

Introducción:

Este Trabajo trata del Barroco y en especial del Barroco Español. También de otros artes como Rococó y el Neoclásico. Incluye una extensa explicación sobre cada uno de ellos y sus tres divisiones principales tales como la Arquitectura, Escultura y Pintura.

Índice

ðConcepto del Barroco

----- Página 2

ðBarroco. Barroco Español: Arquitectura, Escultura y Pintura ----- Página 3

ðRococó

Página 20

ðNeoclásico en España

----- Página 21

ðGoya

Página 26

-1-

Concepto del Barroco

El término Barroco se acuña en el siglo XVIII con un tono despectivo para señalar a este arte como algo decadente y simple degeneración del Renacimiento. El término puede venir de barroco, palabra portuguesa con la que se designa a una perla imperfecta o del tipo de silogismo caracterizado por su artificiosidad.

Durante mucho tiempo se había considerado al Barroco con un sentido peyorativo: *recargado*. Hoy se sabe que el Arte Barroco tiene sus características como el predominio de la línea curva, incluso en las plantas de las iglesias, hay además una cultura Barroca y una música Barroca.

Últimamente se entiende como barroco el arte del siglo XVII y principios del XVIII que se caracteriza por sus formas dinámicas y expresivas, los efectos teatrales e ilusionistas, tendencia a lo espectacular y a provocar la maravilla, el empleo del lenguaje visual como medio de persuasión y comunicación de masas, con una clara función propagandística, el uso antidogmático de los órdenes, la concepción dinámica del espacio, la interacción de todas las artes, etc.

El arte barroco presenta cierta diversidad, distinguiéndose entre el barroco de los países católicos y el barroco de los países protestantes. En los países católicos se debe diferenciar, a su vez, entre el arte al servicio de la Iglesia y el arte al servicio del monarca.

-2-

Barroco. Barroco en España

Arquitectura:

Vimos cómo a finales del siglo XVI la arquitectura de un rigor matemático, solemne y desnuda servía a los ideales de la Iglesia contra-reformista. Pero según avanza el siglo XVII, esa desnudez va cediendo el paso a una mayor complicación y dinamismo.

Desde el punto de vista formal, la arquitectura barroca parte de los esquemas renacentistas. La mayoría de los elementos arquitectónicos son semejantes a los renacentistas, pero son utilizados con una gran libertad, llegando algunas veces hasta hacerlos irreconocibles. Se pierde la simplicidad y la claridad, la ordenación racional y se tiende a la variedad, al dinamismo, al gusto por lo curvo y por la decoración, dando lugar a una arquitectura efectista, ilusionista y teatral. La arquitectura barroca es una reacción contra el geometrismo, simplicidad y ordenación racional renacentista.

Ello lo podemos ver en los elementos arquitectónicos: las columnas se complican y se retuercen (columna salomónica), aparece el estípite, los atlantes (figuras masculinas sustentando elementos arquitectónicos), los entablamentos se curvan, los frontones aparecen partidos, curvos, mixtilíneos, las cubiertas son generalmente abovedadas, con cúpulas de grandes dimensiones y de formas caprichosas (ovales), etc.

En el barroco no sólo se alteran los elementos arquitectónicos, sino que también sufre una transformación la concepción general del edificio, resultado de llevar las líneas curvas y mixtas a las plantas (elípticas, circulares o mixtas). Los muros dejan de ser rectilíneos, de cruzarse en ángulos rectos y las salas, muchas veces, no serán rectangulares o cuadradas. Empleo del orden colosal o gigante.

El muro, especialmente la fachada, adquiere un carácter dinámico y efectista con diversos entrantes y salientes. En las fachadas podemos ver la alternancia de zonas cóncavas y convexas, de nichos y salientes, columnas que se separan de la pared, etc. Las fachadas se conciben en relación con el entorno urbano, perdiendo su correspondencia con el interior del edificio. Son la pared de la calle por donde transita el fiel y su misión será la de atraerle hacia ese interior para que participe en el triunfo de la Iglesia.

Gran riqueza decorativa. Generalmente es geométrica y botánica, evolucionando hacia un naturalismo. Los mismos elementos arquitectónicos se utilizan muchas veces con carácter decorativo. El espacio interior es muy complejo. Las plantas adoptan diseños caprichosos, dificultando una visión global del edificio. La decoración se hace muy recargada. La decoración escultórica y pictórica llega a enmascarar la estructura arquitectónica del edificio.

-3-

Los frescos de bóvedas y cúpulas, representando cielos con figuras, crean la ilusión óptica de abrir los interiores y fundir el espacio interior con el exterior.

La luz, muchas veces sin saber claramente de donde procede, produce al chocar en los muros claroscuros y efectos deslumbrantes al reflejarse en la rica decoración. El resultado es un espacio interior distorsionado y dinámico, irreal, inabarcable y lujoso.

Las ideas contrarreformistas condicionaron el espacio interior, que debía facilitar la propaganda y la difusión de la fe católica. Este concepto se ve claramente en las iglesias que siguen el esquema de los templos jesuítas. El espacio interior debía de ser lo suficientemente amplio para albergar al mayor número posible de fieles, sin dificultar la visión del altar o la audición de la predicación realizadas desde el púlpito. La primera iglesia que se construyó siguiendo estos presupuestos fue la de los jesuitas en Roma, el Gesù, que se convertirá en prototipo de iglesia barroca: una sola y amplia nave, capillas laterales y cúpula sobre un crucero de brazos poco desarrollados.

Externamente, las curvas de las fachadas y la decoración favorecen el juego de luces y sombras y aportan una visión dinámica de la construcción, pues el edificio va cambiando su fisonomía según el transcurrir del sol, lo que resalta su carácter escenográfico. Además, el edificio no se concibe para ser contemplado desde un único punto de vista frontal; por ello se suele rodear de un espacio más o menos amplio (plaza, jardines) que favorecen la diversidad de puntos de vista y las perspectivas.

En cuanto al urbanismo, se intenta una ordenación, comunicación y articulación de la ciudad a base de jardines y plazas (con estatuas y fuentes), escaleras para salvar desniveles, grandes y rectas avenidas para poner en contacto los distintos puntos principales de la ciudad. Y el edificio, en lugar de definir el espacio, como ocurría en el renacimiento, se amolda al conjunto. El jardín conocerá una gran expansión tanto en la ciudad como en los edificios que se levantan en el campo. Se le trata con criterio urbanístico, formando perspectivas, calles, avenidas y cortando los macizos en forma de figuras geométricas. Dentro de ellos juega una gran importancia el agua de sus fuentes y canales y las esculturas.

En España, En época de quiebra de nuestra economía hay una gran actividad artística. Pero los impulsores no pueden ser otros que la realeza y la Iglesia, ya que la nobleza se había empobrecido considerablemente. Desde el último tercio del siglo XVII se percibe un gran impulso arquitectónico, que se acentuará en el siglo XVIII. Con los Borbones el país experimentará una gran mejoría en su economía. Es evidente la pobreza de materiales. El material que se emplea es el ladrillo. Sólo va a ver adornos en las fachadas y en los remates donde aparece la piedra. En Galicia, que se distingue por sus monumentales edificios de cantería, se construye con granito.

Un elemento muy característico de la arquitectura española Barroca es el Camarín, es decir, una habitación posterior al altar mayor, visible desde el interior del templo por medio de un vano, en el que se suele colocar la imagen que tenga

–4–

la advocación del templo o la patrona de la ciudad. Por medio de unas escaleras los fieles pueden llegar hasta la misma imagen. Parece que el más antiguo camarín de la arquitectura española es el construido en la iglesia de los Desamparados de Valencia (1652–1667)

Otra particularidad es el transparente. Consiste en un vano que suministra luz al retablo o imagen principal directa o indirectamente. En el primer caso, la imagen aparece envuelta entre resplandores naturales, vistos a contraluz. En el segundo caso, la luz, de procedencia invisible, acentúa el claroscuro de la imagen y le presta un aire misterioso.

Las plantas no son como las de las iglesias barrocas Italianas. Durante la 1ª etapa del Barroco en España está influida por el Herreriano. Se van a construir templos para mover a los fieles a la religiosidad. La actividad arquitectónica en España se vio afectada por las consecuencias de la crisis económica y la decadencia general del Imperio Español. Por ello no encontró condiciones favorables para desarrollarse al descender el nivel económico y la pujanza política del país. No encontramos en España programas urbanísticos ni empresas importantes como sucedía en otros países, siendo característico de este momento el empleo frecuente de materiales pobres y la preferencia por mejorar edificios ya existentes antes de que construir de nueva planta. Predominaron los edificios religiosos, debido a que la Iglesia fue el estamento que menos sufrió la recesión económica, recibiendo ayuda, además, de la monarquía y de la nobleza para financiar sus construcciones. También fue debido a la hegemonía de lo religioso en la vida del país y la proliferación de órdenes monásticas, que incrementaron en esta centuria sus fundaciones por toda España y América con el fin de acoger a todos los que deseaban ingresar en ellas.

Entre los edificios religiosos destacan las iglesias, que sin aportar soluciones arquitectónicas novedosas, evolucionan desde la sobriedad posherreriana a una decoración recargada. Esto se aprecia fundamentalmente

en las fachadas.

Aunque existen algunas plantas centrales, son más frecuentes las plantas longitudinales, especialmente las inspiradas en las iglesias jesuíticas: una sola nave, capillas laterales... En los interiores, el espacio y la luz son utilizados por los arquitectos para crear un clima emocional adecuado de exaltación de la fe católica. Los muros suelen ser estáticos y planos, pero las superficies se activan mediante elementos decorativos superpuestos y pinturas.

