrechando esta vez el espacio cultural europeo a la existencia de “dos distintas epistemes o regímenes hermenéuticos” (*Ibidem*, 1206), a saber: una propia de la Monarquía hispánica, otra del Norte de Europa donde el orden antiguo va pariendo progresivamente la modernidad. La hispánica, por su parte, se constituiría como “una suerte de modernidad a la contra” que haría del “legado ibérico: una contramodernidad” (*Ibidem*, 1209) de marcado carácter reaccionario.

Esta interpretación está en consonancia con la idea de Barroco como modernidad bloqueada (donde Flor habla de modernidad-otra) defendida por Álvarez-Uría, pero desde una perspectiva que, en su inspiración orsiana, parece recuperar el viejo debate sobre el carácter de lo español. Pareciera asistirse en el presente a la recuperación de una idea esencialista de España defendida en tesis muy divulgadas planteadas por cierta historiografía revisionista. Este se manifestaría en las luminarias del Siglo de Oro, dentro de un periodo contradictorio atrapado entre el esplendor cultural y la decadencia política que marcarían el ser barroco y, por ende, el carácter o espíritu de lo español.

Resulta de mayor interés, en cambio, en la genealogía de lo que más adelante definiré como la constitución de un Barroco existencial, su reflexión en torno a la sensación de “vacío interior” que en su obra sobre *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)* (2002) explica que inundó a los intelectuales de este periodo, la cual condujo, vía desengaño, al escepticismo, incluso al nihilismo y a la deconstrucción de la idea del mundo que vio en lo irracional místico o ascético el único sentido de la existencia (Flor, 2002, 43 y ss.). Flor se sumerge, por tanto, en una interpretación clara de un ser barroco de hondas raíces existencialistas. No obstante, es pertinente destacar, en contra de la opinión de quien es uno de los mejores conocedores de este fenómeno, que este hecho no puede ser reducido únicamente a los territorios que ocupa la Monarquía Hispánica como un sistema cerrado y escindido de la realidad que le rodea, o, mejor dicho, que le asedia. Si bien es cierto que en sus territorios se instaló una clara mentalidad contrarreformista que originó una religiosidad de marcado carácter providencialista, se trata de un fenómeno que fue compartido por los ámbitos culturales tanto católicos como de las iglesias reformadas, tal y como ha sido puesto de manifiesto a lo largo de las páginas de este trabajo.

La interpretación de Maravall sobre los resortes de un Barroco común europeo, por tanto, no puede ser descartada sin más, especialmente frente a cualquier hipotético retorno del excepcionalísimo hispánico. En efecto, ya son muchos los trabajos que ponen el foco en el estudio de las élites de la Monarquía, definida como “Monarquía de las naciones” o “Monarquía Compuesta”, en su dimensión no solamente regional (europea) sino incluso global, la cual cuenta con la presencia de numerosos colectivos de extranjeros en la Península (irlandeses, portugueses, etc.), así como de peninsulares repartidos por el mundo colonial. En palabras de Yun Casalilla, las élites de poder “definían su identidad concreta en función de su origen, su religión y sus vínculos familiares”, resultando imposible calificarlos desde la interpretación de “redes «nacionales»” (Yun, 2019, 205), y, por tanto, de la idea de nación (concepto que en este periodo comprendía un significado muy distinto al que se le otorgaría en la Edad Contemporánea).

Tampoco escapa, finalmente, encerrado en una fascinación orsiana de este fenómeno, la visión del Barroco como un proceso anticlásico que propone Pedro Aullón de Haro, quien atina, en cambio, cuando explica el concepto de “barroco histórico” como la “superación de la entidad renacentista o clasicista” (2004, 25). Lo sitúa como un antecedente del Romanticismo, en el sentido de oposición de este al neoclasicismo<sup>176</sup>. Idea con la que coincido plenamente, pero matizando que, al oponerse a sus predecesores, los románticos estaban asimismo construyendo su propia ideación barroca. Otro elemento de interés en la interpretación de Aullón de Haro es la imagen de sensación de desengaño, compartida por otros autores, que además se acrecentaría en un periodo de crisis general como lo fue el siglo XVII. Observa en la “intuición de vacío” una de las características principales del Barroco<sup>177</sup>.

No sucede lo mismo, en cambio, en lo que tiene que ver con la idea de Barroco como un fenómeno totalizante vinculado al absolutismo, afirmación que merecería ser matizada, cuando no descartada. En obras como la de Francisco José Martínez, *Próspero en el laberinto: las dos caras del Barroco* (2014), por ejemplo, el Barroco sigue siendo interpretado en su carácter tradicional de cultura de masas *dirigista*, es decir, desde su componente político, el cual habría permitido “definir el Barroco como una cultura dirigida, como un intento de controlar el poder creciente de las masas urbanas a través de los sentidos, en beneficio de la Iglesia contrarreformista y de las nacientes monarquías absolutas” (Martínez, 2014, 272). Emplea esta idea asimismo para destacar la condición *neobarroca* del presente, en tanto que mover los afectos estaría detrás también de la cultura de masas en la era de las sociedades de control.

<sup>176</sup> Coincide en este punto con Víctor García de la Concha cuando habla del Barroco como sistema literario que franquea el camino al romanticismo (García de la Concha, 1993, 68); si bien se muestra cauto al no pretender “equiparar su sustento ideológico con el del Barroco”, aclara, en cambio, “la continuidad de las coordenadas del sistema” (*Ibidem*).

<sup>177</sup> “La intuición de la nada, de la ambigüedad no sustancial, de un agonismo perpetuo perdido en la infinidad y que por tanto dibuja la posibilidad de que nada es; la intuición o la certeza inconfesable del fracaso de la pregunta ontológica y del ser representarían la concepción consciente del desengaño barroco” (Aullón de Haro, 2004, 56).

Martínez va incluso un poco más allá cuando destaca la existencia de un Barroco vinculado a la difusión del absolutismo, así como lo que denomina un Barroco de resistencia, de carácter más escéptico, el cual representa el rostro bifronte (donde Benjamin emplearía la figura simbólica del ángel de la historia) de la modernidad.

En efecto, seguramente la realidad fue infinitamente más compleja que lo uno o lo otro, tanto en el plano del desarrollo de la idea de poder del monarca como en la propia realidad social y estructuras del sentir. El hombre y la mujer del siglo XVII estuvieron condicionados por una materialidad más apremiante (ligada ineludiblemente al ciclo biológico y climático), así como en quehaceres mucho menos sublimes que los del intelectual místico o asceta, o las preocupaciones de los depositarios del poder de un Estado en pleno desarrollo de sus estructuras de control y disciplinamiento. Percibieron seguramente, por tanto, todas estas cuestiones de forma más llana o pragmática, tal y como había considerado Bajtín en su obra sobre la cultura popular.

Desde este punto de vista, resulta muy pertinente la afirmación de Flor acerca de la necesidad de una “superación crítica del modelo maravalliano” (Flor, 2002, 177), pero sin la necesidad de matar al padre (en sentido freudiano). Y, sobre todo, creo que esto es de suma importancia, sin necesidad de caer en síntesis esencialistas sobre el carácter de lo español. Afirma de manera certera que el programa *ideológico* (moralizador, alienante o como prefiramos denominarlo) de la cultura del Barroco, en este caso en su relación con la fiesta (o festividad barroca), no resultó tan totalizante como cabría de esperar, especialmente si tenemos en consideración el modelo de Maravall. Esto es, que el vulgo no se adhirió (o al menos no todo) como masa acrítica a los valores absolutistas que el poder trataba de hacer hegemónicos a través de la cultura, en este caso la fiesta, pero también las comedias, la literatura y otras formas de arte elaboradas por las élites para su consumo por parte de los grupos subalternos<sup>178</sup>.

---

<sup>178</sup> Todo esto lo amplía en Flor (2009).





## 6. EL *NEOBARROCO* COMO EXPRESIÓN DE LA CONDICIÓN POSMODERNA

La historia es un campo de estudio inacabado en el que cada presente reinterpreta continuamente su pasado. Quizá por ello detrás de los numerosos esfuerzos científicistas actuales se esconde la necesidad de justificar el porqué de una disciplina que ha perdido peso a la hora de otorgar significado al mundo en que vivimos, a diferencia de lo que sucedía en los siglos XIX y XX. Detrás de esta pérdida de peso se sitúa como una alargada sombra la crisis de la modernidad, un brete que obligatoriamente debe afrontar una historia pensada desde la teoría crítica. Subyace dentro de esta problemática la necesidad de establecer cuál ha de ser la función social de los historiadores y de las historiadoras dentro de esta crisis, la cual más que un hipotético fin de la historia, infringe una auténtica herida epistemológica. En un mundo cambiante, en el que lo inmediato y el presentismo sustituyen al sentido de futuro y, por ende, de pasado que caracterizó a los siglos anteriores, los valores de pensar históricamente y problematizar el presente bien pueden ser tomados como punto de partida para relocalizar cierto horizonte de sentido de la historia como campo de estudio.

En efecto, el acercamiento al pasado debe establecerse sin grandes pretensiones, de forma sencilla, para comprobar que “reconocer que algunas cosas sucedieron antes que otras nos permiten dar forma a la memoria, asegurar la identidad y generar tradición” (Lowenthal, 1998, 108) es suficiente, y no poca cosa, para dar sentido a la producción de conocimiento histórico. De tal modo que en lo que respecta al Barroco, al igual que otros conceptos elaborados por la historiografía, interesa y mucho delimitar qué relación guarda con nuestro presente, o en qué medida hoy este representa un asunto pertinente para ser analizado críticamente. Se encuentra enseguida, si se observa desde esta otra arista, que, en el inicio del siglo XXI, el Barroco comenzó a aparecer como un “dispositivo de lectura adecuado para comprender la posmodernidad” (Iriarte, 2011, 85), vertebrando las distintas interpretaciones en torno a la cuestión de la crisis de la modernidad bajo el paraguas del concepto de *neobarroco*. Se hace preciso pues delimitar qué se entiende bajo este otro término.

### 6.1. LA EDAD NEOBARROCA

Este neologismo se remonta al debate iniciado por el poeta cubano José Lezama Lima (1910-1976) en 1957 tras la publicación de su obra *La expresión americana*, en la que reflexionaba sobre el carácter de lo latino y la forma literaria de la identidad latinoamericana. Tradicionalmente se ha destacado, entre sus reflexiones, la idea de un Barroco americano como etapa del despertar de este continente, esto es, como una expresión de “arte de la contraconquista” (Lezama Lima, 1969, 47). Expresión que, desde los siglos XVII y XVIII se encaminaba, rebelándose, hacia el nacionalismo de José Martí (1853-1895), imponiéndose a cualquier pesimismo histórico.

Hacia alusión el cubano de forma explícita a las consideraciones de Hegel sobre la ausencia de *espíritu* en las culturas mestiza y negra, pero también sobre el balance de lo barroco como signo de decadencia. De tal modo que, en esta autoafirmación del espíritu y del barroquismo se mostraba que la nación había adquirido forma. Empleando las propias palabras del autor, el latinoamericanismo (o la expresión latinoamericana) se configuraría a través de “dos grandes síntesis que están en la raíz del barroco americano, la hispano incaica y la hispano negroide” (*Ibidem*, 80); incluyendo en esa raíz hispánica el elemento portugués, o lo que es lo mismo, un rizoma ibérico.

Deben entenderse estas glosas dentro de un contexto que, si hoy nos parece un tanto ajeno, durante estos años realmente marcó el signo del despertar americano, superadas las independencias del siglo XIX, de nuevas independencias de nuevos colonialismos que, hasta la actualidad, mantienen a esta región en un continuo gesto de lucha por su emancipación, no solo económica sino también cultural. Asimismo, deben entenderse dentro de la particular visión del modernismo literario formado en torno al grupo *Orígenes*, fundado por el propio Lezama Lima y que, entre 1944 y 1956, se convirtió en el principal referente cultural cubano. Todo su texto es símbolo y metáfora donde apenas se vislumbra la idea, oculta entre una selva de cultismos y referencias literarias deliciosas, complejas y envolventes, no apta para todos los estómagos. En la isla trabó una gran amistad con Juan Ramón Jiménez, poeta exiliado republicano español galardonado con el premio Nobel de literatura en 1956.

De un marcado sabor nacionalista (y latinoamericanista), una de las principales preocupaciones del grupo *Orígenes* fue la búsqueda de los elementos de esa nacionalidad, siguiendo los pasos que después recorrerían Alejo Carpentier y Severo Sarduy. En esta revista publicó algunos capítulos de su novela *Paradiso*, que vio la luz en 1966. Su despegue como autor le propició otras amistades importantes, especialmente la de Julio Cortázar, quien elogió fervorosamente su obra. El triunfo de la revolución cubana y los esfuerzos del gobierno por imponer el realismo socialista en la literatura le costó a Lezama Lima el ostracismo en sus últimos años, a pesar de lo cual estuvo vinculado a la Casa de las Américas, centro cultural fundado en La Habana en 1959 y afín al Ministerio de Cultura de Cuba.

