

# *Historia Moderna: Europa, África, Asia y América*

MARINA ALFONSO MOLA  
CARLOS MARTÍNEZ SHAW

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

*HISTORIA MODERNA: EUROPA, ÁFRICA, ASIA Y AMÉRICA*

*Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamos públicos.*

© Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid 2015

[www.uned.es/publicaciones](http://www.uned.es/publicaciones)

© Marina Alfonso Mola y Carlos Martínez Shaw

ISBN electrónico: 978-84-362-7059-4

Edición digital: julio de 2015

# La cultura del Barroco

1. Una cultura para la crisis
2. Del Manierismo a la apoteosis del Barroco
3. Barroco y Clasicismo
4. Cultura erudita y cultura popular

## 1. UNA CULTURA PARA LA CRISIS

Las reformas renacentistas, que ya habían dado síntomas de cansancio en la centuria precedente (como demuestran las derivaciones manieristas inventadas en Italia y de nuevo exportadas a los demás países), parecieron agotarse en el siglo XVII, obligando, por tanto, a encontrar nuevas soluciones artísticas. Éstas fueron halladas en el Clasicismo y el Barroco, que han sido considerados como dos caras de una misma moneda en cuanto continuadores ambos del Renacimiento y unidos ambos por la búsqueda de un mismo objetivo, que no fue otro que el de imponer un orden (político y religioso) por la imagen, aunque en el primer caso se tratase de hablar más a la razón y en el segundo de hablar más a la sensibilidad.

El Barroco ha sido definido como el arte de la Contrarreforma (por su servicio a la reconquista ideológica emprendida por la Iglesia Católica) y también como el arte del apogeo absolutista (por su contribución a la exaltación de la Monarquía, aunque en este caso la encarnación paradigmática del sistema, la Francia de Luis XIV, optase por las formas más sobrias del Clasicismo), mientras que más recientemente la historiografía, sin negar aquellas funciones, prefiere subrayar su carácter de estilo jerárquico y conservador, perfectamente adecuado a la época de crisis que estaba viviendo la mayor parte de Europa. El Barroco servía por una parte para contrarrestar la contestación levantando la escenografía ilusionista que magnificaba el Altar y el Trono y que subyugaba la imaginación y predisponía las voluntades de las clases populares que sufrían las consecuencias de la recesión económica y la involución social, mientras que por otra parte ocultaba la precariedad material de los tiempos bajo el velo de los oropeles, el artificio ornamental, el espectáculo efímero y la inversión suntuaria, en todo caso obligada por la falta de oportunidades para la inversión productiva. Aunque el Barroco (como también el Clasicismo) era heredero indiscutible del Renacimiento, al mismo tiempo constituía la respuesta a las necesidades planteadas por la particular evolución económica, social, política y cultural del siglo XVII.

En efecto, el Barroco sirve para reflejar la complejidad de la sociedad, la crispación religiosa, la nueva sensibilidad, a la vez que se configura como un

movimiento al servicio de la imagen del poder y de la difusión de una cultura oficial con importantes implicaciones en la uniformización cultural de la sociedad y en el retroceso de la cultura popular y los particularismos locales. El teatro se muestra como un extraordinario medio de difundir ideas políticas y mensajes de legitimación del orden establecido, mientras la arquitectura se pone al servicio de la glorificación de la Iglesia, la Monarquía y las clases nobiliarias. Pero los artistas, conmocionados por una realidad no siempre evadible, reflejan también la miseria de la vida cotidiana de las clases populares, los aspectos más extremados de la pobreza y la marginación, dejándonos imágenes realistas, verdaderos documentos de una época de contrastes, que la propia técnica manifiesta en el denominado «tenebrismo».

Afecto a la realidad, el Barroco se hace desigual en sus manifestaciones y se adapta a las diferencias que el siglo va propiciando en las distintas sociedades europeas. En las Provincias Unidas se hace reflejo de la imagen de la burguesía, descubre el interior de su vivienda y subraya los signos de su poder, de modo que los burgueses retratados por los pintores holandeses aparecen en una escena decorada con los símbolos de la nueva realidad social y económica: un mapa de las colonias tras el matrimonio retratado, la mujer encinta (en estado de «buena esperanza»: transmisión de la posición social asegurada), el perrito de lanas como metáfora de lo prescindible y lo ornamental, mientras un paisaje diáfano, perfectamente urbanizado, asoma por una ventana que ilumina la espaciosa sala. Por contra, en la Europa mediterránea asoma la mujer barbuda, el bufón de la mirada inmóvil, la denuncia del hambre, siempre al lado del desesperado retrato del padecimiento religioso, de un martirio o un Cristo como Varón de Dolores (la presencia constante de la muerte y el sufrimiento), con la constatación de la imposibilidad de salir de la terrible realidad. Por tanto, el Barroco es, precisamente, la expresión de los contrastes de una Europa convulsa.

