

HISTORIA DEL CRISTIANISMO

PLAN DE LA OBRA

VOLUMEN I

EL MUNDO ANTIGUO

Coordinado por José Fernández Ubiña y Manuel Sotomayor

VOLUMEN II

EL MUNDO MEDIEVAL

Coordinado por Emilio Mitre Fernández

VOLUMEN III

EL MUNDO MODERNO

Coordinado por Antonio Luis Cortés Peña

VOLUMEN IV

EL MUNDO CONTEMPORÁNEO

Coordinado por Francisco José Carmona Fernández

COLECCIÓN ESTRUCTURAS Y PROCESOS
Serie Religión

© Editorial Trotta, S.A., 2006
Ferraz, 55. 28008 Madrid
Teléfono: 91 543 03 61
Fax: 91 543 14 88
E-mail: editorial@trotta.es
<http://www.trotta.es>

© Universidad de Granada, 2006

© Antonio Luis Cortés Peña, 2006

© De los autores para sus colaboraciones, 2006

ISBN: 84-8164-632-6 (Obra completa)
ISBN: 84-8164-799-3 (Volumen III)
Depósito Legal: M-14.845-2006

Impresión
Fernández Ciudad, S.L.

CONTENIDO

Introducción: <i>Antonio Luis Cortés Peña</i>	9
<i>Siglas y abreviaturas</i>	15
I. La crisis de la cristiandad occidental en los albores de la Modernidad: <i>Antonio Luis Cortés Peña</i>	17
II. Pensamiento teológico y movimientos espirituales en el siglo XVI: <i>Rafael M. Pérez García</i>	51
III. Lutero y el luteranismo: <i>Teófanés Egido López</i>	91
IV. Las reformas protestantes: <i>Teófanés Egido López</i> ...	147
V. Reforma y Contrarreforma católicas: <i>Ricardo García Cárcel</i> y <i>Josep Palau i Orta</i>	187
VI. La Inquisición española: ¿Descubrimiento o nueva creación?: <i>Doris Moreno Martínez</i>	227
VII. El cristianismo y los inicios del capitalismo: <i>Bernat Hernández</i>	277
VIII. La edad del absolutismo confesional: las guerras de religión: <i>José Javier Ruiz Ibáñez</i> y <i>Marco Penzi</i>	319
IX. Evolución de las relaciones Iglesia-Estado: <i>Fernando Negredo del Cerro</i>	367
X. Religiosidad institucional y religiosidad popular: <i>Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz</i>	415
XI. El estamento eclesiástico en la Europa moderna: <i>Arturo Morgado García</i>	465
XII. Las mujeres en el siglo de las reformas religiosas: <i>Isabelle Poutrin</i>	509
XIII. Las iglesias y las luchas doctrinales en el siglo XVII: <i>Antonio Domínguez Ortiz</i> y <i>Antonio Luis Cortés Peña</i>	551

CONTENIDO

XIV.	La fiesta religiosa moderna: la madeja sacralizada del poder y la necesidad: <i>León Carlos Álvarez Santaló</i> .	591
XV.	Leer para creer. Religión y cultura del libro en la Edad Moderna: <i>Fernando Bouza</i>	637
XVI.	Arte y cristianismo en la Edad Moderna: <i>Juan Calatrava</i>	681
XVII.	Misión e institucionalización del cristianismo en América: <i>José Luis Mora Mérida</i>	739
XVIII.	Las iglesias orientales y las uniones parciales con Roma (siglos XVI-XVIII): <i>Manuel Sotomayor Muro</i> ..	785
XIX.	Cristianismo e Ilustración. Los inicios de una nueva era: <i>Antonio Domínguez Ortiz</i> y <i>Antonio Luis Cortés Peña</i>	831 §
	<i>Bibliografía general: Antonio Luis Cortés Peña</i>	875
	<i>Índice de nombres</i>	879
	<i>Colaboradores</i>	899
	<i>Índice general</i>	901

XVI

ARTE Y CRISTIANISMO EN LA EDAD MODERNA

Juan Calatrava

Siendo evidente que cualquier tentativa de trazar en estas pocas páginas una visión completa de la historia del arte cristiano en los cuatro siglos (del XV al XVIII) que contemplaron el nacimiento del mundo moderno estaría condenada al fracaso desde el principio, trataremos de presentar, en sucesión apretada, algunas de las cuestiones y problemas esenciales que a lo largo de estos cuatrocientos años se articulan en torno al binomio arte/cristianismo. Cuestiones que son de una complejidad mucho mayor de lo que sugeriría ese simple binomio, porque cada uno de los dos términos del mismo, «arte» y «cristianismo», incluye hechos múltiples de orden cultural, estético, político, ideológico, institucional y, por supuesto, estrictamente religioso que se presentan en combinaciones muy diversas, o, en palabras de Manfredo Tafuri, en un enrevesado *puzzle* que corresponde al historiador recomponer y ninguna de cuyas piezas puede ofrecernos una imagen completa. Prácticamente todos los artistas de la Edad Moderna se midieron, en mayor o menor medida, con el problema de la representación de lo religioso; la arquitectura eclesiástica o los diferentes modos de concebir la imagen de lo sagrado constituyeron el núcleo central de algunos de los más importantes debates estéticos del Renacimiento y del Barroco. La propia idea de «arte religioso», su concepto, límites y relaciones con el resto de las manifestaciones artísticas sufrió, a lo largo de este prolongado periodo, modificaciones trascendentales que tienen que ver, ante todo, con el paso de una sociedad sacralizada como la medieval a otra en la que el ámbito de lo civil irá progresivamente ganando terreno y en la que a la representación de lo sagrado le competen tareas mu-

cho más complejas, en un contexto en el que deja poco a poco de gozar de su privilegiada situación de monopolio. Por otra parte, el propio campo de «lo religioso» en absoluto constituye un bloque monolítico. La riqueza de la espiritualidad bajomedieval anticipa ya uno de los fenómenos más significativos del mundo moderno: la ruptura de la unidad de la cristiandad. En las graves polémicas religiosas del siglo XVI y XVII las cuestiones artísticas adquieren un protagonismo fundamental, ya sea como centro mismo del debate, ya como vehículo de inculcación de las tesis enfrentadas, pero también como modo de plasmación y concretización visual de tesis difusas que a menudo precisan de un esfuerzo de visualización para condensarse y terminar de perfilarse.

1. DEL OTOÑO DE LA EDAD MEDIA AL QUATTROCENTO

En el verano de 1416 el humanista Poggio Bracciolini realizó en el monasterio suizo de Saint Gall un descubrimiento trascendental para la incipiente cultura renacentista: halló, como luz antigua que resurgiera de un pozo de tinieblas («[...] en el fondo de una torre en la cual no se habría encarcelado ni siquiera a los condenados a muerte»), un códice con el texto de los *Diez libros de arquitectura* de Vitruvio. Único resto del saber arquitectónico de los Antiguos, el tratado vitruviano iniciaba así una gloriosa carrera que, a lo largo de más tres siglos, le convertiría en uno de los focos privilegiados de la admiración del Occidente moderno por la *aurea aetas* greco-romana. Pero nos interesa ahora sobre todo el hecho de que si Poggio visitó la biblioteca de Saint Gall fue porque participaba, como tantos otros intelectuales europeos, en la gran reunión con la que, entre 1414 y 1418, se puso fin al cisma de Aviñón y se planteó —aunque en este caso sin resultados positivos— la exigencia de una reforma interna radical de la Iglesia: el concilio de Constanza. Así, uno de los grandes hechos inaugurales de la cultura artística moderna nos muestra desde el principio la estrecha relación que los nuevos desarrollos del Renacimiento mantienen con el mundo cultural y político bajomedieval y, muy específicamente, con su compleja problemática religiosa. Si Giorgio Vasari trazó ya en el siglo XVI una historia mítica del Renacimiento que lo presentaba como deslumbramiento repentino tras siglos de oscuridad y como corte radical con el Medioevo, procede hoy considerar este mito como parte misma de la cultura renacentista y otorgar su justa medida histórica a los grandes

cambios de principios del siglo xv. Toda tentativa de resumir la relación entre arte y religiosidad en la Edad Moderna debe tomar como punto de partida el reconocimiento de la importancia del mundo de finales de la Edad Media en la eclosión de fenómenos religiosos o artísticos que adquieren sus desarrollos más visibles ya en el Renacimiento.