En torno a las consideraciones de ese nacionalismo latinoamericanista que después serían un tanto deformadas, o más bien simplificadas por el socialismo cubano, y sobre las que también sus críticos han preferido ahondar, puesto que son muchísimo más fáciles de ridiculizar, considero que detrás de la propuesta de Lezama Lima subyace una exquisita interpretación del Barroco, en este caso de su vertiente americana. Estimó que es en el paisaje de esta región o, mejor dicho, los paisajes, donde este encuentra una expresión sincrética que le revela podríamos decir que el *espíritu*, en sentido hegeliano; cualidad que el filósofo alemán había negado injustamente a los hombres y a las mujeres del continente. En América existiría, muy a pesar de Hegel, un “sujeto metamórfico” que revela el “germen del complejo terrible del americano: creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver” (*Ibidem*, 26), pero que le configura y le revela enormemente creativo, amén de muy en sintonía con la ruptura de la forma que se produce dentro del estilo y de la estética barrocas.

Al igual que en el Barroco, esta se convierte en el continente en símbolo, configurando un “espacio gnóstico”, una concepción mimética de lo americano “donde la inserción con el espíritu invasor se verifica a través de la inmediata comprensión de la mirada” (*Ibidem*, 185). De tal modo que la expresión de lo latinoamericano en el Barroco americano, permítaseme la redundancia (metáfora de la metáfora), es un nuevo pliegue, a través del cual el ser subalterno (colonizado) vuelve la mirada hacia lo hegemónico revelándole su verdadero yo, y revelándose, dentro de un complejo juego de miradas en el que se ve (se revela) lo Barroco. Asunto harto complejo quizá para el abrigo de seguridades que necesitaba el “nuevo hombre” socialista, de inspiración claramente ilustrada frente al barroquismo y al cultismo de la escritura modernista. No es extraño, por tanto, que Lezama Lima pasase sus últimos días condenado al olvido, dentro del emergente panorama literario cubano de aquellos años.

No le sucedió lo mismo, por el contrario, a Alejo Carpentier (1904-1980), escritor cubano nacido en Lausana (Suiza), responsable de considerar lo “real maravilloso” como la auténtica representación característica de lo latinoamericano. Para este escritor, lo maravilloso surge del milagro que se produce como alteración de la realidad y que consigue una revelación privilegiada de la misma. Lo considera patrimonio exclusivamente americano, mientras que se pregunta (idea surgida en una de sus estancias en Haití): “¿qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?” (Carpentier, 1967, 120).

A lo largo de su vida, Carpentier había residido en La Habana, donde ejerció como periodista, Valence (Francia), desde donde publicó su primera novela (*¡Ecué-Yamba-Ó!*, 1933) y realizado diversos viajes de regreso a Cuba y también a España. En este otro país fue invitado por Lorca al estreno de *Yerma* en Madrid, en 1934. También formó parte de la delegación cubana que asistió al Congreso Internacional de Escritores para la defensa de la cultura en el verano de 1937, desde su residencia en Francia, luego de donde viajó a Haití en 1943 y a México en 1944. Fue en estos lugares, o contextos como él mismo sugirió, dónde desarrolló la idea de lo real ma-

raviloso que, para este autor, expresaba el estilo propio latinoamericano. Asimismo, entendió la novela como una invención española surgida de la picaresca en tanto que primer momento en el que el novelista lograba abarcar el contexto. Y consideró la capacidad para describirlos, los contextos, como la principal tarea de este. Es por ello por lo que la novela latinoamericana habría carecido hasta entonces de estilo, al tratar de emular a la novela europea, o que más bien se constituyese como un tercer estilo. Siendo su principal característica el barroquismo<sup>179</sup>.

Revelar todo ello sería, por tanto, la tarea principal del novelista latinoamericano. La etapa más creativa de su vida se produjo durante su estancia en Caracas, entre 1945 y 1959, lugar donde compuso íntegramente sus tres grandes novelas (*Los pasos perdidos*, 1952; *El acoso*, 1956; y *El siglo de las luces*, 1958, aunque publicada en 1962). Tras el triunfo de la revolución cubana Carpentier fue destinado a la embajada de este país en París, donde reflexionó estas cuestiones, publicadas en su ensayo *Tientos y diferencias* (1967). Para este autor, la construcción de la identidad latinoamericana formaría parte de un proceso de transculturación iniciado desde el siglo XV, fruto del colonialismo, a veces reducida a un pintoresquismo que trababa toda su complejidad. Esa historia específica y a la vez diversa habría determinado la riqueza de los contextos latinoamericanos, constituyendo un espacio cultural que “lejos de significar un *subdesarrollo* intelectual” era, por el contrario, “una posibilidad de *universalización*” (*Ibidem*, 33). La prosa para describirlo habría de ser “forzosamente barroca<sup>180</sup>” (elemento en el que coincide con Lezama Lima). Se afirmaba así la identidad latinoamericana en la que la estética barroca y el carácter artificioso de la realidad serían algo así como el *zeitgeist* de su cultura. Punto de vista que después ha sido tomado, ampliado y revisado en la obra de autores como Severo Sarduy. Carpentier murió en París en 1980. Sus restos fueron repatriados y enterrados en el cementerio principal de La Habana.

Finalmente, el uso del término *neobarroco* debemos atribuírselo a Severo Sarduy (1937-1993) a principios de los setenta, quien citó explícitamente a Lezama Lima como principal referente de lo que denominó “neobarroco americano” (Sarduy, 1972, 167-184). No obstante, lo acuñó para nombrar un factor específico de la literatura latinoamericana que trataba de desvincular de la esfera americanista y antiimperialista de los autores anteriores. Sarduy nació en Camagüey en 1937, desde donde se mudó con su familia a La Habana. A pesar de la influencia que ejerció Lezama Lima, podemos considerar que su obra se creó rompiendo con la propuesta literaria del grupo *Órigenes*. Alineado en un principio con los valores del Movimiento 26 de julio, en 1960 obtuvo una beca para cursar estudios de historia

<sup>179</sup> “No estilos serenos o clásicos por el alargamiento de un clasicismo anterior, sino por una nueva disposición de elementos, de texturas, de fealdades embellecidas por acercamientos fortuitos, de encrespamientos y metáforas, de alusiones de cosas a otras cosas, que son, en suma, la fuente de todos los barroquismos conocidos” (*Ibidem*, 19).

<sup>180</sup> “Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente (...) no temamos, pues, el barroquismo en el estilo, en la visión de los contextos, en la visión de la figura humana” (*Ibidem*, 40).

del arte en París, lugar del que nunca regresó. Pasó toda su vida en Francia, donde murió en 1992 víctima del sida. Allí contactó con la vanguardia parisina, especialmente autores como Roland Barthes, con quien trabó una gran amistad, Michelle Foucault, Jacques Lacan o Jacques Derrida, quienes iniciaban el camino desde el estructuralismo lingüístico hacia el posestructuralismo. La influencia de todos ellos es una constante en su obra.

Es probablemente en su novela *Gestos* (1963) en la que mejor se refleja su ruptura con la revolución, siguiendo los preceptos del denominado *noveau roman*, movimiento literario mayoritariamente francés que, desde mediados de los cincuenta, propugnó la ruptura con la novela decimonónica tradicional. Esta ruptura se hizo, para más inri, tal y como planteó el propio Barthes, uno de los lingüistas más influyentes del postestructuralismo, siguiendo la vía del barroco latinoamericano, puesto que: “tan solo el barroco, experiencia literaria que no ha pasado de tolerable para nuestras sociedades, o al menos para la francesa, se atrevió a efectuar algunas exploraciones de lo que podría llamarse el Eros del lenguaje” (Barthes, 1994, 20). Y lo hizo pensando explícitamente en la obra de Sarduy, cuyo “barroquismo” puso en relación con la soberanía de la palabra (*Ibidem*, 281).

A pesar de ser un escritor exiliado, evitó pronunciarse públicamente contra el gobierno cubano, aunque participó frecuentemente en la revista *Mundo Nuevo*, una publicación de marcado carácter anticomunista vinculada al Congreso por la Libertad de la Cultura, fundado en 1950. Esta resultó ser una institución financiada por la CIA en el contexto de la batalla cultural de la Guerra Fría, como reveló el diario estadounidense *New York Times* en 1966. La identificación literaria de este autor con lo barroco sería una constante, tal y como refleja *Barroco* (1974), obra en la que se actualiza de manera definitiva la concepción en torno a este periodo, y, asimismo, inicia las reflexiones sobre la idea de *neobarroco*<sup>181</sup>. Sarduy vino a corregir definitivamente un prejuicio que en la actualidad es ampliamente aceptado y por el que tradicionalmente se había identificado lo barroco con lo estrambótico y lo excéntrico, así como con términos como el de *kitsch* (Sarduy, 1987, 149). Estos encubrían, afirmaba, una actitud moral, solo disimulada, aunque no superada, a partir de las tesis de D’Ors.

Por lo que respecta al Barroco histórico, el cubano situó el inicio de esta problemática con la introducción de la perspectiva en la pintura en tanto que método racional que permitió la geometrización del espacio como fundamento de la representación. Esto sucedió en el Renacimiento, para el que la figura del círculo simbolizaba todavía un orden de raíz aristotélica. El círculo, según la tratadística clásica, cumplía una función organizadora, reflejado en la pintura de Rafael, máximo exponente del clasicismo renacentista. Si bien también estuvo presente en las tesis de Galileo, quien planteó una teoría heliocéntrica que él sabía falsa, por la cual el Sol en el centro del universo se movería en órbitas circulares. Es decir, el logos continuaba aferrado a la tradición aristotélica. Es más, aun cuando Kepler

<sup>181</sup> Este y otros trabajos (*Escrito sobre un cuerpo*, 1969; *La simulación*, 1982; y *Nueva inestabilidad*, 1987) se encuentran recopilados bajo el título de *Ensayos generales sobre el Barroco* (1987).

descubriese que el movimiento de los planetas es elíptico trataría de negarlo. Lo que no impidió que, finalmente, hiciese su aparición la elipse. La elipse, frente al círculo, toma un carácter geométrico y retórico que tuvo su representación en el arte, no solo en la pintura, escultura y arquitectura, sino también en la literatura, esto es, el campo de la representación semántica o lingüística, la comunicación. Este elemento se tornaba central en los postulados del postestructuralismo o giro lingüístico (*linguistic turn*), expresión popularizada por Richard Rorty a finales de los sesenta.

Para Sarduy, autores como Góngora habrían sido claves a la hora de comprender el Barroco como una metáfora de metáforas, el cual era continuamente representado en el arte. La elipse como descentramiento y perturbación del círculo era clave, por tanto, para este autor en su interpretación sobre el Barroco, así como su representación en los diferentes espacios simbólicos. Los usos de la elipse (o de la elipsis en la retórica) venían a mostrar, siguiendo la teoría del psicoanálisis, la revelación del sujeto elidido (*extracción*). En definitiva, el sujeto o tema, en el caso de la pintura, expresado como el que organiza. Una vez más, se puso como ejemplo paradigmático “Las meninas” de Velázquez, una obra que, como ya se ha mostrado y aun se tendrá ocasión de volver sobre ella, concentra la clave interpretativa de este periodo a través de la cual emerge el sujeto moderno. Su visión de esta pintura, no obstante, no se centró en el espectador, como sucedió en los casos de Foucault y de Lacan a través de la teoría de la representación especular del yo, sino en el pintor, esto es, la propia autorrepresentación de Velázquez. Para el cubano, él era quien organizaría la metáfora del cuadro que, en definitiva, venía a representar la emergencia del sujeto moderno.

La consideración de lo barroco se desprendió de este modo en el análisis de Sarduy de las servidumbres tradicionales que habían acompañado a este concepto y adquirió de lleno capacidad para resignificar o reflexionar sobre el presente: ¿Qué hay del Barroco en las sociedades actuales? O tal y como él mismo lo planteara: “¿Qué significa hoy en día una práctica del barroco?”. Pregunta clave a la que respondió señalando que: “El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse -ese suplemento de valor- subvierte y deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto entre todos, del círculo” (*Ibidem*, 209). En resumen, vino a formular su hipótesis en términos lacanianos, definiendo el Barroco como alteridad; una alteridad comprendida como el otro del sujeto emergido en la primera modernidad. Si bien, mientras que el siglo barroco mantuvo, según este autor, dos ejes epistémicos, a saber, Dios (verbo de potencia infinita) y su metáfora terrestre (Rey), “el neobarroco refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico” (*Ibidem*, 211). Cuestión manifestada en forma de deseo reprimido.