En Francia, donde el punto de partida es hasta cierto punto parecido a la expresión mediterránea, se irá volviendo hacia el Clasicismo a medida que el arte se convierte en el instrumento predilecto de glorificación de la Monarquía. La arquitectura de Versalles, imitada en toda Europa, es un escenario teatral al servicio de la representación de un rey taumaturgo que cura las escrófulas y que se presenta divinizado en tronos espectaculares, rodeado de acordes y de truenos de artillería. No se importará sólo el modelo de construcción palacial, sino también el aparato escénico: la música, el vestuario, las fórmulas cortesanas, los tronos de exhibición real, el propio idioma, pronto asumido como único en la diplomacia, se difunden por toda Europa contribuyendo a la magnificación de un gran siglo y un gran rey cuya emulación llega hasta la centuria siguiente. El pueblo quedaba lejos de este escenario: los veinte millones de franceses y Luis XIV (si se nos permite dar la vuelta al título de la obra de Pierre Goubert) no se conocían.

Ahora bien, y para concluir, estas sociedades absolutistas y católicas son las más características de la Europa afectada por la crisis del siglo XVII. De este modo, por extensión, el Barroco es la expresión más cumplida de la crisis y del consiguiente proceso de refeudalización del siglo XVII: la afirmación de una sociedad tradicional a la defensiva. En este sentido, el Barroco cubre los efectos de la crisis bajo su manto de púrpura. Este culto de la apariencia consagra el gusto por lo escénico: el teatro, el disfraz, el *trompe-l'oeil* (trampantojo), etcétera. También se manifiesta en el empleo de materiales pobres con visos de suntuosidad: maderas pintadas, estucos y escayolas, panes de oro, imágenes de muñequilla o candelero, iglesias de cajón, etcétera. Igualmente, el gusto por

lo decorativo crece en detrimento de lo constructivo. Es decir, la crisis no detiene el espectáculo, sino que, por el contrario, exige el espectáculo.

El Barroco se expresa así a través del ilusionismo para conseguir sus fines de integración social y de evasión colectiva frente a la crisis. Un punto de partida es el desengaño de los tiempos, que en el arte se manifiesta en el gusto por la *vanitas*, al mismo tiempo ostentación de riqueza y negación de la misma en aras de valores superiores, como ocurre en los ejemplos privilegiados de *El sueño del caballero* de Antonio de Pereda o en los cuadros de *Las postrimerías* (*In ictu oculi* y *Finis gloriae mundi*) de Juan de Valdés Leal del Hospital de la Caridad de Sevilla. Un desengaño que se manifiesta, también artísticamente, en la melancolía inherente a la fugacidad de lo terreno, de la vida que se va *in ictu oculi*, en un abrir y cerrar de ojos, o también del poco tiempo que le es concedido al hombre, como en la declaración de Félix Lope de Vega («De todas las guerras, la



Antonio de Pereda: *El sueño del caballero*, Real Academia de San Fernando, Madrid.



Juan de Valdés Leal: *In ictu oculi*, Iglesia del Hospital de la Caridad, Sevilla.

más cruel es la que nos hace el tiempo»), o como en los versos de **Luis de Góngora**: «Tú eres, tiempo, el que te quedas / y yo soy el que me voy».

Ante esta situación, quedan pocos recursos. Uno de ellos, la defensa elitista encarnada por el neoestoicismo como moral de resistencia o por el abandono en Dios al estilo de los místicos ortodoxos o de los quietistas inspirados por **Miguel de Molinos**. Otro, la evasión de la realidad, que permitía la aparición de una como «república de hombres encantados», según la expresión de **Martín González de Cellorigo**. Otro, la huida del mundo y sus elusivas esperanzas, como ejemplifica soberbiamente esa suerte de *vanitas* literaria que es la famosa *Epístola Moral a Fabio*, atribuida al capitán **Andrés Fernández de Andrada**: «Ya, dulce amigo, huyo y me retiro; / de cuanto simple amé rompí los lazos. / Ven y verás al alto fin que aspiro / antes que el tiempo muera en nuestros brazos».

Y finalmente, una de las principales ofertas del Barroco: la superación de la crisis por el espectáculo. Espectáculo laico que se manifiesta tanto en el teatro (por la múltiple ilusión de la palabra, el disfraz, el decorado y la tramoya) como en la fiesta, con su llamada a los sentidos: imágenes, juegos, músicas, bailes y fuegos artificiales que se convierten en humo. Y espectáculo religioso, elaborado siguiendo las pautas de una nada disimulada sensualidad, presente en el olor a incienso, en la armonía de los cantos, en los colores de las vestimentas, que convierten a la iglesia, siguiendo un perfecto paralelismo con el mundo secular, en «teatro del sacrificio de la misa» y en «salón de fiesta a lo divino». De esta epifanía del poder surge la adhesión a Dios y al Rey, garantía de orden y de seguridad frente a la crisis.