Hay escasa variedad en los tipos de arquitectura templaria. Predomina la Iglesia de nave única con capillas entre contrafuertes, tipo desarrollado en especial por los jesuitas. La Iglesia de Carmelitas se caracteriza por una única nave con altares a lo largo de los muros. La fachada de las iglesias carmelitanas se constituye por un rectángulo vertical rematado con frontón. Las iglesias de tres naves capillas entre contrafuertes se acomodan al tipo de fachada de dos cuerpos unidos por aletones y rematados con frontón.

La arquitectura civil tuvo un desarrollo bastante menor que la eclesiástica. Y, ante la crisis económica, tan sólo Madrid presentó cierta actividad constructiva, debido

–5–

al aumento de la población, al asentamiento de la nobleza y a las necesidades de la corte. La arquitectura civil alcanza gran auge con los Borbones en la primera mitad del siglo XVIII, siendo realizada fundamentalmente por artistas extranjeros que introducen en nuestro país la influencia francesa.

Durante los siglos XVII y XVIII diversas poblaciones castellanas se enriquecieron con monumentales plazas mayores porticadas, dispuestas con arreglo a este modelo. Igualmente, entre las obras urbanísticas deben contarse los arcos de triunfo, hechos de madera y tela, los cuales se levantan para recibimiento de reyes y príncipes, desmontándose después. No obstante, algunos se hicieron de piedra y ladrillo y han perdurado hasta el siglo XX.

La arquitectura española del siglo XVIII ofrece dos aspectos. Por una parte, se sume en una gran vorágine decorativa; por otra parte, siente la influencia de la corriente franco-italiana que priva en la Corte.

La corriente nacional, la tendencia ornamental del Barroco, tiene en la familia Churriguera su más firme apoyo.

Podemos distinguir tres etapas en la arquitectura barroca española:

- En la primera mitad del siglo XVII se observa la pervivencia del sobrio estilo herreriano y el gusto por la plenitud y el geometrismo en los edificios heredado de las formas herrerianas, tanto en el exterior como en el interior, donde los muros aparecen lisos y blancos. Destaca Juan Gómez de Mora.

- A partir de los años centrales del siglo, la arquitectura tiende a un mayor decoratismo con el deseo de aparentar un falso esplendor. En las fachadas, los elementos constructivos ganan en plasticidad (destacan más sobre la planitud del muro), produciéndose una intensificación de los contrastes luminosos, que se ven enriquecidos también por el destacado relieve de las decoraciones, ya de tipo orgánico (formas florales, frutales, etc.), o geométricas, mientras que los interiores se recubren con frescos por influencia del barroco italiano.

- Pero el momento culminante de la arquitectura barroca española se producirá durante las primeras décadas del siglo XVIII cuando los artistas, abandonando las normas clásicas, crean un estilo eminentemente decorativo, pleno de libertad y fantasía. Podemos destacar a los hermanos Churriguera y a Pedro de Ribera. Este estilo coexiste en el tiempo con la tendencia equilibrada y sobria de los arquitectos que construyen los

palacios de los Borbones. El siglo XVIII, influido por el cambio dinástico de Austrias por Borbones, conlleva la apertura del país a los influjos exteriores. Desde la Corte se formula un nuevo arte oficial de gusto europeo. Se confía en artistas franceses (por su gracia, elegancia y refinamientos) e italianos (por su dinamismo, teatralidad y perfección técnica)

Churriguera: (1665–1725), arquitecto y escultor español miembro de una familia de artistas que destacaron en el campo de la arquitectura y del retablo. Su apellido, asociado a algunas de sus obras más características, sirvió para acuñar el término 'churrigueresco', calificativo extendido al barroco español del siglo XVIII. José Benito Churriguera nació en Madrid y se formó junto a su padre. El mayor de tres hermanos, es realmente quién afirma el prestigio de la familia. Es ensamblador de retablos, ganándose su primer reconocimiento con el diseño

–6–

para el *Catafalco fúnebre de la reina María Luisa de Saboya* (1689) en la iglesia de la Encarnación de Madrid. Al ser nombrado en 1693 maestro mayor de la Catedral nueva de Salamanca, pasó de Madrid a esta ciudad. En Salamanca realizó su trabajo más conocido e influyente, el retablo de la iglesia de San Esteban (1693–1700), una obra que cubre por completo el ábside, con una composición movida, en varios planos, y un amplio uso de estípites y columnas salomónicas gigantes. Este elemento, la columna salomónica (cuyo fuste se gira en espiral) se convertirá en el distintivo del estilo churrigueresco.

Construye en Salamanca los colegios de Anaya y Calatrava. En ellos el barroquismo se proclama por el abultamiento de la decoración, el vuelo de las cornisas y el resaltado se ciñe en torno a las puertas.

Frente a este barroquismo, realizó los planos del conjunto urbano de Nuevo Baztán (Madrid), cuyo trazado tiene como punto central una serie de plazas, con iglesia, palacio y varios edificios industriales destinados a la manufactura del vidrio, así como las viviendas de los trabajadores de las fábricas. Todo el trazado del pueblo y su arquitectura destaca por la sobriedad de líneas y austeridad decorativa, aunando monumentalidad y funcionalismo.

Pedro de Ribera: (1683?–1742), arquitecto español, principal representante de la arquitectura barroca madrileña y continuador de la escuela churrigueresca.

Entre sus obras más representativas destacan dos edificios públicos. El antiguo hospicio de Madrid, y sobre toda su portada (1722–1729), de gran exuberancia decorativa y recargada plasticidad, es una de las obras más significadas del artista. En la portada, enmarcada por sendos estípites muy fragmentados y motivos escultóricos de telas, el cuerpo bajo se enlaza con el superior a través de un conjunto extremadamente decorado encuadrado en líneas curvas; el remate superior parte en su ascenso el frontón curvo de coronación. Así mismo destaca la portada de la fachada del cuartel del Conde Duque, vasta construcción organizada en torno a patios. Es un esquema semejante al del hospicio: una rústica portada, muy decorada con motivos militares y fuertes relieves bien combinados, se destaca sobre una fachada desnuda de ladrillo.

También son obra de Ribera la iglesia de Montserrat y la ermita de la Virgen del Puerto, ambas en Madrid. En la primera interviene en la original torre y en la fachada, donde un cuerpo bajo amplio se une con líneas curvas a otro superior más estrecho. Un frontón clásico remata la portada. La torre, muy característica, arranca de planta cuadrada para rematarse, con decoración intensificándose en altura, con un motivo de chapitel que genera en un coronamiento más rugoso. La ermita de la Virgen del Puerto es una pequeña iglesia de planta central con nichos y capillas perimetrales y profusa decoración, con resaltos y recortes en los muros. Del exterior, de gran sobriedad, destaca la portada de la fachada, enmarcada por dos torres, y la cúpula con chapitel. La iglesia de San Antón, uno de los templos más originales del maestro, fue muy modificada en el neoclasicismo. El puente de Toledo es una colosal sucesión de arcadas de medio punto, con tabernáculos

decorados jalonando el central. Son interesantes las fuentes ornamentales que Ribera dejó para Madrid, de las que sólo se conserva la de la Fama, en el antiguo hospicio.

Escultura:

El arte italiano apenas tuvo influencia sobre la escultura barroca española, inclinada, esencialmente, a la tradicional talla en madera policromada.

El realismo y la intensa preocupación por el detalle, puestos al servicio del fervor religioso contrarreformista, son sus características fundamentales; las figuras generalmente se pintan (policromía) e incluso a veces llegan a emplearse ojos de cristal, vestimentas auténticas y pelo natural. Así se exageraban las acciones, de manera que la escultura se hace fundamentalmente expresivista.

Los desastres militares han acentuado la catolicidad del pueblo español. Primero se trata de mover el corazón del católico por medio de la contrición y de la atrición. Se medita sobre la Muerte.

No hay prácticamente escultura civil. También es significativa la decadencia o casi desaparición de la escultura funeraria. Los propios reyes daban ejemplos: a El Escorial seguían llegando sarcófagos sin decoración escultórica. El declinar político y económico tuvieron que influir en la decadencia del género funerario.

Casi todas las obras se hacen en madera policromada. La pintura de las imágenes adquiere una valoración muy alta, como corresponde al período de máximo esplendor de nuestro arte pictórico. Las esculturas se pintan por buenos artistas, que tratan de conseguir sobre la madera los mismos efectos que sobre el lienzo, es decir, las sombras, las matizaciones, etc... Todo ello se hace con el fin de exaltar el naturalismo. Y se logra un efecto de vida tan hondo en determinadas obras, que parecen auténticamente naturales.

Aunque las figuras se agrupan a veces desarrollando escenas, el movimiento es más bien calmado. La agitación berniniana no llega a la escultura española, sino a finales del siglo XVII. Los escultores trabajan ordinariamente para gremios y cofradías, entidades que rinden culto a las imágenes en el templo y en la calle. La iglesia había reaccionado contra la Reforma, aumentando el sentimiento religioso.

Los Gremios poseían esculturas de sus patronos, que sacaban en procesión el día de festividad. Pero fueron, sobre todo, las cofradías penitenciales las impulsoras de las procesiones y, por consiguiente, de las imágenes procesionales. Las más señaladas eran las procesiones de Semana Santa.

