

# Món modern II. Del barroco a la il·lustració



## Índex de continguts

<b>Introducció</b>	6
<b>1 Càtedra de sant Pere</b>	8
<b>2 Dona pelant pomes</b>	10
<b>3 La pesta d'Asdod</b>	12
<b>4 Església del Gesù; interior</b>	14
<b>5 Helena Fourment i els seus fills</b>	16
<b>6 La Magdalena del gresol o Magdalena Terff</b>	18
<b>7 Jardins de Versalles</b>	20
<b>8 Pla de Londres</b>	22
<b>9 Església de Sant'Ivo della Sapienza; exterior</b>	24
<b>10 Església de Santa Susanna; façana</b>	26
<b>11 San Carlino alle Quattro Fontane; planta i façana</b>	28
<b>12 Església de Sant Llorenç; interior</b>	31
<b>13 Sant'Andrea al Quirinale</b>	33
<b>14 Èxtasi de santa Teresa</b>	35
<b>15 Tomba d'Urbà VIII</b>	37
<b>16 Immaculada</b>	39
<b>17 Rapte de Prosèrpina (Plutó i Persèfone)</b>	42
<b>18 Beata Ludovica Albertoni</b>	44
<b>19 Tríptic del davallament</b>	46
<b>20 Triomf de sant Hermenegild</b>	48

<b>21</b>	<b>Sant Jeroni</b>	50
<b>22</b>	<b>El triomf de Flora</b>	52
<b>23</b>	<b>Les tres Gràcies</b>	54
<b>24</b>	<b>Martiri de sant Pere</b>	57
<b>25</b>	<b>Galeria Farnese. Sostre. Venus i Anquises. Detall</b>	59
<b>26</b>	<b>Sostre del Palau Barberini</b>	64
<b>27</b>	<b>Assumpció de santa Magdalena</b>	66
<b>28</b>	<b>La rendició de Breda (Les llances)</b>	68
<b>29</b>	<b>Las Meninas (La família de Felip IV)</b>	70
<b>30</b>	<b>Autoretrat amb Sir Endimion Porter</b>	72
<b>31</b>	<b>Ronda de nit (La companyia del capità Frans Banning Cocq i el tinent Willem van Ruytenburgh)</b>	75
<b>32</b>	<b>Dona de blau (Dona de blau que llegeix una carta; La lectora)</b>	77
<b>33</b>	<b>Noia llegint</b>	79
<b>34</b>	<b>La plaça de sant Marc (La Basílica de sant Marc i el Palau Ducal, des de les procuraduries velles)</b>	82
<b>35</b>	<b>Església dels Catorze Sants</b>	84
<b>36</b>	<b>El passeig matinal</b>	86
<b>37</b>	<b>Pastoral</b>	88
<b>38</b>	<b>La botiga</b>	90
<b>39</b>	<b>Barriere de la Santé</b>	92
<b>40</b>	<b>Porta de Brandenburg</b>	94
<b>41</b>	<b>Embarcament per a Citera</b>	96
<b>42</b>	<b>Sostre del Saló Imperial de la Residència de Würzburg</b>	98

---

<b>43</b>	<b>El matrimoni a la moda. El contracte</b>	100
<b>44</b>	<b>La gallina cega</b>	102
<b>45</b>	<b>Los fusilamientos de la montaña del Príncipe Pío</b>	105
<b>46</b>	<b>El segle XVII: barroc i contrarreforma</b>	107
<b>47</b>	<b>El segle XVIII: del barroc tardà a la il·lustració</b>	108
	<b>Bibliografia</b>	109

## Introducció

L'ampli període de dos segles –XVII i XVIII– resumeix una evolució estilística que comença amb l'anomenat barroc, amb tota una sèrie de maneres –naturalisme, realisme, classicisme, academicisme i el barroc pròpiament dit–, i, després d'una exaltació ornamental pròpia del rococó, temperarà la seva sintaxi vers un art més tranquil i deutor del passat clàssic, el qual desembocarà en el neoclassicisme.

L'art reflectirà un món divers i conflictiu, des de les anomenades corts catòliques fins a les societats burgeses. L'arquitectura es farà ressò de l'església de poder i de les grans monarquies europees. Roma i Versalles esdevindran, en el segle XVII, paradigma d'una manera d'entendre el món obert i canviant, propi de la ideologia barroca. La pintura, a través de diverses temàtiques, es convertirà en document parlant d'una societat tancada ideològicament en la contrareforma i, alhora, oberta cada cop més a partir de l'hedonista i sensual segle XVIII.

Curiosament, els dos extrems de la nostra anàlisi –barroc i il·lustració– coincidiran a posar ordre: el barroc en la disbauxa formal i estructural del manierisme i en els continguts poc ortodoxos d'un humanisme decadent; la il·lustració en les formes i idees del lúdic i amoral estil rococó de les corts europees.

És simptomàtic que la fi del manierisme fos propiciada per un fet religiós, la Contrareforma emanada de Trento, mentre que la fi del rococó, reflex de decadència formal i moral, fos tan traumàtica com la Revolució Francesa.

Durant els segles XVII i XVIII, sobretot entre la revolució anglesa del 1688 i la revolució francesa del 1789, es desenvolupà a Europa un moviment intel·lectual caracteritzat pel racionalisme utilitarista propi de la classe burgesa en la seva etapa ascendent de lluita per la consecució de l'hegemonia del sistema capitalista, per la presa del poder polític i per a imposar la seva ideologia com a dominant.

Continuació crítica superadora del barroc (de Descartes a Galileu o Newton), el moviment, originat a Gran Bretanya, s'estengué bàsicament a França –on tingué un desenvolupament propi amb l'enciclopedisme–, i després a tot Europa.

El segle XVII ve caracteritzat per l'ascens i l'afirmació de les burgesies. La burgesia mercantil i bancària holandesa coneixerà un fort creixement gràcies a la companyia de les Índies orientals, a la banca i a la seva flota. Anglaterra, per la seva banda, estava compromesa en l'expansió colonial, i la seva burgesia trobà en Locke el teòric que refusà les tesis de Hobbes a favor d'un estat absolut i que enuncià els principis de la llibertat polític i del liberalisme econòmic. A França, en canvi, la parella absolutisme-mercantilisme es mostrarà amb tota claredat, fruit de

l'aliança entre una burgesia encara dèbil i el monarca, enfront d'una noblesa poderosa i dels aixecaments populars.

El segle XVIII, en canvi, se'ns presenta com el segle de les Llums i del despotisme il·lustrat; però és també el segle de l'ampliació dels intercanvis mercantils, en especial del comerç mundial i de la progressió de la producció mercantil, agrícola i manufacturera, amb alça dels preus i creixement de la població, amb la consegüent multiplicació de les riqueses i, alhora, l'agreujament de la pobresa. És també el segle de les contradiccions de la dominació colonial, amb les guerres entre França i Anglaterra i la independència de les colònies d'Amèrica, i de l'auge del comerç esclavista. Tot plegat anirà preparant el terreny de la revolució industrial.

La dissolució del barroc cortesà, la frivolitat del rococó i el moviment estètic de base intel·lectual que anomenem neoclassicisme, constitueixen la transposició artística d'aquest context històric. La crisi de l'Antic Règim i les revolucions burgeses donaran ja pas al romanticisme.

## 1. Càtedra de sant Pere



Marbre, bronze daurat i estuc

Basílica de Sant Pere, Vaticà

Barroc

L'execució de la Càtedra fou producte de diverses mans, col·laboradors de l'artista, però Gian Lorenzo Bernini mantingué sempre el control total de l'obra, que es va començar el 1657 i es va acabar nou anys més tard, després de nombrosos canvis de projecte i d'esbossar-ne algunes maquetes.



## **Bernini, Gian Lorenzo**

Nàpols 1598 - Roma 1680

Arquitecte, escultor i pintor italià.

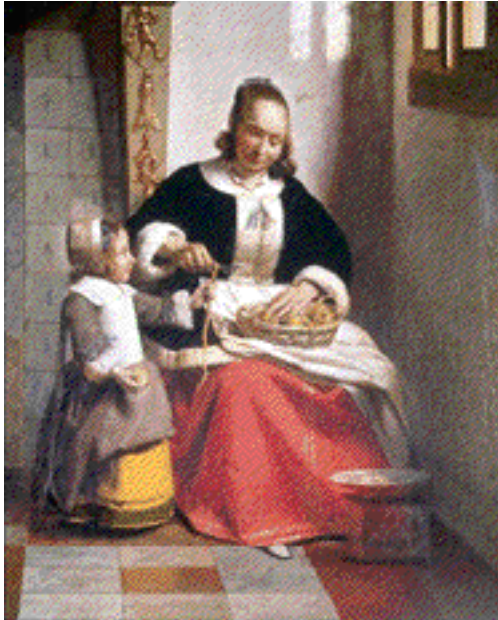
Protegit pels papes Urbà VIII i Alexandre VII, dugué a terme una gran tasca artística a Roma, en ple fervor de l'art tipificat per la Contrareforma. En les seves dues primeres obres, David (1619) i el grup Apol·lo i Dafne (1621-22), hi ha tots els elements que caracteritzen l'art barroc. Entre les seves escultures sobresurten Èxtasi de santa Teresa (1646) o Francesco d'Este (1650-51). L'abillament d'aquests dos personatges és la manifestació de l'agitació de llurs ànimes. Quelcom semblant és perceptible en la seva obra arquitectònica. Concebé el baldaquí de l'altar major de Sant Pere de Roma com una estructura impressionant sostinguda per quatre columnes salomòniques de bronze. La teatralitat caracteritza aquesta obra arquitectònica, acabada el 1633. Quasi tota la resta de les seves produccions foren acabaments i reconstruccions. En són exemple la plaça de Sant Pere (1657-67), o la sèrie de fonts construïdes a Roma. D'esperit decoratiu són la Scala Regia (1663-66) i els sepulcres dels papes Urbà (1647) i Alexandre (1671-78). Construï les esglésies de Sant Andreu del Quirinal (1678), i la de Castel Gandolfo (1661), entre d'altres. Lluís XIV el consultà sobre el projecte del Louvre.

La idea de l'Església triomfant necessitava legitimar-se per mitjà de la plàstica. Bernini ens ofereix a la Catedral de sant Pere una de les obres que en si mateixes agrupen la forma i el concepte barroc de manera excel·lent. La iconografia té aquí un paper fonamental. La cadira de Pere, símbol de l'autoritat de Crist, representat pel seu vicari, el sant Pare, queda suspesa en l'aire sobre una base terrenal.

La Catedral és una construcció monumental realçada amb múltiples materials destinats a exhibir la valuosa relíquia. La cadira de fusta, d'origen medieval, anirà encastada totalment dins d'un tron de bronze daurat; per tant és, fonamentalment, un reliquiari. En la part posterior s'ha reflectit en relleu el mandat de Crist a Pere: "*Pasce oves meas*". Per damunt, uns quants querubins porten les claus i la tiara papal; al costat del seient buit hi ha dues criatures angelicals cobertes amb robes lluents.

La cadira està suspesa en l'aire, sostinguda, aparentment, per quatre figures imponents: els sants Ambrosi, Atanasi, Joan Crisòstom i Agustí. Aquests homes, el seu treball i la seva fe, van mantenir el papat en moments històrics i aquí sostenen simbòlicament el tron de Pere, el qual, de tota manera, no descansa sobre els seus braços sinó que està suspès per voluntat de Déu: el seient sembla flotar per intervenció directa de les altures. Aquest poder està representat per la Glòria daurada dels àngels sobre els núvols i els raigs de llum que dimanen del colom de l'Esperit Sant i cauen sobre el bronze més obscur de la cadira i les figures inferiors. El colom, pintat sobre una finestra de vidre, apareix com la font de la veritable llum. És moment de recordar com l'àguila de Júpiter es representava sobre el tron de Cèsar a l'antiga Roma; aquí aquests símbols atemporals han estat transformats.

## 2. Dona pelant pomes



70,5 x 54,3 cm

Oli sobre tela

Wallace Collection, Londres

Barroc

Aquest quadre pertany a la segona etapa de la pintura de Pieter de Hooch, quan es trasllada de Delft a Amsterdam. Aquesta etapa es caracteritza per una corporeïtat més acusada de les figures i un color més càlid, amb una atmosfera quasi rosada i una llum groguenca que dona placidesa a les accions que plasma.

### **Hooch, Pieter de**

Rotterdam 1629 - Amsterdam 1684

Pintor holandès.

Es formà amb el paisatgista C.P.Berchem, i conreà la pintura d'interiors domèstics, semblantment a G.Terborch. Dins l'evolució del seu estil hom distingeix dos períodes: el de Delft (1654-62), d'un naturalisme anecdòtic i una composició propera a J.Vermeer, i el d'Amsterdam (1668-79), en què retrata fidelment la burgesia benestant.

De Hooch aconsegueix reflectir poèticament la monotonia de la feina diària de la mestressa de casa holandesa, posant en relleu les seves virtuts i la seva disposició per a l'ordre i les coses ben fetes.

Procura una posada en escena ben construïda espacialment, i situa sovint formes rectangulars que emmarquen les figures i accentuen el moviment o la quietud, amb obertures a altres estances o a l'exterior. A vegades, la part il·luminada és la del fons del quadre, i llavors les figures tenen més relleu. La *Dona pelant pomes* està absorta en la feina que fa, completament aliena a l'espectador. Aquest tema podria derivar de Nicolaes Maes, que va exercir força influència en De Hooch, i a qui havia conegut durant la seva època a Delft.

D'aquest mateix període podríem esmentar *L'armari de la roba blanca*, i *El rebost*. En totes aquestes obres De Hooch ens mostra la placidesa de la vida quotidiana amb uns colors calents, amb predomini dels vermells profunds que contrasten amb negres, blancs, blaus, grisos i grocs, i amb una paleta molt més àmplia que la de Vermeer de Delft.

### **Vermeer, Jan**

Delft 1632 - 1675

Pintor holandès.

Sembla que fou deixeble de Karel Fabritius. Formà part del gremi de pintors de Delft i es dedicà al comerç d'obres d'art. Les seves primeres obres: *Crist a casa de Marta i Maria*, *L'alcaçova* i *Diana i les nimfes*, mostren una certa influència del barroc italià. La resta de la seva escassa producció és formada bàsicament per escenes de la vida quotidiana i d'interiors serens, amb un aire d'intemporalitat: *Noia llegint una carta*, *Noia del collaret de perles*, *Noia de blau llegint una carta*, *La cuinera*, *La puntaire*, *Dona pesant or*, *El taller de l'artista*, *Carrer de Delft* i *Vista de Delft*.

Poc després d'aquestes magnífiques obres, l'art de Pieter de Hooch va perdre el seu encant i el pintor passa a ser una figura de segona fila.

### 3. La pesta d'Asdod



148 x 198 cm

Oli sobre tela

Musée du Louvre, París

Barroc

L'obra pertany al tercer període de Nicolas Poussin, el de la primera maduresa. La va pintar cap a la fi del 1630. El 1631 la comprà Fabrizio Valguarnera i l'obra va romandre a Roma fins que el 1660 el duc de Richelieu la va comprar i se l'endugué a França. El 1665 passà a les mans del rei Lluís XIV, i finalment s'incorporà al Museu del Louvre amb la resta de les col·leccions reials.

#### **Poussin, Nicolas**

Villers 1594 - Roma 1665

Pintor francès.

Format amb Noël Jouvenet, fou fortament influït per Quentin Varin. Anà a París (1612), on treballà als tallers de Georges Lallemand, Ferdinand Elle i Alexandre Courtois, i amb Philippe de Champaigne. L'any 1624, s'instal·là a Roma, on admirà Rafael i Ticià i pintà dins una estètica classicista: *Et in Arcadia ego...* (1629-30), *El Regne de Flora* (1630-31) i la sèrie de *Bacanals* encarregades pel cardenal Richelieu. Tornà a la cort francesa (1640), com a pintor reconegut, i pintà un *Sant Sopar* per a la capella de Lluís XIII.

El tema deriva d'un passatge de la Bíblia, del Llibre I de Samuel, capítols 5-6. Els filisteus havien guanyat en combat els hebreus, i s'endugueren l'arca de l'aliança a Asdod. Un cop a la ciutat, la van deixar al temple del seu déu Dagon. L'endemà al matí Dagon era per terra davant l'Arca. El van tornar a alçar, però l'endemà al matí el van tornar a trobar a terra amb el cap i les mans separats del cos. Aleshores van començar a patir

greus malalties: hi hagué una epidèmia de morenes i molts d'ells morien. Finalment van decidir tornar l'arca als hebreus, juntament amb cinc morenes i cinc rates d'or –una per cada primer magistrat de les ciutats dels filisteus– per aplacar Jahvè.

Aquest tema podria haver estat suggerit a Poussin per la pesta de Milà del 1630. Expressa el defalliment de l'home quan el destí es torna en contra seu, quan els seus falsos déus l'abandonen i ha de reconèixer que hi ha una altra veritat que no és la seva.

La composició del quadre es basa en una triangulació dels grups de persones, que tenen un gran moviment, amb una sòlida arquitectura que l'emmarca i alhora dóna estatisme a l'obra. En el sòcol del temple de Dagon, a l'esquerra, hi ha la figura d'una rata, símbol de la pesta.

## 4. Església del Gesù; interior



Roma

Classicisme barroc

Els ordes religiosos actius, com els jesuïtes, seguidors de les directrius del Concili de Trento, necessiten uns espais on la participació dels fidels en la litúrgia de la paraula i de l'eucaristia es pugui produir sense que hi hagi cap element que en desviï l'atenció. I això requereix un espai unificat i unificador.

El Gesù fou l'església mare dels jesuïtes i la seva estructura serà un model per a tots els temples de la Companyia.

Vignola concep una nau única, coberta amb volta de canó, de divuit metres de llum, amb quatre capelles intercomunicades a cada costat, que permeten el pas des de l'entrada fins al presbiteri i la sagristia sense haver d'incidir en l'espai ocupat pels fidels, i un transsepte alineat amb els murs exteriors d'aquestes. En el creuer, una cúpula impressionant il·lumina el presbiteri i atreu l'eix direccional de la nau.

## **Vignola, II**

Vignola, Emília 1507 - Roma 1573

Nom amb què és conegut Jacopo Barozzi, arquitecte i teòric italià.

Es formà a Bolonya, sota l'influx de Serlio, i viatjà a Roma (~1543), on fou secretari de l'Accademia Vitruviana i inicià el tractat *Regola delli cinque ordini d'architettura* (1562). Els edificis que bastí mostren una notable originalitat i llibertat formal. Després d'un viatge a Fontainebleau, l'any 1550 era novament a Roma, on es convertí en l'hereu d'Antonio Sangallo el Jove. Autor del Palazzo Farnese, a Caprarola (1559), iniciat per B. Peruzzi i després continuat per Sangallo, i l'església del Gesù (1568), que esdevingué el prototip dels temples que aixecà la Contrareforma.

La volta de canó s'aixeca damunt d'una cornisa que unifica l'espai des de la façana fins als suports del creuer. Pilastres adossades i arcs de mig punt donen pas a les capelles, que resten en la penombra, mentre que la nau s'il·lumina amb les finestres de les llunetes i la cúpula. Damunt de les capelles hi ha tribunes, tancades amb gelosies, des d'on la comunitat o les autoritats podien seguir les celebracions litúrgiques sense ser vistos.

El projecte constructiu de Vignola es va mantenir després de la seva mort, el 1573, però un segle després la decoració il·lusionista barroca es va apoderar de l'espai i el transformà en una cosa immaterial, intangible i infinita.

## 5. Helena Fourment i els seus fills



113 x 82 cm

Oli sobre tela

Musée du Louvre, París

Barroc

El pintor s'havia casat per segona vegada el 1630 amb Helena Fourment, quatre anys després de la mort de la seva esposa Isabel Brandt. A partir d'aquest moment, a l'obra de Peter Paulus Rubens apareix sovint la figura d'Helena, en retrats, en composicions mitològiques, religioses o en escenes galants. L'artista ha trobat el seu ideal de bellesa femenina, com ho demostra aquest retrat del Louvre, una bellesa d'aspecte pagès i saludable, el cànon de la qual és d'una robustesa molt superior a la renaixentista. Helena Fourment és la persona que Rubens més va retratar, fins i tot més que a ell mateix o que els seus fills, o la seva primera dona. Sentia per ella gairebé una passió senil.



## Rubens, Peter Paulus

Siegen, Westfàlia 1577 - Anvers 1640

Pintor flamenc.

Es formà al taller de T.Verhaecht i amb A.van Noort. A Itàlia (1600) admirà Ticià, A.Mantegna, els Carracci, Miquel Àngel i àdhuc il Caravaggio. Havent tornat a Anvers (1609), és nomenat pintor de cambra i es casa amb Isabella Brandt. Tingué un equip de col·laboradors: Frans Snyders i Peter de Vos per a les natures mortes; Wildens i Van Uden per als paisatges i Van Dyck per a les composicions amb figures. Les seves obres són un clar exponent de les idees contrareformistes. Famós a totes les corts europees, treballà per a la Galeria del Palais du Luxembourg de París (1622-25) i, essent conseller d'Isabel Clara Eugènia (1627-30), estigué a la cort de Madrid, on conegué Velázquez. En 1629-30 a Londres, negocià la pau entre Espanya i Anglaterra i fou nomenat sir per Carles I. Morta la seva primera esposa, és casà amb la jove Helene Fourment, que fou la seva model preferida. Rubens assoleix la perfecció compositiva mitjançant la interrelació de les formes, els colors i les llums: *Tres Gràcies* i *El rapte de les filles de Leucip*. Són característiques les seves formes femenines, arrodonides i plenes, i el seu horror vacui.

L'obra és de caràcter humà i familiar: al costat de la dona de Rubens apareixen els seus fills, Francesc, a la falda de la mare, Clara Joana, i probablement Isabel Clara, de la qual solament s'aprecia una mà, en el cantó dret, que es troba inacabat. El pintor va tenir dos fills més de la seva esposa, un d'ells pòstum.

Rubens pinta aquesta obra amb un propòsit purament personal. Per això adopta un format reduït, en el qual les figures resulten de dimensions molt inferiors a la mida natural. En la seva superfície, la pinzellada té una lleugeresa extraordinària; això provoca abundants transparències que permeten apreciar l'esbós de les figures construït a base de línies de dibuix. Moltes zones van quedar sense acabar, per exemple la part inferior del sofà o l'ocell que vola situat entre les figures dels dos infants.