Se trata sin duda de una interpretación interesante. No obstante, entender el sujeto, y por ende la cultura, en función del deseo reprimido, quizá sea una exageración. En todo caso, un argumento que se podría discutir. Sí parece pertinente, en



cambio, entender el Barroco no tanto como el otro lacaniano sino más bien como el *alter ego* de lo que tradicionalmente se ha interpretado como sujeto moderno, asociado a los valores de racionalidad, progreso y clasicismo, en el sentido que desveló Lezama Lima. En efecto, dentro de un mundo posmoderno, comprender el saber en términos binarios quizá sea ya solamente una ilusión o un intento fallido de organizar el conocimiento de una realidad que se nos escapa y que se complejiza irremediabilmente y ante la cual nuestro propio lenguaje es incapaz de aprehender en su totalidad, tal y como sucedió en el siglo XVII. Ese sería el lugar de la representación del tercer género o estilo que, incluso expresado en términos biomédicos y no tanto filosóficos, hace que la concepción binaria del mundo resulte infructuosa, a pesar de los esfuerzos reaccionarios por mantener categorías que, como en el siglo barroco, comienzan a verse superadas. Sarduy, en este sentido, supo anticipar de forma brillante las posibilidades del concepto *neobarroco* en las sociedades del capitalismo avanzado, siendo su logro fundamental, desde mi punto de vista, desprenderlo definitivamente de su carga peyorativa, incluso entre los teóricos de la vanguardia intelectual francesa de los años sesenta.

Camino que siguió el semiólogo y crítico de arte italiano Omar Calabrese (1949-2012), quien otorgó al concepto *neobarroco* la dimensión que posee en la actualidad, relacionándolo ya de forma definitiva con la condición posmoderna. Esta fue entendida como el momento en el que los grandes paradigmas interpretativos de la episteme occidental fundados en torno a la idea de modernidad (y progreso) comenzaron a fracturarse. Calabrese planteó que el vocablo posmoderno era impreciso, siendo más correcto hablar de *neobarroco*, idea que recogió en su ensayo *La Edad Neobarroca*, publicado en 1987, en la que se definía lo barroco como una categoría de la forma (de la expresión o del contenido):

“Defino «barroco» no solo y no tanto como un periodo determinado y específico de la historia de la cultura, sino como una actitud general y una cualidad formal de los mensajes que lo expresan. Desde este punto de vista, puede darse el barroco en cualquier época de la civilización” (Calabrese, 1991, 26).

Tal y como puede observarse, el italiano no se desvinculaba en su interpretación del sentido de oposición a lo clásico que tradicionalmente le otorgaron los historiadores del arte de Wölfflin a D’Ors, puesto que define lo barroco como desestabilización, turbulencia o fluctuación frente a estabilidad y orden<sup>182</sup>. En base a esto, desarrolla todo un interesante ensayo en el que describe las características de esta estética *neobarroca* en torno a los valores de “variación organizada”, “poli-centrismo”, “irregularidad regulada” y “ritmo frénético”, elementos todos ellos que considera “componentes de un «universal barroco»” (*Ibidem*, 60). Desorden y caos, fragmentación o el gusto por lo excesivo serían otras de las características que, de acuerdo

<sup>182</sup> Afirma que “clásico y barroco son conjuntos de opciones de categorías que se pueden volver a encontrar aún con soluciones individuales diversas, en toda la historia del arte”, pudiéndose llegar a definir lo barroco como un gusto o un estilo (Calabrese, 1984, 34).



con Calabrese, compartiríamos en el presente con el resto de las culturas barrocas. Reflexión a partir de la cual han desarrollado su obra otros autores italianos tales como Mario Perniola, sobre quien se volverá al final de este capítulo.

La aportación más importante de autores como Lezama Lima, Carpentier, Sarduy o Calabrese desde su enunciación en el momento de renovación de la teoría social que representan los años sesenta del pasado siglo hasta la crisis epistemológica de los años noventa es la de haber otorgado a la condición barroca una capacidad de reflexión y crítica respecto de las sociedades del presente, convirtiéndolo en un asunto de plena actualidad. Un concepto, en definitiva, al que tomar en serio a la hora de cepillar a contra pelo el análisis de las sociedades del capitalismo avanzado. Sería incorrecto, no obstante, atribuir a estos autores todo el mérito de este logro. Por ello a continuación me parece pertinente analizar algunas de las anticipaciones de la idea de neobarroco en varios de los filósofos más influyentes del siglo XX.

## 6.2. ANTICIPACIÓN DEL *NEOBARROCO* EN BENJAMIN, DELEUZE Y LACAN

El primero de ellos, Walter Benjamin (1892-1940), fue un finísimo descriptor de las transformaciones de la sociedad de su época, si bien su prosa cabalística no deja de desvelar significados ocultos, dobles sentidos y alegorías que, a veces conducen a claros de bosque, pero otras a auténticos callejones sin salida. Se puede considerar, por tanto, que su escritura es, en este sentido, de inspiración hondamente barroca, o alegórica, tal y como él mismo entendió este concepto. Veamos.

Para Benjamin, en su forma acelerada, el mundo estaba gobernado por el “fetichismo de la mercancía” (expresado en la metáfora “fantasmagorías del mercado”). Por lo que respecta a la relación entre esta idea y la alegoría, ya destacada en otros apartados de este trabajo, esta constituiría la característica principal del Barroco puesto que la intuición alegórica del siglo XVII había sido capaz de crear un estilo, a diferencia de la del XIX. Esto se debe a que el “carácter fetichista de la mercancía todavía estaba en el Barroco relativamente poco desarrollado” (Benjamin, 2017, 354); mientras que “la mercancía tampoco había estampado tan profundamente su estigma -la proletarización de los productores- en el proceso productivo” (*Ídem*). Fue, por tanto, uno de los primeros filósofos en captar y describir la descomposición de la modernidad en su propia vorágine de aceleración y novedad a través de su expresión barroca. Hasta tal punto puede considerarse así que, en su libro de *Los pasajes*, la alegoría se erige como el estrato básico medieval que está bajo el estrato barroco, expresado como una manifestación enigmática, pero no misteriosa o velada. El Barroco, por tanto, sería una cultura del desvelo, un desvelo que se rasga, se llena de ostentación y se expresa de forma clarividente en periodos de crisis del aura (*Ibidem*, 372-373). Dejaba caer Benjamin, finalmente, que: “aquí podría hallarse la clave del procedimiento barroco que consiste en subordinar los significados a las piezas de la obra, a las partes, procedimiento en el que no tanto se descompone el conjunto cuanto el proceso de su producción” (*Ibidem*, 372).

Otra visión sin duda interesante sobre el Barroco fue la planteada por el filósofo francés Guilles Deleuze (1925-1995) en su obra *El Pliegue* (1989). En ella se expone de forma muy personal la filosofía del matemático de la segunda mitad del siglo XVII Leibniz, lo que le sirve como base para tratar de explicar la cosmovisión de este periodo, así como de este genio polifacético, cuestión que desarrolla a través de la metáfora de la “casa barroca”. El contexto de la publicación de este monográfico, por su parte, no es casual y coincide con el debate abierto en los años ochenta sobre la dimensión *neobarroca* de la cultura posmoderna.

Según planteó este autor a partir de Leibniz, la casa barroca sería una edificación compuesta por dos pisos: el de abajo, con ventanas, abierto al mundo de los sentidos, representa el universo material (el *cuerpo*); mientras que el de arriba, cerrado y sin espacios abiertos, comprende el lugar reservado al *alma* o *espíritu* (punto metafísico). Un espacio, este segundo piso, expresado en la idea de *mónada* leibniziana. Se puede definir esta *mónada* como individualidad del ser (punto de vista) o, finalmente, como *conciencia*. De tal modo que, dentro de esta casa barroca “el piso de arriba se pliega sobre el de abajo”, es decir, “no hay acción entre uno y otro, sino pertenencia” (Deleuze, 2020, 153). Siendo, por tanto, el pliegue según Deleuze, no solo la clave interpretativa del Barroco, sino “la idea misma de la perspectiva barroca” (*Ibidem*, 31), expresada en cada *mónada* o *sujeto* y proyectada en forma de pliegues hasta el infinito.

Esta noción de perspectiva habría sido la que abrió, a su vez, en la historia de la filosofía una postura relativista (fundamento del *perspectivismo*) que va a estar presente después en Nietzsche<sup>183</sup>, entre otros autores, y que, al mismo tiempo, liberó al Barroco de su “secuestro historiográfico” hacia el “ámbito propiamente filosófico” (Rodríguez Marciel, 2020, 515). Se opuso de esta forma Leibniz al esencialismo de filósofos como Descartes, configurando un manierismo fluido y espontáneo. En este sentido, esta propuesta no escaparía todavía de la postura tradicional del pensamiento Barroco como ruptura respecto del periodo renacentista. No obstante, lo que, a mi modo de ver, resulta más interesante es la relación que establece entre el Barroco y la historia del nihilismo, que bien se puede vincular con la sociogénesis de un existencialismo moderno en tanto que crisis y derrumbamiento de la razón teológica característica de las sociedades tradicionales. Ahí sería, según el propio Deleuze, donde el Barroco tomó posición, pues se trató, en efecto, de un momento-bisagra en la historia del pensamiento y de la cultura occidentales: “antes de que el mundo pierda sus principios: el espléndido momento en el que se mantienen. Algo más bien que nada, y en el que se responde a la miseria del mundo por un exceso de principios, una híbris de los principios<sup>184</sup>” (*Ibidem*, 93). En este otro caso, una

<sup>183</sup> Para Ortega y Gasset, gran conocedor de la obra del alemán, este era el autor barroco por excelencia (*barroquista máximo*).

<sup>184</sup> Consideración también presente en algunas de las interpretaciones sobre el Barroco expuestas hasta el momento, por ejemplo, cuando Álvarez-Uría señala que “la expansión de la llamada cultura del barroco fue en realidad el triunfo de una modernidad bloqueada” (Álvarez-Uría, 2015, 323). También la idea de Barroco como modernidad-otra, expresada en algunos trabajos como el monográfico coordinado recientemente por Luis Saez sobre ontología

razón metafísica que progresivamente comienza a dudar, o un pensamiento clásico que se resquebraja irremediabilmente, esto es, que quiebra.

No pocos autores han entendido lo barroco en forma de rostro bifronte, como muestra de ambigüedad constitutiva del mismo (Rodríguez Marciel, 2020, 525). Incluso se ha planteado abiertamente una definición del Barroco como lo otro de lo clásico (*anticlassicismo*), haciendo referencia a su ambigüedad constitutiva, representando “las dos caras del barroco (...) dos respuestas complementarias a la constatación de la inestabilidad del mundo” (Martínez, 2014, 22). Me parece muy apropiada esta analogía de lo barroco y la figura de Jano, dios romano de las puertas, de los principios y de los finales. Pero no en un sentido excluyente, o lo uno o lo otro (lo otro de lo clásico, la alteridad o la *différance*), sino en un sentido inmanente, el todo (el haz y el envés, esto es, una parte ontológica y constitutiva de la modernidad). En este sentido es en el que el término *neobarroco* serviría para ayudar a definir la presente condición posmoderna. Aquí es, en definitiva, dónde el pliegue deleuziano comprende una interpretación original del Barroco.

Otro ejemplo de ello lo tenemos en el filósofo Spinoza, también estudiado por el francés, para quien el conocimiento y nuestra percepción de este no se corresponde necesariamente con la realidad, puesto que la conciencia solo recoge efectos, trastocando el orden de las cosas y confundiendo los efectos por las causas. Aspecto que constituye la noción de ilusión teológica. Ahora bien: “¿Cómo llegar a la conciencia de sí, de Dios y de las cosas (...) cuando nuestra conciencia parece inseparable de la ilusión?” (Deleuze, 2020b, 40). Se revela de este modo un concepto materialista de la conciencia. Spinoza negó el principio dualista que presupone la separación entre alma y cuerpo. Por otro lado, dio un vuelco en el principio tradicional sobre el que se fundaba la moral, que reemplazó por la ética<sup>185</sup>. Una, remitiría a la existencia de valores trascendentes meramente especulativos (Dios), la otra, en cambio, situaría al ser frente a su propia existencia. Con razón indicó Deleuze que este autor avanzó algunas de las cuestiones que serían puestas en valor posteriormente por filósofos como Nietzsche. Probablemente lo que estuviese haciendo Spinoza fuese dejar por escrito no solo sus impresiones sobre el ser y sobre el mundo, sino la constatación de la presencia en la Europa del siglo XVII de un sujeto abierto y definitivamente moderno.