Entre los trabajos más destacados de escultura barroca española se encuentran los retablos para los altares de las iglesias, algunos de ellos de considerable tamaño y riqueza, realizados por equipos de escultores y

arquitectos. Los principales escultores fueron Gregorio Fernández, máximo exponente de la escuela castellana, con impresionantes tallas de Inmaculadas, Piedades y Cristos yacentes; y los representantes de la escuela andaluza, en especial Juan Martínez Montañés, Pedro de Mena, Juan de Mesa y Alonso Cano. Estos últimos repartieron entre Sevilla y Granada buena parte de sus Cristos crucificados, Inmaculadas, santos y otros temas típicos de los pasos procesionales, para los que iban destinadas muchas de estas imágenes cargadas de realismo, expresividad y fervor religioso.

El carácter de una composición arquitectónica, en la que columnas, frontones y entablamentos se asiste a un auge espectacular de la imagen religiosa. La iglesia católica en oposición a la protestante, defiende su valor

La decadencia de la monarquía y el menguado poder económico de las clases dirigentes vincula la producción escultórica a ambientes populares. Son los fieles, agrupados en cofradías, los principales clientes de los escultores del siglo XVII. La escultura española desarrolla su propia personalidad al utilizar el realismo, la policromía, el uso de postizos (ojos, pelo, dientes) nuevos temas como santos (mártires, penitentes, místicos), exaltación mariana, episodios de la pasión

Surge en estos momentos la costumbre de sacar en procesión a los santos patrones de cofradías, iglesias o pueblos, apareciendo el tipo de imagen procesional, sola o formando grupo de carácter narrativo, denominado "paso". A consecuencia de ello se generaliza la independencia de la estatua respecto al marco arquitectónico y la figura aislada se convierte en la tipología predominante, manteniéndose el tradicional interés por los retablos. En estas procesiones se exaltaban los distintos pasajes de la Pasión de Jesucristo, para hacerlo sentir más íntimamente, se incorporaban al cortejo imágenes o grupos de ellas.

Los pasos procesionales, dedicados a temas pasionales y concebidos para ser contemplados en espacios abiertos durante los desfiles de Semana Santa, presentan un evidente carácter escenográfico, con actitudes en ocasiones gesticulantes para acentuar su patetismo y así despertar más fácilmente el fervor popular en las que concurrían los fieles de diversas clases sociales agrupados por cofradías.

Los condicionamientos que inciden en esta concepción escultórica (escasos medios económicos, ligereza para poder ser transportada a hombros, facilidad de manejo del material para lograr mayor realismo y precisión y la tradición medioeval y renacentista española) determinan que el material empleado sea, casi exclusivamente, la madera policromada, siguiendo el procedimiento del estofado.

El retablo barroco es sin duda la creación fundamental del arte religioso español, llegando a influir en la disposición de las fachadas.

En las primeras décadas del siglo XVII presenta un esquema fraccionado en calles y cuerpos superpuestos, pero con el tiempo cambia sustancialmente

–9–

convirtiéndose en un universo de formas sobre el santuario, en un gigantesco muro de fe, para atraer la mirada del fiel y realzar la importancia de la zona litúrgica. La cuadrícula es sustituida por la escena única para centrar mejor la atención del fiel, a la vez que va ganando protagonismo la columna salomónica y se enriquece la decoración.

Realizado casi exclusivamente en madera dorada y policromada, los retablos asumieron cada vez con mayor intensidad unán a esculturas y pinturas para formar un gran aparato escenográfico destinado a impactar y conmover el alma del fiel. Fundían las tres artes.

Material: madera policromada, que va a dar lugar a la imaginería española.

Los dos sistemas de empleo de la madera son el *encarnado* y el *estofado*:

- El encarnado, se usa para las imágenes de vestir (sólo se ve cara, manos y pies)
- El estofado, consiste en raspar el color aplicado sobre la superficie dorada haciendo dibujos de forma que aparezca el oro.

Dos escuelas: *castellana* y *andaluza*:

(*Escuela Andaluza*)**Martínez Montañes:** (1568–1649), escultor español del barroco, creador de la escuela sevillana.

Aunque nació en la provincia de Jaén (Alcalá la Real), debió de formarse en Granada, completando su educación en los círculos manieristas de Sevilla, ciudad en la que ya estaba afincado en 1587 y donde vivió hasta su muerte.

Fue el creador de un lenguaje sereno, de elegante nobleza, con el que expresó los sentimientos de intensa religiosidad imperantes en el arte español de la época, cambiando el hondo dramatismo y el apasionamiento de la escuela castellana por la mesura y el equilibrio clásico que, por su influencia, definió la actividad plástica de la escuela andaluza.

Además de escultor, fue también maestro ensamblador, por lo que trazó muchos de los retablos para los que realizó obra escultórica, como el del Monasterio de Santiponce (1609), el de la iglesia de San Miguel de Jerez de la Frontera (1617) y el del convento sevillano de Santa Clara (1621). No obstante su actividad principal fue la realización de imágenes y relieves, en madera, a los que dio un exquisito acabado gracias a la policromía. En 1603 hizo su primera obra maestra: el *Cristo de la Clemencia* de la catedral de Sevilla, en el que logra una perfecta síntesis entre la belleza clásica que preside la concepción del cuerpo y el intenso realismo que dimana de él. Su capacidad para reflejar el éxtasis contemplativo se aprecia en el *Santo Domingo* (1605, Museo de Bellas Artes de Sevilla), que pertenecía al retablo mayor de Portaceli. En 1609 contrató el retablo del convento de San Isidoro del Campo en Santiponce (Sevilla), para donde hizo un magnífico *San Jerónimo* figura exenta, para poder sacarla en procesión, cuya concepción deriva del modelo del escultor florentino Pietro Torrigiano.

–10–

Dentro de su producción sobresale también su aportación iconográfica en la realización de obras dedicadas a representar, entre otras, a la *Inmaculada Concepción* (catedral de Sevilla), o a *San Ignacio de Loyola* (capilla de la Universidad de Sevilla). *El Jesús de la Pasión* de la iglesia del Divino Salvador (Sevilla, 1619), es su único paso procesional, y uno de sus trabajos de concepción más patética.

(*Escuela Castellana*)**Gregorio Fernández:** (1576–1636), escultor español de la época barroca, creador de la escuela vallisoletana.

De origen gallego, se trasladó a Valladolid en 1605, atraído como otros artistas por la estancia de la corte real en dicha ciudad, donde estuvo establecida desde el 1601 al 1606 impulsando de manera decisiva la actividad artística en la zona. Allí tuvo como maestro al escultor Francisco de Rincón (c. 1567–1608) y completó su formación en el conocimiento de las obras de Juan de Juni y Pompeo Leoni. Del primero tomó su interés por el patetismo expresivo y del segundo la elegancia de sus figuras. Trabajó para los más prestigiosos clientes de la época, como el monarca, la aristocracia y los círculos eclesiásticos y creó un importante taller, en el que formó a muchos discípulos que prolongaron la influencia de su arte durante varias décadas. Retablos, pasos procesionales e imágenes de devoción, siempre en madera, forman su abundante producción que realizó con un estilo muy personal, basado en la representación de la exaltación religiosa imperante en la época, que él interpretó de forma sencilla y realista, buscando acercar la obra a la sensibilidad del pueblo. No obstante su interés por plasmar expresiones y rasgos individuales no le impidió dotar a sus esculturas de un profundo sentido místico, aunando lo concreto y lo espiritual, cualidad esencial del barroco español.

Estudia el cuerpo humano con gran atención. El modelado aparece claramente expresado. Son tan sensibles las superficies de sus figuras, que parece verse la carne. No es casual esta circunstancia, pues nos hallamos en una época aficionada al logro de las calidades. La excelente policromía de sus obras, donde predominan los tonos mates, muy naturalistas, robustece las huellas del dolor; es más, la pintura crea llagas, abre heridas y extiende regueros de sangre.

Entre sus retablos destacan el del Monasterio de las Huelgas Reales (Valladolid, 1613), el de la iglesia de San Miguel de Vitoria (1624–1631) y el de la catedral de Plasencia (1632). El Museo Nacional de Escultura de Valladolid guarda algunas de sus obras maestras, como *La Piedad* (1616), y en el convento de capuchinos de El Pardo (Madrid) puede admirarse su *Cristo yacente* (1614), tipo de imagen que Fernández consagró y popularizó en el siglo XVII; en el Yacente Cristo solo en el sepulcro, escena posterior a la del Entierro. Cristo está como descansando, con los ojos entreabiertos. El modelado lleno contradice a los sufrimientos de la Pasión.

–11–

Pintura:

Si el clasicismo renacentista se caracterizaba por una concepción del mundo basado en lo estable, en el ser, el barroco se basa en lo efímero, transitorio y cambiante. La pintura barroca participa de la mayoría de los caracteres observados en la escultura: naturalismo, movimiento y el gusto por lo efectista y teatral. Los pintores, cansados de la perfección clásica y de los cánones de belleza renacentista y atraídos por la realidad, caen en un naturalismo que no se detiene en lo feo, desagradable y escabroso.

Hay una gran preocupación por la expresión, contemplándose todos los estados del ánimo, sin detenerse en la representación del dolor que será utilizado en la estatuaría religiosa para fomentar la devoción.

El mundo de la pintura española está constituido fundamentalmente por unas cuantas personalidades fortísimas que destacan sobre un nivel medio.

El mito de la pintura del Siglo de oro es un mito crecido; es un mito de exaltación de unos pocos nombres que son verdaderamente cumbres en la historia del Arte universal.