En definitiva, el Barroco aparece como una cultura apegada a la Monarquía Absoluta y a sus soluciones conservadoras para defenderse de la crisis. Ello ha llevado a José Antonio Maravall a una consideración pesimista:

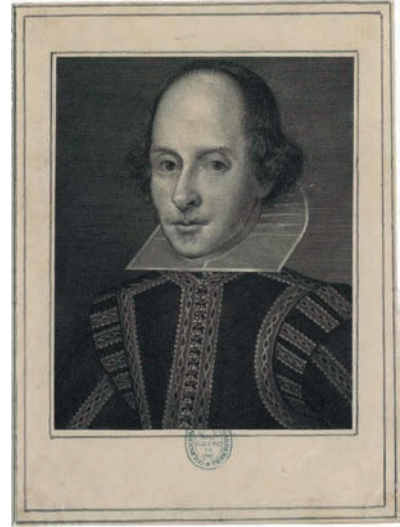
Así es como la sociedad del siglo XVII, mordiéndose la cola, nos revela la razón de su propia crisis: un proceso de modernización, contradictoriamente montado para preservar las estructuras heredadas. Se explica, bajo este planteamiento, esa relación, a modo de ley histórica, en virtud de la cual cuando una sociedad, en el siglo XVII, se nos muestra más ajustada a una cultura barroca, cuando reputemos en ella más rico su Barroco, precisamente contemplaremos más cerrado el futuro de esa sociedad.

## **2. DEL MANIERISMO A LA APOTEOSIS DEL BARROCO**

El Barroco aparece en primer lugar como el arte del siglo XVII. ¿Sólo del siglo XVII? Se plantea un problema de cronología, al que hay que encontrarle so-

lución. Parece fácil pronunciarse por la existencia de una fase intermedia, el Manierismo, que ocuparía en general los años finales del siglo XVI, aunque algunos autores, y entre ellos Arnold Hauser, alarga la vigencia del estilo hasta los primeros años del siglo XVII. De esta forma podemos situar a algunos de los más significativos artistas en este periodo de transición entre el Renacimiento y el Barroco que llamamos Manierismo. Este sería el caso de **William Shakespeare**, el más notable dramaturgo de la literatura moderna, cuyas espléndidas obras para la escena incluyen comedias llenas de fantasía (*A Midsummer Night's Dream*, *The Twelfth Night*), atormentados episodios de la historia nacional (*Richard III*) y tragedias de gran aliento humano y poético (*Romeo and Juliet*, *Hamlet*, *Otelo*, *King Lear*, *Macbeth*), hasta acabar con una portentosa pieza crepuscular (*The Tempest*), que cierra su indagación espiritual sobre el hombre y su destino.

En todo caso, nadie pone en duda que el Barroco está presente en toda Europa desde las primeras décadas del siglo XVII (tal vez desde el final del «largo siglo XVI» de la expansión económica) y que se expande a todo lo largo de la centuria, prolongándose hasta las primeras décadas del siglo XVIII (tal vez hasta el comienzo de la reactivación económica generalizada).



Anónimo inglés del siglo XVIII: *William Shakespeare*. Biblioteca Nacional, Madrid.



Andrea Palladio: *Villa Rotonda*, Vicenza.

Jacopo Barozzi Il Vignola: Interior del *Gesú*, Roma.



### 3. BARROCO Y CLASICISMO

El Barroco sólo puede ser considerado un concepto que define la cultura de una época y nunca como un estadio común a todas las culturas. Hoy día, este es un debate estéril, aunque haya que hacerle un lugar en una exposición académica. El punto de arranque de esta controversia hay que situarlo en la obra de Heinrich Wölfflin (entre 1888 y 1915), que asentó la alternancia entre un periodo «clásico» y un periodo «barroco» como un principio básico para entender la evolución de toda la historia del arte. Henri Focillon (1936) retomó la idea y la desarrolló: «Todos los estilos artísticos pasan por una fase arcaica, plena y barroca». Así, el arte helenístico sería la fase «barroca» del arte griego, el arte romano imperial sería la fase «barroca» del arte romano republicano, el arte gótico flamígero sería la fase «barroca» del arte bajo-medieval, el estilo barroco del siglo XVII sería la fase «barroca» del estilo renacentista del siglo XVI.

Toda esta proliferación de estilos «barrocos» concitaría la crítica de Lucien Febvre, que terminaría por cerrar el debate con su contundente toma de posición: «Ahora pues, habrá que encontrar otra cosa. Quiero decir otro nombre para designar a los verdaderos barrocos, ya que se les extrae su barroquismo para regar imparcialmente todas las épocas». Es decir, el Barroco debe ser considerado como un fenómeno con un tiempo y un contenido concretos, como la expresión cultural del siglo XVII.

El Barroco deriva, por tanto, del Renacimiento y constituye un momento de la evolución de la cultura europea. Ahora bien, los primeros que admitieron esa derivación la adornaron con un matiz peyorativo, de modo que el Barroco vendría a ser un estadio «degenerado» del Renacimiento. Y ello, desde el propio nombre, ya que la voz «barroco» es una palabra portuguesa para designar las perlas irregulares y defectuosas: «uns barrocos mal afeiçoados e não redondos e com aguas mortas» (García de Orta, *Colóquios dos simples e drogas da India*, 1563). Más tarde, al término «barroco» se le buscaría otra etimología, igualmente denigratoria, que vería la luz en el *Suplemento* de 1776 a la *Enciclopedia*: «[...] parece con toda probabilidad que este término procede del baroco de los lógicos», es decir que derivaría de una forma silogística tachada de artificiosa, susceptible de inducir a confusión. Vemos el reconocimiento de una vinculación cronológica y semántica con el Renacimiento, pero con un acentuado matiz implicando la noción de decadencia.