En efecto, se puede entender el Barroco como un momento de ruptura del pensamiento clásico, pero no reducido a su consideración tradicional renacentista, sino desde el punto de vista de la formación y disolución de las “estructuras del sentir” comprendidas dentro de la larga duración (en este caso como lenta desintegración de las sociedades tradicionales). A partir de este momento, consideraciones como las de Ortega y Gasset sobre el ser humano y sus posibilidades, de

---

y modernidad barroca en la que este concepto aparece planteado de esta forma: “Se dice que nuestra época es postmoderna, pero quizá sea mejor situarla en la estela de una modernidad-otra que el Barroco representó (...) -en particular el hispano- fue, según esta hipótesis, la alternativa reprimida a esa modernidad triunfante” (Saez Rueda, 2022, 1202).

<sup>185</sup> Sobre Leibniz y Spinoza, véase capítulo 2.

honda raíz barroca, comenzarían a ser habituales. Quizá por ello el filósofo español también se interesó por este periodo en el que, a decir de Deleuze, se produjo “la última tentativa de reconstituir una razón clásica” (Deleuze, 2020, 108). Si bien no por ello es, *estricto sensu*, un momento de oposición al pensamiento clásico, y más específicamente al Renacimiento, sino más bien su desarrollo y al mismo tiempo su quiebra. Después de este periodo se abriría paso progresivamente la idea de devenir sujeto o de ser humano arrojado al vacío (la existencia), presente en la filosofía existencialista de Nietzsche a Heidegger, como una razón que ya no se sujeta en la metafísica y que, en lugar de ella, encuentra en el azar o el vacío su origen, la ausencia de todo principio. No por casualidad se puso también en marcha por estos años la idea de la concepción del mundo como teatro o como una partida de dados.

Todo ello quedaría comprendido, según Deleuze, en la “teoría del pliegue”, que no es otra cosa que la explicación del desarrollo de la conciencia (estancia superior de la casa barroca). Esta se manifiesta a través de la percepción (cuerpo/mundo de los sentidos/piso inferior de la casa barroca), y se expresa mediante la inquietud en tanto que estado natural del ser humano<sup>186</sup>. Preocupaciones que alcanzarían su punto culminante en la filosofía existencialista del primer tercio del siglo XX, especialmente en la idea de *dasein* (ser) heideggeriano constituido como *estar-en-el-mundo* y que, de acuerdo con el filósofo alemán en su obra más importante, *Ser y tiempo* (1927), es un existencial (Heidegger, 2003 [1927], 75).

Estas transformaciones en el campo de la filosofía pueden parecer poseer un sentido interno-ontológico, pero en lo que tienen que ver con su manifestación práctica (formación del sujeto moderno) están intrínsecamente vinculados al poder, al que acostumbramos a concebir, recuerda la filósofa Judith Butler, como algo que ejerce presión sobre el sujeto desde fuera, cuando también posee la capacidad de formarlo. Lo expresa a partir de la idea de sujeción, esto es, “el proceso de devenir subordinado al poder, así como el proceso de devenir sujeto”, que “se inicia mediante una sumisión primaria al poder” (Butler, 2019, 12); en la conciencia<sup>187</sup>. Proceso que la autora también vincula a la filosofía de Spinoza como su anticipación.

En otro orden de cosas, una relación que me parece de sumo interés en la interpretación que hizo Deleuze en torno al Barroco es la fórmula, incluida en Leibniz, de la idea de presente preñado de futuro y cargado de pasado (en algún punto interpretado como predestinación<sup>188</sup>). Esta aparece también en Benjamin,

<sup>186</sup> “Cada mónada, al expresar el mundo entero, lo incluye en forma de una infinidad de pequeñas percepciones, pequeñas solicitaciones, pequeños resortes: la presencia del mundo en mí, mi ser-para el mundo, es «inquietud» (ser al acecho)” (*Ibidem*, 168).

<sup>187</sup> Tratándose “de una inversión metaléptica por la cual el sujeto producido por el poder es proclamado como sujeto que *funda* al poder. El carácter fundacional del sujeto es efecto de una operación de poder” (*Ibidem*, 26).

<sup>188</sup> Idea de Dios lector en Leibniz: “que lee en cada uno <lo que se hace en todas partes e incluso lo que se ha hecho o se hará>, que lee el futuro en el pasado (...) Parece que el presente pierde aquí su privilegio y que el determinismo se reintroduce como predestinación” (Deleuze, 2020, 97).

lo que muestra, una vez más, que con el filósofo judeo-alemán la comprensión del Barroco dio un paso decisivo al transformar o traducir el símbolo en alegoría<sup>189</sup>. Anticipó este último que en el Barroco se oculta el haz y el envés de la modernidad (el *más allá del Bien y del Mal* nietzscheano, expresado por vez primera en la filosofía de Spinoza), esto es, la idea de un mundo que ya no tiene centro y que se proyecta (cae) hacia el futuro (existencia). Constituye esta la lección y transformación central del pensamiento Barroco respecto de los periodos previos. Para Benjamin, fueron la Antigüedad y el cristianismo quienes fijaron el armazón histórico de la “intuición alegórica”, siendo la Alta Edad Media el momento histórico de la “primera experiencia alegórica<sup>190</sup>” (Benjamin, 2017 [1983], 32).

La relación que se produjo durante estos siglos entre materia y lo diabólico habría constreñido la investigación sobre la naturaleza, como base del escolasticismo, el cual comenzó a desarticularse con el surgimiento del humanismo renacentista. En efecto, se puede establecer un hilo histórico que se remonta al menos al final de la Edad Media y que transita por los primeros siglos de la modernidad en el que el terreno de la alegoría sirve para explicar la “ilusión de libertad” que confronta este primitivo ser moderno, expresado a través de la inquietud (“inquietud, sobre la que recae la mirada del alegórico<sup>191</sup>” [Benjamin, 2017 [1983], 335]). La interpretación del mundo, por tanto, pierde definitivamente su centro, que no es otro que el horizonte metafísico que había poseído en la estructura histórica precedente. Si bien esto tardaría varios siglos en constatarse (lo mismo que en configurarse).

Más complicadas si cabe son las tribulaciones teóricas por las que transita la obra de Jacques Lacan (1901-1981). Forjado en la corriente del psicoanálisis, el psiquiatra francés supo darle a esta disciplina una dimensión hasta entonces desconocida, solo comparable a la de su fundador, Sigmund Freud. Difundido y denostado a partes iguales, lo cierto es que se convirtió en uno de los autores más influyentes de los años setenta del siglo XX, sentando las bases del posestructuralismo. Es muy probable que el Barroco en Lacan a veces no fuese más que un cliché que le sirvió para forjarse un aura en torno a la (in)comprensibilidad de su obra<sup>192</sup>. Esto

---

<sup>189</sup> “La alegoría no era un símbolo fallido, una personificación abstracta, sino una potencia de figuración completamente diferente a la del símbolo: éste combina lo eterno y el instante, casi en el centro del mundo, pero la alegoría descubre la naturaleza y la historia según el orden del tiempo, convierte la naturaleza en historia y transforma la historia en naturaleza, en un mundo que ya no tiene centro” (*Ibidem*, 161).

<sup>190</sup> “El origen origen de la visión alegórica se encuentra en la confrontación entre la *physis* cargada de culpa que instituyó el cristianismo, y una *natura deorum* más pura, encarnada en el Panteón. Al cobrar nueva vida lo pagano con el Renacimiento y lo cristiano con la Contrarreforma, la alegoría, en cuanto forma de su confrontación, tuvo también que renovarse” (Benjamin, 2006 [1925], 449).

<sup>191</sup> “La alegoría ve que la existencia está bajo el signo de la ruptura y de la ruina, como el arte” (*Ibidem*, 338).

<sup>192</sup> Al respecto, él mismo señaló que: “como advirtió alguien hace poco, me coloco - ¿quién me coloca? ¿él o yo? Sutileza de la lengua -me coloco más bien del lado del barroco. Es un encasillamiento tomado de la historia del arte. Como la historia del arte, lo mismo que la historia

deja entrever no tanto la veta barroca cuanto la surrealista en la que se formó este psiquiatra, así como la tradicional visión de lo barroco como un estilo opuesto a clasicismo que él mismo trataba de emular. No obstante, en otros pasajes emerge el genio que le caracteriza y que justifica la prolija difusión de su obra. Sigo en este caso la introducción que nos proporciona sobre este autor y sus disertaciones en torno al Barroco a Ignacio Iriarte, quien concluye que, a lo largo de su trayectoria, Lacan sostuvo que el Barroco había descubierto la “estructura del sujeto” (Iriarte, 2013, 290). Cuestión que me parece fundamental.

Organiza este crítico literario lo que define como tres interpretaciones lacanianas sobre el Barroco, entendido como cultura del siglo XVII, que se desarrollan progresivamente a lo largo de su vida académica. En la primera de ellas Lacan entendería el Barroco como una “estética del vacío”, concepto utilizado “con cierta libertad” a partir de la obra de Massimo Recalcati (*Las tres estéticas de Lacan*) “para comprender el primer Barroco de Lacan, un Barroco que piensa al sujeto como un efecto de los espejos” (Iriarte, 2017, 207). Quizá se trate este de su aporte más clarividente, en el que puso en relación la fijación barroca por los espejos, los juegos de miradas y el trampantojo con lo que se podría denominar una emergencia del ser moderno similar a la que se produce en el “estadio del espejo” por el que se produce la primera constitución o reconocimiento del yo. Un yo que se levanta sobre el vacío. Como puede observarse, la obra de Heidegger también fue clave en el desarrollo de los planteamientos de Lacan. Por un lado, este vacío fue destacado en la literatura mística y en la cultura contrarreformista como una forma de retorno a la escolástica. Pero no es esto lo que nos interesa puesto que, por otro lado, esa emergencia del sujeto en su dimensión existencial corrió imparable desde entonces hasta nuestros días.

La más sugerente de sus propuestas la desarrolló, en cambio, durante su segunda etapa, que despliega en su decimotercer seminario, *El objeto del psicoanálisis* (1965-1966), a través de una lectura de “Las Meninas” de Velázquez, y que Iriarte define como “Barroco de la mirada”. Cómo se ha tenido ocasión de mostrar, el juego de miradas que comprende la centralidad de esta obra interpela a quien la observa de forma directa descubriéndonos que “el siglo XVII logró pensar las paradojas de la percepción” (Iriarte, 2013, 283). Para Lacan, el psicoanálisis fuerza a poner en cuestión el estatuto del sujeto. Exige interrogar cómo se ordena en función del deseo. Saber y deseo, por tanto, fueron para este psicoanalista la verdadera experiencia del *cogito* cartesiano (por la que se desvelaba la estructura del ser). Asimismo, descartó cualquier idea de totalidad, siendo la experiencia de la perspectiva o función de la mirada, de acuerdo con la teoría del arte, un elemento clave: “es ahí que debemos encontrar, no el otro ojo -como dicen los autores de perspectiva-, sino el otro sujeto” (Seminario XIII, *El objeto del psicoanálisis*, 1965-1966, 12). Siendo, por tanto, en la relación del sujeto con el mundo de donde parte toda la construcción de la individualidad.

---

y lo mismo que el arte, son asunto no de mango, sino de mangas, o sea, de juego de manos...” (Seminario XX, *Aun*, 1972-1973, 104).



Empleó Lacan la obra de Velázquez para ilustrar este proceso, partiendo de las apreciaciones aportadas por Foucault, quien estuvo presente en algunas de las sesiones de este seminario<sup>193</sup>. Se plantea, en este otro caso, cómo el cuadro nos interpela, al mismo tiempo que nos explica por qué somos tomados en su espacio, en tanto que “este cuadro nos introduce en la dialéctica del sujeto” (*Ibidem*, 114). Los personajes del cuadro no son representaciones, sino que están en representación, algo inédito en la historia de la pintura hasta ese momento, puesto que otros elementos de la composición tales como los juegos de espejos, (al fondo, la imagen de Felipe IV y su esposa Mariana de Austria), ya habían sido experimentados previamente. Velázquez, en este otro caso, no estaría representando una metáfora, sino que la estaría construyendo como la parte estructural de lo representado, siendo él mismo el espacio central de la misma en tanto que sujeto mirante (Lacan habla de “presencia fantasmática del pintor, en tanto que mira”). La obra se convierte, por tanto, a través de este juego de miradas, en un lugar de intervisión con razón definido como “teología de la pintura<sup>194</sup>”.