En el siglo XVII, España inicia su estructura cerrada y se bloquea un tanto frente a Europa. Los artistas viajan poco y los que viajan lo hacen sólo a Italia y de unos modos y en unas circunstancias que no producen un gran peso. Hay que tener en cuenta que, por ejemplo, Ribera vivió toda su vida en Italia hasta el extremo que se le puede considerar Italiano de adopción, y Velázquez hizo viajes a Italia en su condición de servidor del Rey, pero ni Zurbarán ni Murillo salieron jamás de las fronteras de España.

Sólo Murillo tuvo cierta proyección exterior en unas circunstancias muy especiales. El Hecho de ser Sevilla un puerto favorecido en las postrimerías del siglo XVII con la nueva estructura política europea, después de que España firmara la paz con Holanda, hizo que se estableciesen en Sevilla comerciantes y banqueros del norte de Europa.

Esta situación proyecta, a través del comercio y de la banca, una cierta relación de España con el resto de Europa, centrada en buena parte, en Sevilla. Y esa Sevilla es la que proyecta a Murillo en los últimos años del siglo fuera de Europa.

Es el único artista español de quien se conocen obras fuera de España en el siglo XVII y de quien aparecen en subastas inglesas, holandesas y flamencas, en los primeros años del XVIII, exclusivamente a partir del mundo sevillano, del mundo del comercio y de esa burguesía de banqueros y mercaderes establecida en Sevilla.

En cambio la figura de Velázquez, absolutamente fundamental, no es conocida fuera de España en el siglo XVII.

El realismo Español:

La duplicidad entre la mística y la realidad, que impregna por completo la visión que de España tiene la

Europa del siglo XIX, empieza a configurar el mito de la pintura española, que se centra en tres o cuatro nombres. Ribera, porque Ribera no es sólo pintor de los mártires sombríos, sino también de las Inmaculadas, y de las bellísimas Magdalenas, sino pintor de un registro muy amplio.

–12–

El realismo español va a ser una intervención romántica porque lo que llaman muchas veces realismo español no es ni más ni menos que el realismo Caravagesco, y muchos cuadros italianos se bautizan entonces como españoles.

El renacer del interés por esos aspectos se hace pensándolo todo como español, llamando españolas a muchas cosas que no lo eran y, sobre todo, no advirtiendo en ese realismo aparente, en ese tenebrismo, en esa insistencia en lo patético, hay elementos que no son exclusivamente españoles. Son elementos que proceden de un sector entero de la pintura europea, vinculado estrictamente a lo religioso. Es un segmento esencialmente contrarreformismo que viene del lenguaje de recuperación de lo verosímil, de aproximación de la imagen devota en los momentos de crisis después del manierismo, y de recuperación de la iglesia católica. Lo que ocurre es que en Italia, Francia o Flandes, paralelamente a esa pintura religiosa, han existido las otras, han existido las corrientes del clasicismo, de la mitología, del conocimiento de las humanidades, de una preocupación por otros aspectos que en la pintura española no aparecen.

No es justo llamar a la pintura española realista cuando apenas existe pintura de género; cuando apenas existe pintura de la vida cotidiana. *Pintura realista* es la pintura holandesa. En Holanda el objeto del pintor es la representación de la vida que se hace por la calle, el mercado, la casa, es decir todos los ingredientes de la vida cotidiana. En cambio nada de eso existe en lo español; lo que sí existe es que la interpretación del hecho religioso.

No es un objetivo la realidad en sí; no se la copia, sino que se utiliza la realidad para aproximarnos a aquello que se nos cuenta en el hecho bíblico y evangélico. Esto es un realismo de segundo grado; no directo. Este es el primer mito de nuestra literatura. Aquí también se produce un absoluto desfase entre la pintura y la literatura.

El Barroquismo:

Se ha exagerado pasando del realismo al barroquismo, es decir, a la acumulación.

La introducción en España en el siglo XVII, de modelos extranjeros, es lo que determina el tránsito del relativo naturalismo de principios de siglo a ese barroquismo de fines de siglo. Lo hay, efectivamente, en la pintura madrileña de fines del XVII, y la pintura sevillana de un Valdés Leal o de un Murillo. Frente a ese barroquismo la figura de un Zurbarán, tan severo, tan sobrio, tan vertical y tan monumental en su estructura podría alzarse como contrafigura.

Los temas pictóricos se multiplican en el barroco. Se enriquece la iconografía religiosa. En los países católicos se insiste en la representación de los asuntos combatidos por los protestantes (la Inmaculada, escenas alegóricas del Santísimo Sacramento, etc.), la representación de escenas del Nuevo Testamento y las historias y martirios de santos se hacen más numerosas y son frecuentes las series de lienzos a ellos dedicados para decorar iglesias y claustros de conventos. En los países protestantes predominan las escenas del Antiguo Testamento.

Entre los géneros profanos, se sigue utilizando el tema mitológico y se desarrollan

–13–

otros nuevos. El retrato se difundió considerablemente, generalizándose el de cuerpo entero y creándose de forma definitiva el de grupo. El paisaje adquiere una importancia extraordinaria, convirtiéndose en género independiente. Aparece el bodegón con figuras, por lo general de medio cuerpo, comiendo, bebiendo o jugando; los interiores de viviendas; la naturaleza muerta, de carnes, pescados o

Frutas; el cuadro de flores, de animales, etc. El fresco se sigue utilizando para la decoración de las bóvedas, donde se desarrollan espectaculares cuadraturas y composiciones de figuras que se mueven por un ficticio firmamento. Se abandona el temple y la madera y se generaliza el óleo y el lienzo. Esto último permite la realización de cuadros muchos más grandes que los de tabla, y gracias a ello, los cuadros de los retablos mayores son todo lo gigantescos que exige el sentido de la grandiosidad de los arquitectos barrocos.

Los géneros:

En cuanto a los géneros, en principio no se diferencian de la pintura universal, pero sí en cuanto al porcentaje. Evidentemente en España hay algún ejemplo de pintura mitológica, literaria, histórica. Pero casi la totalidad de la producción pictórica española del siglo XVII es pintura religiosa, impregnada del sentido contrarreformista. Evidentemente la pintura profana queda absolutamente marginada, aunque se utilizara en determinadas ocasiones con sentido alegórico.

España insiste mucho más en el mundo del éxtasis, del delirio amoroso. Los ojos en blanco tampoco son una invención española, sino más bien boloñesa. Los temas del Antiguo Testamento son muy raros en la pintura española.

En la pintura profana quizá los dos únicos géneros significativos son el retrato y el bodegón.

El retrato porque es una exigencia que tiene sus convenciones, y sus reglas en el mundo de la pintura oficial y cortesana.

El bodegón en el mundo español tiene una peculiaridad: su sobriedad. El bodegón español es extraordinariamente sobrio.

Es significativo que muchos bodegones procedan de clausuras conventuales, donde decoraron los refectorios. Es posible también que tengan un significado alegórico, que tengan un componente de carácter simbólico.

La evolución de las formas:

El punto de partida del llamado naturalismo español es la recuperación de la realidad de los pintores de El Escorial, el deseo de recuperación de lo verosímil, de lo comprensible, de lo que la gente directamente entienda; que los santos o los patriarcas se vistan con el traje de todos los días y estén cerca de nosotros y podamos entenderlos de manera directa. Eso se inicia con un lenguaje de extraordinaria austeridad que es el escorialense.

Estamos dentro de una órbita de recuperación de lo real, de sobriedad expresiva, contención en la composición e iluminación muy controlada.

Tres escuelas importantes:

–14–

(*Escuela Madrileña*) **Diego de Silva Velázquez:** (1599–1660), pintor español, máximo representante de la pintura barroca española. Nació en Sevilla el 6 de junio de 1599. Procedente de una familia burguesa sevillana, fue el mayor de seis hermanos. Entre 1611 y 1617 el joven Velázquez trabajó como aprendiz en el

taller del que sería su futuro suegro, Francisco Pacheco, pintor manierista y autor de un importante tratado titulado *El arte de la pintura* (1649). Durante sus años de aprendizaje, Velázquez aprendió el naturalismo tenebrista imperante en su época, derivado del realismo italiano y del flamenco.

Primeras obras:

Las obras más tempranas de Velázquez, realizadas entre los años 1617 y 1623, pueden dividirse en tres categorías: el bodegón (objetos de uso cotidiano combinados con naturalezas muertas), retratos y escenas religiosas. Muchas de sus primeras obras tienen un marcado acento naturalista, como *La comida* (c. 1617, Museo del Ermitage, San Petersburgo), bodegón que puede considerarse como la primera obra independiente del maestro. En sus bodegones, como el *Aguador de Sevilla* (c. 1619–1620, Aspley House, Londres) los magistrales efectos de luz y sombra, así como la directa observación del natural, llevan a relacionarlo inevitablemente con Caravaggio. Para sus pinturas religiosas utilizó modelos extraídos de las calles de Sevilla, tal y como Pacheco afirma en su biografía sobre Velázquez. En la *Adoración de los Magos* (1619, Museo del Prado, Madrid) las figuras bíblicas son, por ejemplo, retratos de miembros de su familia incluido su propio autorretrato.

Velázquez fue también un pintor conocido en los círculos intelectuales de Sevilla, uno de los cuales, la Academia de Artes, fue dirigida de manera informal por Pacheco. En dichos encuentros, tuvo la ocasión de conocer a personalidades de su tiempo como el gran poeta Luis de Góngora y Argote (cuyo retrato, ejecutado en el año 1622 se encuentra en el Museum of Fine Arts Boston). Esos contactos fueron importantes para las obras posteriores de Velázquez sobre temas mitológicos o clásicos.