El *Trecento* italiano y los siglos xiv y xv en el resto de Europa se nos presentan como una época con personalidad propia, matizándose la visión del «otoño de la Edad Media» de Huizinga (por lo demás, uno de los primeros en insistir en la brillantez de los fenómenos artísticos de este momento). Frente al tópico de la oposición entre las *età buie* medievales y el mundo solar del Renacimiento, hoy se ve la relación entre ambas épocas como algo mucho más complejo y dialéctico. Desde los estudios filosóficos de E. Garin a las nuevas valoraciones de la pintura del *Trecento* y de la modernidad de Giotto o los hermanos Lorenzetti, las propuestas de periodización de G. Previtali o la reivindicación de la gran trascendencia del siglo xv no italiano («de Parler a Durero») llevada a cabo por Bialostocki o M. Baxandall, la propuesta casi unánime es revisar la idea del corte radical entre lo medieval y lo renacentista y, sin cuestionar el momento de ruptura que supone la aparición del Humanismo, reencontrar en la larga duración una relación mucho más articulada y quebrada y menos lineal y «sucesoria».

La vitalidad de que hace gala el arte cortesano de los principados y ciudades bajomedievales se ve acompañada por la eclosión de fenómenos que revelan nuevas formas de aproximación a lo sagrado, nuevos modos de entender la relación entre el mundo, los hombres y la divinidad. De hecho, algunos de los más brillantes aspectos del arte sacro de estos momentos no pueden entenderse sino desde la estrecha imbricación entre lo cortesano, lo cívico y lo religioso. Pensemos en el fenómeno artístico-devocional de los libros de horas y breviarios iluminados: entre otros eventos, la reciente exposición sobre Jean Fouquet y su círculo celebrada (2004) en París ha venido a mostrarnos cómo en las páginas de estas obras (habitualmente incluidas entre las mal llamadas «artes menores») se pueden hallar verdaderos atisbos de una modernidad estética que habitualmente se consideraba reservada al *Quattrocento* italiano. Pensemos, igualmente, en los nuevos desarrollos del arte funerario, con su cada vez mayor insistencia en la individualidad del difunto y con una nueva relación entre arquitectura y escultura que transforma decisivamente los viejos modos de la escultura funeraria medieval y anticipa los desarrollos renacentistas.

La presencia de las órdenes mendicantes y las nuevas fundaciones religiosas marca con su impronta física y su actuación espiritual a las ciudades italianas (el caso de Florencia, con Santa Maria Novella y Santa Croce) y flamencas y permite observar sobre la trama urbana cómo la nueva cultura burguesa en ciernes encuentra una de sus más claras señas de identidad precisamente en los nuevos conceptos religiosos. La escena pintada por Giotto, en la basílica de Asís, con san Francisco expulsando a los demonios de Arezzo, otorga carta de naturaleza a la nueva simbiosis entre moderna cultura urbana y espiritualidad renovada y puede verse como un *pendant* de las alegorías de Ambrogio Lorenzetti, en Siena, sobre el buen y el mal gobierno. El propio Giotto es la figura clave en la que se cruzan las innovaciones artísticas y religiosas: la modernidad radical de sus frescos de la capilla Scrovegni de Padua y de las capillas Bardi y Peruzzi en Santa Croce de Florencia es inseparable tanto de la evolución de la espiritualidad franciscana como del desarrollo de toda una serie de formas de piedad privada que alcanzan su punto álgido en el arte funerario.

Del mismo modo, nuevos conceptos ideales y formas visuales de lo sagrado aparecen en el arte flamenco y borgoñón del siglo XV, un episodio decisivo pero cuya ubicación en la rejilla clasificatoria de la historia del arte siempre ha resultado incómoda, entendido por unos como última y brillante manifestación del gótico y por otros como una especie de «renacimiento» cronológicamente paralelo al *Quattrocento* italiano pero de carácter mucho más pragmático. Si ya Claus Sluter muestra en su *Pozo de Moisés* un tratamiento del tema bíblico en el que los personajes son verdaderos retratos individuales, la obsesión por la representación minuciosa de la realidad se acentúa a lo largo del siglo XV entre los artistas de Gante, Brujas o Tournai. Pero no se trata de «realismo» sino de una visión del mundo en la que cada objeto y cada ser forma parte de una gran alegoría espiritual. El *Políptico de la adoración del Cordero místico* de los hermanos Van Eyck, en San Bavón de Gante, condensa todos los temas de la religiosidad del «otoño de la Edad Media» en un gran relato vehiculado por un nuevo modo de representación naturalista de las figuras humanas y divinas, el paisaje natural y urbano y los objetos inanimados. Por otro lado, en los cuadros religiosos que incluyen la figura del donante, éstas constituyen retratos individualizados cuya presencia en el cuadro, además de representar un momento de transición al retrato puro, nos revela la tendencia a un acercamiento entre lo divino y lo humano. La *Virgen del canónigo Van der Paele*, de

Jan Van Eyck, es un perfecto ejemplo de estas obras en las que se mezcla la piedad privada, el nuevo sentido de lo funerario y la atención a lo individual. Pero, en el otro extremo, también un retrato en sentido estricto como el de los esposos Arnolfini, de Van Eyck, nos ofrece, con su acumulación de simbología sagrada en torno a la idea del matrimonio cristiano, el caso contrario de un tema aparentemente laico que, en muchos aspectos, podría considerarse como pintura religiosa y que nos demuestra hasta qué punto resulta todavía difícil de deslindar el ámbito de lo sacro. Otro cuadro con donante, el *Tríptico Portinari*, de Hugo van der Goes, causa sensación a su llegada a Italia y pone sobre el tapete el contacto entre el mundo flamenco y el arte italiano del *Quattrocento*, una relación que dará notables frutos en el concentrado intimismo de Antonello de Messina.

La relación entre Humanismo y religión en el *Quattrocento*, mucho más compleja de lo que sugieren los habituales clichés de una historia evolutiva construida *a posteriori*, surge de la imbricación entre la espiritualidad de la Baja Edad Media» y la influencia del nuevo antropocentrismo y del *redescubrimiento* de la Antigüedad. En efecto, como ya se ha dicho, el tópico vasariano debe ser radicalmente revisado, como ya demostraron entre otros los estudios de Ernst Robert Curtius, de Highet o de Jean Seznec. A este último se debe, con su libro de 1940 *La survivance des dieux antiques*, la primera de las grandes contribuciones que nos han ido revelando la profundidad y complejidad de una relación entre Humanismo cristiano y cultura clásica pagana que va mucho más allá de un mero deslumbramiento. ¿Cómo conciliar, en ese nuevo contexto intelectual, el interés por el mundo antiguo greco-romano con la censura religiosa que no podía sino condenar el paganismo en tanto que *falsa religio* e idolatría? La cultura renacentista fue profundamente religiosa y el Humanismo antiquizante tuvo desde el principio que argumentar su compatibilidad con el mensaje cristiano, en un difícil equilibrio siempre frágil y amenazado y vivido con frecuentes sobresaltos y dentro de una fortísima tensión: algo que contrasta con las visiones tópicas de un Humanismo triunfante e indiscutido desde los albores del siglo xv. En todo caso, el renovado interés por la Antigüedad rompió el cuasi monopolio de lo religioso en el arte y dio lugar, por un lado, a una abundante presencia de temas derivados de la cultura del mundo antiguo, y, por otro, a una profunda influencia de dicha cultura incluso cuando el tema representado era cristiano. Los pensadores neoplatónicos pusieron los fundamentos de una estética en la que la belleza del mundo era entendida como

reflejo del Amor divino y en la que la tensión entre Idea y Materia permitía encontrar un terreno común a la filosofía antigua y al mensaje cristiano. Pitágoras o Platón encontraron moderno eco en hombres como Marsilio Ficino, mentor ideológico del mecenazgo de los Médicis, o Luca Pacioli, que plantearía en su *De divina proportione* la identidad esencial entre la perfección de las proporciones matemáticas y los atributos del propio Dios.