En definitiva, a través de esta pintura Velázquez nos interpela directamente: “tú no me ves desde donde yo te miro”. Se pregunta Lacan: ¿Qué quiere decir eso? Que el sujeto, fundamentalmente el pintor, se hace presente en el cuadro no como representación sino como representación de la representación: “ese ahí sobre el cual el pensamiento moderno puso el acento bajo la forma de *Dasein*” (*Ibidem*, 127). En este cuadro, por tanto, estaría representado el *Dasein*, término propio de la filosofía heideggeriana que podemos simplificar como ser, como ya se mostró, y que se puede relacionar a su vez con la representación del sujeto moderno en el arte del siglo XVII; al menos por una de sus mentes más sensibles, como fue Velázquez. Es en esto que este cuadro nos atrapa y nos sorprende.

Si bien Lacan fue más allá, como no podía ser de otro modo, al relacionar el cuadro con uno de los elementos centrales de la filosofía nietzscheana, la idea de la muerte de Dios. Idea según la cual el sevillano habría conseguido captar en este cuadro nada menos que el vacío existencial<sup>195</sup>. Exceso de interpretación o no, este asunto nos traslada a la tercera etapa de las consideraciones de Lacan en torno al Barroco, que Iriarte define como “Barroco del cuerpo”. En este caso, el psicoanalista relacionó este periodo con la Contrarreforma, en consonancia con la propuesta de Weisbach, proporcionándonos la que es quizá la más conocida de sus reflexiones en torno a este concepto probablemente porque lo abordó de manera específica en la clase del 8 de mayo de 1973 (“Del Barroco”, seminario XX, *Aún*). A pesar de

<sup>193</sup> Sobre la influencia de Velázquez en la emergencia del sujeto moderno y otras interpretaciones de “Las meninas”, véase capítulo 4.

<sup>194</sup> “[Hay] ahí algo que nos dé de alguna manera, el paralelo al pienso luego soy de Descartes, pinto, luego soy, dice Velázquez y estoy ahí con lo que hice para la eterna interrogación y estoy también en ese lugar de donde puedo volver al lugar que les dejo, que es verdaderamente, aquel donde se realiza este efecto de que hay caída y confusión de algo que está en el corazón del sujeto” (*Ibidem*, 116).

<sup>195</sup> “Este Otro vacío, este Dios de una teología abstracta, pura articulación de espejismo (...) que liga la existencia de Dios a la existencia del yo. Ahí está el punto de inscripción, la superficie sobre la que Velázquez nos representa lo que tiene que representarnos” (*Ibidem*, 130).



ello, diré que es probablemente la menos sustancial. Lo que Lacan hizo en este seminario fue una parodia del cristianismo, refiriéndose al barroco en forma de ironía como “la historieta, el anecdotario de Cristo” (Lacan, Seminario XX, *Aun*, 104). ¿Qué quiere decir esto?

Según su interpretación, el elemento central del cristianismo, a diferencia de otras religiones, es la verdad (verdad revelada), espacio en el que se dirime lo simbólico, lo imaginario y lo real, es decir, el sujeto del inconsciente. En ese sentido, él mismo se considera, irónicamente, cristiano. Este inconsciente, por su parte, es el objeto de estudio del psicoanálisis. Mientras que para esta disciplina la estructura del pensamiento descansa sobre el lenguaje, por lo que es el otro el lugar en el que este funda la verdad, esto es, es en el otro en el que se configura el yo. No obstante, esta verdad (ese ser) es incognoscible, lo que se manifiesta como castración. Pues bien, lo mismo sucedería con el Barroco. Dios, que se manifiesta a través de las Escrituras Sagradas, representa la manifestación del fracaso por desvelar el ser. Dios es, por tanto, un efecto del lenguaje, es decir, una ausencia que mostró a los hombres y mujeres del siglo XVII lo inarticulable de lo real. Por eso esa fijación en lo místico como goce de conectar con Dios, en tanto que realidad inexistente. Para Lacan, esa ausencia se exterioriza como castración y se manifestó en el arte en forma de la ausencia de cópula<sup>196</sup>. Concluyendo que “el barroco es la regulación del alma por la escopia corporal” (*Ibidem*, 112); lo que podría considerarse como una materialización del alma hecha carne según lo entendió la filosofía aristotélica codificada posteriormente por el cristianismo.

La propuesta de Lacan sobre el Barroco, sin duda, es sugerente, pero está repleta de ese esfuerzo por ajustar la tradición, en este caso recopilada en la interpretación aristotélica de Tomás de Aquino, a su particular propuesta teórica en torno a la interpretación del sujeto (el yo psicoanalítico). Emulando su constante afán por polemizar habría que delimitar hasta qué punto la ausencia de cópula está realmente presente en el arte Barroco, tal es el caso de una de sus obras centrales, el “Éxtasis de Santa Teresa” de Bernini, situada en la iglesia romana de Santa María de la Victoria. Incluso en los propios textos de la santa en torno a la transverberación, los cuales a punto estuvieron de situarla en delito de herejía, y que nos dan buena muestra de que, efectivamente, el deseo fue un elemento central en la literatura mística en el que no estuvo (al menos no necesariamente) ausente la cópula. En efecto, el elemento erótico contenido en la literatura mística de la época es indudable, pero no solo en ella.

Si la sexualidad renacentista fue más sencilla, en el Barroco esa torsión se convirtió a menudo en abierta insinuación, deseo ardiente, hasta cierto punto lascivo. Uno de

---

<sup>196</sup> “En todo lo que se desprendió por efecto del cristianismo, en especial en arte -por eso voy a dar en el barroquismo ese que acepto que me encasqueten- todo es exhibición de cuerpos que evocan el goce, y créanme pues es el testimonio de alguien que acaba de regresar de una orgía de iglesias en Italia. Todo menos la copulación. No en balde no está presente. Está tan fuera de campo como lo está en la realidad humana, a la cual sustenta, empero, con los fantasmas con que está constituida” (*Ibidem*, 110).

los pocos desnudos de la pintura española, el que representa la “Venus del espejo” de Velázquez (Galería Nacional, Londres, 1647) después de Velázquez, esconde un mito rosa muy conocido. La figura representada, diosa romana del amor, la belleza y la fertilidad aparece desnuda en presencia de su hijo, Cupido, quien sostiene un espejo a través del cual la diosa nos mira. De nuevo, el sevillano hacía partícipe en una de sus últimas creaciones al espectador de una historia de amor profano. Esta pintura, junto con otros desnudos, sería custodiada en una sala privada a la que solamente tenía acceso el Rey Felipe IV y donde también se almacenaban otras obras similares. Mucho se ha especulado sobre la identidad de la modelo retratada por el pintor sevillano. Una parte de la tradición, codificada ya en forma de literatura popular, señala que se trataría de la actriz María Calderona, conocida popularmente en el Madrid de la época como Calderona. A ella se atribuye una relación con el monarca del que habría nacido el bastardo Juan José de Austria. Sea cierto o no, este relato ampliamente difundido nos muestra cómo ni en el arte ni en la España de la época la cópula fue un asunto vetado, tan siquiera en un marco de castidad como el que se le suponía a la Iglesia católica.

Finalmente, habría que preguntarse si estas miradas de Lacan no articulan realmente una única interpretación de lo Barroco, ordenadas cronológicamente a través de las tres etapas descritas como: 1. Descubrimiento del sujeto (similar al del estadio del espejo), 2. Ambigüedad del conocimiento (expresado a través del lenguaje que articula la realidad, en este caso artístico) y, finalmente, 3. Inaprehensibilidad de lo real (que es la prueba mística de la existencia de Dios) como forma primitiva de relativismo. Desde este otro punto de vista, la propuesta lacaniana de lo barroco se revela profundamente original y muy acertada. Toca ahora perfilar qué queda en la actualidad de todas estas interpretaciones.

### 6.3. ¿UN CALLEJÓN SIN SALIDA? EL BARROCO EN EL PRESENTE

Una idea que reaparece constantemente en la relación entre el Barroco y el presente es su componente ideológico o político. Siguen estas interpretaciones adaptaciones mejor o peor fundamentadas sobre la tesis principal de Maravall de vincular la estructura histórica del Barroco con un arte urbano, de masas y con fuerte carácter dirigista y conservador, esto es, orientado al control de estas. Es en este punto quizá en el que la mayoría de los autores observan una relación más preclara con las sociedades del capitalismo posfordista, argumento que encuentra su fundamentación teórica a través de conceptos como el de “sociedad del espectáculo”, desarrollado en la obra homónima de Guy Debord (1931-1994), publicada en 1967. En ella el Barroco aparecía definido como “el arte de un mundo que ha perdido su centro<sup>197</sup>” (Debord, 1995, 113); que se traduciría, en el plano teórico, en *el fin del mundo del arte*. Según este autor, con posterioridad al siglo XVII la historia del arte habría sido la expresión de la imposibilidad de conformar un gran estilo,

<sup>197</sup> De tal modo que “la importancia, a veces excesiva, acordada al concepto de barroco en la discusión estética contemporánea, traduce la toma de conciencia de la imposibilidad de un clasicismo artístico” (*Ibidem*, 114).

en el sentido de la expresión del “espíritu de época” hegeliano, correspondiéndole al Barroco la suerte y la desgracia al mismo tiempo de haber sido no solo el último, sino también su disolución.

Si bien la parte central de la reflexión de este trabajo no se sitúa en este pasaje, sino en el concepto marxista de reificación o cosificación que se produce en la mediación capitalista de las relaciones humanas que nos convierte en mercancía y que se relaciona a su vez con los de alienación y fetichismo de la mercancía, este último desarrollado como ya se mostró por Benjamin. Para Debord, en este otro caso: “la realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sostén de la sociedad existente” (*Ibidem*, 10). La sociedad del espectáculo sería, en consecuencia, para este teórico del arte francés, la máxima expresión de una vida alienada; idea formulada en el contexto del mayo del 68 francés. Debord y los situacionistas, corriente artística que encabezaba, trataban de trasladar al campo del arte la máxima de Marx en las tesis sobre Feuerbach “hay que realizar la filosofía” por un “hay que realizar el arte”, empleando como uno de sus principales referentes teóricos la obra de Lukács.

El grupo fue muy influyente en las décadas de los sesenta y de los setenta, si bien luego su peso se fue diluyendo, luego de que, acosado por una terrible enfermedad, decidiese poner fin a su vida en 1994. Es uno de los intelectuales franceses más destacados del último tercio del siglo XX, seguramente debido a la temprana anticipación de algunos de los fenómenos que acucian a las sociedades del capitalismo tardío como la descripción de una de las características más contundentes de esta forma de sociedad, su *des-historización*. Mientras que, por lo que respecta a nuestro concepto, tras la definición de la metáfora de “sociedad del espectáculo”, lo barroco volvía a hacer su aparición vinculado a la idea de arte al servicio del poder.

A lo largo de estas páginas he tratado de mostrar, en cambio, cómo esta metáfora del Barroco quizá sea demasiado sencilla para aprehender el siglo XVII en su totalidad, tanto más para analizar la estructura de las sociedades de control en las que nos hallamos inmersos. Existe una modernidad alternativa a la que no se le puede desvincular de su componente barroco y, del mismo modo que en los siglos de la temprana Edad Moderna sería más preciso hablar de la existencia de un Barroco no uniforme. El presente no se puede reducir a su carácter disciplinario. Carácter que tampoco podemos negar, por supuesto, agrandado por unas tecnologías de control que parecen no parar de crecer (vía *Big Data*), una vez asumida la condición capilar del poder, así como la relación entre este y el saber.

En esta línea se encuentra la lectura que de lo *neobarroco* realiza Mario Perniola (2005) en su obra *Enigmas. Egipto, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*, donde este concepto queda vinculado con un pliegue (en sentido deleuziano) del pensamiento de carácter pos-nihilista que define como “sociedad del enigma<sup>198</sup>”.

---

<sup>198</sup> Entendiendo como tal: “una sociedad en la que nadie sabe ya qué es lo que realmente sucede, en la que resulta imposible calcular exactamente el espacio de la producción de quien sea, en la que la incertidumbre está organizada en todos los ámbitos” (Perniola, 2005, 23).

Criptomonedas y ocultación de capitales, fusión de la mafia y de las actividades delictivas con el poder (control de los Estados y estructuras supraestatales) y el capital (financiarización de la economía), *Deep y Dark Web* como espacios en donde todos estos ámbitos confluyen, se relacionan, de acuerdo con este autor, con un “momento egipcio”. Este vendría caracterizado por el enigma (lo que implica a su vez un carácter enigmático del arte y de la filosofía), materializado en el “hecho de que la esencia de la realidad es enigmática” (*Ibidem*, 23).