Encuentros en la corte:

En el año 1621 Velázquez realizó su primer viaje a Madrid (tal y como Pacheco nos dice) para, presumiblemente, conocer en persona las colecciones reales y probablemente para buscar, sin éxito en esta ocasión, un puesto como pintor de corte. Sin embargo, en el año 1623 regresó a la capital para pintar un retrato del rey Felipe IV (1623, Museo del Prado) y el monarca le nombró su pintor de cámara. Este lienzo fue el primero de una serie de retratos soberbios y directos, no sólo del rey, sino también de la familia real y otros miembros de la corte, ya que realmente, su principal

–15–

ocupación en la corte era la de retratar, aunque también abordó temas mitológicos como *El triunfo de Baco*, popularmente llamado, *Los borrachos* (1628–1629, Museo del Prado). Esta escena de bacanal en un paisaje abierto, en la que el dios del vino bebe junto a los borrachos, atestigua el interés del artista por el realismo.

Viaje a Italia:

En el año 1628 Petrus Paulus Rubens llegó a la corte de Madrid en misión diplomática y entre los pocos pintores con los que trabó amistad estaba Velázquez. Aunque el gran maestro flamenco no causó un decisivo impacto sobre la obra del pintor, sus conversaciones le impulsaron a visitar las colecciones de arte en Italia que tanto admiraba Rubens. En agosto de 1629 Velázquez abandonó Barcelona rumbo a Génova y pasó dos años viajando por Italia. De Génova se dirigió a Milán, Venecia, Florencia y Roma; regresó a España desde Nápoles en enero de 1631. En el transcurso de este viaje estudió de cerca el arte del renacimiento y de la pintura italiana de su tiempo. Algunas de las obras realizadas durante sus viajes dan muestra de la asimilación de estos estilos; un ejemplo representativo es su *La túnica de José* (1639, Monasterio de El Escorial, Madrid) y *La fragua de Vulcano* (1630, Museo del Prado), que combinan los efectos escultóricos miguelangelescos con el claroscuro de maestros italianos tales como Guercino y Giovanni Lanfranco.

Regreso a España:

De vuelta a España, Velázquez reanudó sus encargos como retratista de corte con la obra *Príncipe Baltasar Carlos con un enano* (1631, Museum of Fine Arts, Boston) imagen conmovedora del príncipe, quien moriría antes de alcanzar la mayoría de edad. Desde la década de 1630 poco se conoce acerca de la vida personal del artista a pesar de que su ascenso en círculos cortesanos está bien documentado. En el año 1634 Velázquez llevó a cabo el programa decorativo del Salón de Reinos en el nuevo palacio del Buen Retiro. Constaba de 12 escenas de batallas, junto a retratos ecuestres en los que las tropas españolas habían resultado victoriosas. En esta obra no sólo intervino Velázquez, sino otros artistas de prestigio. Velázquez incluyó en este ciclo de batallas el cuadro titulado *Las lanzas o La rendición de Breda* (1634, Museo del Prado) que retrata al general español Spínola, después de sitiar las ciudades del norte en el año 1625, recibiendo las llaves de la ciudad de manos del gobernador. La delicadeza en la asombrosa manera de ejecución la convierte, como obra individual, en una de las composiciones históricas más célebres del arte barroco español.

Hacia 1640 pinta los retratos de caza de la familia real para la Torre de la Parada, un pabellón de caza cerca de Madrid. Perteneciente a la década de

–16–

los últimos años de 1630 y principios de 1640 son los famosos retratos de enanos de corte que reflejan el respeto y la simpatía con que eran tratados en palacio. Velázquez pintó pocos cuadros religiosos, entre ellos destacan el *Crucificado* (c. 1632), *La coronación de la Virgen* (c. 1641) y *San Antonio Abad y san Pablo primer ermitaño* (c. 1634), todos ellos en el Museo del Prado.

Últimos trabajos:

Durante los últimos años de su vida, Velázquez trabajó no sólo como pintor de corte sino también como responsable de la decoración de muchas de las nuevas salas de los palacios reales. En el año 1649 regresó de nuevo a Italia, en esta ocasión para adquirir obras de arte para la colección del rey. Durante su estancia en Roma (1649–1650) pintó el magnífico retrato de *Juan de Pareja* (Metropolitan Museum of Art, Nueva York) así como el inquietante y profundo retrato del Papa *Inocencio X* (Galería Doria–Pamphili, Roma), recientemente exhibido en Madrid. Al poco tiempo fue admitido como miembro en la Academia de San Lucas de Roma. Su elegante *Venus del espejo* (National Gallery, Londres) data probablemente de esta época.

Las obras clave de las dos últimas décadas de la vida de Velázquez son *Las hilanderas* o *La fábula de Aracné* (1644–1648, Museo del Prado) composición sofisticada de compleja simbología mitológica, y una de las obras maestras de la pintura española *Las Meninas* o *La familia de Felipe IV* (1656, Museo del Prado), que constituye un imponente retrato de grupo de la familia real con el propio artista incluido en la escena. Velázquez continuó trabajando para el rey Felipe IV, como pintor, cortesano y fiel amigo hasta su muerte acaecida en Madrid el 6 de agosto de 1660. Su obra fue conocida y ejerció una importante influencia en el siglo XIX, cuando el Museo del Prado la expuso en sus salas.

(*Escuela Valenciana*) **Francisco Ribalta:** (1565–1628), pintor español, principal introductor del lenguaje del naturalismo tenebrista del barroco en la zona.

Nacido en 1565 en Solsona (Lérida), se formó en las décadas de 1580 y 1590 en El Escorial, donde aprendió el lenguaje del manierismo reformado para después evolucionar hacia el naturalismo tenebrista del barroco. Se instaló en Valencia en 1599, recibiendo en 1603 su primer encargo importante: el retablo mayor de la iglesia de San Jaime de Algemés, en el que refleja aún la influencia escurialense, en especial del pintor Juan Fernández de Navarrete. Poco después inició sus trabajos para el colegio del Corpus Christi, seminario valenciano fundado por el entonces arzobispo Juan de Ribera. Para su altar mayor pintó la Santa Cena (1606), de iconografía contrarreformista y composición aún escurialense.

Hacia 1620 se produjo un cambio decisivo en su estilo, que siguió desde

entonces el nuevo lenguaje del barroco, creado en Roma por Caravaggio en los años iniciales del siglo. Modelos concretos, iluminación tenebrista e interés por la realidad inmediata caracterizan los trabajos de la última década de su vida: Abrazo de san Francisco al crucificado (Museo de Bellas Artes de Valencia), San Francisco confortado por un ángel músico (Museo del Prado, Madrid) y Abrazo de Cristo a san Bernardo (Museo del Prado). En algunas de sus composiciones, en especial en sus imágenes aisladas, como el San Bruno del Museo de Bellas Artes de Valencia, anuncia el arte monumental y austero de Zurbarán.

(*Escuela Andaluza*) **Bartolomé Esteban Murillo:** (1617–1682), pintor español nacido en Sevilla, cultivador de una temática preferentemente religiosa.

A través de las colecciones privadas de su ciudad natal tuvo la oportunidad de conocer la obra de los maestros barrocos italianos y flamencos, junto a la de sus precursores españoles, pinturas que le influyeron poderosamente. A partir de sus primeras obras, representaciones de la Virgen María o la Sagrada Familia, de espíritu algo distante, evolucionó hacia un tratamiento de los temas en un tono más humano y sencillo, dentro de interiores cotidianos, en los que introduce pequeños detalles y escenas de la vida cotidiana. Sus personajes se caracterizan por esa dulzura y sentimentalidad propios de su estilo, que huye de los arrebatos trágicos que tanto atrajeron a otros artistas del barroco. Un destacado ejemplo de ello es La Sagrada Familia del pajarito (c. 1650) que se puede contemplar en el Museo del Prado de Madrid. Entre 1645 y 1646 realizó 11 escenas de vidas de santos que le dieron gran fama. En 1660 Murillo fundó y fue presidente de la Academia de Dibujo de Sevilla.

Murillo es sin duda el mejor dibujante de la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVII, aunque junto a él hay que citar a Valdés de leal y a Herrera el Mozo, así como a otros muchos maestros que dan cuerpo a la denominada escuela sevillana de dibujo. De gran calidad y de empeño plenamente barrocos, contrastan con la pobreza de sus pinturas, evidenciando la existencia en Sevilla de maestros dedicados casi exclusivamente al dibujo. Los de Murillo fueron coleccionados muy pronto. Muestran gran variedad de técnicas y una preocupación por crear sugerencias espaciales y atmósferas envolventes.

Como pintor de escenas de género, destacó en la interpretación de personajes infantiles marginados de manera bastante emotiva, como por ejemplo en el Niño pordiosero (1645, Museo del Louvre, París). La Virgen y el Niño con santa Rosalía de Palermo (1670, Museo Thyssen–Bornemisza de Madrid) es una obra en la que se pone de manifiesto la armonía de la composición y la precisión del dibujo de las pinturas de Murillo. De 1671 a 1674 realizó las pinturas de la iglesia de la Caridad de Sevilla, hoy dispersas por varios museos de San Petersburgo, Madrid (el Museo del Prado conserva

numerosas obras suyas) y Londres. Murillo es el artista que mejor ha definido el tema de la Inmaculada Concepción, del que nos ofrece numerosas versiones que destacan por la gracia juvenil y el rostro amoroso de la Virgen y el vuelo de los ángeles que la rodean. En el Museo del Prado se pueden contemplar algunos lienzos que tratan este tema. Sus representaciones de santos, auténticos retratos de personajes españoles de la época, corresponden al realismo imperante en el arte religioso del siglo XVII. En el siglo XIX las obras de Murillo alcanzaron gran popularidad e influyeron en algunos artistas de ese periodo. El éxito de sus obras justifica el que en vida del pintor se hicieran ya copias. Copias de Murillo figuran en la mayoría de las colecciones sevillanas y andaluzas del XVII, del XVIII y del XIX.