La naturalitat de l'escena es veu realçada per un traç lliure, gairebé esbossat, que dóna al grup un cert aire despreocupat i instantani. Solament Francesc sembla adonar-se que és observat i es gira cap a l'espectador. D'aquesta manera es converteix en còmplice que participa en l'escena. Rubens aconsegueix la instantaneïtat fotogràfica, però formalment es una obra elaborada a base d'estructures tancades –cercle que engloba el nen i la mare– i corbes.

Helena agafa el seu fill, en una actitud gairebé idèntica a l'obra *Helena Fourment amb el seu fill Frans*, que es troba a Munic.

## 6. La Magdalena del gresol o Magdalena Terff



128 x 94 cm

Oli sobre tela

Musée du Louvre, París

Barroc

Camille Terff la va comprar a París el 1940, i el 1949, després d'un llarg litigi, va entrar a formar part de les col·leccions del Louvre.

Es conserven tres quadres de Georges de La Tour amb el mateix tema. Els altres dos pertanyen a col·leccions privades de París i Nova York i presenten lleugeres variants: mirall, una o dues fonts lumíniques, llibres, etc., però a tots hi ha Maria Magdalena asseguda, pensativa, amb la mirada perduda més enllà de la llum de l'espelma o de la llàntia, en una composició intimista.

**La Tour, Georges de**

Vic-sur-Seille, Mosel·la 1593 - Lunéville 1652

Pintor francès.

La seva obra, amb punts de contacte amb les escoles nòrdica i italiana, sembla derivar del corrent internacionalista caravaggesc. Potencia el valor dels volums a través de la coordinació del color i les formes, i dóna unitat a les composicions connectant els volums retallats i llur entorn a través de la llum. La seva producció és reduïda a temes religiosos (L'adoració dels Pastors, La Magdalena) i naturalistes profans. Acostuma a repetir temes amb petites variants.

Entorn de l'escassa obra firmada que ens ha arribat de Georges de La Tour hi ha posicions enfrontades: la que el considera seguidor del caravaggisme nòrdic –aquesta seria l'opinió d'Anthony Blunt– i la que diu que seria un continuador del caravaggisme italià, –opinió de François George Pariset. És innegable, però, que cal situar-lo dins el corrent internacional que sota el nom de "caravaggisme" es va estendre a la primera meitat del segle XVII per tot Europa.

Tots dos estudiosos tenen raó, ja que a la primera època de la seva obra La Tour restà més influït pel corrent italià, amb l'ús del clarobscur i del realisme, encara que de forma especulativa, i en canvi, en la segona etapa es decanta per solucions nòrdiques: llum tangible, intimisme.

## 7. Jardins de Versalles



Palau de Versalles, París

Barroc

El Palau de Versalles es va bastir a partir d'un palauet de caça de Lluís XIII. El seu successor Lluís XIV, amb la intenció d'aglutinar la Cort al seu voltant i poder controlar els nobles, es va decidir traslladar fora de París, i va ampliar el palauet fins a arribar a les dimensions actuals.

Si Louis Le Vau i Jules Hardouin-Mansart van ser els arquitectes del palau, André Le Nôtre en dissenyà i organitzà els jardins. Le Nôtre ja havia demostrat la seva vàlua en els jardins de Vaux-le-Vicomte i les Tulleries, però és a Versalles on creà la seva obra magna.

### **Le Vau, Louis**

París 1612 - 1670

Arquitecte francès.

Primer arquitecte del rei (1654), treballà al Louvre, a les Tulleries i a Versalles. Féu també el castell de Vaux-le-Vicomte (1655-61) i el Collège des Quatre-Nations (1661-62). Intentà fusionar el classicisme francès amb el barroc italià.

### **Hardouin-Mansart, Jules**

París 1646 - Marly 1708

Arquitecte francès.

Nebot de François Mansart, fou arquitecte reial (1675). A Versalles féu la Galeria dels Miralls, la capella, l'Orangerie i el Grand Trianon. Construï el castell de Marly (1679-86), i treballà als castells de Dampierre i de Maintenon i al convent de Saint-Cyr (1686). A París féu la plaça de les Victòries (1686), la plaça Vendôme (1699) i la cúpula dels Invàlids (1677-1706).

**Le Nôtre, André**

París 1613 - 1700

Arquitecte i jardiner francès.

Utilitzà els efectes d'aigua en el disseny de jardins, sempre de perspectiva oberta. Treballà a les Tulleries (1637), Vaux-le-Vicomte (1655-61), Versalles (1661-1700), etc.

El jardí francès és un jardí pensat i dissenyat sobre el paper, res no es deixa a l'atzar; és un jardí geomètric on els accidents geogràfics són creats per l'home, es fa *tabula rasa* de tot el que conté l'espai que s'ha d'enjardinar i, partint de zero, es creen una infinitat de parterres, de bosquets, de llacs artificials, de natura domesticada, amb llocs per a passejar, per a perdre-s'hi, per a gaudir de les olors de les flors, llocs per a celebrar festes... s'organitza un espai lúdic on la Cort estigui distreta i no pensi gaire en els afers d'Estat, i així el Rei Sol pugui exercir de monarca absolut.

Hi ha tres vies principals que des de la ciutat conflueixen cap al Palau, i un cop s'ha travessat hi ha nombroses possibilitats que s'obren cap a l'infinit. El jardí de Versalles és un jardí obert, ja no té el caràcter d'*hortus conclusus* medieval que encara conservava el jardí renaixentista; és un espai il·limitat.

L'ordre i la correspondència simètrica són un reflex del pensament de Lluís XIV, el qual va fer una guia per visitar els jardins on proposava diversos itineraris i assenyalava l'ordre en què s'havien de visitar per a poder assolir tots i cadascun dels seus indrets. Ell mateix els mostrava satisfet als seus convidats d'honor.

## 8. Pla de Londres



Londres

Barroc

L'any 1666 es va declarar a Londres un gran incendi que va deixar devastada la ciutat; arran d'això es va convocar un concurs per a reconstruir-lo. Entre les propostes que s'hi van presentar hi havia les de Robert Hooke, Valentine Knight i sir Christopher Wren.

### **Wren, Christopher**

East Knoyle Wilts 1632 - Hampton Court 1723

Arquitecte anglès.

De família d'alts eclesiàstics, es dedicà a l'estudi de les matemàtiques i l'astronomia, i en fou professor a Londres i Oxford. Després del gran incendi de Londres del 1666, li fou encomanada la reconstrucció de Saint Paul i de 51 esglésies. Acomplí l'encàrrec (1670-86) amb inventiva i una gran varietat de solucions (Saint-Mary-le-Bow, 1670-77; Saint Stephen, 1672-87; Saint Bride, 1670). L'obra mestra fou la Catedral de Saint Paul (1675-1709), construcció grandiosa, de nítida inspiració clàssica, amb evidents influències barroques, i coberta amb una cúpula tributària de la vaticana de Miquel Àngel. Excel·lí igualment en arquitectura civil: biblioteca del Trinity College (1676-84), Chelsea Hospital (1682-92), etc.

Aquest darrer va fer un projecte que era una síntesi de les propostes concèntriques típiques de les ciutats ideals renaixentistes i les estructures ortogonals modernes.

Es tractava d'un pla amb uns centres determinats al voltant dels quals s'organitzava la malla en cercles, unes grans avingudes diagonals que travessaven la ciutat i unien aquests punts claus, i un teixit de carrers disposats perpendicularment entre si, que formaven el cos de la ciutat.

El centre de la ciutat no era al voltant del Palau Reial com a les ciutats europees, ja que Londres era una entitat autònoma que no depenia de la Corona, sinó que era la Borsa el punt clau cap al qual irradiaven totes les línies de força. La Catedral de Sant Pau, a les portes de la ciutat, era un altre d'aquests punts.

Aquest projecte racional fou rebutjat pel Rei Carles II, només tres dies després de ser presentat al Parlament: va al·legar que era inviable. D'entrada, topava amb els propietaris del sòl, que no estaven disposats a deixar que cap carrer travessés la seva propietat i volien mantenir les seves parcel·les amb la mateixa superfície i la mateixa distribució que tenien abans de l'incendi. Els fonaments teòrics de la reparcel·lació encara no havien estat propugnats. L'aristocràcia tampoc no estava disposada a cedir ni un pam del seu terreny.

Però no era només la qüestió de la propietat la que feia inviable el projecte, sinó també la repugnància que sentien per l'ordre i la sistematització, la qual cosa va propiciar que Londres s'urbanitzés amb intervencions semblants a un pla parcial, al voltant d'unes places distribuïdes irracionalment dins el teixit urbà.

## 9. Església de Sant'Ivo della Sapienza; exterior



Roma

Barroc

L'església de Sant'Ivo della Sapienza està situada a l'antiga universitat de Roma, al fons d'un *cortile* porticat de dues plantes, traçat per Giacomo della Porta. Aquest és el primer problema que ha de solucionar Francesco Borromini, i ho fa proposant una exedra que continua les arcades de della Porta i que amb la seva forma invita a traspasar l'entrada.

### **Borromini, Francesco**

Bissone, Llombardia 1599 - Roma 1667

Sobrenom de l'arquitecte italià Francesco Castelli d'ençà que treballava a Roma de dissenyador amb el seu mestre Carlo Maderno.

A la mort d'aquest, estigué a les ordres de Gian Lorenzo Bernini. La seva gran obra fou l'església de San Carlo alle Quattro Fontane (1634-67); seguiren l'oratori, la biblioteca i el convent dels felipons -Chiesa Nuova- (1637-43), entre d'altres. És de destacar l'església de Sant'Ivo alla Sapienza (Roma). Els darrers anys construí el col·legi de la Propaganda Fide (1662), el palau del banc del Santo Spirito i la façana del convent dels trinitaris.

Des del *cortile* es posa de manifest l'estructura centralitzada de la planta, amb la cúpula, una de les més impressionants de l'arquitectura de tots els temps. Consta d'un tambor hexagonal de formes convexes, que neutralitzen la disposició còncava de la façana, amb els costats dividits en dos panys petits i un de més gran on s'obre el finestral. En el vèrtex d'unió dels costats de l'hexàgon es reforça l'ordre de pilastres, per a donar solidesa. Damunt del tambor s'aixeca una piràmide esglaonada,



dividida per contraforts que traslladen la càrrega a les arestes d'unió dels segments del tambor.

Aquesta piràmide està coronada per una llanterna que presenta columnes dobles amb espais còncaus entre elles, molt similar al temple de Venus de Baalbeck, que contrasten amb la piràmide de formes convexes.

Damunt de la llanterna s'aixeca una espiral, monolítica i escultòrica, que no correspon a cap estructura interior i que amb el seu moviment ascendent sembla unir totes les forces i concentrar-les en el punt més elevat, que conclou amb la bola del món i la creu.

## 10. Església de Santa Susanna; façana



Roma

Barroc

Carlo Maderno, com tantes altres figures capdavanteres de les arts, va arribar a Roma provinent de les terres del nord. L'any 1603, quan acaba la façana de Santa Susanna, és nomenat arquitecte de Sant Pere. Aquesta façana va significar l'arribada a l'arquitectura dels canvis experimentats per la plàstica.

### **Maderno, Carlo**

Capolago, Llombardia 1556 - Roma 1629

Arquitecte llombard.

Representant, a Roma, del període de transició del Renaixement al barroc. En una primera etapa fou fidel als cànons classicistes (palaus Aldobrandini i Lancellotti i Coronari). El 1603, construí la façana de l'església de Santa Susanna, exemple pur de l'estil de la Contrareforma, treballà al Palau Chigi i fou designat arquitecte de Sant Pere del Vaticà, on féu la nau longitudinal i la façana de la basílica (1606-26).

Maderno presenta una gradació de volums des de l'espai central cap als laterals; divideix la façana en cinc cossos, articulats en un sistema c,b,a,b,c, en el qual el cos "c" conforma un espai més estret i enretrat, corresponent a les capelles, limitat per pilastres en els angles i per mitges columnes, on la decoració ocupa només l'espai superior amb uns pergamins d'estil manierista. El següent cos, el "b", és més ampli, s'emmarca en mitges columnes i conté una fornícula amb estàtues. El tercer cos, l'"a", és el central, el més ampli i el més buit, ja que la porta

l'ocupa completament.

Aquesta diferenciació d'espais fa que es s'accentui la verticalitat, i alhora es crea un clarobscur que individualitza les diferents parts. El mur llis que presenten els panys de paret té una relació inversa a l'amplada; com més estret, més mur; com més ample menys. Un entaulament, que segueix l'esglaonament dels cossos, unifica el registre inferior i corona la porta amb un petit frontó triangular.

A la part superior segueix les mateixes pautes: prescindeix del cos "c" i emmarca amb pilastres les divisions, la qual cosa fa que es produeixi una disfunció dels elements estructurals de suport, que n'inverteix la potència. Es corona amb un frontó triangular amb balustrada, que també segueix el ritme de la façana. Unes petites volutes fan de transició entre el registre superior i els cossos "c" de l'inferior, remarcant e sentit de verticalitat que Maderno intenta donar a la façana.

## 11. San Carlino alle Quattro Fontane; planta i façana



Roma

Barroc

El 1634, el procurador general dels Trinitaris Descalços espanyols va encarregar a Francesco Borromini l'execució de San Carlino. Primerament, l'arquitecte en va construir la part monàstica: dormitori, refectori i claustres, i ja es va revelar com un vertader mestre en l'explotació de l'espai reduït de què disposava. Al claustre comença a anticipar el que serà l'articulació posterior de l'església. Partint d'un espai rectangular, crea un octògon allargassat en substituir les cantonades per curvatures convexes, i evita així que es produeixi una interrupció en el moviment.

### **Borromini, Francesco**

Bissone, Llombardia 1599 - Roma 1667

Sobrenom de l'arquitecte italià Francesco Castelli d'ençà que treballava a Roma de dissenyador amb el seu mestre Carlo Maderno.

A la mort d'aquest, estigué a les ordres de Gian Lorenzo Bernini. La seva gran obra fou l'església de San Carlo alle Quattro Fontane (1634-67); seguiren l'oratori, la biblioteca i el convent dels felipons –Chiesa Nuova– (1637-43), entre d'altres. És de destacar l'església de Sant'Ivo alla Sapienza (Roma). Els darrers anys construí el col·legi de la Propaganda Fide (1662), el palau del banc del Santo Spirito i la façana del convent dels trinitaris.

Borromini dissenya la planta de San Carlino partint d'una geometrització de l'espai. Ja no és l'espai antropomòrfic creat per la repetició d'un mòdul, tal com l'entenien els renaixentistes, sinó que el

punt de partida és la forma geomètrica. L'espai s'origina subdividint la unitat en altres subunitats geomètriques. És una divisió i no una agregació de mòduls. L'espai és una unitat que es pot articular però que no es pot descompondre en elements independents.

La planta s'inscriu en una el·lipse generada per dos triangles equilàters units per la base, i que creen un joc de formes còncaves i convexes. Severo Sarduy, estudiós de l'obra de Borromini, especula, però, amb la teoria de l'anamorfosi del cercle, segons la qual Borromini crea l'espai partint del cercle i de la creu grega, i amb la seva expansió i contracció arriba a la configuració unitària.

L'esquema des del qual es genera l'espai queda amagat dins d'una delimitació ondulant i continua definida per una columnata disposada rítmicament al voltant de tot el perímetre, seguint una formulació similar a l'encetada en el claustre, de columnes agrupades de quatre en quatre amb intervals més amplis en els eixos longitudinal i transversal, que creen un ritme des de l'entrada A bcb A bcb A bcb A bcb, en el qual "A" és l'espai corresponent al final dels eixos longitudinal i transversal.

Pel que fa a l'entaulament, que actua com un fre visual malgrat el seu moviment, el ritme canvia i s'unifiquen espais; es transforma en bAb c bAb c bAb c bAb c.

Borromini ha d'introduir encara un altre canvi de ritme per a poder aixecar la cúpula: crea una àrea de petxines sobre l'espai "c", que adopta la funció estructural dels plafons de la creu grega, la qual cosa li permet conformar un contorn curvilini sobre el qual s'assenta la cúpula.

La cúpula ovalada està decorada amb cassetons tallats en forma octogonal, hexagonal i de creu –emblema dels trinitaris– que es van fent més petits a mesura que s'acosten a la llanterna; s'incorpora així un recurs il·lusori al disseny, que li dóna l'aparença d'un rusc. Les parets de la llanterna tenen forma convexa, com si l'espai exterior fes força cap a l'interior.

La llum flueix a través de la llanterna i de les obertures amagades darrere el cassetonat de l'anella estructural, i fa la impressió que la cúpula quedi suspesa immaterialment damunt les sòlides formes de l'espai que envolta l'espectador.

Els espais de Francesco Borromini no són unitats estàtiques, sinó entitats flexibles que s'expressen en el moviment de les parets ondulants, –moviment creat per forces centrífugues i centrípètes–, que no permeten mesurar-los i que visualment, com que no tenen ni principi ni fi, conformen un espai il·limitat.

### **Borromini, Francesco**

Bissone, Llombardia 1599 - Roma 1667

Sobrenom de l'arquitecte italià Francesco Castelli d'ençà que treballava a Roma de dissenyador amb el seu mestre Carlo Maderno.

A la mort d'aquest, estigué a les ordres de Gian Lorenzo Bernini. La seva gran obra fou l'església de San Carlo alle Quattro Fontane (1634-67); seguiren l'oratori, la biblioteca i el convent dels felipons –Chiesa Nuova– (1637-43), entre d'altres. És de destacar l'església de Sant'Ivo alla Sapienza (Roma). Els darrers anys construí el col·legi de la Propaganda Fide (1662), el palau del banc del Santo Spirito i la façana del convent dels trinitaris.

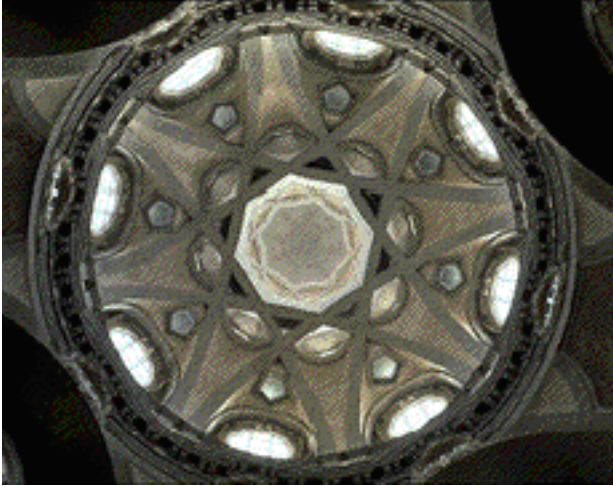
La façana és la darrera obra de Borromini, començada el 1665 i acabada el 1667, encara que la decoració escultòrica no es va enllestir fins al 1682.

Dividida en dos registres per un entaulament, no per això perd el seu sentit de verticalitat. La part inferior es va construir quan encara vivia Borromini i està en plena consonància amb l'interior, amb una estructura còncava-convexa-còncava, unificada per un entaulament ondulat sense cap interrupció, amb un sistema de columnes d'orde gegant com el de la façana de Sant Pere, on havia treballat de *scarpellino*. La part superior presenta en canvi tres estructures còncaves i l'entaulament no unifica, sinó que també consta de tres segments ben delimitats, i presenta una inversió de les formes del registre inferior: les parts obertes són aquí tancades, i a l'inrevés. A la part central situa una estructura convexa en la qual s'ha volgut veure la forma del Dehir de Petra, encara que potser només és una coincidència. El conjunt es corona amb un escut sostingut per dos àngels, que trenca la unitat de l'entaulament superior anul·lant-ne el possible efecte de barrera visual.

L'espectador té la sensació que la façana adopta una forma ondulada a causa de la pressió que exerceixen els elements laterals cap a la part central.

Per darrere la balustrada que delimita la part superior de la façana, es pot distingir la llanterna amb les parets ondulades cap a l'interior, coronada per una estructura helicoïdal que recorda un zigurat i que té el punt de fuga en la creu que la corona.

## 12. Església de Sant Llorenç; interior



Torí

Barroc

Guarino Guarini, un dels arquitectes que especula amb les formes, s'encarregà de les obres de l'Església de Sant Llorenç de Torí. Exteriorment li va donar un traçat quadrat de murs sòlids, si bé a l'interior el resultat de la seva planificació és completament diferent.

### **Guarini, Guarino**

Mòdena 1624 - Milà 1683

Arquitecte italià.

Visqué a Torí, on, inspirant-se en Borromini, construí el palau Carignano i l'església de San Lorenzo, de planta quadrada, on s'inscriu un octàgon de costats alternativament còncaus i convexos i amb cúpula estrellada de nervis entrecreuats. Autor també de la desapareguda església de la Divina Providència, a Lisboa, i la de la Mare de Déu d'Oettingen, a Praga. A *Architettura civile* (1737) exposà invencions i projectes no realitzats.

La forma de la planta és octogonal amb els costats corbats cap a l'interior, formats per "motius de Palladio", amb un ampli arc obert, la qual cosa fa que sigui difícil de veure la figura geomètrica com a forma constitutiva. Un contundent i ininterromput entaulament discorre per sobre dels arcs i dóna claredat a la figura.

Darrere la mampara de columnes vermelles hi ha fornícules amb estàtues blanques sobre un fons negre, emmarcades per pilastres blanques.

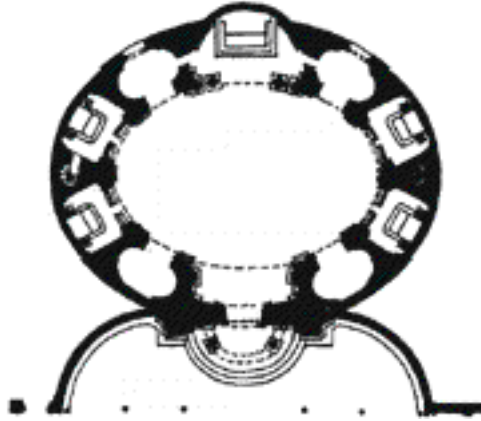
La cúpula s'articula amb unes petxines als eixos diagonals, que transformen l'octògon en una planta de creu grega. Damunt d'aquesta zona hi ha vuit finestres, enmig dels quals sorgeixen uns arcs secants

que travessen d'un punt a l'altre el cercle, com si fossin la tela d'una aranya, formant una estrella amb el centre octogonal per on es filtra la llum que desmaterialitza els elements, i això fa la impressió que es troba suspesa en l'aire, sense tenir cap punt de suport; s'aconsegueix la sensació d'espai il·limitat, no per mitjans il·lusionistes sinó exclusivament arquitectònics. L'edifici està coronat per una llanterna amb tambor, de la mateixa alçada que la cúpula.