Dentro de este momento egipcio de la cultura y de su carácter enigmático (en el sentido de ocultación), la experiencia del presente aparece como la única dimensión temporal (presentismo). Dimensión que se manifestaría en la historia del arte en la desaparición de sus pretensiones sistemáticas, la cual no sería una muestra “del triunfo del sujeto, sino al contrario, de su disolución” (*Ibidem*, 92), como un retorno del “sentir barroco”. Cuestión que bien se puede relacionar con el planteamiento de *fin del mundo del arte* en Debord. De nuevo, se observa cómo esta dimensión de lo barroco aparece relacionada con su expresión en forma de crisis, que ya constituye una característica ontológica de este concepto (convertido ahora en presente). De tal modo que, para Perniola, el “sentir barroco” se manifestaría en esta nueva concepción de la estética en la actualidad como contraposición a lo utópico, revelándose su condición esencial: “la consecución de un estado de indiferencia, de no participación, de falta de compromiso subjetivo” (*Ibidem*, 116). Reduciendo en este punto la condición barroca a su sentido de sumisión al poder y, por extensión, del Barroco como arte al servicio de este.

A pesar de ser interesantísimas las reflexiones que realiza el teórico italiano, estas parten del pensamiento crítico hacia un abierto pirronismo posmoderno que merece ser matizado y rebatido. No solamente porque parezca hasta cierto punto cuestionable, cuando no una forma de huida más que discutible, la referencia que hace a la cultura Zen (y en general al orientalismo, expresado en su consideración “egipcia” de la cultura) como forma válida de pensamiento alternativo a la racionalidad existente, sino porque en su profundo pesimismo considera el pensamiento utópico como una forma más de alienación. En efecto, considerar la utopía como una forma de alienación, o bien de meta-relato de carácter ilustrado que habría perdido su razón de ser dentro de una modernidad acelerada (posmodernidad) me parece uno de los peligros más patentes de parte de la crítica posmoderna. Este razonamiento, a su vez, suele ser empleado como forma de razón crítica contra esta visión, dando argumentos a sus detractores. Igual que no existe unidimensionalidad en la razón posmoderna, esta no se presenta bajo una única condición. Del mismo modo, la condición *neobarroca* no constituye la expresión unidireccional de la racionalidad posmoderna, sino que, precisamente, al igual que la expresión del arte y de la cultura en el siglo XVII, esta adquiere un sentido poliédrico que expresa la complejidad del ser moderno, tanto más del ser posmoderno. El mundo no puede ser (o no solo) un callejón sin salida de carácter distópico y corresponde a las personas vinculadas al campo de la cultura la tarea no ya de ofrecer salidas en forma de sermones a este laberinto, sino de plantear preguntas por las que transiten la utopía, que debe ser el horizonte, y la propia vida.

La enorme complejidad de esta nueva disyuntiva quizá solo haya conseguido ser representada en el arte abstracto porque se trata de un lenguaje aún por descifrar, y es en este punto en el que coincide con Perniola ¡Eh ahí el enigma! ¡Pero también eh ahí sus riesgos! La posmodernidad va un escalón más allá, ese que nos precipita al vacío (incógnita). ¿Destrucción o vida? (estimo que muchas personas no quieren confrontar esta pregunta por miedo a desvelar la respuesta). En todo caso, en esta otra dimensión ya no hay presente, sino solo futuro (acelerado en su condición de modernidad acelerada, metáfora de la metáfora). Y en esa caída incierta hacia lo aún por conocer es donde se encuentra el verdadero ser posmoderno, pero donde también debe situarse, en pleno siglo XXI, el pensamiento crítico, dispuesto a construirlo antes de que lo hagan otras personas. Si en este presente amenazador el futuro solamente puede ser pensado en términos distópicos, no podemos arrebatar al pensamiento utópico su dimensión transformadora porque si no todo estaría perdido. El intelectual no puede simplemente constatar la caída porque de ser así se estaría situando en el anti-intelectualismo, y hoy es más pertinente que nunca pensar en las posibilidades de salida. Esta también, de nuevo, se manifiesta de manera enigmática, en forma de duda, de laberinto, de sendero de caminos que se bifurcan, tal y como lo comprendió el gran Borges. Es en este sentido en el que estamos inmersos en una realidad neobarroquizante.

La sensación que me produce la lectura de esta y otras visiones parciales del pensamiento posmoderno, tanto en su sentido negacionista-conservador (de vuelta hacia el pasado) como irredento-entusiasta (arrojado hacia el vacío), queda expresada a la perfección en la anécdota que se narra en el filme de Mathieu Kassovitz, *La Haine* (“el Odio”), de 1995. Este se inicia con una voz en *off* que cuenta la historia por la que un hombre se arroja al vacío desde un piso cincuenta y mientras va cayendo dice: “Hasta aquí no hay problema”; van pasando los pisos y el hombre en caída libre insiste: “Hasta aquí no pasa nada...”; pero, finalmente, sucede el fatal desenlace. No somos esos seres en caída libre y, al mismo tiempo, estamos ya lanzados hacia el precipicio: cambio climático y crisis ambiental; desigualdad y crisis económica y social, guerras, etc. Esas son las contradicciones en las que el pensamiento crítico debe situarse, ante la imposibilidad de volver al pasado y la necesidad de impedir seguir cayendo, o bien de amortiguar la caída. Igual que en el siglo XVII, el mundo que conocemos se derrumba bajo nuestros pies y el resultado es impredecible. La angustia, expresada en el presente siglo en forma de ansiedad y depresión, refleja la dimensión psicológica del sujeto y de la condición *neobarroca*.

#### 6.4. OTRAS IDEACIONES

Frente a estas posturas nihilistas tampoco faltan algunas reflexiones que tratan de poner en relación el Barroco con su carácter emancipador, no siempre con un componente suficientemente crítico. Una de las más originales, en este sentido, llega desde el ámbito latinoamericano, recordándonos que la cuestión de los centros

y de las periferias, en lo que se refiere a la cultura, quizá hayan perdido el carácter unidireccional que tuvo en otros periodos históricos. Irlemar Chiampi señala de este modo que el Barroco se coloca en el debate intelectual sobre la condición posmoderna “como una arqueología de lo moderno, que permite interpretar la experiencia latinoamericana como una modernidad disonante” (Chiampi, 2000, 18). Remonta de este modo lo barroco latinoamericano al modernismo evocado por Rubén Darío en la última década del siglo XIX (primer ciclo de inserción de lo barroco en la modernidad literaria americana); pasando por las vanguardias de los años veinte, en la que destaca la obra de Jorge Luis Borges como un segundo momento de inserción de lo barroco como estética universal; hasta Lezama Lima y Alejo Carpentier, punto culminante de esta americanización del Barroco, momento en el que se eleva lo “real maravilloso” a la categoría de ser. La estética barroca se convertiría, de acuerdo con esta visión, en una estética de la “contraconquista” e incluso de la “contramodernidad<sup>199</sup>”.

El *neobarroco* comprendería, de este modo, un segundo desengaño, similar al que aconteció en el siglo XVII, en el sentido metahistórico de los grandes paradigmas interpretativos que se fueron diluyendo a finales del siglo XX. El nuevo escepticismo que caracteriza a las sociedades del presente sería una reaparición del escepticismo barroco. Cuestión que bien se podría relacionar, del mismo modo, con la capacidad de reacción por parte de las religiones, amplificadas por la capacidad desinformativa de la tecnología, manifestada en los nuevos fundamentalismos religiosos y políticos a lo largo y ancho del globo. En este sentido, el retorno de nuevos fundamentalismos políticos de derechas, especialmente en Occidente, se configuraría como una de las expresiones más recientes de este hecho.

Visión que no está exenta de algunas exageraciones, como la que lleva a cabo Boaventura Sousa Santos al identificar, tal vez un poco a la ligera, la idea de Barroco como una “forma excéntrica de modernidad” (Sousa Santos, 2018, 107), negando la vinculación que ata todos los destinos dentro del capitalismo globalizado. En efecto, en el presente las esferas culturales están más unidas de lo que a menudo pretenden hacernos creer estos nuevos fundamentalismos, y la categoría de Occidente o episteme occidental se diluye en un universo cuyo espacio se reduce a medida que avanzan las comunicaciones, haciéndola desaparecer en una realidad pos-pandémica donde el capital representa la principal religión, donde, del mismo modo que no todo es tan sencillo, no todo es lo que aparenta ser.

Igual que en el Barroco histórico, el *neobarroco* no se representa simplemente como una estética de oposición a lo clásico, sino más bien como la otra expresión de la modernidad, que siempre acaba por volver. No es su oposición ni su alteridad,

---

<sup>199</sup> “Así, el reconocimiento de que el barroco puede insertarse en la fase terminal o de crisis de la modernidad como una especie de encrucijada de nuevos significados favorece el presentimiento de un nuevo arte en el sistema cultural que se instala con la tercera revolución tecnológica y los efectos del capitalismo avanzado de la era posindustrial” (*Ibidem*, 43).

es la misma cara que relaciona progreso y barbarie, modernidad y posmodernidad, el haz y el envés de una misma moneda. El círculo del acontecer que se cierra y que nos sirve tanto para explorar la génesis de la modernidad, desde el punto de vista histórico, como las sociedades del capitalismo tardío, desde el punto de vista del presente, proyectándonos irremediabilmente hacia el futuro como espacio ignoto, incógnita todavía por resolver.





## EPÍLOGO

La historia del arte a menudo ha entendido el Barroco de manera restringida, como una reacción al estilo clásico renacentista. No obstante, a lo largo de estas páginas se ha tratado de mostrar cómo los artistas e intelectuales de la temprana Edad Moderna concibieron todo el periodo como una querrela entre los antiguos y los modernos en el que las inseguridades que se abrían provocaron la sensación de un fuerte vacío. Este vacío es el origen de un primitivo pensamiento existencialista (existencialismo moderno) que he descrito como la génesis de un barroco existencial. Se puede considerar que este estilo, y, por extensión, la cultura barroca no estuvo necesariamente en contradicción con los principios clásicos, sino que más bien supuso una especie de democratización de estos, de ahí su desgarrado materialismo. Además, este estilo y esta cultura se difundieron pronto por todo el continente, inundando las esferas culturales protestante y católica. Sería incorrecto, por tanto, tratar el Barroco como un fenómeno exclusivamente italiano o católico, puesto que va más allá, siendo fiel reflejo del proceso de globalización en el que poderes como el que representaba la Monarquía Hispánica participaron proactivamente.

No constituye tampoco una cultura opuesta a la del Renacimiento, sino más bien el clímax de este periodo. Apuntó Panofsky, con quien se abrió este ensayo, que se trataría más bien del comienzo de una era “que puede ser llamada Moderna con M mayúscula” en la que la civilización renacentista “supera sus conflictos inherentes no simplemente allanándolos (...) sino tomando conciencia de ellos y transformándolos en una energía emocional subjetiva con todas las consecuencias de esta subjetivación” (Panofsky, 2000, 107). El Barroco comprende, de este modo, una expresión más honda de las transformaciones iniciadas durante el Renacimiento, pudiéndose relacionar con su globalización, en la que la Monarquía Hispánica se reservó una contribución fundamental, con fuerte impacto en las colonias americanas.

Elaborar un mapa completo sobre la difusión del arte Barroco en la Península ibérica resulta una empresa imposible para un trabajo de estas características, puesto que recientemente este se ha convertido en un campo de estudio muy

cultivado. Sí interesa, en cambio, dibujar la silueta de un Barroco hispánico, esto es, de un Barroco vinculado a la influencia cultural ejercida por los territorios que formaron parte de la Monarquía Hispánica en la Europa del siglo XVII, o que de una u otra forma pudieron estar en relación con esta. Abordar esta tarea implica tener en cuenta la amplia ramificación del poder de los Habsburgo durante la temprana Edad Moderna, así como su empeño en ejercer la hegemonía sobre el continente al mismo tiempo en el que en el plano interior se desarrollaba el denominado Siglo de Oro, gestado al calor de una grave crisis económica, política y social. También, se comprenderá, hacer esto implica realizar alguna que otra simplificación. Es importante, en todo caso, llamar la atención y huir sobre ciertos tópicos historiográficos que, de cuando en cuando, pretenden rescatar un pasado glorioso y mitificado que nunca fue.