Los arquitectos del Renacimiento, impregnados de la grandeza de las ruinas romanas, lectores de Vitruvio y afanosos buscadores de geometrías perfectas (como demostraron los estudios de R. Wittkower), emprendieron la difícil tarea de acomodar la evocación de la arquitectura antigua a las exigencias del cristianismo, y la arquitectura religiosa del Renacimiento puede entenderse en buena medida como la historia de este esfuerzo de adecuación. La cuestión de la planta de las iglesias estuvo, por ejemplo, muy influida no sólo por la imagen del templo antiguo sino también por el debate filosófico-religioso en torno a la perfección de determinadas formas geométricas. Fueron muchos (desde Brunelleschi a Giuliano da Sangallo, Francesco di Giorgio o Leonardo da Vinci) quienes expresaron su preferencia por las plantas centralizadas a partir de la idea platónica del círculo como forma perfecta, pero también desde una idea menos jerárquica de la ceremonia litúrgica. Pero tales plantas presentaban inconvenientes prácticos a la hora de organizar la liturgia y chocaban con una tradición arquitectónica eclesiástica que, sin desconocer las plantas centralizadas, había otorgado una preferencia secular a las formas basilicales. La planta de cruz latina evocaba el cuerpo de Cristo, adaptándose así al ámbito religioso la imagen (cuya visualización más conocida correspondería a Leonardo) del cuerpo humano perfecto inscribible en el círculo y en el cuadrado. La basílica columnada, por otro lado, recordaba también al mundo paleocristiano, cuya exaltación podía constituir un terreno de encuentro entre el deseo de una vuelta a la pureza del cristianismo primitivo y el interés cultural por la Antigüedad. Así, uno de los más ricos debates de la arquitectura renacentista, el que opone a planta centralizada y planta longitudinal (fundamental para entender la historia de la basílica de San Pedro), desbordaba lo estrictamente arquitectónico y se teñía de consideraciones filosóficas, culturales y religiosas lo suficientemente complejas como para que seamos precavidos a la hora de calificar de «moderna» o «tradicionalista» a una u otra postura.

Es sintomático que la obra inaugural de la arquitectura renacentista, la cúpula de la catedral de Florencia de Brunelleschi, constitu-

ya un símbolo inequívoco de las nuevas relaciones entre lo cívico y lo religioso: su bellísima masa roja con nervios blancos visualizaba un empeño más cívico que religioso y se convertía, en palabras de Alberti, en el símbolo de toda la Toscana, expresando no tanto el triunfo de la fe cuanto el orgullo ciudadano. En cuanto a la figura complementaria de Brunelleschi, Leon Battista Alberti, humanista en el que el artista se combina con el jurista, el historiador y el literato y cuyo papel es decisivo en la transformación de las experiencias quattrocentistas en *teoría*, posiblemente intervino en Pienza y en el proyecto de reconstrucción de la basílica de San Pedro de Nicolás V, pero nos interesa recordarle ahora sobre todo por sus intelectualizadas tentativas de hibridación entre iglesia cristiana y templo antiguo: las iglesias de San Sebastiano y Sant'Andrea, en Mantua, y, sobre todo, el Templo Malatestiano de Rímini, que representa, aun en su estado inacabado, con su espléndida fachada inspirada en los arcos de triunfo romanos y su envoltura clásica rodeando a los muros góticos, la moderna aspiración a una síntesis entre la grandeza de la arquitectura romana y las exigencias del templo cristiano, entre el concepto cristiano de la muerte y la idea antigua y humanista de la fama póstuma.

Igualmente complejas son las relaciones de las artes plásticas del *Quattrocento* con la religiosidad contemporánea. Pese al desarrollo de nuevos temas derivados del interés por el individuo (el retrato) o por la fábula greco-romana (las «mitologías»), los temas religiosos mantuvieron su importancia predominante, pero, lejos de constituir un compartimento estanco en el seno de la cultura humanista, la forma de tratarlos sufre importantes modificaciones, coherentes con una matriz cultural que pretendía aunar la verdad revelada con el conocimiento científico y que otorgaba a la representación artística un rango epistemológico similar al de la ciencia. La imagen religiosa asume plenamente las tesis estéticas del arte humanista e integra bajo el amparo de la fe el moderno interés por la retratística individualizada y por la representación exacta de la figura humana y de sus emociones: la *sacra conversazione*, tan abundante en la pintura renacentista, es uno de los temas privilegiados de este acercamiento de lo divino a lo humano. Y lo mismo puede decirse del novedoso protagonismo del paisaje, natural y urbano, que plasma de manera ejemplar el anhelo de acercar historia sagrada e historia humana a partir de una nueva visión del mundo terrenal y de un nuevo concepto del papel del hombre en la naturaleza.

Del mismo modo, si la recuperación de la Antigüedad favorece la aparición de iconografías mitológicas o tomadas de la historia

greco-romana, se registran también continuos intercambios entre imágenes religiosas y paganas. Y hay que recordar que las escenas paganas que pueblan la pintura renacentista no eran vistas, en el marco de la influencia del pensamiento neoplatónico, como mera representación erudita de la fábula, sino entendidas como metáforas o alegorías de ideas abstractas de un contenido moral perfectamente compatible con un cristianismo renovado. Las artes visuales no sólo apoyaban sino que reelaboraban y aportaban nuevos argumentos al mito humanista de la *prisca theologia*. Además, este incesante movimiento de trasposiciones entre imágenes clásicas, filosofía, moral y religión inmediatamente iba a encontrar, gracias a la imprenta, un peculiar entronque entre lo visual y lo escrito en el espectacular desarrollo de la literatura emblemática, con su nuevo sistema de apoyo mutuo entre texto y grabado que revelaría todas sus amplias posibilidades en el mundo barroco.

En este sentido, el tratamiento de las imágenes religiosas en el *Quattrocento* no sólo no queda aparte del ambiente cultural de vanguardia sino que se impregna de los avances intelectuales y científicos del Humanismo, hasta llegar a proporcionar algunas de las obras más significativas del nuevo arte. Si Masaccio es el gran creador de un concepto moderno del espacio pictórico, es significativo que ello se plasme ante todo en dos obras religiosas: la *Trinidad* de Santa Maria Novella, donde la perspectiva brunelleschiana pone en contacto en el mismo espacio a las personas sagradas y al humano donante, y los frescos de la capilla Brancacci, en Santa Maria del Carmine, donde articula (por ejemplo en el *Pago del tributo*) la historia paralela de lo divino y lo humano, del cielo y la ciudad terrena, en un espacio en el que la hipotética Jerusalén es más bien un retrato de la Florencia contemporánea (de hecho, algunos textos religiosos de la época insistían, como señala Baxandall, en la eficiencia piadosa de una visualización de la pasión de Cristo en un entorno familiar para el devoto). En cuanto a Fra Angelico, la información de Vasari de que nunca pintaba sin haber orado previamente va más allá de la simple anécdota biográfica y resulta coherente con una obra que, en su conjunto, pertenece plenamente a la cultura de vanguardia pero trata desesperadamente de integrarla dentro de los límites de la ortodoxia religiosa: un empeño en el que coincide con el primer pontífice que opta plenamente por la integración entre Humanismo y cristianismo, Nicolás V, cuya capilla privada en el Vaticano decora el propio Fra Angelico. Diferente es también el caso de Piero della Francesca: si sus frescos de San Francisco de Arezzo con la historia de la Vera Cruz son un mo-

numento épico de la conexión intrínseca entre historia sagrada e historia humana, en su enigmática *Flagelación* el tema sacro principal aparece relegado a un segundo plano, en el interior de una arquitectura «a la antigua», mientras que el primer plano lo ocupa un misterioso grupo de tres personajes que componen un hermético mensaje, de significación hoy perdida. En cuanto a Andrea Mantegna, sus escenas integran el mensaje cristiano en el marco de una erudición arqueológica que convierte a muchos de sus cuadros (*San Sebastián*) en reflexiones visuales sobre el problema de la relación entre Antigüedad y cristianismo, mientras que en el *Cristo muerto* de Milán la violenta perspectiva no es un mero alarde técnico sino sobre todo un medio para acentuar el dramatismo del tema sagrado representado.

Otro caso bien particular es el de esa Venecia cuyos pintores quattrocentistas proporcionarían cuatro siglos más tarde el pretexto para la última de las grandes meditaciones modernas (ya contemporánea al impresionismo) en torno a las relaciones entre arte y religión: los escritos estéticos de John Ruskin. Si Vittore Carpaccio integra las historias sacras, con renovadora iconografía, en el ambiente de la propia contemporaneidad veneciana, con Giovanni Bellini la pintura veneciana apuesta decididamente, en el cambio de siglo, por el color, la tonalidad, la luz y la representación de la atmósfera, y estos nuevos medios pictóricos enseguida se aplican a la representación del muy particular ideal religioso de esa cultura veneciana cuya gran especificidad en el seno del Renacimiento ha puesto de manifiesto Tafuri. La *Piedad* o el *Éxtasis de San Francisco* de Bellini integran el tema religioso en el marco de una extraordinaria sensibilidad paisajística, que se hace patente también en su *Alegoría*, un cuadro repleto de figuras y símbolos religiosos, casi a modo de compendio doctrinal y cuyo significado, como el de la *Flagelación* de Piero, sigue resistiéndose a la interpretación como para demostrarnos hasta qué punto el mensaje cristiano podía integrarse en el seno de una cultura erudita muchas de cuyas claves son hoy para nosotros herméticas.