Guarini va idear per a la cúpula de Sant Llorenç unes bigues de pedra llargues i massisses, tot desafiant la gravetat, un repte per a les possibilitats constructives del moment. Per mitjà de l'arquitectura va assolir el sentiment barroc del misteri i l'infinit, i al mateix temps va expressar els moviments d'atracció i contracció.



### 13. Sant'Andrea al Quirinale



Roma

Barroc

La petita església de Sant'Andrea, destinada al noviciat dels jesuïtes és, sens dubte, la que resumeix millor la idea de l'art que tenia Gian Lorenzo Bernini. Li encarregà el cardenal Camillo Pamphili.

#### **Bernini, Gian Lorenzo**

Nàpols 1598 - Roma 1680

Arquitecte, escultor i pintor italià.

Protegit pels papes Urbà VIII i Alexandre VII, dugué a terme una gran tasca artística a Roma, en ple fervor de l'art tipificat per la Contrareforma. En les seves dues primeres obres, David (1619) i el grup Apol·lo i Dafne (1621-22), hi ha tots els elements que caracteritzen l'art barroc. Entre les seves escultures sobresurten Èxtasi de santa Teresa (1646) o Francesco d'Este (1650-51). L'abillament d'aquests dos personatges és la manifestació de l'agitació de llurs ànimes. Quelcom semblant és perceptible en la seva obra arquitectònica. Concebé el baldaquí de l'altar major de Sant Pere de Roma com una estructura impressionant sostinguda per quatre columnes salomòniques de bronze. La teatralitat caracteritza aquesta obra arquitectònica, acabada el 1633. Quasi tota la resta de les seves produccions foren acabaments i reconstruccions. En són exemple la plaça de Sant Pere (1657-67), o la sèrie de fonts construïdes a Roma. D'espirit decoratiu són la Scala Regia (1663-66) i els sepulcres dels papes Urbà (1647) i Alexandre (1671-78). Construï les esglésies de Sant Andreu del Quirinal (1678), i la de Castel Gandolfo (1661), entre d'altres. Lluís XIV el consultà sobre el projecte del Louvre.

És una composició religiosa total, en la qual l'arquitectura, l'escultura i la pintura s'integren per crear un espai religiós de gran teatralitat. Com a la resta de les esglésies projectades per Bernini, la del Quirinale es va concebre amb una planta centralitzada, de forma ovalada, i amb l'eix transversal més llarg que l'axial. Aquesta característica es compensa visualment per mitjà de dues pilastres que delimiten l'espai, situades als extrems de l'eix transversal. Cal destacar, en la distribució de la llum, el contrast entre l'altar, il·luminat de manera directa i la claror difusa de les

capelles laterals, cosa que destaca l'eix.

La decoració arquitectònica, que combina pilastres, columnes, entaulament i frontó ovalat, guia la vista de l'espectador vers la fornícula de l'altar, on hi ha el quadre del martiri de sant Andreu transportat pels àngels, obra de Guillaume Courtois. Les columnes que sostenen el frontó emmarquen l'altar, creant una dicotomia entre el centre oval de l'espai centralitzat, destinat a la congregació expectant, i l'altar, inaccessible, on el misteri es consuma.

El conjunt s'articula, doncs, en funció de l'altar, d'una manera escenogràfica. La il·luminació principal de l'edifici parteix de la llanterna central i de les finestres de l'arrencada de la cúpula cassetonada. En aquests punts es concentra la decoració escultòrica, d'Antonio Raggi. A la cúpula hi ha la representació de querubins i de l'Esperit Sant. Sobre les finestres es representen *putti* amb garlandes i palmes del martiri, pescadors nus amb xarxes, petxines i canyes, que simbolitzen els companys de sant Andreu, pescadors d'ànimes com ell.

Dins l'església, tot emfasitza el caràcter sublim de sant Andreu, que apareix també esculpit sobre el frontó trencat de l'altar.

A la façana, molt sòbria, l'esperit barroc és present només en la decoració de l'escut dels Pamphili, en el joc de línies corbes i en la utilització de l'ordre monumental.

## 14. Èxtasi de santa Teresa



Santa Maria della Vittoria, Roma

Barroc

La família Cornaró va encarregar a Gian Lorenzo Bernini, màxim artífex de l'escultura barroca, la decoració de la seva capella en un lateral de l'església de Santa Maria della Vittoria.

### **Bernini, Gian Lorenzo**

Nàpols 1598 - Roma 1680

Arquitecte, escultor i pintor italià.

Protegit pels papes Urbà VIII i Alexandre VII, dugué a terme una gran tasca artística a Roma, en ple fervor de l'art tipificat per la Contrareforma. En les seves dues primeres obres, David (1619) i el grup Apol·lo i Dafne (1621-22), hi ha tots els elements que caracteritzen l'art barroca. Entre les seves escultures sobresurten Èxtasi de santa Teresa (1646) o Francesco d'Este (1650-51). L'abillament d'aquests dos personatges és la manifestació de l'agitació de llurs ànimes. Quelcom semblant és perceptible en la seva obra arquitectònica. Concebé el baldaquí de l'altar major de Sant Pere de Roma com una estructura impressionant sostinguda per quatre columnes salomòniques de bronze. La teatralitat caracteritza aquesta obra arquitectònica, acabada el 1633. Quasi tota la resta de les seves produccions foren acabaments i reconstruccions. En són exemple la plaça de Sant Pere (1657-67), o la sèrie de fonts construïdes a Roma. D'esperit decoratiu són la Scala Regia (1663-66) i els sepulcres dels papes Urbà (1647) i Alexandre (1671-78). Construï les esglésies de Sant Andreu del Quirinal (1678), i la de Castel Gandolfo (1661), entre d'altres. Lluís XIV el consultà sobre el projecte del Louvre.

En el moment de realitzar el projecte li va servir la seva experiència com a escenògraf de teatre, ja que va dotar la capella d'una ambientació

escenogràfica, com si fos una pintura a la manera de *tableau vivant*, en la qual els personatges petris viuen i actuen dins l'espai creat; és una obra mestra com a concepció unificadora de totes les arts.

El punt de visió ideal de la capella Cornaró és frontal a l'escultura central i exterior de la capella. Des d'aquest lloc, la visió d'arquitectura, escultura i pintura s'uneixen en un decorat il·limitat i, gràcies al tractament de la llum i els colors dels materials, l'espectador té la sensació de veure una cosa irreal, una aparició de l'altre món.

L'escenografia del conjunt, el *theatrum sacrum*, ens obliga a fixar l'atenció en l'escultura central. La part baixa de l'espai està decorada amb marbres de diferents colors. Als laterals destaca la representació escultòrica de la família Cornaró, en el marc d'una arquitectura il·lusionista, com a espectadors privilegiats de l'èxtasi. La part superior de la capella la va pintar Guido Ubaldo Abbatini, seguint les directrius de Bernini, i hi va combinar estuc i pintura.

### ***Theatrum sacrum***

Teatre sacre o teatre religiós. Terme referit a la creació d'un espai arquitectònic en el qual es representa plàsticament, bé en pintura bé en escultura, un esdeveniment religiós. Més concretament, expressa la síntesi d'arquitectura, escultura, pintura i llum en las obras de Bernini.

L'escultura de l'èxtasi de santa Teresa és dins una fornícula convexa, amb frontó trencat, sobresortint, i atreu l'atenció de l'espectador, ja que el nínxol es troba il·luminat per una finestra de vidre groc que concentra la llum sobre el grup i crea un joc de clarobscur a la capella. La sensació de la llum com a símbol de divinitat es realça amb els raigs de fusta daurats que envolten l'escultura, que representa el moment en què un serafí traspasa el cor de santa Teresa amb una fletxa ardent d'amor diví, símbol de la mística unió de la santa amb Crist.

L'escultura sembla suspesa dins un núvol petri que destaca el caràcter eteri del moment. El tractament de la roba, de grans plecs, inestable i artificiosa, reforça l'actitud de la protagonista.

El grup està tallat en marbre de diferents qualitats, dins d'un ambient format per raigs daurats de bronze. L'ús de diferents materials respon al gust del barroc per la policromia.

## 15. Tomba d'Urbà VIII



Marbre i bronze

Basílica de Sant Pere, El Vaticà

Barroc

S'inspira directament en la tomba de Pau III de Guglielmo della Porta.

L'església té en la tomba d'Urbà VIII el més fidel exponent del seu poder. El papa Barberini va ser un dels comitents que més bons encàrrecs va fer a Gian Lorenzo Bernini i no és estrany que l'artista posés tanta cura en la realització del seu monument funerari.

**Bernini, Gian Lorenzo**

Nàpols 1598 - Roma 1680

Arquitecte, escultor i pintor italià.

Protegit pels papes Urbà VIII i Alexandre VII, dugué a terme una gran tasca artística a Roma, en ple fervor de l'art tipificat per la Contrareforma. En les seves dues primeres obres, David (1619) i el grup Apol·lo i Dafne (1621-22), hi ha tots els elements que caracteritzen l'art barroc. Entre les seves escultures sobresurten Èxtasi de santa Teresa (1646) o Francesco d'Este (1650-51). L'abillament d'aquests dos personatges és la manifestació de l'agitació de llurs ànimes. Quelcom semblant és perceptible en la seva obra arquitectònica. Concebé el baldaquí de l'altar major de Sant Pere de Roma com una estructura impressionant sostinguda per quatre columnes salomòniques de bronze. La teatralitat caracteritza aquesta obra arquitectònica, acabada el 1633. Quasi tota la resta de les seves produccions foren acabaments i reconstruccions. En són exemple la plaça de Sant Pere (1657-67), o la sèrie de fonts construïdes a Roma. D'esperit decoratiu són la Scala Regia (1663-66) i els sepulcres dels papes Urbà (1647) i Alexandre (1671-78). Construï les esglésies de Sant Andreu del Quirinal (1678), i la de Castel Gandolfo (1661), entre d'altres. Lluís XIV el consultà sobre el projecte del Louvre.

El conjunt té un elevat valor simbòlic i al·legòric. El papa, en posició sedent, realitzat en bronze daurat, imparteix autoritàriament la seva benedicció. El seu tron descansa sobre un pedestal que s'eleva damunt el sarcòfag decorat en bronze i marbre. A cada cantó es representen les glòries de les virtuts del papa: la Caritat, la més gran de les virtuts cristianes segons sant Pau, i la Justícia, la principal de les virtuts cardinals. La Caritat atreu un infant al seu pit, cobert per respecte al seu emplaçament, i es gira per consolar-ne un altre que crida. La Justícia, refinada i femenina, es recolza en el sarcòfag en un èxtasi de tristesa. Tot i que aquestes figures són la personificació de les virtuts d'Urbà, serveixen també de consol nostre per la seva pèrdua.

La contraposició de materials dóna majestuositat a la figura humana, i destaca el dinamisme de les representacions al·legòriques, que cobren vida i defugen l'estaticisme classicista. Diverses abelles que formen part de l'escut de la família Barberini s'han posat capriciosament sobre el sarcòfag i el pedestal de l'estàtua. Tot el conjunt està impregnat d'una arrogància brillant: la Mort en forma d'esquelet, situada sobre el sarcòfag, grava el nom d'Urbà VIII en lletres d'or sobre el tauler de bronze que servirà d'epitafi. Tota la composició s'eleva en forma piramidal cap al vèrtex. Bernini concentra els elements específicament funeraris en el centre de la composició, elements realitzats fonamentalment en bronze i que permeten que les estàtues de marbre dels cantons tinguin una vitalitat inusitada.

El sant pare es troba envoltat de robes, de moviment i textura molt complexos. Solament el seu cap, amb la mitra i la mà alçada, es projecta significativament.

## 16. Immaculada



49,5 cm

Fusta de cedre policroma

Sagristia de la Catedral, Granada

Barroc

Alonso Cano fou la personalitat més important de l'escultura espanyola del segle XVII. Artista polifacètic, va conrear també amb èxit l'arquitectura i la pintura, i les seves formulacions van tenir força ressò en el desenvolupament de les arts a Espanya.

### **Cano, Alonso**

Granada 1601 - 1667

Escultor, pintor i arquitecte barroc.

Fou deixeble del seu pare, Miguel Cano, de Francisco Pacheco i probablement de Martínez Montañés. La seva pintura, de tractament tenebrista a la primera època, derivà vers una major delicadesa de modelatge (El miracle del pou, Museo del Prado), fins a arribar, en la darrera etapa, a un accentuat barroquisme (sèrie de la Vida de la Mare de Déu, 1652-63, a la Catedral de Granada). Com a escultor, en destaca la producció de l'època sevillana i, sobretot, la de la darrera etapa (Immaculada (1655-56) de la Catedral de Granada). Com a arquitecte, les seves millors obres són l'església del convent de l'Àngel Custodio (1653-57), la façana de la catedral (1664) i l'església de la Magdalena, a Granada.

Es va iniciar en el taller de Francisco Pacheco, on va conèixer Diego

Velázquez i també Juan Martínez Montañés, contertulià habitual del mestre Pacheco, del qual va incorporar alguns trets que es poden reconèixer en les seves obres, com el tractament de les vestidures, el cànon i la policromia.

### **Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y**

Sevilla 1599 - Madrid 1660

Pintor sevillà.

Es formà a Sevilla, al taller de Francisco Pacheco. De la primera època són: Vella fregint ous (1618), Jesús amb Marta i Maria (1618), L'aiguader de Sevilla, Epifania (1619), Retrat de Jerònima de la Fuente (1620), Crist a Emaús i Retrat de Góngora, obres caracteritzades per un gran desig d'objectivitat, un bon tractament del clarobscur, un modelatge rotund i per l'ús d'una gamma cromàtica limitada. El 1622, féu el seu primer viatge a Madrid, on, cridat pel comte-duc d'Olivares, s'hi traslladà el 1623 i fou nomenat pintor del rei. D'aquest moment és una sèrie de retrats reials (Felip IV, Infant Carles, Infanta Maria d'Àustria, Comte-duc, etc) i uns quants retrats anònims (Retrat d'home, Els embriacs). El 1629 anà a Itàlia (La farga de Vulcà, La túnica de Josep, Jardins de la vil·la Mèdici). De tornada a Madrid (1631), entrà al seu taller Juan Bautista Martínez del Mazo, que es convertí més tard en el seu gendre i col·laborador. El Retrat del príncep Baltasar Carles (1632) és punt de partida d'una nova fase en la tècnica de l'artista, que deixà de modelar la forma tal com és, per a captar-la més suggerida; fórmula pictòrica que afirmà en el Retrat de Felip IV i en el Retrat eqüestre del comte-duc. Pintà, per al Saló de Reinos del palau del Buen Retiro, La rendició de Breda (1634-35) i Baltasar Carles a cavall, i féu quadres religiosos (Sant Antoni Abat i sant Pau Ermità, Crist Crucificat mort). Fou nomenat ajuda de cambra del rei (1643) i superintendent de les obres particulars de la corona (1644). En aquesta època, col·laborà en la decoració de la Torre de la Parada, el pavelló de caça de Felip IV (retrats de Felip IV, Cardenal infant Ferran i Príncep Baltasar Carles, vestits de caçador, La montería del Hoyo i retrats de nans i bufons de la Cort) i pintà La Venus del mirall i Les filoses o La falla d'Aragné, ambdues obres de rica gamma cromàtica i d'un modelatge inexistent. Tornà a Itàlia (1649), on pintà nombrosos retrats (Juan de Pareja i Innocenci X) i, novament a Madrid (1651), ocupà el càrrec d'apostador de palau (1652). Dels seus últims anys són diversos retrats reials, de tècnica molt propera a Las Meninas, la seva millor obra.

### **Martínez Montañés, Juan**

Alcalá la Real, Jaén 1568 - Sevilla 1649

Escultor barroc andalús.

S'establí a Sevilla. La seva abundant obra, d'acurada i harmoniosa execució, es basa en l'estudi del natural. El seu estil és moderat, d'expressions contingudes. A Sevilla poden admirar-se un Sant Cristòfor (1597), el Crist de la Clemència (1603), el Sant Domènec penitent (1605), la Immaculada (1628), etc. Té obres també a Santiponce i Jerez.

Se'n va a Madrid, però després de la caiguda d'Olivares i la mort de la reina es trasllada a Granada, el seu lloc d'origen, per pintar unes teles per a l'altar major de la Catedral. A Granada es troba amb una tradició de petita imatgeria, de gran delicadesa, intimisme i religiositat popular, i l'estimula de tal forma que el porta a realitzar tot un seguit d'autèntiques joies de l'escultura.

Una d'aquestes és la *Immaculada Concepció* de la Sagristia de Granada. Originàriament la va fer per a l'urna del tabernacle que corona el faristol del cor de la Catedral, però al cap de poc temps ja es va traslladar a la sagristia perquè tothom la pogués admirar i venerar. Aquest fet va motivar que fes una altra imatge per al faristol –una Mare de Déu de Betlem.



L'artista ens presenta la Verge, quasi una nena, embolcallada entre els plecs del mantell, del qual emergeix fràgil i torbada, amb el cap girat a la dreta i les mans juntes desplaçades cap a l'esquerra, en una contraposició molt habitual dins l'estil d'Alonso Cano.

Maria té els peus damunt un núvol, i entremig treuen el cap tres angelets i la lluna apocalíptica, que contribueixen a fer la imatge més etèria. La policromia suau de la túnica, d'un verd molt clar, i el mantell, d'un blau intens, contribueixen a ressaltar la bellesa de la figura.

## 17. Rapte de Prosèrpina (Plutó i Persèfone)



255 cm

Marbre

Galeria Borghese, Roma

Barroc

De les realitzacions més primerenques de Gian Lorenzo Bernini destaca aquest grup esculpit per encàrrec del cardenal Scipione Borghese per a la seva vil·la. Bernini hi posa de manifest tota la mestria de què és capaç i ens sorprèn amb el seu virtuosisme. Intenta portar els recursos de l'escultura en marbre a les seves últimes conseqüències. La portentosa tècnica de Bernini com a tallista li va permetre modelar el marbre com si fos una pasta i obtenir-ne els efectes del bronze, que es fon a partir de motlles de fang o cera. Precisament se li ha criticat aquest fet, perquè els moralistes de l'art consideren que es transgredeix el concepte de "fidelitat als materials".

### **Bernini, Gian Lorenzo**

Nàpols 1598 - Roma 1680

Arquitecte, escultor i pintor italià.

Protegit pels papes Urbà VIII i Alexandre VII, dugué a terme una gran tasca artística a Roma, en ple fervor de l'art tipificat per la Contrareforma. En les seves dues primeres obres, David (1619) i el grup Apol·lo i Dafne (1621-22), hi ha tots els elements que caracteritzen l'art barroc. Entre les seves escultures sobresurten Èxtasi de santa Teresa (1646) o Francesco d'Este (1650-51). L'abillament d'aquests dos personatges és la manifestació de l'agitació de llurs ànimes. Quelcom semblant és perceptible en la seva obra arquitectònica. Concebé el baldaquí de l'altar major de Sant Pere de Roma com una estructura impressionant sostinguda per quatre columnes salomòniques de bronze. La teatralitat caracteritza aquesta obra arquitectònica, acabada el 1633. Quasi tota la resta de les seves produccions foren acabaments i reconstruccions. En són exemple la plaça de Sant Pere (1657-67), o la sèrie de fonts construïdes a Roma. D'esperit decoratiu són la Scala Regia (1663-66) i els sepulcres dels papes Urbà (1647) i Alexandre (1671-78). Construï les esglésies de Sant Andreu del Quirinal (1678), i la de Castel Gandolfo (1661), entre d'altres. Lluís XIV el consultà sobre el projecte del Louvre.

El grup va ser esculpit per a contemplar-lo frontalment i, com altres escultures dels Borghese, es trobava adossada a un mur.

Les línies corbes dels cossos i els ritmes diagonals doten l'obra de dinamisme, ímpetu i moviment ascendent, que es projecta cap a un espai il·limitat. Es tracta d'una composició oberta: ritme i tensió permeten Bernini escapar de l'estaticisme de la matèria i crear de manera il·lusionista el moviment real.

La textura de la pell, els cabells esborrifats, les llàgrimes de Persèfone i sobretot la carn dúctil de la jove en les mans del seu raptor diví enceten un capítol nou de la història de l'escultura. Aquí, Bernini aconsegueix els efectes pictòrics del modelat en fang mitjançant mètodes de talla tradicionals, i posa la seva sorprenent tècnica realista al servei d'una visió momentània.

L'acció es presenta en el seu moment àlgid: sembla que Plutó acaba de raptar la voluptuosa donzella, que s'hi resisteix i crida debades mentre el déu triomfant traspasa la frontera dels inferns, simbolitzada en la figura aterridora de Cèrber, que serveix així mateix de suport del grup. Pel que sembla les idees primitives per a fer aquest grup provenien del *Rapte de les sabines* de Giambologna.

### **Giambologna**

Douai 1529 - Florència 1608

Escultor.

El 1556 apareix a Florència sota el mecenatge de Bernardo Vecchietti. La seva obra, manierista, es caracteritza per una recerca del moviment mitjançant unes formes voluptuoses, un allargament del cànon i un detallisme d'orfebre. Conreà el tema mitològic (Neptú a Bolonya (1563), Mercuri, 1580; El rapte de les Sabines, 1579-83), el retrat (Cosme I, 1587-95; Felip II, començat el 1606) i el tema religiós (relleus a les capelles Grimaldi, 1579-85, i Salviati, 1579-89).

## 18. Beata Ludovica Albertoni



Marbre

Capella Altieri

Església de San Francesco di Ripa, Roma

Barroc

L'estàtua és un encàrrec del cardenal Poluzzi degli Albertoni per a la capella dedicada a un membre de la seva família, la beata Ludovica, morta el 1533 i beatificada el 1671. Gian Lorenzo Bernini realitzà l'obra ja als setanta anys, i en ple domini de les seves portentoses facultats.

### **Bernini, Gian Lorenzo**

Nàpols 1598 - Roma 1680

Arquitecte, escultor i pintor italià.