Los estudiosos posteriores han mantenido la noción de la derivación lógica, pero despojando al término (y, por tanto, a las formas del Barroco) de aquel matiz peyorativo, que desaparece en las obras más recientes. Esta es la opinión de Victor-Lucien Tapié (1961):

No por ello es menos cierto que toda la evolución a partir del Renacimiento se ha producido a su sombra y se ha nutrido de su grandeza. Manierismo, Barroco y Clasicismo han surgido de él. Lo que se ha producido en Italia, el paso del Renacimiento al Barroco a través de un Manierismo puede observarse en otros países.

Otra cuestión ampliamente debatida ha sido la de la extensión geográfica del Barroco, un debate aparece cuando se produce la contraposición entre una Europa barroca y una Europa clásica. En efecto, a la hora de hacer la secuencia de las etapas culturales de Europa, Pierre Chaunu no hizo suceder a la civilización del Renacimiento (tratada por Jean Delumeau) un libro sobre el Barroco, sino que escribió *La civilisation de l'Europe classique*, que era la Europa del siglo XVII, especialmente en Francia, en Inglaterra y en las Provincias Unidas.

Otros autores, por el contrario, han señalado los elementos comunes a ambas geografías. Es el caso de Victor-Lucien Tapié (en su conocida obra titulada precisa y significativamente *Barroco y Clasicismo*), que encuentra más elementos de identidad que de diferenciación entre las dos Europas: Barroco y Clasicismo no formarían, en su opinión, «dos mundos espirituales heterogéneos, irreductibles», sino que integrarían una unidad fundamental, con contactos frecuentes, aunque sus opciones adoptaran a veces direcciones distintas y hasta opuestas en el mundo de la creación artística, ya que entre ambas Europas predominaron siempre «las contaminaciones, los intercambios, las interferencias». Es asimismo la opinión de José Antonio Maravall: «El Barroco y el somero Clasicismo del siglo XVII, diferenciados por matices superficiales sobre el tronco común que hunde sus raíces en la crisis del Manierismo, se superponen y se combinan en múltiples soluciones provisionales».

En todo caso, estas posiciones no cierran un debate que nos va llevando ya al capítulo de las definiciones esenciales. El ejemplo más aducido, por su claridad, para separar las dos Europas de acuerdo con unas estructuras económicas y sociales diferentes y con unas opciones religiosas opuestas, ha sido el de los Países Bajos. El Barroco es la cultura de los Países Bajos meridionales, del Flandes monárquico, aristocrático, católico y en crisis, mientras el Clasicismo es la cultura de las Provincias Unidas, de la Holanda republicana, burguesa, calvinista y próspera. Es el mismo contraste que se daría entre España e Inglaterra: sería barroca la España absolutista, señorial, contrarreformista y decadente, mientras que sería clásica la Inglaterra parlamentaria, dominada por la *gentry*, protestante y en rápida expansión económica.

Esta idea resulta válida en sus caracteres generales, pero siempre que admitamos múltiples entrecruzamientos. Primero, si atendemos a los rasgos formales, ¿no sería plenamente barroca la pintura de **Rembrandt van Rijn** o de **Jan Vermeer**? Segundo, la Inglaterra del siglo XVII vive bajo el régimen absolutista

la mayor parte del siglo, de modo que la corte de Carlos I o de Carlos II no parecen menos barrocas que otras cortes europeas, del mismo modo que la más completa teorización del absolutismo se debe a la pluma de un inglés, **Thomas Hobbes** (*Leviathan*, 1651). Tercero, la Francia de Luis XIV, absolutista, aristocrática y católica, parece inclinarse claramente hacia las formas clasicistas (palacio de Versalles, pinturas de **Nicolas Poussin**, tragedias de **Jean Racine**), aunque igualmente produce la quintaesencia del barroco, tanto en el pensamiento político (**Jacques-Benigne Bossuet**) como en la práctica económica (**Jean-Baptiste Colbert**), mientras que el teatro de **Molière** o la música de **Jean-Baptiste Lully** parecen asimismo encajar perfectamente en los moldes del Barroco. Por otra parte, la religión no parece un elemento



Thomas Hobbes: *Leviathan*, Londres, 1651.

decisivo, cuando Rusia importa descaradamente las formas barrocas para sus iglesias ortodoxas antes y durante el reinado de Pedro I (Barroco *Narichkin*).

Sea como sea, la geografía del Barroco engloba toda Europa, aunque las formas más extremadas deban coexistir con otras más moderadas, más clasicistas, en Francia, Inglaterra y las Provincias Unidas, es decir, en la Europa del éxito, la Europa que sale airosa de la crisis del siglo XVII. Además, el estilo barroco alcanza también la Rusia ortodoxa de los Romanov. Y, por último, España y Portugal exportan a Ultramar las formas del Barroco, que alcanzan sus expresiones más extremadas en las tierras de Iberoamérica y de Iberoasia (la India portuguesa, con inclusión de Malaca o de Macao, más las Filipinas).