Finalmente, Maravall puso el acento en las pasiones para describir la cultura barroca. La consciencia de crisis, como característica de este periodo histórico sería la causa de su “gesticulación dramática” (Maravall, 1986 [1975], 29) (donde Benjamin habló de “desgarramiento”). Lo pasional, potenciado por las fuerzas represivas (especialmente por una monarquía absolutista, pero también por aquellos otros poderes que se beneficiaban de ese orden: nobleza y clero) a través no solo del empleo de la violencia, sino sobre todo de una cultura de masas dirigida, estarían en la base del apoyo de los sectores populares a un orden de carácter eminentemente conservador, dentro de una sociedad atravesada por numerosas contradicciones. Si bien, la idea de Barroco desde su enunciación por este gran historiador hasta su configuración en el presente ha tomado tintes interpretativos muy diversos y complejos, de los que su relación con las sociedades en crisis parece una constante. También su vinculación con la modernidad y su carácter ambivalente (progreso/ barbarie), tal y como destacó Benjamin.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez-Uría, Fernando (2015). *El reconocimiento de la humanidad. España, Portugal y América latina en la génesis de la modernidad*. Madrid: Morata.
- Arcuri, Andrea (2019). “Confesionalización y disciplinamiento social: dos paradigmas para la historia moderna”, *Hispania Sacra*, 143, 113-129.
- Aullón de Haro, Pedro (2013). *Barroco*. Vol. II. Madrid: Verbum.
- Aullón de Haro, Pedro (2004). *Barroco*. Madrid: Verbum.
- Aullón de Haro, Pedro (2004). “La ideación barroca”, en Aullón de Haro, Pedro (ed.). pp. 21-58. *Barroco*. Madrid: Verbum.
- Bajtín, Mijail (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Barahona, Renato (2003). *Sex Crimes, Honour, and the Law in the Early Modern Spain: Vizcaya, 1528-1735*. Toronto: University of Toronto Press.
- Barthes, Roland (1994 [1984]). *El susurro de la palabra. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter (2017 [1983]). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, Walter (2012 [1921]). “Capitalismo como religión”, en Murena, H.A. Angelus Novus, *escritos de Walter Benjamin*, pp. 128-132. Granada: Comares.
- Benjamin, Walter (2006 [1925]). “El origen del trauerspiel alemán”, en *Obras*. Libro I. Vol. 1. pp. 217-459. Madrid: Abda.
- Berco, Cristian (2009). *Jerarquías sexuales, estatus público. Masculinidad, sodomía y sociedad en la España del Siglo de Oro*. Valencia: Universitat de València.
- Bourdieu, Pierre (2011). *Las estrategias de la reproducción social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Burke, Peter (2013), “Del Renacimiento a la Ilustración” en Aurell, Jaume et al. *Comprender el pasado. Una historia de la escritura y el pensamiento histórico*. pp. 143-182, Madrid: Akal.
- Burke, Peter (2000). *El Renacimiento europeo: centros y periferias*. Barcelona: Crítica.
- Burke, Peter (1999). *El Renacimiento*. Barcelona: Crítica.
- Burke, Peter (1991). *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza.
- Butler, Judith (2019). *Mecanismos psíquicos del poder*. Cátedra: Universidad de València.

- Candau Chacón, María Luisa (2014) (ed.). *Las mujeres y el honor en la Europa Moderna*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Calabrese, Omar (1991). “Neobarroco”, en *Atlántica: revista de arte y pensamiento*, 1, pp. 25-31.
- Calabrese, Omar (1989). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Carabias Torres, Ana María (2012). *Salamanca y la medida del tiempo*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Carpentier, Alejo (1967). *Tientos y diferencias*. Montevideo: Arca.
- Casanova, Julián (2020). *Una violencia indómita. El siglo XX europeo*. Barcelona: Crítica.
- Castignani, Hugo (2020). “Del concepto del Barroco en filosofía”, en González-García, Moisés y Castignani, Hugo. *Filosofías del Barroco*. pp. 19-72. Madrid: Tecnos.
- Chiampi, Irleamar (2000). *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Christiansen, Jeith; Man, Judith W. (eds.). (2001). *Orazio and Artemisia Gentileschi*. Yale: Yale University Press-Metropolitan Museum of Art.
- Cuesta, Raimundo (2022). *Unamuno, Azaña y Ortega: tres luciérnagas en el ruedo ibérico*. Madrid: Visión Libros.
- Cuesta, Raimundo (2019). *Verdades sospechosas. Religión, historia y capitalismo*. Madrid: Visión Libros.
- Debord, Guy (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Naufragio.
- Deleuze, Gilles (2020). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Planeta.
- Deleuze, Gilles (2020b). *Spinoza: filosofía práctica*. Barcelona: Tusquets.
- D’Ors, Eugenio (2004). “Barroco. Arrabales de lo Barroco. Revisión del Barroco”, en Aullón de Haro, Pedro (ed.). *Barroco*. pp. 95-112. Madrid: Verbum.
- D’Ors, Eugenio (2002 [1935]). *Lo Barroco*. Madrid: Tecnos.
- Elias, Norbert (1987). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Flor, Fernando R. de la (2022). “Pirámide de luz, pirámide de sombra: Barroco hispano y complejidad radical”, *Pensamiento. Revista de Investigación e Información filosófica*, vol. 78. 300, 1203-1230.
- Flor, Fernando R. de la (2009). *Imago: la cultura visual y figurativa del Barroco*. Madrid: Abada.
- Flor, Fernando R. de la (2002). *Barroco. Representación e ideología en el Mundo Hispánico (1580-1680)*. Madrid: Anaya.
- Flor, Fernando R. de la (1999). *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Flor, Fernando R. de la (1989). *Atenas castellana. Ensayos sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen*. Salamanca: Junta de Castilla y León-Consejería de cultura y bienestar social.
- Foucault, Michel (1992). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias sociales*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- García-Bellido, Antonio (1929). “Estudios del barroco español. Avances para una monografía de los Churrigueras”, *Archivo español de arte y arqueología*, 5-13, 21-86.
- Gombrich, Ernst H. (2009 [1950]). *La historia del arte*. Nueva York: Phaidon.
- Gombrich, Ernst H. (1966). *Norm and Form: studies in the art of Renaissance*. Londres: Phaidon Press.
- González-García, Moisés y Castignani, Hugo (2020). *Filosofías del Barroco*. Madrid: Tecnos.
- Heidegger, Martín (2003 [1927]). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.
- Hespanha, Antonio M. (1989). *Vísperas del Leviatán. Instituciones y poder político (Portugal, siglo XVII)*. Madrid: Taurus.
- Hills, Helen (2011). *Rethinking the Baroque*. Farnham (UK), Ashgate.
- Hobsbawm, Eric (2009). *Historia del siglo XX, 1914-1991*. Barcelona: Crítica.
- Huizinga, Johan (1982). *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Iriarte, Ignacio (2017). *Del Concilio de Trento al sida. Una historia del Barroco*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Iriarte, Ignacio (2013). “Lacan y el Barroco”, *Escritura e imagen*, vol. 9, 271-292.
- Iriarte, Ignacio (2011). “Barroco, hermenéutica y modernidad”, *Studia Aurea*, 5, 1-21.
- Lacan, Jacques (1972-1973). “Seminario XX, Aun”, en *Los seminarios de Jacques Lacan*. Edición digital disponible en: <<https://agapepsicoanalitico.files.wordpress.com/2013/07/lacan-seminario-20-aun.pdf>>.
- Lacan, Jacques (1965-1966). “Seminario XIII, El objeto del psicoanálisis”, en *Los seminarios de Jacques Lacan*. Edición digital disponible en: <<https://agapepsicoanalitico.files.wordpress.com/2013/07/lacan-seminario-13-elobjetodelpsicoanalisis.pdf>>.
- Lambert, Gilles (2000). *Caravaggio*. Madrid: Taschen.
- Langdon, Helen (1999). *Caravaggio, A Life*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.
- Lezama Lima, José (1969). *La expresión americana*. Madrid: Alianza.
- Lorenzo Pinar, Francisco Javier (2010). *Fiesta religiosa y ocio en el siglo XVII (1600-1650)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Lowenthal, David (1998). *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal.
- Maravall, José Antonio (1987). *Velázquez y el espíritu de la modernidad*. Madrid: Alianza.
- Maravall, José Antonio (1986 [1975]). *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.
- Maravall, José Antonio (1973). “Un esquema conceptual de la cultura barroca”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 273, 423-461.
- Martín González, Juan José (1981). *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. Patronato Nacional de Museos.
- Martínez, Francisco J. (2014). *Próspero en el laberinto: las dos caras del Barroco*. Madrid: Dykinson.

- Marx, Karl (1974 [1867]). *El capital*, t. I., en Marx, K. y Engels, F. *Obras escogidas*, t. II. Moscú: Progreso. Disponible en: <<https://webs.ucm.es/info/bas/es/marx-eng/oemel.htm>>.
- Menzio, Eva (2004). *Artemisia Gentileschi. Lettere precedute da atti di un processo di stupro*. Milán: Abscondita.
- Navarra, Andreu (2018). *La escritura y el poder. Vida y ambiciones de Eugenio d'Ors*. Barcelona: Tusquets.
- Oliva Herrer, Hipólito Rafael (1999). “Perfil sociológico e implicaciones políticas del artista a fines de la Edad Media: consideraciones a partir de la figura de Alejo de Vahía y otros artistas de Becerril de campos”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 65, 203-218.
- Ortega y Gasset, José (2003). *La rebelión de las masas*. Madrid: Tecnos.
- Ortega y Gasset, José (1946). *Obras completas*, tomo I. (1902-1916). Madrid: Revista de Occidente.
- Ortega y Gasset, José (1965). *Obras completas*, tomo VIII. (1958-1959). Madrid: Revista de Occidente.
- Palomo, Federico (1997). “*·Disciplina christiana·* Apuntes historiográficos en torno a la disciplina y el disciplinamiento social como categorías de la historia religiosa de la alta edad moderna”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 18, 119-136.
- Panofsky, Erwin (2000). *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*. Barcelona: Paidós.
- Pérez Bazo, Javier (2004). “El Barroco y la cuestión terminológica”, en Aullón de Haro, Pedro. (ed.). *Barroco*. pp. 59-93. Madrid: Verbum.
- Pérez-Magallón, Jesús y Braun, Harald E. (2014). *The Transatlantic Hispanic Baroque: Complex Identities in the Atlantic World*. Farnham: Ashgate.
- Perniola, Mario (2006). *Enigmas. Egiptio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*. Murcia: Cendeac.
- Rodríguez Marciel, Cristina (2020). “Repliegues de la materia y pliegues en el alma. Gilles Deleuze y el despliegue neobarroco de la posmodernidad”, en González-García, Moisés y Castignani, Hugo. *Filosofías del Barroco*. pp. 511-550. Madrid: Tecnos.
- Rodríguez-San Pedro, Luis E. (2013). *Lo barroco: la cultura de un conflicto*. Salamanca: Universidad Pontificia.
- Saez Rueda, Luis (2022). “El barroco hispano como modernidad-otra”, *Pensamiento. Revista de Investigación e Información filosófica*, 78, 300, 1201-1202.
- Sarduy, Severo (1987). *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sarduy, Severo (1972). “El barroco y el neobarroco”, en Fernández Moreno, César (coord.). *América latina en su literatura*, pp. 167-184. México: Siglo XXI.
- Sousa Santos, Boaventura (2018). *Construyendo las epistemologías del Sur. Antología esencial. Vol 1*. Argentina: Clacso.
- Snyder, Jon R. (2014). *La estética del Barroco*. Madrid: Antonio Machado libros.
- Urrea, Jesús (2014). *El escultor Gregorio Fernández. 1576-1636. (apuntes para un libro)*. Valladolid: Universidad de Valladolid.



- Utrera García, Juan Carlos (2020). “Poder y ley en el pensamiento de Francisco Suárez”, en González-García, Moisés y Castignani, Hugo. *Filosofías del Barroco*. pp. 193-213. Madrid: Tecnos.
- Vázquez, Francisco y Moreno, Andrés (1999). *Sexo y razón. Una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI-XIX)*. Madrid: Akal.
- Weisbach, Werner (1942). *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Williams, Raymond (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Wölfflin, Heinrich (1986). *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós.
- Yarza Luaces, Joaquín (1982). “Alejo de Vahía y su escuela. Nuevas obras”, en *Miscelánea de Arte*, pp. 46-51. Consejo Superior de Investigaciones Científica (CSIC)-Instituto “Diego Velázquez”.
- Yun Casalilla, Bartolomé (2019). *Los imperios ibéricos y la globalización de Europa (siglos XV a XVIII)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.