Protegit pels papes Urbà VIII i Alexandre VII, dugué a terme una gran tasca artística a Roma, en ple fervor de l'art tipificat per la Contrareforma. En les seves dues primeres obres, David (1619) i el grup Apol·lo i Dafne (1621-22), hi ha tots els elements que caracteritzen l'art barroc. Entre les seves escultures sobresurten Èxtasi de santa Teresa (1646) o Francesco d'Este (1650-51). L'abillament d'aquests dos personatges és la manifestació de l'agitació de llurs ànimes. Quelcom semblant és perceptible en la seva obra arquitectònica. Concebé el baldaquí de l'altar major de Sant Pere de Roma com una estructura impressionant sostinguda per quatre columnes salomòniques de bronze. La teatralitat caracteritza aquesta obra arquitectònica, acabada el 1633. Quasi tota la resta de les seves produccions foren acabaments i reconstruccions. En són exemple la plaça de Sant Pere (1657-67), o la sèrie de fonts construïdes a Roma. D'espirit decoratiu són la Scala Regia (1663-66) i els sepulcres dels papes Urbà (1647) i Alexandre (1671-78). Construï les esglésies de Sant Andreu del Quirinal (1678), i la de Castel Gandolfo (1661), entre d'altres. Lluís XIV el consultà sobre el projecte del Louvre.

La capella és un espai cobert per una cúpula, amb una cavitat oberta per Bernini darrere l'altar per a revelar la visió de la mort de Ludovica, que apareix jacent sobre un llit de marbre en la seva agonia final, sota un

gran quadre de la Sagrada Família.

S'aconsegueix l'efecte il·lusori de l'escena mitjançant la il·luminació indirecta a través d'unes finestres situades a la dreta i a l'esquerra. Caps alats de querubins semblen flotar sobre la llum per alleujar el sofriment final de la beata, mentre que el colom de l'Esperit Sant sobrevola l'escena esperant rebre la seva ànima devota.

La profunditat de la capella i de la concavitat és gran i la visió se'ns apareix al fons; la perspectiva s'accentua mitjançant un arc decreixent situat sobre l'altar, però l'escena s'acosta al nostre món mitjançant les robes acolorides que cauen en forma d'onades des del llit. Una decoració arquitectònica tradicional situada darrere la dona agonitzant emmarca el quadre de Giovanni Battista Gaulli, pintor de gran qualitat que va col·laborar amb Bernini en diverses ocasions.

### **Gaulli, Giovanni Battista**

Gènova 1639 - Roma 1709

Pintor.

Conegut per Baciccia. Format en l'estudi de l'obra de Rubens i Van Dyck, anà a Roma (1657), on fou un dels pintors decoradors barrocs més brillants. La seva obra mestra és la volta del Gesù, a Roma (1668-83), on hom aprecia la influència de Correggio. Fou pintor dels papes.

La beata inclina lleugerament la part superior del tronc i té el coll arquejat. El focus del seu patiment està assenyalat per la línia d'àngels, per les mans tenses i per una estranya turbulència de les robes que s'ondulen i s'inflen sota la seva cintura. El clarobscur del vestit i la diagonal creada pels braços de la beata, interrompuda per les mans, reflecteixen un tractament gairebé simfònic del tema del patiment físic i de la mort. El coll inflat, els ulls cecs i la boca entreoberta completen la imatge d'un cos moribund; el fris de magranes madures situat sota el quadre representa la immortalitat cap a la qual es dirigeix la seva ànima.

A part de la petita decoració de puntes sobre el coixí, existeix una uniformitat de color i textures a l'obra; el joc de llums i ombres sobre el vestit es pot entendre com a sensibilitat pura: la dona agonitzant sembla simbolitzar la fe, l'esperança i la caritat divines.

## 19. Tríptic del davallament



Oli sobre taula

Plafó central: 420 x 310 cm

Cadascun dels plafons laterals: 420 x 150 cm

Catedral d'Anvers, Anvers

Barroc

El gremi dels ballesters va encarregar a Peter Paulus Rubens per al seu altar de la Catedral d'Anvers aquest immens tríptic, considerat l'obra mestra del primer període del pintor. Hi predomina un esperit de serenitat i emoció que demostra fins a quin punt Rubens fou un dels artistes que més íntimament va sentir el contacte amb la religió catòlica.

## Rubens, Peter Paulus

Siegen, Westfàlia 1577 - Anvers 1640

Pintor flamenc.

Es formà al taller de T.Verhaecht i amb A.van Noort. A Itàlia (1600) admirà Ticià, A.Mantegna, els Carracci, Miquel Àngel i àdhuc il Caravaggio. Havent tornat a Anvers (1609), és nomenat pintor de cambra i es casa amb Isabella Brandt. Tingué un equip de col·laboradors: Frans Snyders i Peter de Vos per a les natures mortes; Wildens i Van Uden per als paisatges i Van Dyck per a les composicions amb figures. Les seves obres són un clar exponent de les idees contrareformistes. Famós a totes les corts europees, treballà per a la Galeria del Palais du Luxembourg de París (1622-25) i, essent conseller d'Isabel Clara Eugènia (1627-30), estigué a la cort de Madrid, on conegué Velázquez. En 1629-30 a Londres, negocià la pau entre Espanya i Anglaterra i fou nomenat sir per Carles I. Morta la seva primera esposa, és casà amb la jove Helene Fourment, que fou la seva model preferida. Rubens assoleix la perfecció compositiva mitjançant la interrelació de les formes, els colors i les llums: Tres Gràcies i El rapte de les filles de Leucip. Són característiques les seves formes femenines, arrodonides i plenes, i el seu horror vacui.

La composició oberta i lliure s'organitza al voltant de múltiples línies obliqües i diagonals que s'obren cap a l'infinit. El pintor plasma masses àmplies i a la vegada volàtils. Els personatges són corpulents, sensuals, i tenen formes arrodonides. En aquest conjunt d'anatomies poderoses, la musculatura bronzejada dels homes contrasta fortament amb la pell nacrada de les dones i els àngels. Línies corbes, curtes i ràpides modelen cossos vius i enèrgics i afavoreixen la torsió de les figures. En les escenes vibra el cromatisme càlid característic de Rubens: una gamma diversa de tons aplicada amb pinzellades discontinües i soltes que donen gran brillantor a la tela.

Rubens crea així una estructura d'una mobilitat continguda, en la qual la direccionalitat cap a l'angle superior esquerre queda matisada per la sinuositat dels personatges. El tríptic es relaciona interiorment amb la situació de les dues escenes laterals, la Visitació i la Presentació al Temple, en dos plànols diferents que creen una diagonal que va de l'angle inferior dret a l'angle superior esquerre, creuant l'escena principal.

## 20. Triomf de sant Hermenegild



328 x 229 cm

Oli sobre tela

Museo del Prado, Madrid

Barroc

Francisco de Herrera va pintar aquest quadre per al Convent dels Carmelites Calçats de Madrid, i el 1832 Ferran VII el va comprar i el va donar al Museo del Prado.

### **Herrera, Francisco**

Navarra s XVII - Mallorca s XVIII

Arquitecte i escultor.

S'instal·là a Mallorca (1697), on introduí al barroc l'esperit romà. A Palma, féu la portalada de l'església de Sant Francesc, la capella de Sant Nicolau Tolentí del Secors, el retaule de Sant Antoni de Pàdua (1714), el de Sant Martí (1722) i el de Sant Sebastià, de la seu (1754).

Continuant la línia que havia començat amb les dues pintures per a la Catedral de Sevilla sobre el sagrament adorat pels doctors i el sant Francesc, pinta per al Convent dels Carmelites Calçats aquesta obra on plasma el sant ascendint al cel de forma espectacular i heroica, enmig d'una cohort celestial i d'una llum engegadora que confon els bisbes arrians.



Herrera el Mozo troba unes solucions formals d'una gran audàcia compositiva. La figura principal s'arqueja creant un ritme de corbes contraposades que fan que l'acció sigui molt dinàmica i alhora transmet la sensació que el sant es projecta cap a la part superior del quadre. Contribueixen a la sensació d'ingravedesa les figures que es van difuminant conforme s'allunyen.

La llum de la composició és totalment irreal, per a realçar el missatge diví i col·laborar a la glorificació del personatge.

El moviment i la lluminositat de tot el que hem descrit fins ara contrasta amb el gran triangle inferior i s'hi contraposa. En aquest triangle, enmig de la penombra, els bisbes arrians resten astorats pel miracle, i l'obscuritat formal simbolitza la foscor doctrinal del grup.

Herrera el Jove fou un dels impulsors del barroc dinàmic, iniciat ja per Francisco Rizi, però la seva estada a Itàlia va fer que hi incorporés, a més, un sentit cromàtic i un estudi de la llum de connotacions venecianes.

## 21. Sant Jeroni



110 x 81 cm

Oli sobre tela

Monestir de Montserrat

Barroc

Fins al 1911 o el 1914 aquesta obra es trobava en una col·lecció privada a Roma, i després va venir a Espanya. Relacionat per la tècnica pictòrica i la identitat del model amb el *Sant Jeroni* de la Galeria Borghese, encarregat pel cardenal Scipione, planteja els mateixos dubtes als crítics que aquella obra. Longhi, l'any 1943, el va atribuir a Caravaggio i el va datar els darrers anys de l'estada a Roma de l'artista, entre el 1605 i el 1606.

**Caravaggio, Michelangelo Merisi da**

Caravaggio, Llombardia 1573 - Port'Ercole, Toscana 1610

Pintor italià.

En 1584-88 estigué al taller del manierista Simone Peterzano, a Milà. Es traslladà a Roma. El 1606 fou acusat d'homicidi i, amnistià per Roma, embarcà cap a Port'Ercole, on fou detingut per error i on, ja alliberat, morí d'un accés de febre. Ja els crítics del sis-cents consideraren la pintura de Caravaggio antitètica, pel seu realisme, de la dels Carracci. El punt de partida vers el realisme és la natura morta (El cistell de fruita, 1596, Pinacoteca Ambrosiana de Milà). El tema de la mort, dominà l'obra de Caravaggio: Sepultura del Crist (1602-04, Santa Maria in Valicella, Roma), La mort de la Mare de Déu (1605-06, Santa Maria della Scala), Decapitació del Baptista (1608, Catedral de La Valletta, Malta). En totes aquestes pintures utilitzà la gent del poble com a protagonistes; aquesta realitat dóna una força actual i viva a les seves obres. Entre els elements constitutius destaca la llum, a la qual Caravaggio donà una funció estructural, completament nova. La llum és també quelcom no natural, exterior al quadre, però que potencia la imatge i la imposa. Caravaggio tingué una gran influència en la seva època i al llarg del s XVII caravaggisme.

Altres autors, com Friedlaender (1955), opinen que es tracta d'una còpia o d'una bona imitació.

Tot i alguns retocs en el mantell, assenyalats pel mateix Longhi, sembla que és una obra autògrafa; així ho han afirmat estudis més tardans, com els de Jullian (1961) i De Logu (1962).

L'artista pren com a model la gent del carrer i la pinta amb actitud naturalista. Va tenir nombrosos problemes per a representar personatges sagrats com a tipus corrents, ja que transgredia les normes establertes pel Concili de Trento. L'Església de la contrareforma necessitava, però, arribar als seus fidels, interpel·lar-los i commoure'ls. Cap altre pintor sabia emocionar i impressionar el públic com Caravaggio.

La llum incideix violentament en els escassos punts que han de ser captats per l'espectador. El seu tenebrisme no coneix gradació lumínica ni matisos.

L'autor s'acosta a la realitat i s'allunya tant de l'art intel·lectualitzat del manierisme com de la falsedat efectista dels primers artistes de la contrareforma. Per mitjà de la realitat concreta, crea tensions que projecten l'espectador cap al món transcendent.

## 22. El triomf de Flora



165 x 241 cm

Oli sobre tela

Musée du Louvre, París

Classicisme

Encara que Giovan Pietro Bellori diu que aquesta obra va ser un encàrrec del cardenal Omodei, se suposa que fou pintada per al cardenal Sacchetti, com a *pendant* del *Triomf de Bacus*, de Pietro Berrettini, després regalada al cardenal Omodei.

### **Berrettini, Pietro**

Cortona 1596 - Roma 1669

Pintor i arquitecte italià, anomenat també Pietro da Cortona.

La seva pintura més representativa és l'Al·legoria de la Divina Providència (1633-39). Dirigí la reconstrucció de l'església de sant Lluc i santa Martina (1635-50), a Roma. Sobresurten, entre la seva producció, la façana de Santa Maria della Pace (1656-57) i Santa Maria in Via Lata (1658-62), ambdues a Roma. Pintor exuberant i arquitecte monumental i voluptuós, fou un típic exponent del barroc.

El tema anticipa el famós quadre *El regne de Flora* (1631, Dresde, Staatliche Kunstmuseum). Tots dos es basen en les *Rimes* del poeta Marino, un dels *cognoscenti* del cercle de Cassiano del Pozzo, cenacle on es traduïen i comentaven els textos clàssics, entre els quals les *Metamorfosis* d'Ovidi van representar tot una descoberta que va aportar a la plàstica una munió de temes mitològics.

***Cognescenti***

Es diu d'aquells intel·lectuals coneixedors i amants de la literatura i l'art clàssics. Se solien reunir en Acadèmies. Destaca Cassiano del Pozzo a la Roma del papa Barberini.

L'obra racionalitza l'espai conformant diversos grups individualitzats, que protagonitza Flora asseguda damunt d'un carro estirat per amorets, rebent les ofrenes de personatges que es metamorfosaren en flors, com Àiax (clavell), Narcís, Clítia (gira-sol), Jacint, Adonis (ranuncle).

La composició crea un ritme dinàmic de dreta a esquerra, en part aturat pel grup format per un home i una dona asseguts a terra, que miren la comitiva.

Els colors ocres de Poussin, que no tenia més models que els relleus clàssics monocroms, trencats pel blau, van fer afirmar a Joshua Reynolds: "Poussin ha pintat una taca de tela blava, quan el to del conjunt és terrós i ocre; això demostra que l'harmonia de colors no era el punt fort d'aquest gran home."

## 23. Les tres Gràcies



221 x 181 cm

Oli sobre taula

Museo del Prado, Madrid

Barroc

Les tres gràcies, Aglaia, Eufrosine i Talia, filles de Júpiter i d'Eurimone segons la tradició clàssica, s'han representat en nombroses ocasions des del renaixement; els artistes es basaven en una escultura antiga conservada a la Catedral de Siena. Es probable que Rubens la conegués pels nombrosos gravats que circulaven de l'obra i la copiés, com havia fet Rafael, entre d'altres.

## Rafael

Urbino 1483 - Roma 1520

Nom amb què és conegut als Països Catalans Raffaello Sanzio, pintor italià.

Format en l'ambient de la cort d'Urbino, vers el 1500 anà a Perusa, on aprengué la tècnica i col·laborà amb Il Perugino, que l'influí (l'Esposori de la Mare de Déu, 1504). El respecte a la tradició úmbria, juntament amb la claredat de la llum defineixen les obres del seu període florentí (1504-08), on, vinculat estretament al cercle neoplatònic, estudià Leonardo da Vinci, del qual heretà la preocupació per l'estudi científic del cos humà, i Miquel Àngel, de qui rebé un cert to monumental i grandiloqüent: Somni del Cavaller (1505), Mare de Déu del Gran Duc (~1505), Mare de Déu amb l'Infant i sant Joan (1507) i els retrats d'Agnolo i Madalena Doni (1506). Les darreres obres d'aquest moment, Enterrament de Crist (1507) i Mare de Déu del baldaquí, assenyalen una evolució vers la representació del moviment. El 1508 anà a Roma cridat per Juli II per tal de decorar les Estances Vaticanes. Autor dels frescs de les sales de la Signatura (1508-11) i d'Heliodor (1511-14), deixà a mans dels seus col·laboradors i deixebles la realització de les restants i la decoració de les Logge que ell havia dissenyat. Projectà l'església de Sant' Eligio degli Orefici (1509), la capella Chigi (~1513), i el 1514 succeí Bramante en la direcció de les obres de Sant Pere del Vaticà. Fou nomenat conservador d'antiguitats romanes. Pintà: Mare de Déu de Foligno (~1512), Mare de Déu de la Cadira i els retrats de Baldasare Castiglione i de Lleó X (1518), obres que representen la culminació del classicisme i la consolidació d'una nova tendència, el manierisme, els principis de la qual Rafael formulà en la Transfiguració (1519), obra que deixà inacabada.

Aquesta pintura de meravellosa qualitat, comprada en la testamentaria de Rubens per a Felip IV, és una de les obres més íntimes i personals del pintor. Des de la seva adquisició es troba descrita en diversos inventaris de les col·leccions reials, fins que va ingressar al museu.

Troben en les figures de les tres gràcies la representació de l'ideal de bellesa femení del pintor, que evoca el record de les seves dues esposes, morena la primera, Isabel Brandt, i rossa la segona, Helena Fourment, en les tres gràcies nues i enllaçades. El rostre de la segona esposa, Helena, ha estat repetidament reconegut en una de les tres gràcies, però altres autors consideren que totes elles són una versió lleugerament alterada de qui va ser un amor tardà seu.

Peter Paulus Rubens aconsegueix dotar els opulents cossos femenins de qualitats nacrades i transparències delicadíssimes; els tracta amb ondulada elegància i una serenitat vertaderament excepcional. El paisatge vibra amb una lleugeresa atmosfèrica sense parió en el seu temps i tots els accessoris, com la garlanda de flors o la tela que penja de l'arbre, són absolutament magistrals. S'ha cregut durant molt de temps que va ser una de les últimes obres de l'artista, però actualment, estudiant sobretot la gamma de colors i la tècnica esmaltada, es pensa en datacions anteriors.

**Rubens, Peter Paulus**

Siegen, Westfàlia 1577 - Anvers 1640

Pintor flamenc.

Es formà al taller de T.Verhaecht i amb A.van Noort. A Itàlia (1600) admirà Ticià, A.Mantegna, els Carracci, Miquel Àngel i àdhuc il Caravaggio. Havent tornat a Anvers (1609), és nomenat pintor de cambra i es casa amb Isabella Brandt. Tingué un equip de col·laboradors: Frans Snyders i Peter de Vos per a les natures mortes; Wildens i Van Uden per als paisatges i Van Dyck per a les composicions amb figures. Les seves obres són un clar exponent de les idees contrareformistes. Famós a totes les corts europees, treballà per a la Galeria del Palais du Luxembourg de París (1622-25) i, essent conseller d'Isabel Clara Eugènia (1627-30), estigué a la cort de Madrid, on conegué Velázquez. En 1629-30 a Londres, negocià la pau entre Espanya i Anglaterra i fou nomenat sir per Carles I. Morta la seva primera esposa, és casà amb la jove Helene Fourment, que fou la seva model preferida. Rubens assoleix la perfecció compositiva mitjançant la interrelació de les formes, els colors i les llums: Tres Gràcies i El rapte de les filles de Leucip. Són característiques les seves formes femenines, arrodonides i plenes, i el seu horror vacui.



## 24. Martiri de sant Pere



230 x 175 cm

Fresc

Capella Cerasi

Església de Santa Maria del Popolo, Roma

Barroc

Aquesta obra i la seva parella, *La caiguda de sant Pau*, són les més documentades de les obres de Caravaggio. El 1951 Mahon va publicar el contracte, l'únic que queda entre el mestre i el cardenal Cerasi, signat el 24 de setembre de 1600, per dues teles de deu pams per vuit que representessin el misteri de la conversió de sant Pau i el martiri de sant Pere, i que s'havien de lliurar passats vuit mesos mitjançant el pagament de quatre-cents escuts.

### **Caravaggio, Michelangelo Merisi da**

Caravaggio, Llombardia 1573 - Port'Ercole, Toscana 1610

Pintor italià.

En 1584-88 estigué al taller del manierista Simone Peterzano, a Milà. Es traslladà a Roma. El 1606 fou acusat d'homicidi i, amnistià per Roma, embarcà cap a Port'Ercole, on fou detingut per error i on, ja alliberat, morí d'un accés de febre. Ja els crítics del sis-cents consideraren la pintura de Caravaggio antitètica, pel seu realisme, de la dels Carracci. El punt de partida vers el realisme és la natura morta (El cistell de fruita, 1596, Pinacoteca Ambrosiana de Milà). El tema de la mort, dominà l'obra de Caravaggio: Sepultura del Crist (1602-04, Santa Maria in Valicella, Roma), La mort de la Mare de Déu (1605-06, Santa Maria della Scala), Decapitació del Baptista (1608, Catedral de La Valletta, Malta). En totes aquestes pintures utilitzà la gent del poble com a protagonistes; aquesta realitat dóna una força actual i viva a les seves obres. Entre els elements constitutius destaca la llum, a la qual Caravaggio donà una funció estructural, completament nova. La llum és també quelcom no natural, exterior al quadre, però que potencia la imatge i la imposa. Caravaggio tingué una gran influència en la seva època i al llarg del s XVII caravaggisme.

Pel juliol del 1600, el cardenal –que moriria el 3 de maig de 1601, deixant com a hereu l'Hospital de la Consolació–, havia adquirit la capella on havien d'anar les dues obres. El 10 de novembre de 1601 l'administració de l'hospital va donar al pintor, com a saldo del treball complet, la suma de cinquanta escuts; així, podem suposar que les obres ja s'havien acabat aleshores.

Un cop més, Caravaggio renovarà el que ja s'havia fet durant els segles anteriors respecte d'aquests dos temes religiosos. L'artista ens proposa una visió molt propera dels dos episodis, i posa l'espectador gairebé a sobre dels protagonistes i les seves comparses.

En el cas de la crucifixió veiem un vell de barba blanca clavat de peus i mans, en el moment que tres homes rudes es disposen a aixecar la creu per plantar-la invertida. L'escena posseeix tota la brutalitat d'un fet real que, malgrat això s'ha sublimat. El dibuix impecable dels braços, les mans i els peus dels personatges: peus bruts, vulgars, com mai abans cap altre artista havia gosat de pintar. Els botxins de sant Pere desprenen tal impressió de vida que sembla que fins i tot l'espectador pugui intuir la seva mala olor corporal. Per contrast, el cap blanc del sant s'imposa com a model de sensibilitat i intel·ligència.

## 25. Galeria Farnese. Sostre. Venus i Anquises. Detall



18 x 6 m

Pintura mural al fresc

Palau Farnese, Roma

Barroc

Annibale Carracci va rebre l'encàrrec de decorar el sostre de la galeria del Palau Farnese amb escenes mitològiques relacionades amb el tema de l'amor, la major part de les quals provenen de les *Metamorfosis* d'Ovidi. Es creu que l'ideòleg del projecte era Fluvio Orsini, bibliotecari del Cardenal Farnese, ajudat pel teòric Giovanbattista Agucchi.