Similares reflexiones pueden hacerse para el ámbito de la escultura si comparamos las interpretaciones del hecho religioso en Ghiberti, Donatello o Luca della Robbia. Las dos puertas de bronce que Ghiberti realiza sucesivamente (1402 y 1425) para el Baptisterio de Florencia nos muestran (sobre todo las segundas) el paralelismo entre la historia sagrada narrada en las escenas y la propia historia de Florencia, a la que Ghiberti contribuye enriqueciendo con sus puertas un edificio de época incierta pero que por entonces se consideraba romano. Que Ghiberti considerase justificado incluir su auto-

rretrato en una de las jambas es un acto coherente no sólo con la elevación de la consideración social de los artistas sino también con esta esencial continuidad y contigüidad de la historia sacra y la historia civil. En cuanto a Donatello, su *San Jorge* es ya un santo cristiano que posee la monumentalidad de una estatua clásica y se nos presenta como prototipo, simultáneamente, de la belleza viril y el ideal heroico y la defensa de la virtud. Sus relieves de San Antonio en Padua integran los datos de la hagiografía en una representación artística que recupera la mejor tradición del relieve antiguo, y otros hitos de su obra, como la *Anunciación* de Santa Croce, el *Habacuc* o la *Magdalena*, componen un recorrido en el que la reflexión sobre los tipos humanos se hace inescindible de una especie de caracterología religiosa en cuya expresión caben tanto la serenidad más clásica como el emocionalismo más intenso. Pero, al lado de Ghiberti y Donatello, existe también la religiosidad popular, menos intelectual y antiquizante y más sentimental: la familia de los Della Robbia perfecciona el expediente técnico más adecuado para esta religiosidad sencilla, la terracota vidriada, que nos recuerda de paso que un estudio global sobre el arte cristiano moderno debería tener en cuenta las múltiples formas de la piedad popular y beneficiarse de las contribuciones de la antropología.

Pocas manifestaciones espirituales y artísticas revelan la complejidad de estos cambios mejor que las que tienen que ver con el arte funerario, lugar por excelencia del encuentro entre este mundo y la otra vida y tradicional ámbito privilegiado para la expresión artística del sentimiento religioso (como ya señalara Erwin Panofsky en su modélico estudio sobre la historia de la escultura funeraria). En el contexto de la nueva importancia del individuo, el monumento funerario adquiere un nuevo sentido en el que la preocupación cristiana por la vida eterna y la salvación del alma se ve obligada a una polémica coexistencia con los valores profanos y clásicos que cargan el acento sobre la idea de la *fama* póstuma del difunto e incluso evocan las formas de los sarcófagos de la antigüedad e introducen complejos programas iconográficos en los que coexisten elementos clásicos y cristianos. Los grandes sepulcros del Renacimiento plasman ambiciosos programas de una religiosidad intelectualizada y a menudo de fuerte carga política. Si ya se habló del Templo Malatestiano de Rímini, de Alberti, hay que recordar ahora la novedad que supone el edículo troncopiramidal que realiza Pollaiuolo para la tumba de Sixto IV, una obra que se convierte en modelo de ejemplos posteriores (entre ellos el de los Reyes Católicos en Granada), o cómo el

sepulcro se transforma en verdadero «monumento» en las grandes máquinas fúnebres venecianas esculpidas por Pietro y Tullio Lombardo, e incluso se presenta en una interesantísima forma híbrida entre escultura y pintura en los dos monumentos «escultóricos» que pintan en la catedral de Florencia Paolo Uccello y Andrea del Castagno. Encontraremos la culminación de esta ambivalencia funeraria entre valores laicos y religiosos en dos proyectos desmesurados del primer tercio del siglo XVI, protagonizados por las dos cabezas de la cristiandad: el papa Julio II y el emperador Carlos V. El mausoleo de Julio II, en sus sucesivas versiones cada vez más reducidas hasta llegar al sucedáneo finalmente instalado en San Pietro in Vincoli, fue el proyecto más querido por Miguel Ángel y aquel en el que con mayor concentración espiritual y artística volcó su particular síntesis de cristianismo y neoplatonismo. La frustración de lo que hubiera sido sin duda el culmen del arte funerario del Renacimiento no deja de ser bien indicativa de las enormes dificultades ideológicas e institucionales que, desmintiendo el optimismo humanista oficial, se oponían en la práctica a semejante síntesis. Por lo que respecta al proyecto de Carlos V, ligado a la catedral de Granada, será comentado más adelante.

Sandro Boticelli se nos presenta, en fin, como la figura que mejor resume los avatares del convulso final del siglo XV italiano. Su maestría en la construcción dibujística de sus cuadros no es un mero dato de excelencia técnica: fuertemente influido por el idealismo neoplatónico, emplea el contorno como medio de expresión de una inquietud emocional que se vio bruscamente conmovida, en su etapa final, por la agitación espiritual de la época. Si sus famosas *mitologías* de los años setenta y ochenta (*Venus y Marte*, *Palas y el Centauro*, *La Primavera*) son pinturas programáticas de la preeminencia de lo intelectual sobre lo sensual, *El nacimiento de Venus* (1482) aparecía concebido como un auténtico bautismo en términos paganos. Pero en la última parte de su vida, influido por las prédicas apocalípticas de Savonarola, Botticelli abandonó la temática pagano-mitológica y realizó obras religiosas (*Piedad*) de un dramatismo muy coherente con la angustia de los tiempos de crisis que, tras décadas de optimismo, se vivieron a finales del siglo XV. Entre la muerte de Piero della Francesca y de Lorenzo el Magnífico, ambas en 1492, y la ejecución de Savonarola y el final del movimiento *piagnone*, en 1498, se suceden de manera acelerada acontecimientos y procesos que cuestionan la síntesis humanista entre filosofía y religión y marcan el punto final del optimismo quattrocentista.

Un lugar especial ocupa en los años a caballo entre *Quattrocento* y *Cinquecento* la figura de Leonardo da Vinci. Si la inacabada *Adoración de los Reyes* planteaba (como pocos años después hará Giorgione), en una complejísima composición llena de referencias simbólicas, la relación entre la antigua sabiduría de Oriente y el nacimiento del cristianismo (cuestión ésta del «orientalismo» renacentista muy poco estudiada y sobre cuya importancia ha insistido recientemente Maurizio Calvesi), la escena de *Santa Ana, la Virgen y el Niño* (objeto de la célebre tentativa de análisis psicoanalítico del arte por Freud), la *Virgen de las rocas* y la *Última cena* resumen las aporías de ese difícil encuentro entre ciencia, naturaleza, historia humana y religión que Leonardo personifica como nadie. La segunda de estas obras, la célebre *Cena* del refectorio de Santa María de las Gracias (1495-1497), es la ocasión para una reflexión sobre la compleja relación entre naturaleza y cultura (el ámbito arquitectónico y el paisaje visto a través de la ventana) y entre mundo creado por Dios y mundo construido por el hombre. La contraposición entre la estabilidad de la figura central de Cristo y las múltiples reacciones pasionales de los apóstoles puede entenderse, así, como una confesión de las aporías de la cultura humanista en sus relaciones con lo religioso, que es lo que aporta a la obra de Leonardo su gran tensión interna (más allá del célebre «catálogo» de reacciones individuales que se cita siempre como tópico).