## FUENTES DOCUMENTALES

- Buonarroti, Miguel Ángel (1993). *Sonetos completos*. Edición bilingüe de Luis Antonio de Villena. Madrid: Cátedra.
- Calderón de la Barca, Pedro (1997 [1635]). *La vida es sueño*. Edición digital elaborada a partir de la edición de Evangelina Rodríguez Cuadros. Madrid: Espasa-Calpe. Disponible en: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-vida-es-sueno-0/>>.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* [t. I. A, B, C.] (publicado por la Real Academia de San Fernando). Madrid: Imprenta de la Viuda Ibarra. Disponible en: <<https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=4797>>.
- Cervantes, Miguel de (1998 [1605]). *Don Quijote de La Mancha*. Barcelona: Crítica. Edición digital disponible en: <<https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/>>.
- “Copia de una instrucción dada a los plenipotenciarios de S.M. Católica para tratar de una Paz Universal con los holandeses y relación del estado que tiene la tratación”. Archivo Histórico Nacional (AHN) Consejo de Estado (España. 1521-1834). Signatura. Estado 2865, Expediente 27.
- Covarrubias, Sebastián de (1611). *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid: Luis Sánchez. Biblioteca Nacional (BN). R/6388. Disponible en: <<http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/Lengua/Diccionarios/Galeria/Obra2.html>>.
- Descartes, René (2010 [1637]). *Discurso del método*. Madrid: Alianza.
- Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o rephranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua* (1726-1739). vol. VI. Madrid: imprenta de Francisco del Hierro. Disponible en: <<http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/Lengua/Diccionarios/Galeria/Obra3.html>>.
- Diccionario enciclopédico de la lengua castellana* (1895), II vol., compuesto por Elías Zerolo, Miguel de Toro y Gómez, Emilio Isaza y otros escritores españoles y americanos. París: Garnier Hermanos, Libreros-Editores. Disponible en: <<https://datos.bne.es/edicion/Mimo0001593475.html>>.

- “Ejecutoria del pleito litigado por Rodrigo Gil de Hontañón, maestro de cantería, vecino de Salamanca, con Hernán Pérez, clérigo, vecino de la Mota del Marqués, sobre el pago de las obras de construcción de la Iglesia de san Martín de Mota del Marqués”. Real Audiencia y Chancillería de Valladolid (ARCHV). Registro del Sello. 1563. Signatura. Registro de ejecutorias. Caja 1049,31.
- “Ejecutoria del pleito litigado por Rodrigo Gil de Hontañón, maestro de cantería, vecino de Salamanca, con Rodrigo de Zamora, vecino de Segovia sobre reclamar el primero a Rodrigo de Zamora, 450000 maravedíes que le debía pagar en razón de ciertos contratos librados por el obispo de Plasencia (Cáceres)”. Real Audiencia y Chancillería de Valladolid (ARCHV). Registro del Sello. 1546. Signatura. Registro de ejecutorias. Caja 627,29.
- Jesús, Teresa de (1915 [1588]). “Libro de la vida”, en *Obras de Santa Teresa de Jesús*. Burgos: El Monte Carmelo. Disponible en: <<https://archive.org/details/obrasdestateresa01tere/mode/2up>>.
- Maraña, Miguel (1778 [1671]). *Discurso de la verdad*. Sevilla: Imprenta de Luis Bexinez y Castilla, Impresor Mayor de la ciudad. Disponible en: <<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.do?id=6824>>.
- Mariana, Juan de (1981 [1599]). *La dignidad real y la educación del rey*. Edición y estudio preliminar de Luis Sánchez Agesta. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales. Disponible en: <<http://www.larramendi.es/es/consulta/registro.do?id=5511>>.
- Mirándola, Giovanni Pico della (2004). *Discurso sobre la dignidad del hombre*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- “Ordenanzas de Felipe II sobre descubrimiento, nueva población y pacificación de las Indias” (13 de julio de 1573). Disponible en: <<https://www.historiadelnuevomundo.com/ordenanzas-de-felipe-ii-sobre-descubrimiento-nueva-poblacion-y-pacificacion-de-las-indias/>>.
- Pacheco, Francisco (1649). *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Simon Faxardo. Disponible en: <<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=8906>>.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio (1742). *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles que con sus heroicas obras han ilustrado la nación: y de aquellos extranjeros ilustres que han concurrido en estas provincias y las han enriquecido con sus eminentes obras*. Londres: Enrique Woodfall a costa de Claude du Bosc & Guillermo Darres, en el Mercado de Heno. Disponible en: <[https://books.google.es/books/about/Las\\_vidas\\_de\\_los\\_pintores\\_y\\_estatuarios.html?id=1n9bAAAACAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.es/books/about/Las_vidas_de_los_pintores_y_estatuarios.html?id=1n9bAAAACAAJ&redir_esc=y)>.
- Partidas*, Las siete partidas de Alfonso X, edición de 1555 glosada por Gregorio López. Disponible en: [https://www.boe.es/biblioteca\\_juridica/publicacion.php?id=PUB-LH-2011-60](https://www.boe.es/biblioteca_juridica/publicacion.php?id=PUB-LH-2011-60)
- “Pleito entre el licenciado Antonio Cueto de Lillo, médico vecino de Aguilar de Campos, con Alonso Franco, estudiante de cánones, sobre haberle injuriado gravemente a él y a su hijo Juan de Lillo llamándoles judíos”. 1601-1602. Archivo Universitario Salmantino (AUSA). Expediente 3008,14.

- “Pleito litigado por los testamentarios de Fernando Valdés Salas, arzobispo que fue de Sevilla, con Diego Vélez, maestro mayor de las obras de las Escuelas y Universidad de Oviedo, al que le fueron cedidas por Juan del Ribero, maestro de cantería, sobre la conclusión de la obra de acuerdo a las trazas de Rodrigo Gil de Hontañón”. Real Audiencia y Chancillería de Valladolid (ARCHV). Registro del Sello. 1584. Signatura. Pleitos civiles. Ceballos Escalera (F), Caja 1329,5.
- “Pleito de Benedetto Rabuyate, Antonio de Ávila y Mateo de Espinosa, pintores, vecinos de Valladolid, con el concejo de dicha villa, para que les pague el exceso de trabajo en el arco de triunfo efímero que les encargó para festejar la entrada de la reina Isabel de Valois en Valladolid”. Real Audiencia y Chancillería de Valladolid (ARCHV). Salas de lo civil. Escribanía de Fernando Alonso. 1565-1568. Signatura. Pleitos civiles. Fernando Alonso (F). Caja 1436,3.
- “Pleito entre el maestro fray Luis de León con el maestro fray Bartolomé de Medina sobre quien ha de hacer la sustitución de prima de Teología”. 1555-1556. Archivo Universitario Salmantino (AUSA), Expediente 87. Signatura 2999,20.
- “Pleito litigado por Inocencio Berruguete, artista, con Pedro González de León, vecinos de Valladolid, sobre incumplimiento del contrato por el que este encargó la realización en alabastro de su sepultura y la de su mujer, María Coronel, en el monasterio de la Madre de Dios, y se comprometió a pagar lo que tasara Alonso Berruguete”. 1551-1554. Real Audiencia y Chancillería de Valladolid (ARCHV). Salas de lo civil. Escribanía de Quevedo. Signatura. Pl. Civiles, Quevedo (F), Caja 891,1.
- “Pleito litigado por Íñigo de Santiago, boticario, vecino de Valladolid, con Alonso Berruguete, pintor y escribano del crimen de la Real Chancillería, sobre el incumplimiento de un contrato de aprendizaje por el que éste último se comprometió a enseñar el oficio de pintor a su hijo, Jerónimo de Santiago, en un plazo de tres años a cambio de 12 ducados de oro”. 1535-1537. Real Audiencia y Chancillería de Valladolid. Salas de lo civil (ARCHV). Escribanía de Pérez Alonso. Signatura. Pl. Civiles, Pérez Alonso (F), Caja 496,1.
- “Pleito litigado por Alonso Niño de Castro, merino mayor y regidor de Valladolid, con Alonso Berruguete, artista, escribano del crimen de la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid, sobre incumplimiento por éste del contrato de pintar las puertas de la iglesia de Nuestra Señora de San Lorenzo de Valladolid en el plazo de tres meses y sobre devolución de la cuchillería de plata que se le entregó en prenda”. 1524-1526. Real Audiencia y Chancillería de Valladolid (ARCHV). Salas de lo civil. Escribanía de Quevedo. Signatura. Pl. Civiles, Quevedo (F), Caja 25,8.
- “Pruebas para la concesión del Título de caballero de la orden de Santiago de Diego de Silva Velázquez, natural de Sevilla, aposentador de palacio y ayuda de cámara de Su Majestad”. 1659. Archivo Histórico Nacional (AHN). Consejo de Órdenes. Signatura. OM-Caballeros-Santiago, Expediente 7778.

- Quevedo, Francisco de (2005 [1625]). *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo de Francisco de Quevedo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital disponible en: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/suenos-y-discursos-de-verdades-descubridoras-de-abusos-vicios-y-enganos-en-todos-los-oficios-y-estados-del-mundo-0/>>.
- Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento (1545-1563) (2007). Edición digital disponible en la Biblioteca Electrónica Cristiana. Disponible en: <<http://www.intratext.com/x/esl0057.htm>>.
- Shakespeare, William (1992). *Hamlet*. Edición bilingüe del Instituto Shakespeare. Madrid: Cátedra.
- Spinoza, Baruch (2020 [1677]). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Introducción, traducción y notas de Vidal Peña. Madrid: Alianza.
- Suárez, Francisco de (1918 [1619]). *Tratado de las leyes y de Dios legislador*. Madrid: Reus. Disponible en: <<http://www.larramendi.es/es/consulta/registro.do?id=5330>>.
- Suárez, Francisco de (1619). *Tractatus de legibus ac Deo legislatore*. Lugduni: sumptibus Horatii Cardon. Disponible en: <<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=8491>>.
- “Traza del arco de triunfo realizado para la entrada de Isabel de Valois en Valladolid en mayo de 1565. Real Audiencia y Chancillería de Valladolid (ARCHV). Salas de lo civil. Escribanía de Fernando Alonso”. 1567. Signatura. Planos y dibujos desglosados, 380.
- Valdés, Alfonso de (2004). *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*. Edición digital a partir de ejemplar conservado en la Universidad de Rostock. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/dialogo-de-las-cosas-acaecidas-en-roma-0/>>.
- Vasari, Giorgio (2011 [1568]). *Vida de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Barcelona: Cátedra.

## GALERÍA DE IMÁGENES

Imagen portada. Traza del arco de triunfo realizado en 1565 para la entrada de la reina Isabel de Valois elaborada por Juan de Juni. España Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Planos y Dibujos, Desglosados, 379.

Imagen 1. Postrimerías (*Finis gloriae mundi*), óleo sobre lienzo. Valdés Leal (Hospital de la Caridad, Sevilla). Fuente: autor.

Imagen 2. Iglesia del *Gesu* de Roma (1568-1584). Fuente: autor.

Imagen 3. Estatua del pasquino en Roma (actualidad). Fuente: autor.

Imagen 4. Traza del arco de triunfo realizado en 1565 para la entrada de la reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II (tras la firma del tratado de Cateau-Cambrésis en 1559), elaborada por Juan de Juni. España. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Planos y Dibujos, Desglosados, 380.

Imagen 5. Postrimerías (*Sic transit gloriae mundi*), óleo sobre lienzo. Valdés Leal (Hospital de la Caridad, Sevilla). Fuente: autor.

Imagen 6. Paso Nuestra Señora de los Dolores de la Santa Vera Cruz (Semana Santa de Valladolid, 2023). Talla en madera policromada de Gregorio Fernández (1623). Fuente: autor.





## GRACIAS POR CONFIAR EN NUESTRAS PUBLICACIONES

Al comprar este libro le damos la posibilidad de consultar gratuitamente la versión ebook.

### Cómo acceder al ebook:

- ☞ **Entre en nuestra página web**, sección Acceso ebook  
([www.dykinson.com/acceso\\_ebook](http://www.dykinson.com/acceso_ebook))
- ☞ **Rellene el formulario** que encontrará insertando el código de acceso que le facilitamos a continuación así como los datos con los que quiere consultar el libro en el futuro (correo electrónico y contraseña de acceso).
- ☞ Si ya es **cliente registrado**, deberá introducir su **correo electrónico y contraseña habitual**.
- ☞ Una vez registrado, **acceda a la sección Mis e-books de su cuenta de cliente**, donde encontrará la versión electrónica de esta obra ya desbloqueada para su uso.
- ☞ Para consultar el libro en el futuro, ya sólo es necesario que se identifique en nuestra web con su correo electrónico y su contraseña, y que se dirija a la sección Mis ebooks de su cuenta de cliente.



### CÓDIGO DE ACCESO

Rasque para ver el código

Nota importante: Sólo está permitido el uso individual y privado de este código de acceso. Está prohibida la puesta a disposición de esta obra a una comunidad de usuarios.



**MANTÉNGASE INFORMADO  
DE LAS NUEVAS PUBLICACIONES**

**Suscríbase gratis  
al boletín informativo  
[www.dykinson.com](http://www.dykinson.com)**

**Y benefíciase de nuestras ofertas semanales**