### **Carracci, Els**

Família de pintors bolonyesos els principals membres de la qual foren Ludovico Carracci (Bolonya 1555 - 1619), pintor i gravador, deixeble de Prospero Fontana, i els seus cosins, els germans Agostino Carracci (Bolonya 1557 - Parma 1602), gravador, pintor i poeta, i Annibale Carracci, el més destacat.

Els Carracci reaccionaren contra el manierisme, al qual oposaren una pintura classicista, de tipus sensual i sentimental. En 1585-88 fundaren l'Accademia dei Desiderosi (anomenada després degli Incamminati). Conrearen la pintura religiosa –Martiri de sant Àngel (1598), de Ludovico; La darrera comunió de sant Jeroni (1592), d'Agostino; la Madona de sant Mateu (1588), d'Annibale–, i també la mitològica, sobretot en la decoració de diversos palaus. En llur obra són fonamentals l'herència d'Il Correggio, l'aportació veneciana i l'anàlisi de l'art de Rafael. Entre llurs seguidors sobresurten Guido Reni (1575-1642), Il Domenichino (1581-1641), etc.

El tema dels frescos fa referència al poder omnipresent de l'amor, amb diversos matisos: platònic, tranquil, apassionat... al qual també van sucumbir els déus de l'antiguitat.

Els frescos transmeten la impressió d'una gran "*joie de vivre*". El programa té dos moments: el del sostre, que culmina amb el triomf de l'amor, i el de les parets de l'estança, de clara intenció moralitzadora.

Per organitzar el sostre Carracci es va inspirar en la decoració de diversos palaus, així com en la de les *loggie* de Rafael al Vaticà i en la de la Capella Sixtina de Miquel Àngel.

### **Rafael**

Urbino 1483 - Roma 1520

Nom amb què és conegut als Països Catalans Raffaello Sanzio, pintor italià.

Format en l'ambient de la cort d'Urbino, vers el 1500 anà a Perusa, on aprengué la tècnica i col·laborà amb Il Perugino, que l'influí (l'Esposori de la Mare de Déu, 1504). El respecte a la tradició úmbria, juntament amb la claredat de la llum defineixen les obres del seu període florentí (1504-08), on, vinculat estretament al cercle neoplatònic, estudià Leonardo da Vinci, del qual heretà la preocupació per l'estudi científic del cos humà, i Miquel Àngel, de qui rebé un cert to monumental i grandiloqüent: Somni del Cavaller (1505), Mare de Déu del Gran Duc (~1505), Mare de Déu amb l'Infant i sant Joan (1507) i els retrats d'Agnolo i Madalena Doni (1506). Les darreres obres d'aquest moment, Enterrament de Crist (1507) i Mare de Déu del baldaquí, assenyalen una evolució vers la representació del moviment. El 1508 anà a Roma cridat per Juli II per tal de decorar les Estances Vaticanes. Autor dels frescs de les sales de la Signatura (1508-11) i d'Heliodor (1511-14), deixà a mans dels seus col·laboradors i deixebles la realització de les restants i la decoració de les Logge que ell havia dissenyat. Projectà l'església de Sant' Eligio degli Orefici (1509), la capella Chigi (~1513), i el 1514 succeí Bramante en la direcció de les obres de Sant Pere del Vaticà. Fou nomenat conservador d'antiguitats romanes. Pintà: Mare de Déu de Foligno (~1512), Mare de Déu de la Cadira i els retrats de Baldasare Castiglione i de Lleó X (1518), obres que representen la culminació del classicisme i la consolidació d'una nova tendència, el manierisme, els principis de la qual Rafael formulà en la Transfiguració (1519), obra que deixà inacabada.

## Miquel Àngel

Caprese, Toscana 1475 - Roma 1564

Nom amb què és conegut als Països Catalans Michelangelo Buonarroti, escultor, pintor, arquitecte i poeta.

A tretze anys entrà al taller de Domenico Ghirlandaio, a Florència. Desenvolupà, però, la seva activitat principalment dins el camp de l'escultura. En aquesta primera estada a Florència esculpí dos relleus que hom conserva a la Casa Buonarroti: Centaureomàquia (1490-92), on introduí la novetat del moviment, i la Mare de Déu de l'escala (1492). L'any 1496 anà a Roma, on executà el Bacus (1496-97, Museo Nazionale, Florència) i la cèlebre Pietat (1498-99, Sant Pere del Vaticà), ambdues obres executades dins la influència del formalisme i la tècnica delicadíssima de l'escultura quatrecentista. A partir del 1501, de retorn a Florència, el seu estil evolucionà vers un nítid classicisme. En obres com el David (1501-04, Galleria dell'Accademia, Florència), concilià, segons les idees neoplatòniques de l'època, la bellesa clàssica amb l'espiritualisme cristià. L'any 1505 fou cridat a Roma pel papa Juli II, que li encarregà el seu sepulcre, del qual resta el Moisès (1513, església de San Pietro in Vincoli, Roma), colossal escultura de marbre que expressa el dramatisme contingut i el furor de l'ànima, i els Esclaus o Captius (1513, Musée du Louvre; 1534-36, Galleria dell'Accademia, Florència). Hom considera el conjunt pictòric de la Capella Sixtina –el Judici Final (1535-41) fou executat per l'artista durant la darrera estada a Roma– la culminació del seu ideal universalista, on tots els elements figuratius són representats segons la més pura concepció de la tècnica florentina i el monumentalisme romà. L'elecció del papa Lleó X, un Mèdici, posà novament l'artista en contacte amb Florència (1516-34), i a partir de 1534 fixà definitivament la seva residència a Roma. A partir del 1546 consagrà la seva activitat principal a l'arquitectura. Succéi A.de Sangallo en les obres del Vaticà, on projectà la cúpula i corregí l'estructura de la basílica, i en les del Palazzo Farnese. Autor de l'ordenació del Capitoli romà (o Campidoglio), disposà tres palaus al voltant d'una plaça trapezoïdal al mig de la qual l'estàtua de Marc Aureli serveix de centre d'un paviment reticulat de forma oval. La seva activitat de poeta presenta trets molt originals respecte a la lírica italiana contemporània, que acusava un empobriment estilístic i temàtic. Les Rime de Miquel Àngel tenen un alè fonamental de la seva ideologia i expressen l'intent de recollir la realitat immòbil de la idea en el procés de transformació dels homes i les coses. D'aquí ve l'oposició temàtica entre llum i tenebres, que caracteritza la lírica de Miquel Àngel, i la seva constant elaboració estilística.

La pintura d'arquitectura il·lusionalista, *quadratura*, que pretén perllongar la pròpia arquitectura cap a un espai imaginari, fou utilitzada en el sostre farnesià, a base del *quadri riportati*, que és com un quadre de cavallet amb marc, traslladat al sostre, ja que es creia que els temes mitològics s'havien de representar en composicions aïllades. La *quadratura* més important és la que emmarca l'escena principal i està sostinguda per la figura dels atlants.

### Quadratura

Decoració il·lusionalista en la qual els elements arquitectònics estan pintats a les parets i/o als sostres, de tal manera que semblen una extensió de l'arquitectura autèntica de la sala vers un espai imaginari.

És difícil aïllar les parts del conjunt perquè s'ha concebut globalment, de manera que hi ha una manca d'ordre, d'esquema.

El programa podria tenir un ordre de lectura que començaria amb les escenes de Polifem i Galatea, i Polifem i Acis. Són les que simbolitzen la part tràgica de l'amor.

En un segon nivell trobem les escenes de Diana i Endimió, que

signifiquen l'amor pur i cast; de Venus i Anquises, que segons la llegenda van ser els pares d'Enees, fundador de Roma. Envoltant aquesta parella destaquen les figures il·lusionistes dels atlants i les figures carneses basades en els nus de Miquel Àngel: simbolitzen l'origen de la raça llatina i l'amor amb projecció de futur; mentre que Hèrcules i Òmfale representen la submissió masculina davant l'amor d'una dona. Finalment, Júpiter i Juno simbolitzen l'esforç de mantenir l'amor conjugal.

En un tercer nivell, trobem les dues úniques escenes d'amor homosexual de la mitologia, amb Apol·lo i Jacint, i Júpiter i Ganímedes.

Apol·lo, enamorat de Jacint, que juga amb un disc. Èol, per gelosia, fa que el disc mati Jacint. Júpiter, transformat en àguila, raptarà Ganímedes.

En un quart nivell trobem els amors de Peleu i Tetis, que signifiquen l'amor pur amb greus conseqüències: la guerra de Troia; i els d'Aurora i Cèfal, que parlen del desig desenfrenat.

A l'últim nivell, abans de l'apoteosi final central, trobem Pan i Diana, que simbolitzen l'amor a canvi d'alguna cosa, tema extret de les *Geòrgiques* de Virgili; i Mercuri i Paris també expressen un amor de tràgiques conseqüències.

Finalment, el programa culmina amb el quadre central, enmig de la volta, on hi ha l'escena del triomf de Bacus i Ariadna, o triomf de l'amor. Bacus salva Ariadna, que va ajudar Teseu a sortir del laberint, però aquest la va abandonar a l'illa de Naxos, on Bacus la recollí per amor. Carracci s'inspira per compondre-la en els relleus dels sarcòfags romans, si bé el grup destaca per una sumptuositat i fluïdesa que no es troba ni en l'antiguitat tardana ni en el renaixement.

Del centre sorgeixen dos grans grups de personatges. A l'esquerra –i en primer terme– el carro daurat que duu Bacus, amb el símbol del raïm, arrossegat per uns cadells de tigre. Al seu costat, i asseguda sobre un carro blanc arrossegat per cabrits també blancs, hi ha Ariadna, que du una corona de foc. A la dreta hi ha un conjunt bigarrat de silens (habitants del bosc) i sàtirs, que precedeixen el grup anterior i que ballen en estat d'embriaguesa, mentre porten pernils i gerres de vi. Sobrevolant l'escena hi ha amoretts.

En els angles inferiors, situats en primer terme, hi ha dues figures en actitud de repòs: a l'esquerra un centaure d'esquena, i a la dreta una deessa que recorda la de la *Bacanal* de Ticià. Tot el grup es caracteritza per l'exuberància, el vitalisme i unes formes grandiloqüents.

## Ticià

Pievi di Cadore, Vèneto ~1488 - Venècia 1576

Nom amb què és conegut als Països Catalans Tiziano Vecellio, pintor italià.

A Venècia, es formà als tallers de S.Zuccato i dels Bellini, col·laborà amb el seu mestre Giorgione, el qual l'influí: frescs de la Scuola del Santo (Pàdua, 1511), Amor Sacre i Amor Profà (1515). El 1513 obrí un taller i conreà un naturalisme amb un color d'una gran força plàstica i molta audàcia compositiva: Assumpció de la Mare de Déu (1518; Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venècia), al mateix temps que transformà el tipus de retaule d'altar (políptic Averoldi, Sants Nazario i Celso, Brescia, 1520-22), renovà la iconografia mitològica (Bacanal, ~1518) i plasmà el drama humà a través de monumentals estructures figuratives i de la utilització de la llum contrastada (Retaule Pesaro, 1519-26, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venècia). D'ençà de l'any 1530 visità sovint les corts de Ferrara, Màntua i Urbino, on connectà amb el corrent manierista. Autor de nombrosos retrats de personatges il·lustres (Carles V, 1533; Elisabet d'Este, 1536; Francesco Maria della Rovere, 1536-38), la seva producció d'aquest període es caracteritzà pel refinament i la sumptuositat: Venus d'Urbino (1538), Al·locució del marquès del Vasto (1541), i pels escorços violents i moviments giravoltats (Coronació d'espines, ~1542). Féu una breu estada a Roma, on la seva pintura no fou ben acollida (retrat de Pau III, 1546), i de dos viatges a Augsburg (1548 i 1550-51), on pintà diversos retrats. En les darreres obres assolí límits informals i espectaculars efectes de llum i alhora una intensa expressió dramàtica: Coronació d'espines (~1570), Sant Sebastià (~1570), etc.

Al sostre també hi ha una sèrie de medallons fingits amb escenes que rebaixen el concepte del cant de l'amor i insinuen l'esperit contrareformista. Orfeu i Eurídice –símbol de la raó sobre la sensualitat del pecat–, Pan –símbol de l'amor luxuriós– i Sírinx, i Pan i Cupido.

## 26. Sostre del Palau Barberini



Fresc sobre paret

Palau Barberini, Roma

Barroc

Pietro Berrettini, a més de pintor era també arquitecte, però deia que el tema de l'arquitectura li servia d'entreteniment, que ell, realment, era pintor.

### **Berrettini, Pietro**

Cortona 1596 - Roma 1669

Pintor i arquitecte italià, anomenat també Pietro da Cortona.

La seva pintura més representativa és l'Al·legoria de la Divina Providència (1633-39). Dirigí la reconstrucció de l'església de sant Lluc i santa Martina (1635-50), a Roma. Sobresurten, entre la seva producció, la façana de Santa Maria della Pace (1656-57) i Santa Maria in Via Lata (1658-62), ambdues a Roma. Pintor exuberant i arquitecte monumental i voluptuós, fou un típic exponent del barroc.

Les seves còpies de pintures de Rafael van impressionar tant Marcello Sacchetti que el féu entrar al seu servei, i així es va relacionar amb el cercle de Cassiano del Pozzo i del cardenal Francesco Barberini.



## Rafael

Urbino 1483 - Roma 1520

Nom amb què és conegut als Països Catalans Raffaello Sanzio, pintor italià.

Format en l'ambient de la cort d'Urbino, vers el 1500 anà a Perusa, on aprengué la tècnica i col·laborà amb Il Perugino, que l'influí (l'Esposori de la Mare de Déu, 1504). El respecte a la tradició úmbria, juntament amb la claredat de la llum defineixen les obres del seu període florentí (1504-08), on, vinculat estretament al cercle neoplatònic, estudià Leonardo da Vinci, del qual heretà la preocupació per l'estudi científic del cos humà, i Miquel Àngel, de qui rebé un cert to monumental i grandiloqüent: Somni del Cavaller (1505), Mare de Déu del Gran Duc (~1505), Mare de Déu amb l'Infant i sant Joan (1507) i els retrats d'Agnolo i Madalena Doni (1506). Les darreres obres d'aquest moment, Enterrament de Crist (1507) i Mare de Déu del baldaquí, assenyalen una evolució vers la representació del moviment. El 1508 anà a Roma cridat per Juli II per tal de decorar les Estances Vaticanes. Autor dels frescs de les sales de la Signatura (1508-11) i d'Heliodor (1511-14), deixà a mans dels seus col·laboradors i deixebles la realització de les restants i la decoració de les Logge que ell havia dissenyat. Projectà l'església de Sant' Eligio degli Orefici (1509), la capella Chigi (~1513), i el 1514 succeí Bramante en la direcció de les obres de Sant Pere del Vaticà. Fou nomenat conservador d'antiguitats romanes. Pintà: Mare de Déu de Foligno (~1512), Mare de Déu de la Cadira i els retrats de Baldasare Castiglione i de Lleó X (1518), obres que representen la culminació del classicisme i la consolidació d'una nova tendència, el manierisme, els principis de la qual Rafael formulà en la Transfiguració (1519), obra que deixà inacabada.

La dècada dels anys trenta del segle XVII assenyala una fita en la història de la pintura barroca, ja que Cortona realitza la decoració del sostre del Palau Barberini, a Roma.

Seguint la tradició de la pintura de *quadratura*, Cortona crea una trama arquitectònica il·lusionista plena de garlandes, petxines, màscares, dofins... pintats simulant estucs. En contrast amb la *quadratura* ortodoxa, cal dir que aquí el marc arquitectònic no implica eixamplar la forma real de la volta, i que la decoració que estava de moda era la d'estucs reals no pintats, que s'integraven en la pintura.

### **Quadratura**

Decoració il·lusionista en la qual els elements arquitectònics estan pintats a les parets i/o als sostres, de tal manera que semblen una extensió de l'arquitectura autèntica de la sala vers un espai imaginari.

Amb aquest entramat divideix l'espai en cinc àrees, a cadascuna de les quals es plasma una escena independent. Per primer cop, la pintura es mostra capaç d'expressar el sentit de la diversitat i multiplicitat del gran espectacle natural en el qual la generació barroca expressava de forma unitària sensacions i il·lusions, realitat i fantasia. Representa la superació de l'il·lusionisme manierista, basat en la creença d'una continuïtat entre l'espai obert i el tancat, entre l'espai interior i l'exterior.

En la composició de les escenes, projectades segons un programa mitològic, al·legòric i simbòlic del món antic i del cristià ideat pel poeta Francesco Bracciolini, batega un sentit general de glorificació de la família Barberini i molt especialment del papa Urbà VIII.

## 27. Assumpció de santa Magdalena



256 x 193 cm

Oli sobre tela

Museu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Fernando, Madrid

Barroc

La figura de la santa apareix flotant embolcallada amb el seu mantell i les mans creuades sobre el pit. A l'extrem inferior hi ha un bell paisatge marítim sota una llum daurada d'extraordinària bellesa. És possible que el que Josep Ribera hagi volgut representar sigui el golf de Marsella, d'acord amb la pietosa llegenda medieval que fa de la ciutat francesa el lloc de la miraculosa pujada al cel de Magdalena, conduïda cada dia pels àngels per tal d'assistir als oficis divins que hi celebraven els sants, tal com ho explica la *Llegenda àuria*, però sembla evident que el punt de partida ha estat una visió de la badia napolitana interpretada amb llibertat. Constituirà el precedent immediat per a agregats paisatgístics en les composicions similars de nombrosos pintors napolitans del segle XVII.

### **Ribera i Cucó, Josep de**

Xàtiva-1591,Nàpols-1652

Pintor d'origen valencià, però italià d'adopció, conegut amb el sobrenom de Lo Spagnoletto. Molt jove anà a Roma, on visqué intensament la nova manera introduïda per Caravaggio i freqüentà l'Accademia di San Luca. Per raons de tipus personal hagué de fugir i s'establí a Nàpols, on fou protegit pels representants de la corona de Castella: el duc d'Osuna i el comte de Monterrey. Rebé encàrrecs importants i un gran nombre de les seves obres arribaren a la Península Ibèrica. La seva obra evolucionà estilísticament de manera inversa a la de Caravaggio, ja que progressivament s'anà aclarint: el *Calvari* de la col·legiata d'Osuna (1616-20), la *Trinitat* (~1636) i *El somni de Jacob* (1639) en són bons exemples. Important en Ribera és la composició equilibrada mitjançant el dibuix i el color. El seu domini del dibuix és palès en els seus gravats. Entre les seves obres hom destaca també Isaac beneït Jacob (1637), el *Naixement* (1643), *L'Adoració dels pastors* (1650), *La Pietat* (1637), la *Trinitat* (~1636), la *Puríssima Concepció* (1635), i els quadres de martiris, molt dinàmics, cruels i amb un factor sàdic, el fan enllaçar amb el corrent barroc hispànic: diferents versions del Martiri de sant Bartomeu (1630?), i del *Martiri de Sant Sebastià* (1628), etc. A la seva firma molts cops afegia els mots *Hispanus*, *Valentinus* i àdhuc *Setabensis*.

A l'angle inferior dret, apareix la següent inscripció "Jusepe de Ribera/español F. 1636". Aquesta obra és un dels exemples més significatius de l'adhesió de Ribera a les característiques del barroc, per la qual cosa les restes de cultura i religiositat lligades a la contrareforma, que afloren en el tipus de composició i en la càrrega mística expressada per la santa, acaben anul·lant-se en el preciosisme del color i en les vibracions de la llum daurada.

Un grup d'angelets empeny el núvol que sosté la Magdalena i li transporta els atributs: la calavera, els fuets i el pom d'ungüents. La paleta del pintor ha abandonat aquí les seves gammes tenebristes, i la llum, tot i que encara és irreal, envaeix la composició que, a més a més, demostra les possibilitats de Ribera com a paisatgista.

Aquesta obra s'esmenta en l'inventari del monestir d'El Escorial, l'any 1700.

## 28. La rendició de Breda (Les Il·lances)



307 x 367 cm

Oli sobre tela

Museo del Prado, Madrid

Barroc

Per a la decoració del Salón de Reinos del Buen Retiro, en la qual van treballar artistes cortesans ja consagrats com Carducho, Caxes o Maino, així com joves promeses com José Leonardo i Pereda, Velázquez realitzà el 1634 un dels quadres de major bellesa, que s'havia de convertir també en un dels més populars i en una obra capital de tota la pintura universal, en la qual s'ha pretès expressar un fet militar contemporani.

La composició, d'equilibri serè i clàssic, contraposa els gestos dels protagonistes, vencedor i vençut, en elegant harmonia: serè i cordial el vencedor i amb posat digne i resignat el vençut.

Velázquez coneixia molt bé el rostre del general Ambrosio Spinola, ja que havia realitzat amb ell el seu primer viatge a Itàlia i potser li havia sentit comentar el famós fet d'armes succeït el 1625. Els personatges que l'acompanyen són més que comparses, perquè tant els del grup dels espanyols com els del grup holandès es troben rigorosament individualitzats. El paisatge del fons és d'una lluminositat i transparència inoblidables.

S'han assenyalat nombrosos antecedents de la composició en gravats francesos i flamencs, sovint mediocres.

La pintura commemora la batalla de Breda. L'escena recull el moment en què Justí de Nassau, cap de les tropes holandeses, lliura la clau de la ciutat a Ambrosio Spinola, comandant de l'exèrcit espanyol. El genovès impedeix que el seu enemic s'agenolli, fent seus els versos de Calderón: "*el valor del vencido hace famoso al que vence*". El conjunt integra harmònicament una sèrie de detalls que justifiquen la seva popularitat: la perspectiva aèria, l'atmosfera blavosa, la simetria compositiva, la disposició circular de les figures deixant un buit en el centre, l'escorç del cavall, la successió de plans paral·lels, les significatives llances del primer i el segon terme, l'expressiva caracterització dels personatges, la riquesa cromàtica, el detallisme dels vestits, les taques blanques que recorren tot el quadre, les diagonals que formen la primera llança de l'esquerra i la bandera de la dreta, la pinzellada solta, etc.

La destresa del mestre sevillà converteix una escena convencional i inventada en testimoni d'una realitat. La clau de l'obra és el centre de la composició, que es retalla sobre el segon pla, molt lluminós, de soldats que desfilen. Durant molt de temps s'ha dit que el cap que apareix entre el cavall i el marge dret del quadre podria ser un autoretrat del pintor.