(*Escuela Andaluza*) **Francisco de Zurbarán:** (1598–1664), pintor español conocido por sus cuadros religiosos y escenas de la vida monástica en la época del barroco y la Contrarreforma. Su estilo, adscrito a la corriente tenebrista por el uso que hace de los contrastes de luces y sombras, se caracteriza básicamente por la sencillez compositiva, el realismo, el rigor en la concepción, la exquisitez y la ternura en los detalles, las

formas amplias y la plenitud en los volúmenes, la monumentalidad en las figuras y el apasionamiento en los rostros.

Hijo de un comerciante vasco afincado y casado en Extremadura, Zurbarán nació en Fuente de Cantos (al sur de la provincia de Badajoz) el 7 de noviembre de 1598. Entró como aprendiz en el taller sevillano de Pedro Díaz Villanueva, pintor de imágenes piadosas, hasta que en 1617 (ya casado) se trasladó a Llerena, donde residió durante más de diez años realizando trabajos para diversos conventos de Extremadura y Sevilla. En 1629, atendiendo a la invitación del municipio sevillano, se instaló en la ciudad durante los siguientes 30 años. Entre 1634 y 1635 abandonó Sevilla por primera vez para desplazarse a Madrid con el encargo de pintar la serie mitológica de *Los trabajos de Hércules* (Museo del Prado, Madrid) y dos cuadros de batallas para el palacio del Buen Retiro. La década de 1640 fue la más fructífera de su obra; realizó varias pinturas para el monarca español Felipe IV, por lo que firmó alguna vez con el título de 'pintor del Rey'. En la siguiente década, en cambio, comenzó su declive al no recibir tantos encargos como en épocas anteriores (tal vez por la competencia que empezó a hacerle el pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo), aunque continuó pintando excelentes obras. En 1658 viajó por segunda vez a Madrid, donde fijó su residencia definitivamente, aunque con dificultades económicas, hasta su muerte, el 27 de agosto de 1664, sumido en una gran pobreza.

Las obras de Caravaggio, José de Ribera y Diego Velázquez ejercieron una clara influencia en Zurbarán. Al final de su carrera artística también le influyó el estilo más tierno y vaporoso de Murillo.

Su primera obra conocida, pintada cuando tenía 18 años, es la *Inmaculada*

–19–

Concepción (1616, Colección Valdés, Bilbao). Obra de juventud es también un *Cristo crucificado* (1626–1630, Museo de Bellas Artes de Sevilla), tema que repetirá en numerosas ocasiones a lo largo de su carrera. Aunque Zurbarán pinta historias e imágenes religiosas aisladas, sus obras principales son retablos y series de lienzos para conventos. Para el Colegio Franciscano de Sevilla llevó a cabo el ciclo de *Historias de san Buenaventura* (1629, repartido en diversos museos) y para los mercedarios de Sevilla las dos *Visiones de san Pedro* (1629, ambas en el Museo del Prado). Obra de primera magnitud es *La apoteosis de santo Tomás de Aquino* (1631, Museo de Bellas Artes de Sevilla), pintada originariamente para el colegio mayor de Santo Tomás en Sevilla. Entre 1630 y 1635 llevó a cabo las pinturas para Nuestra Señora de las Cuevas, en Triana, de las que destaca *San Hugo en el refectorio de los cartujos*. En los años finales de la década de 1630, realizó el ciclo de pinturas del monasterio de Guadalupe (1638–1645), únicas piezas que se conservan en el lugar de origen, en el que retrata en diversos lienzos la vida de san Jerónimo y las principales figuras de su orden monástica, como *Fray Gonzalo de Illescas*, y la serie para la cartuja de Jerez (1633–1639), cuyas historias evangélicas del retablo se encuentran en el Museo de Grenoble, pero en las que los más valiosos son los cuadros de santos cartujos en oración, como el *Beato Juan de Houghton* del Museo de Cádiz. Junto a estos encargos realizó obras más mundanas, por la riqueza de sus vestiduras, en las que representa a santos. *Santa Casilda* (en el Museo del Prado) y *Santa Margarita* (National Gallery de Londres) son las obras más destacadas en esta línea.

Otros temas de la obra de Zurbarán, aparte los meramente religiosos, son los retratos (*Conde de Torrelaguna*, en el Museo de Berlín), los cuadros históricos (*Socorro de Cádiz*, Museo del Prado) y sobre todo los bodegones. Aunque son pocos los que conocemos, en ellos muestra claramente su estilo: sencillez en la composición objetos puestos en fila, tenebrismo conseguido con fondos muy oscuros, sentido del volumen en las formas y una gran naturalidad. Destacan los bodegones del Museo de Cleveland y del Museo del Prado (*Bodegón*).

Rococó:

Es el estilo pictórico y decorativo del siglo XVIII que se caracteriza por una ornamentación elaborada,

delicada y recargada. El periodo del rococó se corresponde aproximadamente con el reinado de Luis XV, rey de Francia (1715–1774). Sus orígenes exactos son oscuros, pero parece haber comenzado con la obra del diseñador francés Pierre Lepautre, quien introdujo arabescos y curvas en la arquitectura interior de la residencia real en Marly, y con las pinturas de Jean–Antoine Watteau, cuyos cuadros de colores

–20–

delicados sobre escenas aristocráticas que se desarrollan en medio de un entorno idílico rompen con el heroísmo del estilo de Luis XIV. El término rococó proviene del francés *rocaille*, que significa 'rocalla' que era el elemento decorativo propio. En decoración, el estilo se caracteriza por una ornamentación basada en arabescos, conchas marinas, curvas sinuosas y en la asimetría; en pintura se caracteriza por el uso de colores pastel más bien pálidos. Los pintores más representativos del rococó fueron François Boucher y Jean–Honoré Fragonard, el primero es conocido por pintar escenas de tocador con desnudos de angelotes rosados y rellenitos, mientras que el segundo de ellos se caracteriza por las escenas galantes desarrolladas en el interior de alcobas o en claros frondosos. En cuanto a la decoración, el estilo rococó alcanzó su cumbre en el hotel Soubise en París, trabajo que comenzó en el año 1732 y al que contribuyeron un gran número de artistas y decoradores notables entre los que destacan Gabriel Germain Boffrant y René Alexis Delamaire.

El estilo rococó se difundió rápidamente por otros países europeos, particularmente por Alemania y Austria, donde se entremezcló con el estilo barroco creando un estilo suntuoso y profuso, especialmente en iglesias y espacios sagrados. Culminó con el trabajo del arquitecto y diseñador bávaro François de Cuvilliés en su obra del pabellón de Amalienburg (1734–1739) cerca de Munich, cuyo interior, parecido a un joyero, estaba compuesto de espejos, filigranas de plata y oro y de paneles decorativos. En España, La Granja es el edificio que más se acerca a este estilo artístico, aunque el rococó francés se dio más en la decoración de interiores.

El estilo rococó dio paso al austero estilo neoclásico a finales del siglo XVIII y desapareció después de la Revolución Francesa en 1789 de manera repentina y por completo.

Neoclásico:

Es el estilo artístico que se desarrolló especialmente en la arquitectura y las artes decorativas; floreció en Europa y Estados Unidos aproximadamente desde el año 1750 hasta comienzos de 1800 y se inspiró en las formas grecorromanas. Más que un resurgimiento de las formas antiguas, el neoclasicismo relaciona hechos del pasado con los acontecidos en su propio tiempo. Los artistas neoclásicos fueron los primeros que intentaron reemplazar la sensualidad y la trivialidad del rococó por un estilo lógico, de tono solemne y austero. Cuando los movimientos revolucionarios establecieron repúblicas en Francia y en América del Norte, los nuevos gobiernos republicanos adoptaron el neoclasicismo como estilo oficial porque relacionaban la democracia con la antigua Grecia y la República romana. Más tarde, cuando Napoleón I subió al poder en Francia, este estilo se modificó

–21–

para servir a sus necesidades propagandísticas. Con el nacimiento del movimiento romántico la prioridad por la expresión personal sustituyó al arte basado en valores ideales.

Génesis del arte neoclásico:

El estilo neoclásico se desarrolló tomando como punto de referencia la excavación en Italia de las ruinas de las ciudades romanas de Herculano en 1738 y de Pompeya en 1748, la publicación de libros tales como *Antigüedades de Atenas* (1762) de los arqueólogos ingleses James Stuart y Nicholas Revett y la llegada de la colección Elgin a Londres en 1806. Ensalzando la noble simplicidad y el gran sosiego del estilo grecorromano, el historiador alemán Johann Winckelmann instó a los artistas a estudiar y a imitar su eternidad

y sus formas ideales. Sus ideas encontraron una entusiasta acogida dentro del círculo de artistas reunidos en torno a él en el año 1760 en Roma.

Arquitectura:

Antes de que se realizaran los descubrimientos de Herculano, Pompeya y Atenas, el único punto de referencia conocido de la arquitectura romana era el proporcionado por los grabados de edificios de arquitectura clásica romana realizados por el artista italiano Giovanni Battista Piranesi. Los nuevos hallazgos arqueológicos encontrados proporcionaron el vocabulario de la arquitectura formal clásica y los arquitectos empezaron a inclinarse por un estilo basado en modelos grecorromanos.