Antes de pasar al capítulo fundamental del contexto del Barroco, despejemos una última incógnita, la del ámbito de aplicación del término. En principio, Barroco fue un término exclusivamente referido al campo de la arquitectura «degenerada», tal como la interpretaron autores como **Francesco Borromini** o **Guarino Guarini**. Es el concepto imperante durante el siglo XVIII. Así, en la *Encyclopédie Méthodique* (1788) se lee: «El Barroco en arquitectura es un matiz de extravagante. Es, si se quiere, su refinamiento, o, si cabe decirlo, su abuso [...] Borromini ha dado los mayores modelos de extravagancia. Guarini puede pasar por ser el maestro del Barroco». O también, en el *Dizionario delle arti del Disegno* (1797), de **Francesco Milizia**, heredero de la anterior enciclopedia: «Barroco es el superlativo de extravagante, el exceso de lo ridículo. Borromini cae en el delirio, pero Guarini, Pozzi, Marchini en la sacristía de San Pedro,

caen en el Barroco». Jean Jacques Rousseau, en el *Suplemento a la Enciclopedia* (1776) ya empleará el término, también en sentido peyorativo, para referirse a la música: «Una música barroca es aquella cuya armonía es confusa, cargada de modulaciones y de disonancias, de entonación difícil y de movimiento forzado». De ahí, el término conquista progresivamente otros ámbitos de aplicación: Wölfflin (1888) habla de arte barroco y de literatura barroca; Werner Weibach (1921) menciona una teología y una religiosidad barrocas; René Huyghe (1953) se refiere a un pensamiento político barroco. Y así, sucesivamente.

En definitiva, el término Barroco, nacido en el ámbito de la historia del arte, ha pasado a definir una cultura en su conjunto. El primero en hacerlo así fue Benedetto Croce (1925), en su conocida obra de significativo título *Storia dell'Età Barocca in Italia. Pensiero, poesia e letteratura, vita morale*. Y en nuestros días es ya corriente su empleo en el mismo sentido, como señala, por poner un ejemplo particularmente rotundo, Werner Wellek (1968): «El término Barroco es utilizado hoy en la historia general de la cultura para calificar prácticamente a todas las manifestaciones de la civilización del siglo XVII».

Algunos autores, atemorizados ante la expansión del concepto, han creído ver una pérdida de consistencia en su virtualidad definitoria a medida que se avanzaba en su universalización. Sin embargo, hoy día puede aplicarse sin temor el término barroco al mundo de las artes plásticas, de la literatura y de la música, igual que puede hablarse de una religiosidad barroca (hasta de unas «pompas fúnebres barrocas», siguiendo la sugerencia de Michel Vovelle), o pueden identificarse otras formas de expresión barrocas en el ámbito del teatro, de la fiesta, del ceremonial (religioso o cortesano), de los espectáculos en general. En este terreno, el uso del término es ya moneda común.

Y también ha pasado a serlo en otros campos más alejados de su primitivo origen en la historia del arte. Así, pocos discuten la existencia de un pensamiento político barroco, vinculado a la reflexión sobre la Monarquía Absoluta. Ni tampoco la existencia de una literatura económica barroca, relacionada con el sistema mercantilista, como conjunto de prácticas para enfrentarse con la crisis del siglo XVII. Por el contrario, algunos otros campos presentan más dificultades, como por ejemplo si queremos referirnos al arte militar del Seiscientos, y algo similar ocurre con expresiones como la «Monarquía del Barroco».

Más complicado aún es saber si la revolución científica es un fenómeno típico de la cultura barroca. Puede serlo en el sentido cronológico, en cuanto es una derivación de la ciencia del Renacimiento, sobre todo ahora que los descubrimientos del siglo XVII se han visto privados del carácter de ruptura dramática que la historiografía tradicional les había venido confirmando y se tiende a atenuar la raya que separaba la ciencia renacentista de la ciencia del siglo XVII. Sin embargo, los fundamentos de esta ciencia se asocian generalmente, por decirlo

así, a la geografía del Clasicismo, a la obra de **René Descartes**, nacido en Francia y residente en Holanda, o a los sabios ingleses de Greenwich, mientras los países, también por decirlo así, de la órbita del Barroco, la España de la Inquisición o la Roma que condena a **Galileo**, parecen muy alejados del clima espiritual que posibilita el avance de la nueva ciencia.



Miguel de Cervantes:  
*El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Dordrecht, 1657  
(1.ª edición ilustrada).

1613). Sin embargo, donde su pluma brilla especialmente es en su obra maestra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (publicado en dos partes, en 1605 y 1615). Concebida en principio como una parodia y una sátira de los libros de caballería, su contenido va mucho más allá constituyendo una lúcida síntesis de las tribulaciones y las esperanzas de toda una época. Por su propia esencia, el siglo del Barroco es asimismo la época dorada del teatro europeo. Así, esta centuria genera las mayores cimas del teatro español, desde **Félix Lope de Vega** (*Fuenteovejuna*, 1618) a **Pedro Calderón de la Barca** (*La vida es sueño*, 1635), al igual que ocurre en Francia, con **Pierre Corneille** (*Le Cid*, 1637), **Jean-Baptiste Poquelin** llamado **Molière** (*L'Avare*, 1668) y **Jean Racine** (*Phèdre*, 1677).