Darrera de Justí hi ha els holandesos, més escassos i dispersos, amb les llances i albardes més curtes i desordenades, presentats amb forts contrastos de llum i de posició, marcant la simetria del cavall. La impressió d'aire lliure i degradació de tons i ombres a mesura que figures i paisatge s'allunyen es basa en una alternança de zones fosques i clares que perllonga la il·lusió de profunditat. Velázquez en donarà una prova molt millor quan pinti *Las Meninas* i *Les filadores*.

L'autor trenca amb la composició tradicional d'un quadre d'història, introduint en la plasmació dels fets una naturalitat i una veritat intrínseques a la seva idea artística: eludeix la mitificació dels personatges vencedors i la humiliació dels vençuts. La desdramatització de l'escena està perfectament resolta en les postures naturals dels personatges, gairebé aliens a la transcendència del fet. La despreocupació dels vençuts es concreta de manera admirable en el personatge de la camisa blanca situat a l'esquerra de la composició.

## 29. Las Meninas (La família de Felip IV)



310 x 276 cm

Oli sobre tela

Museo del Prado, Madrid

Barroc

Aquest quadre constitueix el punt culminant de la pintura barroca espanyola i és l'obra més famosa de Velázquez. Es tracta d'un treball de plenitud, un retrat múltiple en una complicada disposició escenogràfica. Pintat el 1656 per encàrrec reial, es va concebre com una obra privada que havia d'estar en una cambra reial.

Es tracta d'un quadre de grans dimensions, pintat a l'oli, que amaga una gran complexitat interpretativa darrere l'aparent transparència inicial, fins al punt que el crític Teophile Gautier, en veure'l per primera vegada, exclamà: "Però, on és el quadre?" Què pinta Velázquez en el gran llenç situat a l'esquerra de l'espectador? Sembla que pinti la parella reial, Felip IV i Mariana d'Àustria, que està situada en l'espai ocupat per l'espectador, la imatge de la qual queda reflectida en el mirall del darrere de la cambra, que es podria tractar del taller del pintor a l'Alcàsser de Madrid.

El tema seria el retrat reial com a símbol de la supremacia absoluta del monarca. El rei ocupa un espai exclusiu, de manera que l'espectador coneix el seu punt de vista perquè el pintor ens el fa conèixer, situant-nos en el punt de mira reial.

El quadre capta just el moment en què l'infanta Margarida entra a l'estança per veure com Velázquez pinta els seus pares. Al seu costat hi ha les seves donzelles d'honor, anomenades "meninas": María Agustina Sarmiento, que li ofereix en una safata platejada una gerreta de fang, i Isabel de Velasco, inclinada lleugerament per mostrar el seu respecte als reis. Hi ha una nana macrocèfala, Maribàrbola, originària de la Selva Negra, que ens mira directament, i al costat, la infanta i l'altre nen, que porten el cabell a lloure, símbol d'immaduresa sexual. Trepitjant el llom del mastí castellà d'orelles retallades hi ha el nan Nicolás Pertusato. Darrere el grup infantil hi ha Marcela de Ulloa, que va vestida com una monja i que era l'encarregada de vigilar els nens. Va acompanyada de Diego Ruiz, que protegia les dames. En la porta oberta del fons apareix José Nieto Velázquez, encarregat d'obrir i tancar les portes a la reina.

És important destacar que la figura del pintor apareix pensarosa, mentre contempla el disseny intern de l'obra, cosa que manifesta la projecció intel·lectual de l'artista i la noblesa de l'art de la pintura. La creu que lluu Velázquez com a cavaller de l'orde de Santiago fou pintada posteriorment, per ordre reial.

Entre els quadres que decoren l'estança s'han identificat els dos del fons com *Minerva i Aracne*, de Rubens i *Apol·lo i Pan*, de Jordaens.

### 30. Autoretrat amb Sir Endimion Porter



119 x 144 cm

Oli sobre tela

Museo del Prado, Madrid

Barroc

Anton van Dyck és, després de Rubens, la figura més destacada de l'escola flamenca del segle XVII. El retrat ocupa un lloc molt important en la producció artística del pintor, i es mostra coneixedor de la feina de Hans Holbein, Ticià i Peter Paulus Rubens.

#### **Dyck, Anton van**

Anvers 1599 - Londres 1641

Pintor flamenc, deixeble de Van Galen.

Aprenué amb Rubens, que l'influí (El prenent). A la manera de fer del mestre però, contraposà un cànon més estilitzat, una major serenitat i una gamma cromàtica menys violenta. Després d'una curta estada a Anglaterra (1620), anà a Itàlia (1621-27) on, influït per l'escola veneciana i bolonyesa, es dedicà al retrat de mig cos. Durant la seva estada a Anvers (1627-32) també conreà la pintura religiosa (El Crist mort) i el retrat. Cridat a Anglaterra (1632) per Carles I, remarcà en els seus retrats (Carles I 1635; lord John i lord Bernard Stuart) la condició social del retratat. En augmentar el nombre d'encàrrecs de retrats, Van Dyck es limitava a fer els caps, tot encomanant als seus deixebles la resta de la figura.



## Holbein, Hans

Augsburg 1497 - Londres 1543

Pintor, gravador i dibuixant alemany, dit el Jove.

A Basilea (1515) freqüentà el cercle humanista, il·lustrà llibres, i pintà els retrats del burgmestre Mayer i de la seva muller, de B.Amerbach (1519), Crist al sepulcre (1521), retrat d'Erasme (1523) i Mare de Déu de la família Meyer (1526). El 1532 s'establí a Anglaterra, i esdevingué pintor d'Enric VIII: Els Ambaixadors (1533), Joana Seymour, Enric VIII, El Duc de Norfolk (1538), Anna de Clèves, Caterina Howard. Identificat amb l'esperit humanista, es relacionà amb el grup d'Erasme i de Thomas More i fou un retratista extraordinari. El seu pare i mestre fou Hans Holbein el Vell (Augsburg 1465 - Isenheim 1524). Entre les seves obres, influenciades ja pel Renaixement italià, es destaquen el retaule per a l'església dels dominics de Frankfurt (1500-01), alguns retrats i nombrosos dibuixos.

## Ticià

Pievi di Cadore, Vèneto ~1488 - Venècia 1576

Nom amb què és conegut als Països Catalans Tiziano Vecellio, pintor italià.

A Venècia, es formà als tallers de S.Zuccato i dels Bellini, col·laborà amb el seu mestre Giorgione, el qual l'influï: frescs de la Scuola del Santo (Pàdua, 1511), Amor Sacre i Amor Profà (1515). El 1513 obrí un taller i conreà un naturalisme amb un color d'una gran força plàstica i molta audàcia compositiva: Assumpció de la Mare de Déu (1518; Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venècia), al mateix temps que transformà el tipus de retaule d'altar (políptic Averoldi, Sants Nazario i Celso, Brescia, 1520-22), renovà la iconografia mitològica (Bacanal, ~1518) i plasmà el drama humà a través de monumentals estructures figuratives i de la utilització de la llum contrastada (Retaule Pesaro, 1519-26, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venècia). D'ençà de l'any 1530 visità sovint les corts de Ferrara, Màntua i Urbino, on connectà amb el corrent manierista. Autor de nombrosos retrats de personatges il·lustres (Carles V, 1533; Elisabet d'Este, 1536; Francesco Maria della Rovere, 1536-38), la seva producció d'aquest període es caracteritzà pel refinament i la sumptuositat: Venus d'Urbino (1538), Al·locució del marquès del Vasto (1541), i pels escorços violents i moviments giravoltats (Coronació d'espines, ~1542). Fèu una breu estada a Roma, on la seva pintura no fou ben acollida (retrat de Pau III, 1546), i de dos viatges a Augsburg (1548 i 1550-51), on pintà diversos retrats. En les darreres obres assolí límits informals i espectaculars efectes de llum i alhora una intensa expressió dramàtica: Coronació d'espines (~1570), Sant Sebastià (~1570), etc.

## Rubens, Peter Paulus

Siegen, Westfàlia 1577 - Anvers 1640

Pintor flamenc.

Es formà al taller de T.Verhaecht i amb A.van Noort. A Itàlia (1600) admirà Ticià, A.Mantegna, els Carracci, Miquel Àngel i àdhuc il Caravaggio. Havent tornat a Anvers (1609), és nomenat pintor de cambra i es casa amb Isabella Brandt. Tingué un equip de col·laboradors: Frans Snyders i Peter de Vos per a les natures mortes; Wildens i Van Uden per als paisatges i Van Dyck per a les composicions amb figures. Les seves obres són un clar exponent de les idees contrareformistes. Famós a totes les corts europees, treballà per a la Galeria del Palais du Luxembourg de París (1622-25) i, essent conseller d'Isabel Clara Eugènia (1627-30), estigué a la cort de Madrid, on conegué Velázquez. En 1629-30 a Londres, negocià la pau entre Espanya i Anglaterra i fou nomenat sir per Carles I. Morta la seva primera esposa, és casà amb la jove Helene Fourment, que fou la seva model preferida. Rubens assoleix la perfecció compositiva mitjançant la interrelació de les formes, els colors i les llums: Tres Gràcies i El rapte de les filles de Leucip. Són característiques les seves formes femenines, arrodonides i plenes, i el seu horror vacui.

En aquest quadre de factura ovalada, adequada per a retrats de parelles del mateix sexe perquè té dos eixos, Van Dyck es retrata al costat de sir Endimion Porter, diplomàtic de Carles I d'Anglaterra, el qual havia

laborat estretament amb el monarca en la formació de la gran col·lecció de pintura reial, i era un mecenes de les arts en general i de la poesia i de la pintura en particular, amic de l'artífex.

Sir Endimion somriu complagut de retratar-se al costat de tan gran pintor, que gaudia del favor del rei i que era considerat quasi un "aristòcrata" de la pintura, que es passejava amb aire displicent, amb guants i posat de cavaller. Els reflexos platejats de la vestimenta del sir i les blondes de coll i punys denoten la seva posició, i també es pot apreciar la qualitat de la roba que llueix el pintor. Tots dos tenen una mà recolzada en una sòlida pedra, símbol de la seva amistat. Darrere, la columna estriada i la cortina són una al·lusió cortesana. El paisatge presenta tons verds i castanys apagats.

Quan va a Londres i entra al servei del rei Carles I, l'experiència acumulada a Gènova li permet saber perfectament què és el que ha de reflectir en els seus quadres perquè la noblesa se senti contenta i complaguda i la seva carrera assoleixi el màxim nivell. Van Dyck tenia la rara habilitat de dotar de bellesa fins i tot els models més lletjos, i de mantenir alhora la semblança, qualitat inestimable per a un especialista del retrat.

### 31. Ronda de nit (La companyia del capità Frans Banning Cocq i el tinent Willem van Ruytenburgh)



359 x 483 cm. Oli sobre tela

Rijksmuseum, Amsterdam

Barroc

Els milicians del gremi d'arcabussers van decidir tornar a decorar el saló d'assemblees de la seva caserna general amb una sèrie de quadres. La companyia del capità Frans Banning Cocq els va encarregar a Rembrandt. A part del capità i el tinent Willem van Ruytenburgh, setze milicians més van pagar una suma determinada de florins, segons el lloc que ocupessin a l'obra.

#### Rembrandt

Leiden 1606 - Amsterdam 1669

Nom amb què és conegut Harmensz van Rijn, pintor holandès.

Deixeble a Leiden dels pintors italianistes Jacob Isacssoon van Swanenburch i Jacob Symonszoon Pynas, i a Amsterdam, de Pieter Pieterszoon Lastman. El 1631 s'establí a Amsterdam i el 1634 es casà amb una dona rica, Saskia, que morí el 1644. Estilísticament parteix de la base italiana classicista, influïda per l'obra de Caravaggio i és possible de parlar de dues etapes en la seva obra clarament diferenciades per la mort de Saskia. La primera (1625-44) parteix d'un naturalisme encara no format i reforçat per un clarobscurisme més formal que ideològic. La llum i el color són suaus i potencien la bellesa plàstica del conjunt: La lapidació de Sant Esteve (1625), La lliçó d'Anatomia del Doctor Tulp (1632); La parella feliç (1634) i l'Àrtemis (1634). El segon període es correspon amb la magra economia del pintor, els temes són més agres. És quan pinta les seves obres més interessants (Els síndics del gremi de drapers, 1662; La companyia del capità Frans Banning Cocq o la Ronda de nit, 1642) i quan codifica la iconografia religiosa del món protestant: Crist i l'adúltera (1644) i Josep i la dona de Putifar (1656).

Es tracta d'un quadre d'acció; així, el pintor prescindeix de les postures

rígides i les actituds artificials que és com se solien representar els personatges en aquest nou gènere de retrat col·lectiu. La composició és nova, evita l'estaticisme per reflectir l'escena de manera vital i instantània.

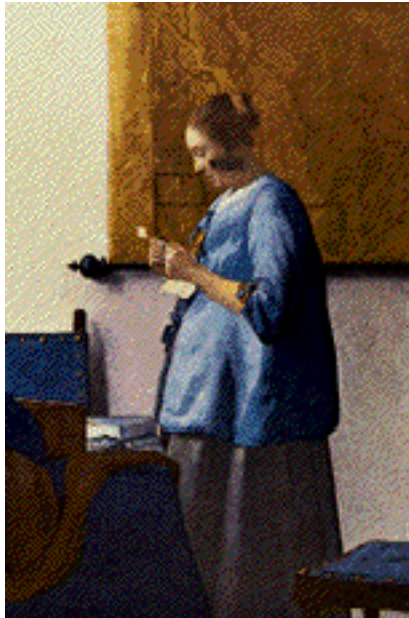
La banda roja de l'uniforme del capità i l'uniforme groc del tinent donen el to principal de la composició, que es resol de manera tonal i lumínica.

Exagerada pel deteriorament del vernís, la foscor del quadre va fer que se l'anomenés *Ronda de nit* durant el segle XVIII. Un cop restaurat, i eliminat l'antic vernís, va quedar clar que, tot i que hi predominen les ombres, es tractava d'una ronda de dia.

Rembrandt va incloure subtilment en el quadre un nombre de dades sobre la companyia de milícia. Inclou tota la diversitat d'accions necessàries per a usar mosquetons. Els arcabussers portaven dues garres en els seus uniformes; així, apareix un pollastre que penja de les potes lligat al cinyell de la joveneta, mascota de la companyia, que duu, a més, el corn de plata per a beure.

A l'escut que hi ha sobre la reixa apareixen els noms dels milicians retratats, dinou en total, ja que van autoritzar que aparegués el tamborer sense que hagués de pagar. Dos dels milicians no hi són en l'actualitat, ja que es va tallar l'extrem esquerre del quadre al principi del segle XVIII, quan juntament amb d'altres quadres de milícies, la *Ronda de nit* es va traslladar a l'Ajuntament d'Amsterdam. El nou lloc que li havien assignat era massa petit i l'obra va ser retallada per tres cantons.

### 32. Dona de blau (Dona de blau que llegeix una carta; La lectora)



46,5 x 39 cm

Oli sobre tela

Rijksmuseum, Amsterdam

Barroc

S'ha suposat que la protagonista d'aquesta obra podria ser l'esposa del pintor, Caterina Vermeer, i que es podria trobar embarassada. A la paret del fons apareix un mapa d'Holanda que també trobem en una altra obra del pintor, *Militar i noia somrient*, de la Frick Collection de Nova York. Sobre la taula, a més de llibres hi ha un collar de perles que destaca més que qualsevol altra cosa per mitjà d'una discreta resplendor. La jaqueta blava amb llaços, que porta la dona, ressalta també juntament amb el to mat de les cadires, de color blau fosc.

L'interior mostra una atmosfera blavosa com a conseqüència de la filtració de la llum a través d'una vidriera invisible. L'ambient és assossegat i íntim, adequat al recolliment d'aquesta dama absorta en la lectura d'un full de paper. Per aconseguir un context de tal caràcter, Vermeer de Delft ha jugat amb transicions tonals de gran subtilesa, evitant tota classe de reflexos, llevat de les grosses cabotes de bronze dels claus de les cadires.

**Vermeer, Jan**

Delft 1632 - 1675

Pintor holandès.

Sembla que fou deixeble de Karel Fabritius. Formà part del gremi de pintors de Delft i es dedicà al comerç d'obres d'art. Les seves primeres obres: Crist a casa de Marta i Maria, L'alcajota i Diana i les nimfes, mostren una certa influència del barroc italià. La resta de la seva escassa producció és formada bàsicament per escenes de la vida quotidiana i d'interiors serens, amb un aire d'intemporalitat: Noia llegint una carta, Noia del collaret de perles, Noia de blau llegint una carta, La cuinera, La puntaire, Dona pesant or, El taller de l'artista, Carrer de Delft i Vista de Delft.

La composició planteja problemes tècnics molt més complexos que els de quadres anteriors, resolts amb una visió que pot rebre el qualificatiu de fotogràfica. L'equilibri compositiu es basa en la combinació de línies horitzontals i verticals de la dona, emmarcada simètricament per quatre objectes: la taula, el mapa i les dues cadires.

Es tracta d'una obra ja madura i perfectament equilibrada. Tot i que no té moviment, els llavis oberts i la mirada baixa delaten subtilment l'activitat del personatge.

### 33. Noia llegint



Oli sobre tela: 81,1 x 64,8 cm

National Gallery of art, Washington

Donatiu de Mrs Mellon Bruce en memòria del seu pare Andrew W. Mellon

Rococó

El quadre va figurar en les subhastes de les col·leccions Du Barry (1776), Leroy de Senneville (1780), Cyperre (1845) i Croncer (1905) i hi ha diversos dibuixos preliminars de l'obra.

Potser més que el treball dels seus dos mestres, François Boucher i Jean-Baptiste Siméon Chardin, en Jean-Honoré Fragonard la vigorositat de la pinzellada i el color impregnen l'estètica de la pintura del segle XVIII.

**Boucher, François**

París 1703 - 1770

Pintor i dibuixant francès.

La comanda de gravar 125 dibuixos de Watteau li permeté d'estudiar l'estil d'aquest artista. El 1734 ingressà a l'Académie Royal de Peinture et de Sculpture, de la qual fou director el 1765. Dos anys abans havia estat nomenat primer pintor del rei. S'encarregà de la direcció artística de les manufactures reials dels Gobelins i de Beauvais. Juntament amb Watteau, creà aquella mitologia galant que conté els temes més importants de la pintura del rococó (El bany de Diana).

**Chardin, Jean-Baptiste Siméon**

París 1699 - 1779

Pintor francès.

Fill d'un ebenista, ingressà al taller del pintor Cazes, que li inculcà l'afecció als flamencs i als holandesos. El 1728 es féu conèixer amb *La Raie ouverte* (Musée du Louvre). A partir del 1733 incorporà a les seves obres la figura humana (*Dame cachetant une lettre*, palau de Charlottenburg, Berlín). Pel seu tractament fascinant dels objectes és un dels pintors més importants de natures mortes. També reeixí en les escenes de gènere.

**Fragonard, Jean-Honoré**

Grassa, Provença 1732 - París 1806

Pintor, dibuixant i gravador francès.

Deixeble de J.B.Chardin, C.Van Loo i F.Boucher, que l'influí. A Roma el 1756, conegué Hubert Robert, amb qui treballà el paisatge, i l'abbé J.C.de Saint-Non, que el protegí. Començà pintant obres de tema històric (*Sacrifici de Coresus*, 1765), que deixà pel tema galant, que escometé amb pinzellada solta i vibrant (*El gronxador*, 1767; *Banyistes; Bacants*). Conreà també el paisatge (*Festa a Saint-Cloud*, 1775, París), el retrat (*L'abbé de Saint-Non*, 1769), escenes familiars (*La mestra jove*), i antiquitzants (*La font d'amor*).

La figura de la dona adquireix en aquest període una rellevància especial. El contingut perd tota importància, ja que la principal finalitat de la pintura és agradar qui la contempla. El tema s'orienta cap a assumptes galants, superficials i alegres.

En aquesta obra el personatge, una noia jove, apareix amb un llibre a la mà dreta completament absorta en la lectura. Seu davant una finestra que li il·lumina la cara i el cos, prolongant la seva ombra per la paret. Porta un vestit groc llimona amb un collar blanc i llaços morats al clatell i al cabell. Està asseguda recolzada sobre uns coixins tous de tons càlids i púrpures.

Sembla que l'espectador de l'obra la interromp en un moment íntim. El tema del quadre seria la solitud associada l'acte de llegir. Recull l'aspecte agradable i joiós de la vida.

L'obra és resultat d'un tractament a base de pinzellada cremosa i ràpida, d'enginy i espontaneïtat. Les pinzellades van canviant: les del vestit són més primes i ondulades que les de la resta de la composició.

Fragonard va atreure els impressionistes, sobretot Renoir, que el van



considerar un pioner de les escenes de personatges llegint o escoltant música, i a la vegada un antecessor del color i la textura de la pintura del segle següent. En aquest sentit, és un pintor de la "vida moderna", un testimoni dels ideals i les conquestes d'una societat concreta.

### 34. La plaça de sant Marc (La Basílica de sant Marc i el Palau Ducal, des de les procuradurries velles)



114,2 x 153,5 cm. Oli sobre tela

National Gallery, Washington

Rococó

El quadre porta la sigla "A.C.F.". Va pertànyer als Howard, probablement després d'haver-lo adquirit cap al 1734-1735. S'han trobat dibuixos relacionats amb aquesta obra a Windsor i a la Col·lecció Brass de Venècia.

El tema és la ciutat de Venècia. Mostra la placidesa de la ciutat, la pintoresca bellesa del Palau Ducal i de la Basílica de sant Marc, que apareixen en perspectiva.

#### **Perspectiva**

Manera de representar l'extensió espacial amb profunditat sobre una superfície plana, mitjançant la utilització de fenòmens òptics, com la disminució aparent de la grandària dels objectes i la convergència de les línies paral·leles a mesura que aquestes s'allunyen de l'espectador. La perspectiva sistemàtica, establerta matemàticament i basada inicialment en un punt de vista central fix, es desenvolupà a Itàlia al començament del segle xv. La inventà Brunelleschi, la descrigué Alberti en el tractat *De Pictura*, i la posà en pràctica d'una manera magistral Masaccio. Aquest tipus de perspectiva, que rep diversos noms: geomètrica, lineal, matemàtica, òptica, renaixentista o científica, continuà sent un dels fonaments de la pintura europea fins a la darreria del segle XIX.

Es tracta d'un tema que Canaletto va tocar diverses vegades. L'obra, pels trets estilístics, sembla situar-se cap al 1735. És una vista presa des de les procuradurries velles i forma parella amb una reproducció de l'entrada del gran canal, també en el mateix museu.