Las características del Arquitectura neoclásicas son:

• El arco de medio punto.

• Elementos sustentantes: columnas clásicas.

• Elementos sustentados. Entablamentos y cúpulas.

• Desnudez decorativa.

El trabajo del arquitecto y diseñador escocés Robert Adam, que en la década de 1750 y 1760 diseñó varias casas de campo inglesas (entre las cuales destacan la casa Sion, 1762–1769 y Osterley Park 1761–1780), le convierten en el introductor del estilo neoclásico en Gran Bretaña. El estilo Adam, tal y como se le conoce, evoca el rococó por su énfasis en la ornamentación de fachadas y un refinamiento a gran escala, incluso al adoptar los motivos de la antigüedad.

En Francia, Claude Nicholas Ledoux diseñó un pabellón (1771) para la condesa du Barry en Louveciennes y una serie de puertas para la ciudad de París (1785–1789). Ambos casos ejemplifican la fase inicial de la arquitectura

–22–

neoclásica francesa; sin embargo, sus obras más tardías comprendían proyectos (que nunca se llegaron a ejecutar) para una ciudad ideal en la cual los edificios quedaban reducidos, con frecuencia, a formas geométricas desornamentadas. Después de que Napoleón fuese nombrado emperador en el año 1804, sus arquitectos oficiales, Charles Percier y Pierre François Fontaine, trabajaron para llevar a cabo su deseo de transformar París en la capital más importante de Europa imitando el estilo opulento de la arquitectura imperial romana. La arquitectura de estilo imperio se ejemplifica en construcciones como el arco de triunfo del Carrousel del Louvre, diseñado por Percier y por Fontaine, y los campos Elíseos, diseñados por Fontaine; ambos trabajos, iniciados en el año 1806 se encontraban lejos del espíritu de la obra visionaria de Ledoux.

Ejemplos de arquitectura inglesa inspirada en los modelos griegos son el Banco de Inglaterra de John Soane así como el pórtico del Museo Británico por Robert Smirke. El neogriego fue sustituido por el estilo regencia, cuyos ejemplos arquitectónicos más notables son las fachadas de Regent Street en Londres, diseñadas por John Nash y comenzadas en el año 1812, y el Royal Pavilion en Brighton (1815–1823). La arquitectura neoclásica de Edimburgo, Escocia, representa la vertiente más pura, por lo que la ciudad se ganó el nombre de la Atenas del Norte. De otra parte, la arquitectura neoclásica en Berlín está representada por el Teatro Real obra del alemán Karl Friedrich Schinkel (1819–1821).

En Estados Unidos se desarrolló una variante del neoclasicismo, el estilo federal, que surgió entre 1780 y 1820. Inspirada en la obra de Robert Adam, el arquitecto Charles Bulfinch realiza la Massachusetts State

House en Boston terminada en el año 1798. El modelo para el edificio del Capitolio de Thomas Jefferson en Richmond, Virginia (1785–1789), fue el templo romano del siglo I la Maison–Carrée en Nîmes, Francia. Por medio de lecturas y de viajes, Jefferson realizó un profundo estudio de la arquitectura romana, aplicó sus conocimientos a los diseños de su propia casa en Monticello, a los del campus de la Universidad de Virginia y contribuyó en los proyectos preliminares de la nueva capital Washington D.C. Sus obras ejemplifican el estilo neoclásico en Estados Unidos.

El estilo neogriego, basado en los templos del siglo V e inspirado en los mármoles de Elgin, floreció durante la primera mitad del siglo XIX en Estados Unidos. Ambos estilos, el federal y el neogriego, ayudaron a definir el estilo propio de la arquitectura estadounidense.

Las figuras más representativas de la arquitectura neoclásica española fueron, entre otros, Ventura Rodríguez (palacio de los duques de Liria), el italiano Sabattini, autor de la Puerta de Alcalá en Madrid, y Juan de Villanueva, que hizo el Museo del Prado de Madrid.

Al igual que en España, el neoclasicismo en Hispanoamérica también estuvo

–23–

dirigido por las Academias. Entre los edificios más representativos destacan la casa de la Moneda en Santiago de Chile, el palacio de la Minería y la fábrica de cigarros en México, y la iglesia de San Francisco en Cali, Colombia.

Pintura:

La pintura neoclásica se centró en Roma, donde muchos pintores expatriados se agruparon en torno a la figura del historiador alemán Johann Winckelmann. Su círculo incluía al pintor bohemio Anton Raphael Mengs, el escocés Gavin Hamilton y el estadounidense Benjamin West. *El Parnaso* de Mengs (1761) un fresco pintado para la villa Albani en Roma, fue diseñado especialmente por consejo de Winckelmann. A diferencia de las típicas composiciones de frescos del barroco o del rococó, su composición es simple: sólo unas pocas figuras, en total calma, con poses semejantes a las de estatuas antiguas. Entre 1760 y 1765, Hamilton, quien fue también arqueólogo y marchante, completó cinco cuadros basados en modelos de la escultura antigua e inspirados en la *Iliada* de Homero. West trabajó en Roma desde 1760 a 1763. Para alguna de sus obras como *Agripina desembarcando en Brundisium con las cenizas de Germánico* (1768, Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut) se inspiró en su experiencia en Roma. Solemne y austero en cuanto al tratamiento y al tema, reproduce sin embargo con sumo detalle los motivos arqueológicos.

Las mismas tendencias se hacen patentes en la obra temprana del pintor francés Jacques–Louis David, uno de los máximos exponentes de la pintura neoclásica. Su *Juramento de los Horacios* (1784–1785, Louvre, París) exalta el tema del patriotismo estoico. El cuadro neoclásico concebido como espacio arquitectónico y el friso como cita de figuras, reflejan la preocupación neoclásica de composición lógica y clara. Los perfiles definidos y una luz dura proporcionan a estas figuras la cualidad de estatuas. Los trabajos realizados por David, encargados por Napoleón, como la *Coronación de Napoleón y Josefina* (1805–1807, Louvre) están muy alejados del esplendor y del poder que emanaba la ceremonia.

A comienzos de la década de 1790 los artistas empezaron a pintar imitando las siluetas representadas en la cerámica griega. El exponente más destacado de esta manifestación fue el inglés John Flaxman, cuyos grabados de líneas simples, para las ediciones de la *Iliada* y la *Odisea* de Homero sustituían la perspectiva tradicional, la luz y el modelado, por diseños de líneas puras. Uno de los alumnos más aventajados de David, heredero de su trayectoria e intérprete de la tradición clásica fue Jean August Dominique Ingres que adoptó la doble dimensionalidad de la obra de Flaxman, tal y como puede apreciarse en su obra *Los embajadores de Agamenón* (1801, Escuela de Bellas Artes, París).

En España destacan los pintores neoclásicos José de Madrazo, con *La muerte de Viriato* (c. 1808, Museo del Prado, Madrid), José Aparicio (1773–1838) y Juan Antonio Ribera (1779–1860), uno de los pocos artistas davidianos españoles autor del célebre cuadro *Cincinato abandona la labranza para dictar leyes en Roma* (Museo de Cáceres).

Escultura:

Dado que la escultura en Europa ha estado muy influida por las formas clásicas desde el renacimiento, los principios neoclásicos han sufrido menor impacto que en otras manifestaciones artísticas. En general, los escultores neoclásicos tienden a plasmar poses contorsionadas en mármoles de colores característicos del último barroco o del rococó, preferentemente contornos limpios, una reposada actitud y formas idealizadas ejecutadas en mármol blanco. Las características de la Escultura neoclásica son:

• Retratos y temas históricos y mitológicos.

• Mármol como material fundamental.

• Bulto redondo y relieve.

• Se busca el reposo, eliminando los escorzos.

Los primeros ejemplos de escultura neoclásica fueron realizados por artistas en contacto directo con el círculo de Winckelmann en Roma. Entre otros escultores hemos de citar a John Tobias Sergel, quien de regreso a su Suecia natal llevó el nuevo estilo al norte de Europa, y los ingleses Thomas Banks y Joseph Nollekens quienes introdujeron el estilo en su país. No obstante, la figura dominante en la historia de la escultura neoclásica fue el italiano Antonio Canova que se convirtió en miembro del círculo de Roma en el año 1780; después de haber abandonado el estilo barroco, buscó en el estilo neoclásico la severidad y la pureza del arte antiguo. *Teseo y la muerte del minotauro* (1781–1782) reflejan más la calma de la victoria que la propia contienda; ésta fue la primera obra de Canova en su nuevo estilo, y le proporcionó fama inmediata.

A la muerte de Canova el artista danés Bertel Thorvaldsen heredó su prestigiosa posición de escultor en Europa. Sus múltiples encargos internacionales permitieron mantener el estricto neoclasicismo como la corriente dominante en la escultura hasta mediados del siglo XIX. El estilo fue llevado a Estados Unidos por uno de sus amigos, Horatio Greenough y continuado por Hiram Powers un artista estadounidense que residió durante bastante tiempo en Italia, autor del célebre *Esclavo griego* (1843) del cual se han realizado numerosas réplicas.