2. PAGANISMO Y CRISTIANISMO EN EL CLASICISMO DEL CINQUECENTO

El marco histórico-político y el contexto religioso en el que se desenvuelve la actividad artística cambia radicalmente desde principios del siglo XVI. Si el *Quattrocento* había sido la época de las *signorie* y su cultura de orgullosa autoafirmación cívica, en el *Cinquecento* Italia se convierte en terreno de juego de los intereses enfrentados de Francia y España, al tiempo que los propios Estados italianos evolucionan a formas de gobierno absolutistas y se convierten en unidades políticas de ámbito territorial más amplio en las que el marco cultural fundamental ya no es la ciudad y sus gentes sino la corte del Príncipe. Además, frente a la relativa unidad interna del *Quattrocento*, el *Cinquecento* es un siglo complejo y fragmentado, como los avatares de la propia Roma nos revelan. Si su primer tercio aparece dominado por el clasicismo optimista de Rafael y Bramante, ello se

quiebra en la fecha simbólica de 1527, cuando la Ciudad Eterna es saqueada por las tropas de Carlos V y el mundo parece despertar a la dura realidad después de un breve sueño glorioso. En las décadas centrales del siglo se superponen dos grandes problemas que sólo se pueden comprender a partir de su estrecha imbricación y no como fenómenos separados. Por un lado, la aparición de un nuevo tipo de arte que, frente a las ideas de equilibrio, orden y permanencia del clasicismo, muestra su preferencia por lo extravagante, lo anómalo, lo desequilibrado, la confusión, la sorpresa, la ironía o el juego: el manierismo. Por otro, la división religiosa que, desde 1517, enfrenta a protestantes y católicos tiene en el terreno artístico grandes repercusiones. En el campo católico, en medio de un nuevo clima de desconfianza hacia todo lo pagano y hacia la libertad de pensamiento, se abre paso la cultura de la Contrarreforma, casi estrictamente contemporánea del llamado manierismo. Los protestantes también, por su parte, intentan diferenciarse a nivel artístico de la odiada Roma y, pese a su actitud genérica de crítica hacia las imágenes sagradas, no dejan de descubrir las grandes posibilidades propagandísticas del arte (y sobre todo del grabado) para las nuevas ideas religiosas. Atravesada por todos estos problemas pero dotada de una poderosa individualidad, se alza la figura titánica de Miguel Ángel Buonarroti, cuya longevidad le llevó a participar sucesivamente del mundo de finales del *Quattrocento*, del clasicismo de la *renovatio Urbis* y de la crisis posterior a 1527 y la angustia religiosa contrarreformista.

El hecho capital del nuevo siglo es la resurrección política e ideológica de los Estados de la Iglesia. Es cierto que en el *Quattrocento* Roma, recién reconquistada (1422) su condición de sede del Papado, había conocido algunos programas de renovación que anticipaban el esplendor del siglo siguiente. Martín V había expresado su preocupación por el control del espacio urbano con la institución de los *magistri viarum*, que debe entenderse, como todo el posterior urbanismo papal, no sólo desde una mera lectura cultural o artística sino desde un concreto empeño político de reforzamiento de la autoridad papal. Símbolo máximo de esos nuevos tiempos presididos por los sucesores de Pedro es también el proyecto planteado por Nicolás V (Bernardo Rossellino, L. B. Alberti) de remodelación de San Pedro, que implicó la destrucción de la vieja basílica constantiniana, a la espera de los grandes proyectos del *Cinquecento* y la culminación barroca. En cuanto a Pío II, el humanista Enea Silvio Piccolomini, también nos legó una especie de autobiografía en piedra con

la remodelación de su burgo natal de Corsignano, rebautizado como Pienza. Resulta paradójico, sin embargo, que justo cuando Lorenzo Valla acababa de demostrar la falsedad de la supuesta *donatio Constantini*, los papas de principios del XVI emprendan con energía renovada la reorganización de los Estados de la Iglesia hasta crear ese inestable milagro de hibridación entre poder temporal y espiritual que se mantendrá hasta el *Risorgimento*. Roma, que en el *Quattrocento* había tenido un papel muy por debajo de su mito, se convierte ahora, bajo Julio II o León X, en centro de un arte triunfal encaminado a devolver a la Urbe su esplendor antiguo, conciliando paganismo y cristianismo en una *renovatio Urbis*. Tal *renovatio* llevaba implícita una visión triunfal del cristianismo no sólo como religión sino como cultura, como pensamiento universal capaz de integrar en su seno la historia humana entera y, en especial, los brillantes momentos del mundo clásico. Un empeño programático, directamente trasladable a edificios, pinturas o esculturas, para el que los papas del *Cinquecento* contaron con una excepcional generación artística que, formada a finales del *Quattrocento*, supo asumir la herencia del primer Renacimiento y al mismo tiempo transformar su experimentalismo inquieto en una suerte de clasicismo atemporal de pretensiones universales que expresara la llegada de la anhelada nueva *aurea aetas*. Bramante, Rafael y Miguel Ángel llegaron a Roma procedentes de distintas regiones y con bagajes culturales diferentes, pero, cada uno a su manera, plasmaron en las primeras décadas del XVI un sueño clasicista de equilibrio universal, de intemporalidad y de eternidad que, sin embargo, se revelaría increíblemente efímero y habría de saltar en pedazos en 1517 y, sobre todo, en 1527.

El gran empeño de Julio II fue volver a hacer de Roma una ciudad unitaria, eliminando la fragmentación feudal del espacio urbano; pero la apertura de la rectilínea via Giulia no es sólo una operación de técnica urbanística sino que se convierte, con la construcción de los grandes palacios de una aristocracia integrada en el funcionamiento estatal, en símbolo urbano por excelencia del nuevo poder papal. Bramante es el arquitecto de esa nueva idea de Roma, diseñando para el papa Julio edificios muy diversos pero que pueden entenderse como partes de un proyecto conjunto de hibridación entre la gloria antigua y cristiana: el claustro de la iglesia de Santa Maria della Pace, el Belvedere o el templete circular períptero de San Pietro in Montorio, iniciado seguramente en torno a 1502 y financiado por los Reyes Católicos (en uno de los primeros episodios de esa

«Roma española» cuya apasionante historia ha reconstruido Thomas Dandeleit). Templo clásico y *martyrium* cristiano, maqueta casi más que edificio, el *tempietto* evidencia el interés de Bramante por la planta centralizada y contiene ya en embrión la idea de la nueva basílica de San Pedro.

La reconstrucción de San Pedro fue, en efecto, la gran empresa símbolo de la nueva Roma. Aunque ya en el *Quattrocento* se había iniciado la demolición del edificio constantiniano, Bramante diseña en 1506 un gigantesco templo centralizado, en forma de cruz griega, con cúpula apoyada sobre cuatro grandes pilares situados oblicuamente, y con cuatro cúpulas menores rodeándola, determinando un espacio interior jerarquizado y claramente articulado. Muy pronto, sin embargo, este proyecto sufrió las consecuencias del gran debate entre planta centralizada y longitudinal. Las muertes de Julio II (1513) y Bramante (1514) determinaron el inicio de una larga serie de cambios proyectuales a cargo de Rafael, Antonio da Sangallo, Peruzzi o Miguel Ángel (hasta la culminación barroca de Maderno y Bernini), en los cuales la idea de templo centralizado desapareció poco a poco para ser sustituida por la forma basilical longitudinal, pero la imponente presencia de la cúpula miguelangelesca puede considerarse como una herencia mantenida desde la primera gran idea de Bramante.

Rafael, autor de uno de esos proyectos para San Pedro (seguramente reflejado en la espectacular arquitectura pintada de *La Escuela de Atenas*), es también el pintor por excelencia de esa nueva Roma a un tiempo antigua y cristiana. Sus exhaustivos estudios del arte antiguo (y en especial de las pinturas murales de la recién descubierta *Domus Aurea* de Nerón) no se limitan al nivel erudito o formal sino que forman parte esencial de la clave de su obra: la intensa meditación sobre la relación entre historia y religión en el mundo moderno, entre lo humano y lo celestial. En su pintura toma cuerpo el anhelo de un cristianismo humanista capaz de integrar sin tensiones el legado cultural de un paganismo con un gran acervo precristiano de *prisca theologia*. Si ya antes de su llegada a Roma la escena de *Los desposorios de la Virgen* tenía lugar ante una arquitectura clásica directamente relacionable con Bramante y su *tempietto*, el gran manifiesto rafaelesco de la conciliación entre religión y cultura clásica es la decoración pictórica, realizada entre 1508 y 1517, de las paredes de las *stanze* del Vaticano: sus frescos sitúan frente a frente, en diálogo más que en oposición, temas de la cultura greco-romana con sus hipotéticos *pendants* cristianos, en un mensaje de

complementariedad ideal que cerraba, en torno a una Roma de nuevo *caput mundi*, el círculo de la historia. En la *Stanza della Segnatura*, *La Escuela de Atenas* ofrecía el despliegue de todo el saber antiguo personificado en las figuras de los grandes filósofos y científicos griegos, con Platón y Aristóteles en el centro, mientras que en *La disputa del Sacramento* dos registros superpuestos presentan a los teólogos y pensadores cristianos agrupados en torno a la sagrada Forma, y, en el nivel superior, la escena celestial con la santísima Trinidad y los Apóstoles. Esta manera, culta pero al mismo tiempo también emotiva y muy humana, de entender la religión se plasma igualmente en la extraordinaria serie de «sagradas Familias» y de imágenes de la Virgen (con Jesús y san Juan Bautista, y a veces con ángeles y santos), así como en otras obras religiosas singulares que habían de alcanzar enseguida categoría de modelo, como el «Pasma» de Sicilia o su última gran obra, la *Transfiguración*.