Carlo Maderno: Iglesia de Santa Susanna, Roma.



El barroco plástico aparece en Italia de la mano de una serie de grandes creadores. Tras el último esplendor del Renacimiento, el Manierismo, encarnado por los arquitectos **Jacopo Barozzi Il Vignola** (iglesia del *Gesù* de Roma) y **Andrea Palladio** (*Villa Rotonda* de Vicenza), la arquitectura barroca está vinculada a la obra de **Carlo Maderno** (iglesia de *Santa Susanna* de Roma) y **Francesco Borromini** (iglesia de *San Carlo alle Quattro Fontane*, también en Roma). La escultura alcanza su máxima expresión con la obra de **Lorenzo Bernini** (*Éxtasis de Santa Teresa*, *Apolo y Dafne*), mientras la pintura del siglo XVII arranca de los asombrosos hallazgos de **Michelangelo Merisi**, **Caravaggio**, tal como pueden verse, por ejemplo, en sus cuadros para la iglesia de San Luis de los Franceses de Roma, todavía pintados en el siglo anterior: *Vocación de San Mateo*). Como un paradigma del nuevo estilo puede considerarse el baldaquino del altar mayor de San Pedro de Roma, al que Bernini envuelve con sus exageradas columnas salomónicas.



Lorenzo Bernini: *Éxtasis de Santa Teresa*. Iglesia de Santa María de la Victoria, Roma.



Francesco Borromini: Iglesia de San Carlo alle Quattro Fontane, Roma.



Caravaggio: *Vocación de San Mateo*. Iglesia de San Luis de los Franceses, Roma.

**Bloque III** Siglo XVII: Europa



Juan Martínez Montañés:  
*San Juan Bautista*. Convento  
de Santa Paula, Sevilla.



Bartolomé Estaban Murillo:  
*Niños jugando a los dados*.  
Alte Pinakothek, Munich.

Enmarcado dentro del llamado Siglo de Oro de la cultura española, que cuenta con notables escultores (los grandes imagineros Gregorio Hernández o Juan Martínez Montañés) y magníficos pintores (José Ribera, Francisco de Zurbarán o Bartolomé Esteban Murillo), el arte de Diego de Velázquez aparece como una de las cumbres del Barroco europeo. Tras producir sus primeras obras maestras en plena juventud (*Vieja friendo huevos*, *El Aguador de Sevilla*), el pintor retrata en Madrid a los representantes de la familia real y, en contraste, a los bufones que deben alegrar la vida de palacio, junto al gran lienzo de exaltación de los éxitos de la Monarquía que es *La Rendición de Breda*, también conocido como *Las Lanzas*, cuadros todos ellos donde ya utiliza las pinceladas fluidas y las gradaciones cromáticas que le darán justa fama. Tras su segundo viaje a Italia (donde pinta al papa *Inocencio X*), regresa a la Corte para producir sus últimas obras maestras, inspiradas por la mitología pagana (*La Venus del Espejo*, *Las hilanderas*) y por el mundo cortesano que constituyó su principal escenario vital y que supo elevar a categoría universal (*Las Meninas*).

Diego de Velázquez:  
*La Venus del Espejo*. National Gallery, Londres.



**Tema 4** La cultura del Barroco



Diego de Velázquez:  
*Vieja friendo huevos*. National  
Galleries of Scotland, Edimburgo.

Diego de Velázquez:  
*Las Meninas*. Museo del Prado,  
Madrid.



Diego de Velázquez:  
*La Rendición de Breda o  
Las Lanzas*. Museo del Prado,  
Madrid.



**Bloque III** Siglo XVII: Europa



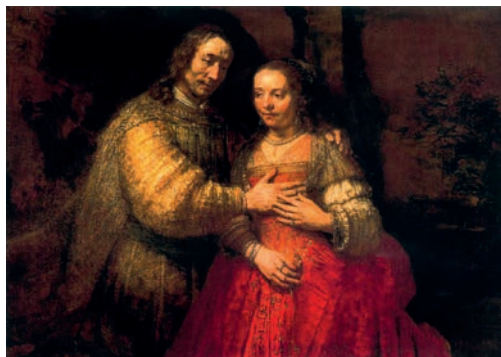
Jan Vermeer: *La joven de la perla*.  
Mauritshuis, La Haya.

Dentro de la paralela Edad de Oro de su cultura, Holanda produce una pintura excepcional por su temática, por su originalidad y por la calidad de sus cultivadores, entre los que destaca **Jan Vermeer** (*La joven de la perla*). Sin embargo, la figura más relevante es la del pintor y grabador **Rembrandt van Rijn**, dominador del claroscuro y creador de suntuosas escenas tomadas de la mitología bíblica o de la mitología clásica, de espléndidos retratos (entre ellos sus magníficos autorretratos a diversas edades), de episodios de la rica vida civil de las urbes neerlandesas (sus dos *Lecciones de Anatomía* o su *Ronda de Noche*, quizás su obra maestra), y ello hasta sus últimos años, donde todavía nos lega emotivos cuadros como el de *La novia judía* de 1665



Rembrandt van Rijn: *Lección de Anatomía*.  
Mauritshuis, La Haya.