Artes decorativas:

El estilo neoclásico se extendió también a las artes decorativas. Alrededor del año 1760, Robert Adam realizó muebles con motivos grecorromanos. Introducido en Francia, este estilo simple y clásico empezó a ser conocido como estilo etrusco y fue favorecido por la corte de Luis XV. Con adaptaciones posteriores de diseño clásico, inspiradas en los hallazgos arqueológicos, se desarrolló como un estilo elegante conocido como Luis XVI, propiciado por la familia real durante la década de 1780. En cerámica, el estilo neoclásico lo hallamos en la cerámica de Josiah Wedgwood en Inglaterra, para la que Flaxman realizó muchos diseños, y en la porcelana de Sèvres en Francia.

En la época de Napoleón I, las residencias reales más antiguas fueron redecoradas para el uso oficial, de

acuerdo con los planes diseñados por Percier y Fontaine: muebles, porcelanas, tapices, todo ello con diseños y motivos grecorromanos. Interpretados como un todo, los interiores definían el estilo imperio en las artes decorativas que fueron muy pronto imitadas en toda Europa.

Goya:

Francisco de Goya y Lucientes(1746–1828), fue un pintor y grabador español considerado uno de los grandes maestros de la pintura de su país. Marcado por la obra de Velázquez, habría de influir, a su vez, en Édouard Manet, Pablo Picasso y gran parte de la pintura contemporánea. Formado en un ambiente artístico rococó, evolucionó a un estilo personal y creó obras que, como la famosa El 3 de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío (1814, Museo del Prado, Madrid), siguen causando, hoy día, el mismo impacto que en el momento en que fueron realizadas.

Formación y primeros proyectos:

Goya nació en la pequeña localidad aragonesa de Fuendetodos (cerca de Zaragoza) el 30 de marzo de 1746. Su padre era pintor y dorador de retablos y su madre descendía de una familia de la pequeña nobleza de Aragón. Poco se sabe de su niñez. Asistió a las Escuelas Pías de Zaragoza y comenzó su formación artística a los 14 años, momento en el que entró como aprendiz en el taller de José Luzán, pintor local competente aunque poco conocido, donde Goya pasó cuatro años. En 1763 el joven artista viajó a Madrid, donde esperaba ganar un premio en la Academia de San Fernando (fundada en 1752). Aunque no consiguió el premio deseado, hizo amistad con otro artista

–26–

aragonés, Francisco Bayeu, pintor de la corte que trabajaba en el estilo académico introducido en España por el pintor alemán Anton Raphael Mengs. Bayeu (con cuya hermana, Josefa, habría de casarse Goya más adelante) tuvo una enorme influencia en la formación temprana de Goya y a él se debe que participara en un encargo importante, los frescos de la iglesia de la Virgen del Pilar en Zaragoza (1771, 1780–1782), y que se instalara más tarde en la corte.

En 1771 fue a Italia donde pasó aproximadamente un año. Su actividad durante esa época es relativamente desconocida; se sabe que pasó algunos meses en Roma y también que participó en un concurso de la Academia de Parma en el que logró una mención. A su vuelta a España, alrededor de 1773, se presentó a varios proyectos para la realización de frescos, entre ellos el de la Cartuja de Aula Dei, cerca de Zaragoza, en 1774, donde sus pinturas prefiguran las de sus mejores frescos realizados en la iglesia de San Antonio de la Florida en Madrid, en 1798, fecha en la que comenzó a hacer grabados partiendo de la obra de Velázquez que, junto con la de Rembrandt, sería fuente de inspiración durante toda su vida.

Pintor de la corte:

En 1789 Goya fue nombrado pintor de cámara por Carlos IV y en 1799 ascendió a primer pintor de cámara, decisión que le convirtió en el pintor oficial de Palacio. Goya disfrutó de una posición especial en la corte, hecho que determinó que el Museo del Prado de Madrid heredara una parte muy importante de sus obras, entre las que se incluyen los retratos oficiales y los cuadros de historia. Éstos últimos se basan en su experiencia personal de la guerra y trascienden la representación patriótica y heroica para crear una salvaje denuncia de la crueldad humana. Los cartones para tapices que realizó a finales de la década de 1780 y comienzos de la de 1790 fueron muy apreciados por la visión fresca y amable que ofrecen de la vida cotidiana española. Con ellos revolucionó la industria del tapiz que, hasta ese momento, se había limitado a reproducir fielmente las escenas del pintor flamenco del siglo XVII David Teniers. Algunos de los retratos más hermosos que realizó de sus amigos, de personajes de la corte y de la nobleza datan de la década de 1780. Obras como Carlos III, cazador (1786–1788); Los duques de Osuna y sus hijos (1788) ambos en el Museo del Prado de

Madrid, o el cuadro la Marquesa de Pontejos (c. 1786, Galería Nacional, Washington) demuestran que en esa época pintaba con un estilo elegante, que en cierto modo recuerda al de su contemporáneo inglés Thomas Gainsborough. Dos de sus cuadros más famosos, obras maestras del Prado, son: La maja desnuda (1800–1803) y La maja vestida (1800–1803).

–27–

Aguafuertes y pinturas posteriores:

En el invierno de 1792, en una visita al sur de España, Goya contrajo una grave enfermedad que le dejó totalmente sordo y marcó un punto de inflexión en su expresión artística. De entonces en adelante, el grueso de su trabajo personal cae dentro de tres grandes categorías establecidas entonces:

ð Dibujos considerados obras de arte por derecho propio, con los títulos como elemento del empeño. Componiendo series en las que el creador habla para sí mismo y para todo lo que quiera fisgonear, en forma de observaciones sucesivas y muchas veces sobre el ser humano.

ð Una exploración de la violencia y la sinrazón, dramatizada en sus experimentos técnicos.

ð Una exploración del realismo en los cuadros de género que, al igual que en las otras dos vías, tienen por tema al vulgo; desarrollan el estudio con detenimiento de los personajes y, en último término, tienden hacia lo monumental.

Sus dibujos se cuentan por cientos. Entre 1797 y 1799 dibujó y grabó al aguafuerte la primera de sus grandes series de grabados, Los caprichos, en los que, con profunda ironía, satiriza los defectos sociales y las supersticiones de la época. Series posteriores, como los Los desastres de la guerra o Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte y otros caprichos enfáticos, (1810) y Los disparates (1820–1823), presentan comentarios aún más cáusticos sobre los males y locuras de la humanidad. Un cuadro hecho antes de 1812 que queda grabado en la memoria es el enigmático *COLOSO*. Un enorme gigante con los puños cerrados en dirección al horizonte y a sus espaldas, hombres y bestias huyen en desorden. Su simbolismo ha sido muy discutido. Parece simbolizar la misma guerra. Con sus gruesas capas de pintura flotando en el fondo, que es casi negro, anticipa las Pinturas Negras.

Los horrores de la guerra dejaron una profunda huella en Goya, que contempló personalmente las batallas entre soldados franceses y ciudadanos españoles durante los años de la ocupación napoleónica. En 1814 realizó El 2 de mayo de 1808 en Madrid: la lucha con los mamelucos y El 3 de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío y pinturas posteriores (ambos en el Museo del Prado). Estas pinturas reflejan el horror y dramatismo de las brutales masacres de grupos de españoles desarmados que luchaban en las calles de Madrid contra los soldados franceses. Ambas están pintadas, como muchas de las últimas obras de Goya, con pinceladas de grueso empaste de tonalidades oscuras y con puntos de amarillo y rojo brillante.

–28–

Sencillez y honestidad directas también se aprecian en los retratos que pintó en la cúspide de su carrera, como La familia de Carlos IV (1800, Museo del Prado), donde se muestra a la familia real sin la idealización habitual.

Últimas obras:

Las célebres Pinturas negras (c. 1820, Museo del Prado) reciben su nombre por su espantoso contenido y no tanto por su colorido y son las obras más sobresalientes de sus últimos años. Originalmente estaban pintadas

al fresco en los muros de la casa que Goya poseía en las afueras de Madrid y fueron trasladadas a lienzo en 1873. Destacan, entre ellas, Saturno devorando a un hijo (c. 1821–1823), Aquelarre, el gran cabrón (1821–1823). Predominan los tonos negros, marrones y grises y demuestran que su carácter era cada vez más sombrío.

Posiblemente se agravó por la opresiva situación política de España por lo que tras la primera etapa absolutista del rey Fernando VII y el Trienio constitucional (1821–1823), decidió exiliarse a Francia en 1824.

Los dibujos anteriores a su ida a Francia se han agrupado en cuatro álbumes. El más significativo de la serie es Album C, pues demuestra más allá de toda sutileza que en 1820 Goya era un liberal comprometido, de hecho apasionado, y anticlerical. Aquí ni hay rastro de frialdad. Los dibujos de presos y de la Inquisición son tan feroces, la alegría de la revolución de Riego es tan explosiva, el alborozo ante los monjes sin sotana es tan despiadado, que el Goya interior parece muy exaltado. Los temas son la deformidad, las mujeres, el amor y el matrimonio, la violencia y los prisioneros, y la sátira de las órdenes religiosas.

En Burdeos trabajó la técnica, entonces nueva, de la litografía, con la que realizó una serie de escenas taurinas, que se consideran entre las mejores litografías que se han hecho. Aunque hizo una breve visita a Madrid en 1826, murió dos años más tarde en el exilio, en Burdeos, el 16 de abril de 1828. Goya no dejó herederos artísticos inmediatos, pero su influencia fue muy fuerte en los grabados y en la pintura de mediados del siglo XIX y en el arte del siglo XX.

–29–

Bibliografía:

- Goya y la revolución imposible(1978), Gwyn A. Williams Ed. Icania;
- Historia de Arte, Martín González (Tomo II);
- Enciclopedia Encarta 98
- El siglo de oro de la Pintura Española(1991), Alfonso E. Pérez Sánchez

–30–