El otro gran manifiesto visual del espíritu humanista de la *renovatio Urbis* lo había proporcionado casi simultáneamente Miguel Ángel. Llamado a Roma en 1505 por Julio II para la realización de su tumba (ese gran proyecto frustrado del que, sin embargo, las figuras del Moisés y los Esclavos bastan para entender el neoplatonismo del florentino y comprender las claves filosófico-religiosas de su *terribilità*), es el propio papa quien le aparta de este trabajo para ordenarle pintar al fresco la bóveda de la Capilla Sixtina. Entre 1508 y 1512, Miguel Ángel traza, en un extraordinario despliegue de figuras (*ignudi*, sibilas, profetas...) y escenas bíblicas, la historia, mítica y religiosa a un tiempo, de la humanidad bajo la promesa de la redención, creando una de las más altas expresiones del ideal religioso humanista.

3. MANIERISMO, REFORMA Y CONTRARREFORMA

Pero al sueño de una Roma eterna y universal, clásica y cristiana a la vez, le quedaba poco tiempo de vida. La exasperación de los conflictos religiosos después de 1517 y el enfrentamiento entre Francia y España conducen al brutal acontecimiento-bisagra de 1527, el *sacco* de Roma. El Papado se recuperó pronto del golpe, pero la cultura de Roma no volvería a ser la misma. El mundo de las certezas universales y del optimismo conciliador se había hundido. Como estudió André Chastel, el extraordinario grupo de artistas constituido al amparo del clima cultural de la *renovatio Urbis* se dispersó y cada

uno de ellos comenzó a reorientar en un nuevo sentido las lecciones del clasicismo romano. Pero el *sacco* no hizo sino precipitar una evolución ya en marcha: ya antes de 1527 se abría paso una nueva concepción del arte que se ha bautizado —no sin reservas— como «manierismo» y que, frente al valor de conocimiento y experiencia que el primer Renacimiento atribuía al hecho artístico, hace gala de sus preferencias por lo artificial, lo extravagante, lo sofisticado y, en suma, un intelectualismo refinado y esotérico que afecta no sólo a lo cortesano y a la imagen del poder (Bronzino o Giulio Romano) sino también a la propia imagen religiosa, como demuestran las obras de temática sacra de Pontormo o Rosso Fiorentino, capaces de combinar la mayor exasperación emocional con la más extrema artificialización. En Parma, Correggio es el representante de un manierismo sensual, lleno de efectos lumínicos y de gran brillantez cromática, claro antecedente de la pintura mural religiosa barroca en sus frescos de la cúpula de San Juan Evangelista. Y el Parmigianino, artista de personalidad extraña, muy interesado por las ciencias ocultas, transforma, en su *Madonna del cuello largo*, el viejo tema de la Virgen con el Niño en una extraña pintura en la que convive el dogma cristiano con toda una serie de alusiones alquímicas, lo que le convierte en una de las mejores expresiones de los nuevos intereses intelectuales. Así, el panorama de las décadas centrales del *Cinquecento*, marcado por la incertidumbre, nos muestra una enorme diversidad de propuestas de visualización de lo espiritual claramente diferentes de las de la serenidad clasicista, debiendo añadirse a los ya citados los nombres de Sebastiano del Piombo, Andrea del Sarto, Lorenzo Lotto o, como veremos enseguida, Tiziano, Tintoretto y el Veronés.

Sin embargo, paralelamente a la crisis del clasicismo y al surgimiento del manierismo, el estallido de la gran polémica religiosa que, en pocos años, iba a dividir a la cristiandad entre protestantes y católicos habría de tener también fuertes repercusiones sobre el terreno artístico. Cuando se hizo evidente que la ruptura protestante se consolidaba, la primera consecuencia fue, en el campo católico, un claro retroceso en el clima de optimismo y de integración cultural, e incluso la aparición de posturas rigoristas que, bebiendo a la vez en Savonarola y en Erasmo, insistían en la idea del arte como «vanidad». Si el breve pontificado de Adriano VI (1522-1523) hubiese tenido una mayor duración, es indudable que su política de austeridad artística y condena del fasto, que tan gran consternación causó en amplios sectores de la Curia romana, hubiera dejado su

huella en el devenir del *Cinquecento*. Sin embargo, tales episodios de rigorismo ascético fueron efímeros: como enseguida iba a demostrar el esplendor contrarreformista, lo que estaba en cuestión no era el arte en sí mismo, sino su papel en la sociedad y su acción sobre las conciencias.

En medio de una creciente desconfianza hacia la conciencia individual y la reflexión personal y una insistencia cada vez mayor en el acatamiento autoritario del dogma y la piedad ritualizada, la idea de la conciliación entre paganismo y cristianismo fue paulatinamente sustituida por un clima de censura, un predominio de las formas colectivas y ceremoniales de la religiosidad a expensas de la devoción privada y una insistencia específica justo en los aspectos religiosos cuestionados por los protestantes. Comenzaba a cristalizar así la «Contrarreforma», nombre equívoco donde los haya porque en absoluto se limitó a ser una mera reacción contra el desafío luterano sino que dio lugar a toda una cultura global de indiscutible modernidad y entre cuyos aspectos principales se incluía una reconsideración del papel del arte y los artistas.

Como muy bien ha estudiado, entre otros, Giuseppe Scavizzi, la cuestión de las imágenes y su culto se convirtió en uno de los grandes caballos de batalla de las polémicas religiosas del XVI. Los teólogos católicos irán poco a poco elaborando, siempre sobre las bases del pensamiento humanista en torno a las artes, la fundamentación teórica para la legitimidad religiosa de las imágenes, que quedaría definitivamente consagrada por los decretos tridentinos de 1563. Sin embargo, el humanismo rigorista de Erasmo estaba impregnado de unas exigencias morales difícilmente compatibles con las manifestaciones más brillantes del arte renacentista (cuyo lujo critica en numerosas ocasiones): su actitud ante las imágenes religiosas es de una reticencia basada en la distinción entre un culto material (basado en ceremonias y ritos) y un culto espiritual que no precisa de la apoyatura en lo visible. Mientras, en el nada uniforme campo de la Reforma, cada vez se diferenciaba más la intolerancia que desembocaría en el aniconismo radical e iconoclasta de Zwinglio de las mucho más moderadas posturas de Lutero o Melanchton, que terminarían por fundamentar la legitimidad de la utilización del arte para la difusión del mensaje reformista y el inicio de nuevas vías para el arte religioso europeo.