Rembrandt van Rijn: *La novia judía*.  
Rijksmuseum, Amsterdam.



para mejor establecer su imperecedera gloria. Entre los artistas de los Países Bajos meridionales, es decir, del Flandes católico, la contrapartida se halla en la pintura de **Petrus Paulus Rubens** con sus grandilocuentes creaciones tanto religiosas (*Descendimiento de la Cruz* de la catedral de Amberes) como profanas (*La Coronación de María de Médicis*).



Rembrandt van Rijn: *Ronda de Noche*. Rijksmuseum, Amsterdam.

Petrus Paulus Rubens:  
*Descendimiento de la Cruz*.  
Catedral de Amberes.



El clasicismo francés se aglutina en torno a la gran empresa de la construcción del palacio de Versalles, que define una estética para todas las ramas del arte (arquitectura, urbanismo, escultura, pintura, jardinería e incluso el marco que encuadra la fiesta cortesana) y que tendrá una proyección en toda Europa, no sólo en el siglo XVII sino también en la centuria siguiente. Al margen, pero dentro de la misma estética, se pueden mencionar algunos artistas excepcionales, como los pintores **Nicolas Poussin** o **Claude Gellée** llamado **Claudio de**



Petrus Paulus Rubens: *Desembarco de María de Medicis en el puerto de Marsella*. Museo del Louvre, París.

Lorena, magníficos paisajistas muy influidos por el mundo clásico.

La música se enriquece en el siglo XVII especialmente por la invención de la ópera, vinculada a **Claudio Monteverdi**, autor de la primera composición digna de este nombre, *L'Orfeo*, de 1607, y de la primera de las obras maestras del género (*L'incoronazione di Poppea*, de 1642). Otro de los grandes nombres del siglo florece en la corte de los Estuardos, cuyos primeros soberanos habían recurrido al elegante pincel del flamenco **Antonio Van Dyck** (o Antoon Van Dijck): **Henry Purcell** produce varias obras de una asombrosa expresividad y modernidad, aunque sin duda su máximo logro sea la ópera *Dido and Aeneas*, de 1689.

#### 4. CULTURA ERUDITA Y CULTURA POPULAR

No es ya ninguna novedad decir que los historiadores han seguido incorporando los fenómenos de la alta cultura dentro del marco de la historia integrada que se persigue como objetivo. No podía dejarse de lado el cultivo de una historia intelectual, porque sería imposible explicar el siglo XVI italiano sin tener en cuenta a **Giordano Bruno**, a **Tasso** o a **Miguel Ángel**; explicar la época de Luis XIV sin ocuparse de **Bossuet**, de **Molière** o de **Lully**; explicar la Ilustración española sin mencionar a **Mayáns**, a **Jovellanos** o a **Goya**. Es decir, que la historia total debe ocuparse de las obras de los espíritus cultivados en el campo de la filosofía, de la ciencia, de la educación, del pensamiento económico, de la reflexión política, de la literatura y del arte. Estas construcciones del intelecto deben ser contextualizadas pertinentemente, en el sentido de la «historia social de la literatura y el arte» de Arnold Hauser, que pone la obra artística o literaria en relación con el mundo que la produce, la ampara y la consume. O en el sentido de la «historia coyuntural del pensamiento» de Pierre Vilar, que valora una idea según su virtualidad para transformar el entorno social: los vikingos pudieron llegar a América, pero el descubridor del Nuevo Mundo será siempre Cristóbal Colón, que es quien permitió anudar unos lazos ya indestructibles entre los continentes a uno y otro lado del océano Atlántico.

Para cumplir sus fines, el Barroco aparece, más que otras, como una cultura dirigida desde el poder. Se trata de un arte que trata de «imponer un orden por la imagen», según la expresión de Daniel Arasse. De ahí los escenarios privilegiados del Barroco. En primer lugar, la ciudad, como lugar idóneo para la ostentación de los poderosos. Y, más que la ciudad, la capital, como señaló en su día Giulio Carlo Argan, porque el Barroco es el momento de exaltación de la ciudad capital vinculada a las cortes de los monarcas absolutos: es la época de Roma obviamente, pero también de Madrid, de Viena o de Praga. Y, dentro de la ciudad, el palacio, que parece el lugar ideal para el despliegue de la majestad real con todo su ceremonial, y también el templo, como espacio perfecto para la hierofanía.

Este servicio al poder ha sido puesto por los historiadores del arte en relación con la jerarquización de las líneas en los espacios arquitectónicos y en las artes plásticas. Los movimientos de las formas arquitectónicas convergen en un vértice dominante (pero ¿no pasaba lo mismo en el arte renacentista?), la convergencia hacia Dios o el Rey es norma en la ordenación de los templos y los palacios y en la composición de las pinturas (pero ¿no ocurre igual en el arte clásico?), el diseño de los jardines a la francesa induce a una visión y un recorrido privilegiados frente a la pluralidad de opciones de los jardines a la inglesa (pero el jardín francés, ¿no es clásico y cartesiano frente al auténtico jardín barroco?).