L'elecció precisa dels temes de Canaletto depèn sobretot de les preferències del mercat artístic i especialment de l'anglès. Es tracta d'una escena encara agitada, sense la serena lluminositat de les obres posteriors. Tot està en moviment. L'examen en detall permet veure diminutes figures fetes amb taques de colors purs en les més diverses situacions: comprant, parlant, passejant...

### **Canaletto, Antonio Canal, anomenat Il**

Venècia 1697 - 1768

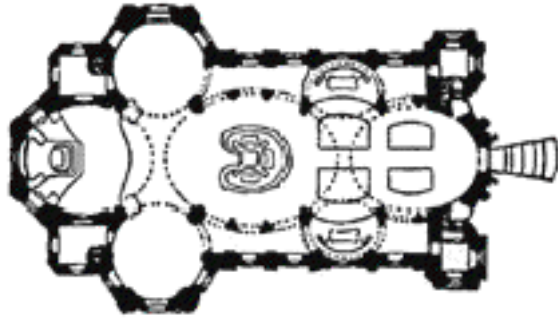
Sobrenom amb què és conegut el pintor italià Giovanni Antonio Canal.

Es formà amb el seu pare, Bernardo, i fou influït per Luca Carlevaris, Gaspard van Wittel i Marco Ricci. Els seus paisatges urbans, o vedute, de Venècia assoliren un gran èxit. El seu estil inicial és dins una tradició cromàtica i lumínica caravaggista (Rescloses de Dolo, Ashmolean Museum d'Oxford), però, a partir de 1727, aclarí definitivament la paleta. Residí a Anglaterra entre 1746 i 55. La seva producció, molt unitària, es caracteritza per l'objectivisme topogràfic i la minuciositat.

Canaletto se serveix d'una tècnica precisa i basada en el dibuix. La ciutat, que és l'objecte primordial de l'obra, es converteix en objecte metafísic. Aquesta "*vedute ideale*" –així li agradava denominar-les a l'artista– constitueix un document gràfic de gran exactitud topogràfica gràcies a la utilització de la cambra fosca. La veritat del paisatge, captat en relació amb la realitat, gairebé obligava a emprar mitjans òptics per a evitar qualsevol engany. L'artista, un cop havia copiat els contorns perspectius que ell mateix havia escollit, hi introduïa aspectes atmosfèrics de llum i color, que no captava la cambra fosca.

El seu èxit s'explica per la rigorositat i exactitud del dibuix, al qual acompanya una sensibilitat en la captació de l'atmosfera del paisatge urbà, que fa d'aquest artista un dels precursors del gènere en la seva versió del segle XIX. La circumstància que el seu pare fos escenògraf va influir en la formació del seu estil.

## 35. Església dels Catorze Sants



Lichtenfels / a Francònia

Barroc tardà

Balthasar Neumann estava al servei de la família Schönborn per a qui ja havia fet el Palau de Würzburg, els frescos del qual va pintar Giambattista Tiepolo. I també li encarregaren de bastir l'església dels Catorze Sants, anomenada *Vierzehnheiligen*, dalt d'una muntanya que domina la vall del riu Main.

### **Neumann, Johan Balthasar**

Eger, Bohèmia 1687 - Würzburg, Francònia 1753

Arquitecte i enginyer militar alemany.

Es formà a la Bohèmia alemanya, on fou influït pel barroc italià. Al servei del bisbe de Würzburg, li projectà part de la Residenz de Würzburg (1719) i la seva residència d'estiu (1731). Reeixí a dotar d'espectaculars efectes espacials els projectes que féu per a esglésies (*Vierzehnheiligen*, 1743-72).

### **Tiepolo, Giambattista**

Venècia 1696 - Madrid 1770

Pintor venecià.

Deixeble de Gregorio Lazzarini, el 1739 era considerat "el més famós entre els virtuosos". El seu nom fou aviat conegut per les corts europees: treballà a Würzburg (1751-53) i per al rei Carles III, que li encomanà la decoració del Palacio Real de Madrid (1762-64), i alguns quadres. Excel·lí en les decoracions murals i de sostres, de complexa composició perspectiva, on utilitzà normalment el trompe-l'oeil. En les seves obres, plenes de sensualitat i alegria de viure, Tiepolo seguí la tradició colorista veneciana, bé que aclarint els colors. Decorà també el Palazzo Ducale (Venècia).

Les obres es van iniciar el 1743, supervisades per Krohne, que no es va ajustar al projecte de Neumann i va canviar de lloc els fonaments, de manera que ja no coincidia el presbiteri amb l'indret on havien aparegut els catorze sants a qui es volia commemorar.

Es va haver de refer el projecte, i el 1744 Neumann arriba a una enginyosa solució que fa de *Vierzehnheiligen* la més original de totes les esglésies del barroc tardà.

L'exterior és relativament senzill, amb dues torres bessones emmarcant una façana, de manera que si no fos per aquest detall bé podria ser la d'un edifici civil, perquè en lloc de fornícules amb imatges presenta una profusió de finestres que foraden el mur, amb una forta influència dels castells francesos o germànics. Els murs exteriors denoten una planta de creu llatina.

Però és a l'interior on Neumann desenvolupa una arquitectura més revolucionària: deixa de banda la incorporació de la cúpula al creuer i proposa la intersecció de quatre voltes de diferents formes, –esfèrica i el·lipsoidal–: la del cor, la de la nau i les dues del creuer.

Aquests espais es compenetren els uns amb els altres i requereixen uns arcs de doble curvatura, que posen de manifest el sistema en què els diferents àmbits s'interrelacionen i s'enllacen. Tot queda dins un conjunt i res no resta isolat. El trànsit que comporta el pas d'una subdivisió a l'altra produeix l'efecte que tot l'espai està en moviment.

L'examen de la composició espacial revela que s'han emprat dos sistemes, un organisme biaxial i una creu llatina tradicional. L'esquema biaxial no coincideix amb el centre del creuer, per l'error comès per Krohne, i es troba al mig de l'eix longitudinal; i en canvi, en el creuer, on ha desaparegut la cúpula, apareixen quatre espais disposats en compenetració sincopada.

La llum no és zenital, sinó que entra per la munió de finestres de la façana i il·lumina cada racó i cada sinuositat de les parets.

L'arquitectura, l'escultura i la pintura assoleixen en aquesta església un equilibri perfecte i harmònic, tal com propugna el segle XVIII, que aspira a ser integrador de totes les arts.

Neumann plasmà en aquesta església tota la saviesa i les experiències que havia anat acumulant al llarg de les seves intervencions arquitectòniques.

### 36. El passeig matinal



236 x 178 cm

Oli sobre tela

National Gallery, Londres

Rococó

Thomas Gainsborough preferia el paisatge a la retratística, però aquesta era la tendència a la qual s'havia de sotmetre per a poder viure, com expressa en una carta a un seu amic: "un home pot fer grans coses i morir-se de fam en unes golfes si no fa violència a les seves pròpies inclinacions i no s'uniforma amb l'ull comú de la temàtica que el públic aplaudirà i retribuirà".

#### **Gainsborough, Thomas**

Sudbury, Suffolk 1727 - Londres 1788

Pintor anglès, fortament influït per l'escola de retrat creada per A. Van Dyck.

Paisatgista per vocació, adaptà el retrat al paisatge, que deixà d'ésser un simple fons i esdevingué una part important dins la pintura, en total compenetració amb el personatge retratat. De les etapes de la seva producció –la de Bath (1759-74) i la de Londres (1774-88)–, la segona presenta una pinzellada més solta, que és premonitòria de l'impressionisme. És autor també de fancy pictures, obres fetes per a ell, on el seu art s'expressa amb llibertat. Els seus paisatges anuncien Constable i Turner: Camí del mercat (1769-70), El carro cap a mercat (1786-87) etc i dels seus retrats es destaquen La comtessa Mary Howe (1765) i Mrs Sheridan (1783).

Aquest doble retrat, ja de l'època de maduresa, expressa de manera admirable el virtuosisme d'aquest artista. Els personatges representats són el matrimoni William Hallett i Elizabeth Stephen, segons consta en el catàleg de l'exposició internacional que se celebrà a South Kensington l'any 1862. Hom pensa que es podria tractar d'un retrat de noces. Gainsborough sap sintetitzar admirablement la manera retratista de Anton van Dyck i la força expressiva del Rubens paisatgista.

### **Dyck, Anton van**

Anvers 1599 - Londres 1641

Pintor flamenc, deixeble de Van Galen.

Aprengué amb Rubens, que l'influï (El prenent). A la manera de fer del mestre però, contraposà un cànon més estilitzat, una major serenitat i una gamma cromàtica menys violenta. Després d'una curta estada a Anglaterra (1620), anà a Itàlia (1621-27) on, influït per l'escola veneciana i bolonyesa, es dedicà al retrat de mig cos. Durant la seva estada a Anvers (1627-32) també conreà la pintura religiosa (El Crist mort) i el retrat. Cridat a Anglaterra (1632) per Carles I, remarcà en els seus retrats (Carles I 1635; lord John i lord Bernard Stuart) la condició social del retratat. En augmentar el nombre d'encàrrecs de retrats, Van Dyck es limitava a fer els caps, tot encomanant als seus deixebles la resta de la figura.

### **Rubens, Peter Paulus**

Siegen, Westfàlia 1577 - Anvers 1640

Pintor flamenc.

Es formà al taller de T.Verhaecht i amb A.van Noort. A Itàlia (1600) admirà Ticià, A.Mantegna, els Carracci, Miquel Àngel i àdhuc el Caravaggio. Havent tornat a Anvers (1609), és nomenat pintor de cambra i es casa amb Isabella Brandt. Tingué un equip de col·laboradors: Frans Snyders i Peter de Vos per a les natures mortes; Wildens i Van Uden per als paisatges i Van Dyck per a les composicions amb figures. Les seves obres són un clar exponent de les idees contrareformistes. Famos a totes les corts europees, treballà per a la Galeria del Palais du Luxembourg de París (1622-25) i, essent conseller d'Isabel Clara Eugènia (1627-30), estigué a la cort de Madrid, on conegué Velázquez. En 1629-30 a Londres, negocià la pau entre Espanya i Anglaterra i fou nomenat sir per Carles I. Morta la seva primera esposa, és casà amb la jove Helene Fourment, que fou la seva model preferida. Rubens assoleix la perfecció compositiva mitjançant la interrelació de les formes, els colors i les llums: Tres Gràcies i El rapte de les filles de Leucip. Són característiques les seves formes femenines, arrodonides i plenes, i el seu horror vacui.

Al contrari d'altres pintors coetanis, no exaltava la personalitat del retratat situant-lo enmig d'un gabinet farcit d'objectes reveladors de la grandesa del personatge, sinó que preferia situar-lo enmig de les seves possessions rurals.

### 37. Pastoral



94 x 131 cm

Oli sobre tela

Londres. Wallace Collection

Rococó

El vell tema de la pastoral, tractat tants cops durant els segles XVI i XVII a la novel·la, la poesia, el melodrama i la pintura està més en voga que mai al segle XVIII i constitueix, juntament amb la mitologia, un dels gèneres preferits de François Boucher, pintor de moda a l'època de Lluís XV i el més típic representant de l'estil de vida desenfrenat i joiós característic del rococó.

#### **Boucher, François**

París 1703 - 1770

Pintor i dibuixant francès.

La comanda de gravar 125 dibuixos de Watteau li permeté d'estudiar l'estil d'aquest artista. El 1734 ingressà a l'Académie Royal de Peinture et de Sculpture, de la qual fou director el 1765. Dos anys abans havia estat nomenat primer pintor del rei. S'encarregà de la direcció artística de les manufactures reials dels Gobelins i de Beauvai. Juntament amb Watteau, creà aquella mitologia galant que conté els temes més importants de la pintura del rococó (El bany de Diana).

El món idíl·lic i el contacte amb la naturalesa es mitifiquen en aquestes composicions. Així, apareixen banyistes, àpats campestres, l'eròtica dels indrets amagats en contacte amb ocells i flors, escenes costumistes, de caça... tot gira entorn d'un ideal comú de vida, dins del millor dels mons possibles que, si no existeix, s'ha de trobar. I d'aquesta manera, la pintura l'inventa.



Boucher descobreix la poesia del paisatge pintant els amors dels déus. El tema pastoral i galant que havia informat els temes de gènere ens apareix ara relacionat amb els nous personatges mitològics, que ja no són divinitats majors sinó menors, banalitzades, on l'heroïcitat dóna pas a la quotidianitat. Els déus són vulgaritzats, humanitzats; tenen passions, estimen.

A l'escena apareix un gos que dóna un toc anecdòtic a l'obra.

Boucher destacà com a pintor de dones: enalteix la bellesa femenina, exuberant i voluptuosa, amb un matís eròtic. Destaca també per la força de la seva pinzellada i el cromatisme sensual que segueix el camí de Peter Paulus Rubens i de l'escola veneciana, si bé allibera la pintura del toc solemne del mestre barroc.

### **Rubens, Peter Paulus**

Siegen, Westfàlia 1577 - Anvers 1640

Pintor flamenc.

Es formà al taller de T.Verhaecht i amb A.van Noort. A Itàlia (1600) admirà Ticià, A.Mantegna, els Carracci, Miquel Àngel i àdhuc il Caravaggio. Havent tornat a Anvers (1609), és nomenat pintor de cambra i es casa amb Isabella Brandt. Tingué un equip de col·laboradors: Frans Snyders i Peter de Vos per a les natures mortes; Wildens i Van Uden per als paisatges i Van Dyck per a les composicions amb figures. Les seves obres són un clar exponent de les idees contrareformistes. Famós a totes les corts europees, treballà per a la Galeria del Palais du Luxembourg de París (1622-25) i, essent conseller d'Isabel Clara Eugènia (1627-30), estigué a la cort de Madrid, on conegué Velázquez. En 1629-30 a Londres, negocià la pau entre Espanya i Anglaterra i fou nomenat sir per Carles I. Morta la seva primera esposa, és casà amb la jove Helene Fourment, que fou la seva model preferida. Rubens assoleix la perfecció compositiva mitjançant la interrelació de les formes, els colors i les llums: Tres Gràcies i El rapte de les filles de Leucip. Són característiques les seves formes femenines, arrodonides i plenes, i el seu horror vacui.

La composició del quadre presenta un grup piramidal on predominen les línies corbes. En la composició preval la intenció decorativa, però l'estil és refinat i preciosista. Darrere l'aparença frívola i sensual hi ha la captació de la realitat.

L'originalitat decorativista i la delicadesa rococó donen vida a aquesta pintura amable, plena d'insinuacions, que tendeix a esvair-se en modelats que semblen porcellanes i en teles que semblen miniatures ampliades.

### 38. La botiga



0,50 x 0,58 cm

Oli sobre tela

Museo Lázaro Galdiano, Madrid

Rococó

Aquest quadre, firmat en l'angle inferior dret i datat el 1852, apareix registrat en un inventari de pintures de la casa de la família dels Godoy Borbón, amb el títol de *Vista de l'interior d'una botiga*. Luis Paret pintà l'obra el 1772, segurament per a l'infant Luis, i després va quedar en possessió dels seus hereus fins al 22 de gener de 1858, que passa a la Colección Salamanca. Els clients d'aquesta botiga solament s'ocupen d'observar una vella dona.

#### **Paret y Alcázar, Luis**

Madrid 1746 - 1799

Pintor castellà del cercle cortesà.

Treballà per a l'infant Lluís, per a Carles III i Carles IV. Estilísticament, parteix d'una tessitura rococó, en la qual sovint introdueix referències del barroc tardà, neoclàssiques i pre-romàntiques (*Ball de màscares*, 1767; capella de San Juan Bautista a l'església de Santa María la Blanca de Viana, 1786-87; *La jura del príncep Ferran*, 1791; etc). Conreà també la il·lustració.

L'eix de la composició, cap al qual apunta l'interès del drama, és aquesta senyora jove vestida de *maja*, amb un vel blanc i una gran faldilla vermella sota la qual gairebé ni es veu la punta d'una petita sabata blanca. Girada de cara a l'espectador, amb els ulls baixos, però no fixats en el ventall transparent que sosté obert entre les mans, mostra, plena de

consciència, tant de la seva bellesa com de l'interès que desperta en els diferents personatges que la miren bocabadats, o que desvien les mirades discretament.

La dona no va a comprar sinó a ser admirada. Tan sols dues figures de la botiga semblen distretes i es poden considerar fora de la trama: el senyor amb tricorní que llegeix un imprès i el dependent que col·loca les mercaderies.

Els són elements d'interès estrictament formal, el primer per a contemplar l'el·lipsi de caps que forma el grup principal, i el segon per a prolongar el moviment rítmic que parteix des de l'angle inferior esquerre, i també per a trencar la verticalitat de les figures immediates.

La dona és la protagonista d'un ambient que mostra el caràcter de la societat rococó, intimista i mesurat en aparença, tot i que en realitat és frívol i sensual.

### 39. Barriere de la Santé



París

Neoclassicisme: arquitectura revolucionària

De tots els projectes, realitzats o no, de Claude Nicolas Ledoux, no n'hi ha cap altre més blasmat que el de les "*barrières* de París".

#### **Ledoux, Claude Nicolas**

Dormans, Xampanya 1736 - París 1806

Arquitecte i urbanista francès.

Autor del teatre de Besançon (1778-84) i de les presons d'Ais de Provença (1786), projectà (1773-79) una ciutat industrial de pla circular (les salines de Chaux a Arcet-Sernans) i féu el conjunt dels pavellons d'arbitris del recinte de París (1784-87).

Erigides en els darrers anys de l'antic règim, precipitadament i en secret, esdevingueren el símbol de la tirania fiscal, els emblemes arrogants d'aquella decisió execrable que fou la de tancar París.

Le seves formes estranyes i el seu caràcter monumental, que exageraven com en una caricatura els motius tradicionals de l'arquitectura, tant per les dimensions com per l'emplaçament, semblaven ser la viva demostració de la malversació.

Però Ledoux, en el seus projectes per a les *barrières*, no fa més que plasmar el seu pensament, que deixà escrit en la introducció a l'*Architecture*, i que consistia a donar als objectes més petits les proporcions més grans possibles. Per això redefineix les *barrières*, que passen de ser petites oficines funcionaries a magnífics propileus d'entrada a la ciutat.

El 1782, el recaptador general Lavoisier considera el cost d'un nou encerclament fiscal de París, una barrera que segons calculava havia de suposar un estalvi de sis milions de lliures, a base de cobrar peatge a totes les coses i les persones que entressin a la ciutat.

Cinquanta-cinc punts d'entrada havien de ser protegits d'aquesta manera, comunicats entre si per un bulevard que separava l'interior de l'exterior de la ciutat.

La construcció de les *barrières* va començar el 1785, però malgrat la destitució de Ledoux, la quasi totalitat de les quaranta-cinc que va idear s'havien acabat abans de la seva mort, el 1806.

Algunes d'aquestes *barrières* eren de modestes dimensions, però la majoria semblaven maquetes extretes d'un tractat antic d'arquitectura: temples amfipròstils i perípters; creus gregues inserides en un quadrat, proposant infinites variacions del tema de la Vila Rotonda de Palladio; pavellons cúbics amb porxos rústics, rotundes i combinacions de dos o més d'aquests models.

## 40. Porta de Brandenburg



Berlín

Neoclassicisme

Les primeres temptatives serioses de revaloració de les arts clàssiques de Grècia i Roma van sorgir al final del segle XVII, però no és fins a la darrerria del XVIII i principi del XIX quan aquest procés es consolida.

El món grecoromà havia arribat als homes del set-cents per mitjà de les obres de Vitruvi i de com s'havia interpretat en el renaixement, però a mesura que l'arqueologia va anar esbrinant els misteris de l'antiguitat, i es van poder conèixer amb més precisió com eren de veritat els edificis clàssics, es van anar deixant de banda les interpretacions pal·ladianes i serlianes i es va tornar als orígens.

Si fins aleshores havia estat Roma el punt de partida per a abordar l'antiguitat, ara, amb les obres de l'arqueòleg Johann Joachim Winckelmann, és a Grècia on es dirigeixen les mirades, sobretot dels arquitectes alemanys, amb la finalitat d'assolir-ne l'esperit.

### **Winckelmann, Johann Joachim**

Stendal, Brandenburg 1717 - Trieste 1768

Arqueòleg i teòric alemany.

Després d'uns estudis gairebé autodidàctics, el 1755 anà a Roma, arran de la seva conversió al catolicisme. El 1758 el cardenal Albani el nomenà bibliotecari i conservador de les seves col·leccions. Més tard, el 1763, fou designat president-inspector de les antiguitats de Roma i els seus encontorns. La seva obra més important fou *Geschichte der Kunst des Altertums* ('Història de l'art de l'antiguitat', 1764). En oferir les obres antigues com a models a imitar, es convertí en el teòric del neoclassicisme, així com en l'historiador més influent del s XVIII.

És aquesta transposició mimètica la que explica que es realitzin obres com la de la Porta de Brandenburg, a Berlín, intent de plasmació dels propis d'Atenes. Tanmateix, és un intent arbitrari, ja que Carl

Gotthard Langhans els transforma en un arc de triomf romà, posant bases àtiques a les columnes dòriques. Si més no, però, el conjunt assoleix una bellesa hel·lènica.

Més tard, altres realitzacions s'inspiren també en els propileus, però aquesta té el mèrit d'haver estat la primera.

Fins l'any 1989 aquesta porta va ser el símbol de la separació de dos mons, el capitalista i el comunista, però des de l'enderrocament del mur de Berlín ha tornat a exercir les funcions d'entrada i d'acolliment.

## 41. Embarcament per a Citera



128 x 193 cm

Oli sobre tela

Musée du Louvre, París

Rococó

La composició a la manera de festa galant mostra parelles d'amants en un ambient pastoral. L'autor evoca l'amor, representat en els amants vestits de festa, que van de viatge cap a l'illa de l'amor, Citera, on la mitologia situa el naixement de Venus. La deessa es troba representada en un bust que hi ha a la dreta de la composició, envoltat d'una garlanda de roses. El tema es relaciona amb els jardins de l'amor que pintà Rubens.