Albrecht Dürer, Durero, cuyo contacto con Venecia fue uno de los hechos más importantes para la difusión del Renacimiento fuera de Italia y que, en la primera década del siglo, realizó esa brillante

expresión de humanismo devoto que es la *Virgen del Rosario*, es un artista bien representativo de este momento de especial conflictividad religiosa. Aunque se ha discutido mucho sobre su adscripción religiosa, conviene recordar que sus expresas simpatías hacia Lutero corresponden a un momento en que aún no se había producido la ruptura total con Roma, que no llegaría a hacerse irreversible hasta 1530 y que Durero no pudo ver por haber fallecido dos años antes. Su postura es, en todo caso, de un protestantismo suave, nada exaltado y muy ligado a las críticas erasmistas contra la corrupción eclesiástica. Su arte puede todavía ensalzar al hombre y postular el recurso a los cánones estéticos de las imágenes religiosas antiguas para la representación de Cristo, todo ello bajo un inquieto fondo espiritualista que es el mismo caldo de cultivo de la Reforma. Buena muestra de este cruce de problemas lo constituye, por ejemplo, una de sus obras más conocidas, el grabado sobre cobre *El caballero, la muerte y el diablo* (1513): claramente inspirado en la idea erasmiana —muy anclada a su vez en la cultura bajomedieval— del cristiano como caballero (recuérdese el *Enchiridion militis christiani*, de 1504), es una alegoría del difícil caminar del alma por el valle de las sombras, siempre amenazada por el pecado y con la perspectiva de la muerte. El caballero cristiano avanza, seguro de la fuerza de la fe, creyente pero al mismo tiempo *héroe* en el sentido renacentista, moderno *condottiero* ante el que el mal se bate en retirada. Pero el complejo panorama alemán del siglo XVI no se reduce a la poderosa personalidad de Durero. Contemporáneo suyo es Mathias Grünewald, el pintor germánico que mejor refleja una espiritualidad desgarrada que aún tiene mucho de tardogótico: su *Retablo de Isenheim* presenta en la escena de la *Crucifixión* una de las representaciones más intensas y patéticas de la muerte de Cristo, hasta el punto de que cuatro siglos más tarde suscitará la admirada atención de los pintores expresionistas. En cuanto a Lucas Cranach el Viejo, que trabajó en Wittenberg, en la corte del elector de Sajonia, y retrató a Lutero, se convirtió en el artista alemán más directamente comprometido con la causa de la Reforma, a cuyo servicio llevó a cabo todo un programa pictórico de renovación de la iconografía bíblica que sería fundamental para el posterior desarrollo de un arte religioso de adscripción protestante.

La ortodoxia católica se plasma, por su parte, en una brillante ofensiva teórica: en los escritos de Ambrogio Catarino, Gillio da Fabriano, el cardenal Paleotti, Jan van der Meulen (el latinizado Joannes Molanus) o Carlos Borromeo, los argumentos humanistas en

torno a la nobleza del arte y a la *idea* se revisten ahora con un ropaje teológico para apoyar la idea del papel esencial de lo visible y de las artes en el triunfo de la verdadera fe. El 3 y 4 de diciembre de 1563 el concilio de Trento dictaminaba la legitimidad de las imágenes de Cristo, la Virgen y los santos, venerables no en sí mismas sino por los «prototipos» que representaban, y prescribía, al mismo tiempo, la erradicación de los posibles abusos en este terreno estableciendo, a cargo de los obispos, un férreo control de la ortodoxia iconográfica.

El arte se vio, así, más determinado que nunca por la problemática religiosa, sobre todo a partir de la década de 1530. En pintura y escultura, se alzaron fuertes críticas contra la representación de «mitologías» (sobre todo cuando incluían desnudos) y se estimuló de manera oficial una pintura religiosa de iconografía estrictamente dirigida (con especial insistencia en la eucaristía, los milagros y el papel intercesor de los santos) y con total sometimiento a la letra de los textos sagrados. Algunos hechos bien conocidos ejemplifican la nueva situación: el proceso inquisitorial al que es sometido el Veronés o el cubrimiento de las espléndidas figuras desnudas del *Juicio final* de Miguel Ángel. En 1582 Bartolomeo Ammannati, ya anciano, expresaba en carta a los miembros de la Accademia del Disegno de Florencia su arrepentimiento por haber representado desnudos en su juventud.

El regreso de Miguel Ángel a Roma en los años 1530 (tras un fructífero interludio florentino en el que los sepulcros mediceos de San Lorenzo y esa alegoría del saber asediado que es la Biblioteca Laurenziana pueden considerarse como el punto equidistante, a medio camino entre el proyecto para la tumba de Julio II y el *Juicio final* de la Capilla Sixtina, de su atormentado *iter* estético-religioso), abre las últimas tres décadas de su vida, con unas preocupaciones intelectuales bien diferentes a las de los momentos optimistas de principios de siglo. En el *Juicio Final* que pinta entre 1536 y 1541 de nuevo en la Capilla Sixtina nada queda ya del optimismo humanista con el que treinta años antes había impregnado la bóveda de ese mismo ámbito: su fresco es ahora un dramático conjunto, cargado de patetismo religioso y angustia, lleno de figuras inquietas (ángeles, condenados, elegidos...) que giran en torbellino alrededor de la terrible figura de Cristo. Pero, sobre todo, Miguel Ángel realiza, «por amor de Dios», un nuevo proyecto para la basílica de San Pedro: asume la originaria idea bramantiana del gran espacio centralizado y cupulado, pero al mismo tiempo dota al espacio de una plasticidad

y una fluidez que suaviza las articulaciones, diluye la claridad estructural clasicista y preludia ya ese «espacio pulsante» y dinámico del Barroco que anula la idea renacentista de una arquitectura racionalmente comprensible. Con la cúpula, proyectada por él mismo aunque construida tras su muerte, se impone sobre el perfil de la Urbe la religiosidad institucional del Papado, cerrándose una historia arquitectónica que había comenzado con otra cúpula, la de Florencia. Una de las últimas obras del florentino, la *Pietà Rondanini*, representa el mismo tema de su juvenil *Piedad* del Vaticano, y es fácil ver que por Miguel Ángel no sólo había transcurrido el tiempo físico sino también el tiempo espiritual y cultural: en el dramatismo anticlásico de la nueva *Piedad* nada queda del Humanismo clasicista de la primera. La muerte de Miguel Ángel en 1564 podría simbolizar el final de toda una época.

En la complejidad del *Cinquecento*, un desarrollo extraordinariamente original de la representación de lo sagrado corresponde a esa Venecia más aristotélica que platónica que otorgaba al color, elemento sensual por excelencia, la máxima importancia. El paso definitivo a partir de la senda abierta por Giovanni Bellini lo da Giorgione, que crea a principios del siglo XVI dos manifiestos de esta nueva estética pictórica, que constituyen al mismo tiempo dos hitos de un modo a un tiempo naturalista y hermético de entroncar mensaje religioso e historia humana: los *Tres filósofos* y *La tempestad*. El análisis de ambas obras llevado a cabo por S. Settis parece haber puesto fin a la secular discusión sobre su tema, identificando, en medio de una maraña de alusiones eruditas y pistas iconográficas, a los tres filósofos con los Reyes Magos y a la escena de *La tempestad* con Adán y Eva después de haber sido expulsados del paraíso. En cuanto al más grande de los artistas venecianos, Tiziano, su longevidad le permite, como en el caso de Miguel Ángel, pasar de un arte más clasicista y triunfal (en torno a 1520-1530) hasta unas obras finales de intensísima emoción religiosa. Si en Venecia realiza brillantes cuadros de altar en los que los personajes sagrados y humanos se relacionan entre sí en escenas resueltas mediante estudiadas composiciones (*Asunción* de Santa Maria Gloriosa dei Frari), su posterior interpretación del sentimiento religioso irá, sin embargo, cargándose de dramatismo, en una evolución que podemos seguir desde el *Santo entierro* de 1525 a las dos *Coronaciones de espinas* (la de 1541 y la que pinta ya al final de su vida). Algunas de sus mejores obras religiosas conectan ya, además, con otra problemática bien diferente, ya que fueron encargo de Felipe II para El Escorial y están im-

pregnadas del clima de la específica religiosidad contrarreformista hispana: el *Martirio de san Lorenzo* (1564-1567) o la alegoría de *La religión socorrida por España* (1571-1575).

Sin salir de esa misma Venecia, en la que además se gesta el pensamiento pictórico de El Greco, en Tintoretto el colorismo se somete a dramáticos efectos de luz y perspectiva y complicaciones compositivas que llegan a incidir de manera sorprendente incluso en el tratamiento de temas religiosos, como ocurre en el *Lavatorio de los pies* (1547), en el que cuesta trabajo reconocer la escena principal, desplazada hacia un extremo del cuadro. En cuanto a Paolo Caliari, el Veronés, es en el ambiente rico y desbordante del fasto de la aristocracia veneciana donde sitúa sus temas religiosos y bíblicos, con obras como *Las bodas de Caná*, *Cena en casa de Leví* o el *Moisés salvado de las aguas*. El anacronismo de este brillante marco contemporáneo le llevó ante los jueces de la Inquisición, produciendo un esclarecedor testimonio del difícil contexto dogmático en el que se desenvolvía ahora la creación artística: acusado de haber introducido en la *Última cena* (obligatoriamente transformada después en *Cena en casa de Leví*) detalles que no figuran en las sagradas Escrituras, Veronés argumentó como pintor, pero su desesperada petición para los artistas de «[...] la misma libertad que se concede a los locos o a los bufones» caía ya en un terreno baldío.