Quizás se vea más claro este carácter dirigista si analizamos el caso de la «ofensiva de los poderes» contra la cultura popular. La época del Barroco coincide con el momento culminante del proceso de cristianización, que trata de llevar las normas dictadas por las iglesias oficiales a la práctica diaria de las clases populares. También coincide con la rigurosa introducción de una disciplina social (*Sozial Disziplinierung*) que trata de inducir unos determinados comportamientos entre los grupos subalternos. Aunque tampoco en este caso conviene exagerar: la religión oficial hubo de llegar con la religión popular a un pacto que —como ya indicamos al hablar del siglo XVI— podemos definir con la expresión de William Christian como la «religión local».

En todo caso, los poderes trataron de hacer del Barroco una cultura masiva de integración social, cuando el crecimiento demográfico del siglo XVI ha producido la «Europa llena» del siglo XVII. Así, la cultura barroca aparece como un medio de conquistar a la opinión pública, a través de un arte que intenta ante todo «alcanzar los resortes de la emoción popular» (según la expresión de Fernando Chueca), a través de un arte que trata de «subyugar a las masas por la pompa y el esplendor» (según la expresión de Victor-Lucien Tapié).

Así el Barroco llega a las masas mediante el uso de los modernos instrumentos técnicos. La imprenta se pone al servicio de una producción literaria para el consumo popular, como demuestra el caso de la *Bibliothèque Bleue* de Troyes,

estudiada por Robert Mandrou. El grabado y la estampa se imponen no sólo como medio de democratización del arte, sino como modo de difundir entre el público una multitud de imágenes. El mismo objetivo tiene la publicística que crece sin parar durante el periodo a través de hojas volanderas, folletos, pliegos, romances de ciego, etcétera. Sobre todo, el teatro se utiliza como medio privilegiado de adoctrinamiento masivo, según confiesa el dramaturgo español **Guillén de Castro**: «En su fin el procurar / Que los oiga un pueblo entero / Dando al sabio y al grosero / Que reír y que llorar». Esta teatralización masiva llega a la evangelización interior, especialmente en las misiones, uno de los instrumentos preferidos de la catequesis barroca, donde los ritos de conciliación familiar y social se combinan con la predicación dramatizada («los gritos de terror proferidos en la noche mueven a las almas hacia Dios») y con las representaciones teatrales de los misterios sagrados.

Sin embargo, al mismo tiempo, el siglo XVII inicia un proceso (que se verá culminado en la centuria siguiente) que separa la cultura de élites de la cultura popular, la cual sufre un rechazo que la condena al repliegue y la marginalidad. Robert Muchembled lo ha explicado con pocas palabras:

Las causas profundas de esta mutación, que son objeto de interminables discusiones entre los especialistas, pueden resumirse esquemáticamente en tres puntos: las infraestructuras económicas se modifican en la larga transición del «tardofeudalismo» al capitalismo, las estructuras políticas se reorganizan en torno a la noción de monarquía absoluta, las superestructuras mentales quedan marcadas por la expansión de un cristianismo militante y revitalizado.

Esta represión de la cultura popular, que es una consecuencia de la «ofensiva victoriosa de los poderes», se manifiesta de muchas formas. Primero, se trata del «triumfo de la Cuaresma»: la represión de las costumbres sexuales, la imposición de la moderación económica, la persecución de los «ritos de violencia» de una cultura «corporal y agresiva», la dispersión de las «abadías de desgobierno», es decir, de los grupos organizadores de las fiestas de inversión, como las fiestas de los locos o el Carnaval.

Segundo, se procura el «desarraigo de las piedades folklóricas»: combate contra las fiestas tradicionales, condena de las prácticas definidas como «supersticiosas» (aunque sea muy delgada la línea que separa la oración de la invocación mágica, el exorcismo del encantamiento o la jaculatoria del conjuro), cristianización de las peregrinaciones, cristianización de las «devociones terapéuticas», sometimiento ortodoxo de las fuerzas naturales antes propiciadas por la magia.

Y, tercero, la ofensiva contra la mentalidad mágica fue quizás el aspecto más sobresaliente del proceso abierto a la cultura popular en el siglo XVII. Y

concretamente la caza de brujas fue la más llamativa y la más dramática de las manifestaciones de este «movimiento divergente entre la cultura de élites y la cultura popular en vías de extinción», pues, según las palabras de Pierre Chaunu, «la brujería crece en los bordes de la Cristiandad, donde la cultura popular se pervierte en una lucha sin esperanza contra una iglesia portadora ahora de una civilización superior». En cualquier caso, la lucha será larga, pues, como señala Yves-Marie Bercé, «fueron necesarios doscientos o trescientos años para dispersar o transformar las alegrías populares tradicionales». Es decir, fue necesario dejar transcurrir todo el Antiguo Régimen.