L'escena se situa en una natura artificiosa, bucòlica i idealitzada. Sota l'estàtua de Venus, una jove elegantment vestida, asseguda sobre un banc de marbre, escolta les proposicions que li murmura el seu adorador, agenollat. És tracta d'un pelegrí de Citera, com indica la seva indumentària, amb el bordó, la carabassa i el breviari amorós a terra. Ella vacil·la amb els ulls tímidament baixos, dirigits cap al seu ventall, i l'amoret assegut sobre el carcaix l'estira impacient la faldilla per animar-la a anar amb el seu pretendent. A l'esquerra, una dama accepta les mans d'un cavaller per a aixecar-se; més enllà, un pelegrí s'allunya agafant la seva companya per la cintura, ja persuadida però un poc vacil·lant, atès que es gira mirant enrere. Al peu del turó, la iniciativa sembla que l'han pres les dones, vestides de pageses, que agafen els homes del braç. A l'extrem esquerre, les parelles arriben a la nau que els servirà per al viatge cap a l'illa, la qual apareix entre bromes al fons de la composició.

Es tracta d'una celebració de l'amor i és l'obra més important de la



producció d'Antoine Watteau. Executada cap a mitjan 1717 com a exercici d'ingrés a l'Acadèmia Reial de Pintura i Escultura, té un sentit al·legòric amb arrels en la poesia francesa, en la qual és freqüent trobar la idea del viatge en una illa de benaventurats on resideix l'amor. Aquest tema apareixerà també en ballets i òperes, sobretot en una peça de Dancourt, *Les tres cosines*, representada el 1700. El tema havia estat tractat ja per l'artista el 1710, i tornarà a tocar-lo per a un quadre que va adquirir Frederic II. Però la versió del Louvre és la més bella. De tècnica més subtil, Watteau resol la composició en el marc d'un paisatge ideal, de límits fluids que s'esvaeixen en llunyanies quasi transparents. Les figures s'han construït amb minuciositat, amb atenció especial als efectes de llum que ressalten sobre els plecs de les indumentàries. L'obra presenta un gran virtuosisme tècnic, amb l'aplicació de colors molt diluïts en capes extremament primes que permeten abundants transparències de to terrós, amb les quals va omplint la tela.

### **Watteau, Jean-Antoine**

Valenciennes 1684 - Nogent-sur-Marne, Illa de França 1721

Pintor francès.

El 1702 anà a París. Es formà amb C.Gillot, el qual l'introduí en la temàtica del teatre i de les singeries. El 1707 entrà al taller de C.Audran, que li confià la decoració amb chinoiseries del palau de la Muette i li féu conèixer l'obra de P.P.Rubens. A partir del 1715, estigué a casa de P.Crozat, on conegué la pintura italiana i flamenca de la seva col·lecció. Pintà escenes galants: La sorpresa, L'indiferent, Reunió en un parc, etc. Separat de Crozat, el 1717 presentà la seva peça de recepció a l'Acadèmia: L'embarcament a Citera. Per motius de salut anà a Londres (1719). El 1720 tornà a París, on, hoste de l'antiquari Gersaint, pintà *Ensenya de Gersaint i Gilles*. Malalt de tuberculosi, es retirà a Nogent-sur-Marne i cremà, abans de morir, totes les seves pintures de nus.

## 42. Sostre del Saló Imperial de la Residència de Würzburg



900 x 1800 cm

Fresc sobre paret

Residència, Würzburg

Rococó

El 1750 el príncep-bisbe Carl Philipp von Greiffenclau, senyor de Würzburg, va cridar Tiepolo perquè fes la decoració del palau que estava construint Balthasar Neumann des del 1719.

### **Neumann, Johan Balthasar**

Eger, Bohèmia 1687 - Würzburg, Francònia 1753

Arquitecte i enginyer militar alemany.

Es formà a la Bohèmia alemanya, on fou influït pel barroc italià. Al servei del bisbe de Würzburg, li projectà part de la Residenz de Würzburg (1719) i la seva residència d'estiu (1731). Reeixí a dotar d'espectaculars efectes espacials els projectes que féu per a esglésies (Vierzehnheiligen, 1743-72).

Els jesuïtes Seyfried i Gilbert van ser els autors del projecte marc, en el qual Giambattista Tiepolo va introduir algunes modificacions. Ajudat pel seu fill Domenico i per altres col·laboradors, va preparar durant l'hivern de 1750 els *modellos* i a partir del mes d'abril de 1751 començà la seva tasca.

### **Tiepolo, Giambattista**

Venècia 1696 - Madrid 1770

Pintor venecià.

Deixeble de Gregorio Lazzarini, el 1739 era considerat "el més famós entre els virtuosos". El seu nom fou aviat conegut per les corts europees: treballà a Würzburg (1751-53) i per al rei Carles III, que li encomanà la decoració del Palacio Real de Madrid (1762-64), i alguns quadres. Excel·lí en les decoracions murals i de sostres, de complexa composició perspectiva, on utilitzà normalment el trompe-l'oeil. En les seves obres, plenes de sensualitat i alegria de viure, Tiepolo seguí la tradició colorista veneciana, bé que aclarint els colors. Decorà també el Palazzo Ducale (Venècia).

Va realitzar els frescos del saló imperial i de l'escala d'honor. Al sostre de la sala situà Apol·lo conduint la seva esposa Beatriu de Borgonya davant Barba-roja; a les llunetes pintà figures al·legòriques monocromes, i a les parets la investidura del bisbe Arold (c. 400 x 500 cm) i les noces de Barba-roja (c. 400 x 500 cm). Resseguint la cornisa, a la base de la volta hi ha parelles de figures.

Al sostre de l'escala representà l'Olimp i a les parets els quatre continents: Europa, Àsia, Amèrica i Àfrica, juntament amb altres al·legories.

Tiepolo integrà els estucs del sostre dins la composició, posant-hi al damunt elements marginals, com núvols o extremitats d'alguns personatges, de manera que féu del sostre un celobert i creà una il·lusió òptica.

### 43. El matrimoni a la moda. El contracte



68,5 x 89 cm

Oli sobre tela

National Gallery, Londres

Rococó: realisme crític

Forma part del cicle de sis pintures que Hogarth va titular "Matrimoni a la moda", compost de: *El contracte*, *El matí poc temps després*, *A casa del bocamoll*, *La toilette de la senyora*, *La mort d'ell* i *La mort d'ella*; amb les quals il·lustra els infortunis que s'esdevenen en els matrimonis de conveniència.

El 1745 els quadres s'exposen al públic per a atreure compradors per a la sèrie de gravats que Hogarth havia fet fer. El 1750 els quadres es van vendre en pública subhasta a un cert Lane de Hillingdon. El 1797 els va comprar Angerstein, i es van cedir al govern el 1824; i aleshores van passar a la National Gallery.

L'escena, dividida en dos grups, l'un independent de l'altre, està ambientada en un saló d'estil Kent, a casa de lord Squanderfield ('Malgastaterrenys'). En primer pla, els pares dels promesos negocien el contracte matrimonial. El lord, amb gota, assenyala l'arbre genealògic per demostrar la seva noblesa, mentre contempla la pila de diners del dot, amb part del qual paga una hipoteca que un usurer li presenta. El pare de la noia, un burgès adinerat, regidor de la ciutat, estudia el contracte. L'arquitecte, amb els plànols a la mà, mira per la finestra la nova casa en construcció.

A l'esquerra, l'altra escena presenta els dos promesos donant-se l'esquena.

Ell, melangiós, amb una tabaquera a la mà, es contempla al mirall. Ella, enfadada, juga amb l'aliança enfilada en un mocador. Al costat seu, el conseller Silvertongue ('Llengua d'argent') li fa la cort, preludi de quin serà el final del matrimoni.

Als peus dels promesos, dos gossos encadenats, però indiferents, reproduïxen l'escena.

## 44. La gallina cega



269 x 350 cm

Oli sobre tela

Museo del Prado, Madrid

Rococó

La descripció més antiga d'aquesta escena, basada en el tapís, indica que aquestes quatre parelles que envolten formant una rotllana un home amb els ulls embenats i que porta una cullera de fusta a la mà, estan jugant al "cullerot". Descripcions posteriors van denominar l'escena tal com es coneix avui: *La gallina cega*.

És l'únic cartó conegut de la sèrie de tapissos destinats a decorar el dormitori de les infantes del Palau del Pardo, conjunt que va haver d'encarregar la Reial Fàbrica de Tapissos de Santa Bàrbara a Francisco de Goya, a la darrereria del 1787.

## Goya y Lucientes, Francisco

Fuendetodos, Aragó 1746 - Bordeus 1828

Pintor i gravador aragonès.

Fill d'un daurador de Saragossa, on es formà, al taller de José Luzán. Anà pel seu compte a Roma (1771), i en tornar a Saragossa, pintà al fresc el cor de la capella de la Mare de Déu, al Pilar (1772), i decorà la cartoixa d'Aula Dei. El 1774, ja residia a Madrid i, protegit pel seu cunyat Francisco Bayeu, fou cridat per A.R.Mengs a fer cartons per a tapissos. Durant aquells anys, gravà diverses obres de Velázquez, i pintà l'Autoretrat a contrallum (~1775-80), un Crucifix (1780) per a ingressar a San Fernando, i a Saragossa decorà al fresc una de les cúpules del Pilar. Tornà a Madrid, on pintà un altar de San Francisco el Grande, i retratà el comte de Floridablanca (1783), i la Duquesa d'Osuna (1785). El 1786 era ja pintor fix de Carles III, i continuà fent cartons de tapís (La praderia de sant Isidre i La gallina cega, 1788), i féu les obres dedicades a sant Francesc de Borja a la Catedral de València. En pujar al poder Carles IV (1789), esdevingué pintor de cambra, i féu, entre altres obres, el cartró El pelele (1792), i els retrats, La família del duc d'Osuna (1790) i La Tirana (1790-92). La convalescència d'una greu malaltia (1793), que li provocà una sordesa crònica, li permeté de fer diverses obres on pogué expressar-se amb llibertat (Corral de folls, 1794). Retratà la duquesa d'Alba (1795), gravà els Capritxos (1797-99), i féu els frescs de l'ermita de San Antonio de la Florida (1798). Compongué l'extraordinari grup de La família de Carles IV (1800, Prado), on la caracterització psicològica arriba gairebé als límits de la sàtira, i treballà per Godoy: la Comtessa de Chinchón (1800), i potser les cèlebres Maja (~1803-05, Prado). A més del retrat: Bayeu (1795), Jovellanos (1798, Prado), Leandro F.Moratín (1799) i Isabel Cobos de Porcel (1806), pintà l'Enterrament de la sardina i La Inquisició (1800). Durant l'ocupació francesa, féu un retrat de Josep I, petits quadres inspirats en la guerra El gegant (~1810-12), i gravà Els desastres de la guerra. A la tornada de Ferran VII (1814) pintà: El dos de maig, Els afusellaments de la Moncloa i La junta de Filipines. Féu molts altres retrats: el Duc de San Carlos (1815, Zaragoza), i la tercera sèrie d'aiguaforts: la Tauromàquia. Reprengué el tema religiós en l'Última comunió de Sant Josep de Calassanç (1819; Madrid, San Antón). Pintà un autoretrat amb el doctor Arrieta (1820), en la convalescència d'una nova malaltia, que ocupà també gravant dels Disbarats (1819) i pintant els murals per a la seva propietat, coneguda amb el nom de Quinta del Sordo, l'al·lucinant sèrie de les pintures negres (1821-22). El 1824, s'exilià a França; i s'establí a Bordeus, on féu retrats i litografies de tema taurí, i hi restà fins a la mort, mesos després de pintar La lletera de Bordeus (1827, Prado) i el retrat de José Pío de Molina (1827). La seva capacitat d'invenció de contingut i de renovació de recursos formals, i el seu perfecte domini del color el fan difícilment classificable, precursor de les principals tendències posteriors. El seu estil fou seguit formalment per Eugenio Lucas, Leonardo Alenza, Felipe Abas Aranda, Antonio Pérez Rubio, Agustí Esteve i Ascensi Julià.

En el cartó definitiu de *La gallina cega* s'han produït una colla de canvis respecte d'un esbós que l'artista havia realitzat anteriorment, per tal de simplificar i aclarir la composició. Per exemple, va suprimir una multitud de fons i va donar més mobilitat i ritme a les figures respecte de les postures més rígides de l'esbós.

Els estudis iconogràfics de *La gallina cega* han assenyalat que en aquest cartó Goya ha alterat i trastocat el significat tradicional del tema de la *fête champêtre*, obrint el camí que portarà Manet a realitzar el seu *Déjeuner sur l'herbe*. La innocència del tema pastoral s'ha convertit en sofisticació i artifici, i els personatges de Goya semblen marionetes. L'artificiositat de la representació l'accentuen la discordança entre les figures i el paisatge de fons. Goya concentra d'aquesta manera la tensió visual en el grup que juga.

Un estudi dels inventaris del segle XIX indica que es va tallar una franja horitzontal de més de mig metre de la tela, amb la qual cosa se'n reduí l'altura.

El significat de l'obra s'ha interpretat també com a metàfora de l'amor cec, que aparta la vista de la seva víctima quan l'ataca.



## 45. Los fusilamientos de la montaña del Príncipe Pío



268 x 347 cm

Oli sobre tela

Museo del Prado, Madrid

Romanticisme

El 24 de febrer de 1814 Goya es va dirigir al regent, el cardenal Lluís de Borbó, per oferir-se a pintar les heroiques accions de la gloriosa insurrecció del poble madrileny contra el tirà francès. La Regència va concedir a Goya mil cinc-cents reials per tal de commemorar els actes d'heroïcitat del poble contra l'invasor.

Es desconeix per a què foren utilitzades les dues obres que va realitzar: *El dos de maig de 1808* i *El tres de maig de 1808*.

Goya va pintar aquests esdeveniments sis anys després que succeïssin. Tant aquesta obra com la seva parella, formen part de la iconografia tradicional de la Guerra de la Independència que apareixia a les estampes populars. En aquestes estampes, com en les dues obres de Goya, es dóna prioritat a allò que és anònim, individual, el document per damunt de l'ideal. Aquesta escena pot recordar imatges de martiri en la pintura religiosa.

Un grup de patriotes s'enfronta a un escamot d'execució. La disposició dels afusellats i dels afuselladors és gairebé simètrica. Els soldats napoleònics, d'esquena i amb la cara oculta, es mantenen en l'anonimat i actuen com a simple instrument de la màquina de guerra, de la repressió. La guerra es reflecteix amb tota la seva brutalitat, una realitat que contrasta amb l'aire mític amb què havia estat tractada per la

literatura i la història.

El protagonista del quadre és el poble desesperat. Els patriotes, de cara a l'espectador, mostren actituds diverses davant la mort imminent, mentre els cadàvers dels qui ja han estat executats cauen estesos a terra, banyats en sang. Destaca el personatge de la camisa blanca, que alça els braços amb la mirada desorbitada, símbol de la impotència davant la repressió i de la rebel·lia interior.

La llibertat del traç i la intensitat del color reproduïxen aquests sentiments amb gran intensitat expressiva i extraordinària veracitat. La llum d'un fanal situat a terra provoca contrastos lumínics acusats i alhora destaca les víctimes, accentuant el dramatisme de l'escena.

## 46. El segle XVII: barroc i contrarreforma

Si bé Weisbach, en el seu llibre *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*, identifica ambdós termes, veurem com per mitjà de l'arquitectura i la plàstica l'art anirà evolucionant des d'unes manifestacions senzilles i comprensibles fins a un esclat de decorativisme i cripticisme. És a dir, de l'Església de Trento es passarà a l'Església del poder, alhora que l'art àulic seguirà una línia similar i les manifestacions burgeses es definiran plàsticament de manera senzilla, amb un contingut realista i al mateix temps simbòlic.

El Barroc s'inicià en un moment de crisi econòmica, política, social, religiosa i cultural. Europa perdé l'ímpetu, la vitalitat i la confiança que caracteritzaren el Renaixement: l'optimisme renaixentista, la seguretat que el món pot ser conegut, controlat i mesurat, s'esfondrà i donà pas al dubte, al somni i a l'angoixa. Les "guerres de religió" havien degradat el clima de convivència; les bancarotes de les monarquies hispànica i francesa havien trasbalsat la naixent burgesia financera; la pràctica del mercantilisme desembocaria en la guerra econòmica de tots contra tots, cosa que permetria dir a Hobbes: *"l'home és un llop per a l'home"*.

La guerra dels Trenta Anys, que esclatà el 1618, replantejà tots els conflictes del segle precedent. Fou la darrera lluita per aconseguir la preponderància castellana a Europa, associada amb l'intent de reconquesta catòlica i amb els interessos dinàstics de la casa d'Àustria. La pau de Westfàlia (1648) i dels Pirineus (1659) resolgueren, en benefici de les potències vencedores, els conflictes arrossegats des del segle XVI. Holanda, Anglaterra i França esdevingueren grans potències colonials.

La filosofia i la ciència aristotèliques també s'esfondraren. Galilei, Kepler, Descartes i Newton, canviant les columnes immutables de l'univers per nocions de moviment, assenyalaren el triomf de la ciència nova.

El moment central del Barroc (1620-1680) coincideix amb una vasta crisi econòmica i política, però es fa més difícil de delimitar els seus inicis i el seu final. De vegades es considera el manierisme com formant part del Barroc i, fins i tot, hom parla d'un pre-barroc que tindria en Miquel Àngel i en el darrer Rafael les figures més representatives. Tampoc queda clar si el rococó és l'estil que culmina el barroc, o simplement n'és una perllongació. En música, el barroc comença amb Monteverdi (1567-1643) i acaba en Bach (+ 1750); tanmateix, en literatura castellana ja no trobarem res d'important en barroc després de la mort de Calderón (1681), a excepció de la hispanoamericana Sor Juana Inés de la Cruz (+ 1695).

## 47. El segle XVIII: del barroc tardà a la il·lustració

L'art del segle XVIII representa la consolidació i la fi del llenguatge barroc, que donarà pas a un academicisme classicista fruit de les noves idees il·lustrades i que en algunes escoles farà sorgir l'anomenat "neoclassicisme". El detonant de la dissolució del barroc va ser la seva radicalització arquitectònica i la frivolitat en la pintura, en la tendència que definim amb el nom de "rococó".

L'evolució de l'art cortesà, quasi ininterrompuda des del final del Renaixement, queda aturada en el segle XVIII i es dissol per obra del subjectivisme burgès; però ja alguns trets de la nova orientació existeixen en el Rococó, i podem afirmar que la ruptura amb la tradició cortesana es consuma pròpiament en aquest moment.

La tendència vers el que és monumental, solemne, cerimonial i patètic, desapareix ja en el primer Rococó i dona lloc a la tendència pel que és jocós i íntim. El color i el matís tenen preferència en el nou art sobre la gran línia ferma, objectiva, i la veu de la sensualitat i del sentiment es fa perceptible en llurs manifestacions. Les seves creacions deixen sentir l'absència del gran format heroic, àdhuc quan estan destinades a les classes socials més altes. Però, naturalment, és encara un art distanciat, distingit, aristocràtic, barreja de convencionalismes amb criteris d'interioritat i espontaneïtat, d'esquemes fixos amb tècnica virtuosista. Aquests elements decoratius i convencionals del Rococó, procedents del Barroc, es dissolen només gradualment i són substituïts per les característiques del gust artístic burgès.

L'atac a la tradició del Barroc-Rococó prové de dues direccions diferents, però està orientat vers el mateix ideal artístic oposat al gust cortesà. Per una banda, per l'emocionalisme i el naturalisme representats per Rousseau, Richardson, Greuze i Hogarth; per l'altra, pel racionalisme i el classicisme de Lessing, Winckelmann, Mengs i David.

A Anglaterra, la transformació de l'art cortesà en burgès es produeix més aviat i més radicalment que a França, on la tradició barroca encara és perceptible en el romanticisme. Però, en acabar el segle, a Europa, només hi ha art burgès, amb una vessant progressiva i una altra de conservadora; no hi ha ja un art viu que expressi l'ideal aristocràtic i serveixi als propòsits cortesans. S'ha consumat la transferència de la direcció cultural d'una classe social a una altra: la burgesia ha desplaçat l'aristocràcia.

## Bibliografia

**Alpers, S.** (1987). *El arte de describir. La pintura flamenca del siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume.

**Argan, G.C.** (1980). *Borromini*. Madrid: Xarait Ediciones (Milà: Arnoldo Mondadori Editore, 1955).

**Ayala Mallory, N.** (1955). *La pintura flamenca del siglo XVII*. Madrid: Alianza Editorial.

**Blunt, A.** (1977). *Arte y Arquitectura en Francia, 1500-1700*. Madrid: Ediciones Cátedra.

**Blunt, A.** (1982). *Borromini*. Madrid: Alianza Editorial.

**Brown, J.** (1980). *Imágenes e Ideas en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza Editorial (Nova Jersey: Princeton, 1978).

**Brown, J.; Elliott, J.H.** (1981). *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Alianza Editorial (Yale University, 1980).

**Checa Cremades, F.; Morán Turina, J.M.** (1982). *El Barroco*. Madrid: Ediciones Itsmo.

**Fernández Arenas, J.; Bassegoda, B.** (1983). *"El Barroco" en Fuentes y documentos para la Historia del Arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

**Friedlander, W.** (1982). *Estudios sobre Caravaggio*. Madrid: Alianza Editorial.

**Haskell, F.** (1982). *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia Barroca*. Madrid: Ediciones Cátedra.

**Hibbard, H.** (1982). *Bernini*. Madrid: Xarait Ediciones.

**Kaufmann, E.** (1974). *La arquitectura de la Ilustración. Barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

**Minguet, R.** (1992). *Estética del Rocó*. Madrid: Ediciones Cátedra.

**Norberg-Schulz, Ch.** (1972). *Arquitectura Barroca*. Madrid: Aguilar (Milà: Electra Editrice, 1971).

**Norberg-Schultz, CH.** (1973). *Arquitectura barroca tardía y Rocó*. Madrid: Ediciones Aguilar.

**Pérez Sánchez, A.E.** (1992). *Pintura barroca en España*. Madrid: Ediciones Cátedra.

**Rosenberg, J.; Slive, J.; Terkuie, H.** (1981). *Arte y Arquitectura en Holanda 1600-1800*. Madrid: Ediciones Cátedra.

**Sebastian, S.** (1981). *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas y iconológicas*. Madrid: Alianza Editorial.

**Tapie, V.L.** (1957). *Barroco y Clasicismo*. Madrid: Ediciones Cátedra.

**Teysdre, B.** (1973). *El arte del siglo de Luis XIV*. Barcelona: Editorial Labor.

**Weisbach, W.** (1942). *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*. Madrid.

**Wittkower, R.** (1983). *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750*. Madrid: Ediciones Cátedra.

**Wölfflin, H.** (1977). *Renacimiento y Barroco*. Madrid: Alberto Corazón Editor.