Igualmente innovadora resulta la aportación veneciana en el terreno de la arquitectura religiosa, gracias a Andrea Palladio, quien lleva a cabo una ampliación del límite de «lo sagrado» al postular un sentido sacro para la familia y la casa y utilizar en sus villas del Véneto elementos como el frontón y la cúpula hasta entonces exclusivos de los templos. Sus dos iglesias venecianas del Redentor y San Giorgio Maggiore son, por otro lado, ejemplos de la flexibilidad con que se podían combinar las exigencias litúrgicas y rituales, las referencias a la Antigüedad, la búsqueda de una espacialidad grandiosa dominada por la luz y los estudios sobre un nuevo tipo de fachada. El proyecto perdido que sabemos realizó Palladio para la basílica del monasterio de El Escorial hubiera podido, sin duda, proporcionarnos importantes claves de este debate arquitectónico-religioso del último tercio del XVI.

Mientras, en otras áreas de Europa se originaban nuevas cristalizaciones estéticas de esta magmática situación religiosa. Así, si el Veronés no obtuvo para los artistas ese aparente espacio de libertad que podía encontrarse en la locura o en la inversión bufonesca de las relaciones de poder de la Corte, al menos en una región del norte

ese mundo al revés derivado de lo carnavalesco alcanzó a convertirse en el fundamento de toda una expresión artístico-religiosa. La fantasía desbordante de la pintura de Hyeronimus Bosch, El Bosco, por lo general muy mal comprendida debido al anacronismo que supone verla como parte de una especie de invariante onírica (el «arte fantástico») que la relacionaría hasta con el surrealismo, convierte en objeto de reflexión culta (como hacen Rabelais o el Erasmo del *Elogio de la locura*) la materia bruta popular de los proverbios, la fiesta y la tradición oral. Toda su obra, desde el *Jardín de las delicias* al *Carro de heno*, es (como también, pese a sus diferencias, la de Pieter Brueghel) una alegoría satírica y moralizadora que podría ejemplificar a la perfección las tesis de Peter Burke sobre la existencia de un continuo intercambio, en la cultura moderna, entre «lo popular» y la cultura de las élites. La reflexión sobre la animalidad del hombre, lo monstruoso, el exceso o la locura hace al Bosco y a Brueghel partícipes de toda una cultura que, sobre bases tardomedievales, hace tambalearse las certezas humanistas y, como supo ver Michel Foucault, tiene una de sus máximas expresiones en la *Narrenschrift* o *Nave de los locos* de Sebastian Brant.

4. LA ESPAÑA DEL SIGLO XVI

Cincuenta años después de su muerte, la obra de El Bosco era muy apreciada en ciertos sectores de la España de Felipe II, pero el hecho de que el propio padre Sigüenza, el cronista de El Escorial, se viera obligado a defenderla y a reivindicar su carácter religioso es un síntoma de cómo la relación entre arte y religiosidad en el siglo XVI hispano estaba igualmente marcada por debates mucho más densos y diversificados de lo que sugiere la habitual contraposición tópica entre la apertura «humanista» de Carlos V y la cerrazón contrarreformista de Felipe II: sólo en los últimos veinticinco años, aproximadamente, una importante serie de investigaciones de historia del arte han comenzado a revelar, sobre la base de la revisión de los trabajos pioneros de la generación de Gómez-Moreno y apoyándose en aportaciones procedentes de otros campos de la historia (el gran *Erasmus y España* de Marcel Bataillon), la enorme complejidad y riqueza conceptual de nuestro Renacimiento. Y es que, en efecto, la España del siglo XVI constituye un observatorio privilegiado de los avatares de la representación de lo religioso en esos tiempos convulsos.

La centuria se abre en España con la tensión entre los desarrollos tardogóticos, patrocinados desde la política cultural centralizadora de los Reyes Católicos, y el nuevo lenguaje a la italiana, importado por ciertos sectores de la nobleza como verdadera «cultura de clase». Sin embargo, la situación está lejos de ser diáfana: en la Capilla Real de Granada, panteón regio y símbolo de la expulsión de la «secta mahometana», un marco arquitectónico gótico albergará primero el sepulcro de los propios Reyes (italiano, de D. Fancelli, e inspirado, como tantas veces se ha dicho, en la novedad del de Sixto IV) y después otras obras maestras del primer Renacimiento. Todo ello patrocinado por una reina Isabel cuyos gustos personales se plasmaron en su colección de pintura flamenca.

Conforme avanza el siglo, resulta evidente que debe dejarse ya de hablar del Renacimiento hispano como un mero fenómeno de importación de lo italiano. Una mera ojeada al arte religioso permite apreciar la vitalidad de unos desarrollos autóctonos tanto en arquitectura como en pintura y escultura. Así, por ejemplo, un hecho de primer orden es la pujanza que continuará mostrando hasta fechas muy avanzadas la arquitectura gótica, muy lejos de la idea tradicional de su supervivencia moribunda al lado del triunfo del lenguaje renacentista, con el que, por el contrario, coexistió durante largo tiempo en plano de igualdad y como alternativa plenamente viable. Figuras como Rodrigo Gil de Hontañón —que no en vano siempre ha resultado incómodo de clasificar para una historia del arte entendida en clave de «sucesión» ordenada de estilos—, que se encarga de continuar la construcción de las catedrales de Segovia y Salamanca, son reveladoras de la existencia de un gótico del siglo XVI que goza de buena salud. Del mismo modo, la diversidad de las propuestas de representación visual de lo religioso resulta inexplicable sin Italia pero igualmente inexplicable sólo a partir de Italia, como demuestra, por ejemplo, la complejidad conceptual y estética de la idea de lo sacro en artistas como Juan de Juni o como Alonso Berruguete, cuyo emocionalismo manierista reutiliza la expresividad gótica. Pintores como Juan de Juanes o Luis de Morales muestran ya una clara identificación con el ambiente tridentino, y el valenciano Juan de Juanes será incluso objeto de elogios no sólo artísticos sino religiosos, al considerarse que la claridad y el decoro de sus composiciones movían a devoción. De su taller surge la codificación de una serie de modelos devocionales repetidos enseguida hasta la saciedad, como el tipo de *Última cena* centrada en el hecho eucarístico. En cuanto al extremeño Luis de Morales, podemos citarlo como ejem-

plo de una religiosidad más poética, que debe mucho al intelectualismo del manierismo italiano.

Los avatares por los que pasa la proyectación y construcción de la catedral de Granada pueden ser bien ejemplificativos del complejo entramado político-religioso que determina las opciones artísticas y arquitectónicas de ese «largo siglo XVI», como lo ha definido Fernando Marías. Tras la conquista de la ciudad en 1492, la erección de una catedral se planteaba con urgencia para simbolizar el triunfo de la cristiandad sobre el islam. Después de dos emplazamientos provisionales, a principios del siglo XVI se decidió la construcción de un imponente edificio junto a la antigua mezquita mayor musulmana. Tras un primer proyecto gótico de Enrique Egas, el entorno del emperador decide en 1528 un brusco cambio, adoptando el proyecto de Diego de Siloé de una catedral «a lo romano». Se había concebido un ambicioso plan: la catedral de Granada sería, además, el lugar de enterramiento de Carlos y de sus sucesores, panteón dinástico, símbolo del poder de la monarquía de los Austrias con el *pendant* del nuevo gran palacio imperial de la Alhambra. Se explica así la poco habitual yuxtaposición de dos cuerpos que funcionan de manera muy autónoma: una basílica de cinco naves y una capilla mayor circular. Esta última, verdadera rotunda funeraria, se alza como un cilindro independiente cupulado y separado del resto de la iglesia. Había para ello un venerable precedente, la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén: el emperador, representante temporal de Cristo en la tierra, construía su sepulcro a imagen del propio Jesucristo, y la Capilla Mayor, llena de luz y decorada con pinturas, esculturas y vidrieras, no se limitaba a ser el espacio del altar sino que unía a su sentido religioso un profundo simbolismo político. Sin embargo, ya antes de la muerte de Carlos V la Monarquía había comenzado un proceso de asentamiento en el centro de España, en torno a Madrid, y se había abandonado la idea de hacer de Granada la sede del panteón dinástico, que Felipe II instaló en El Escorial. El azar quiso otorgar una significación muy especial al año de 1563: la muerte de Diego de Siloé y el inicio de las obras de El Escorial (ceremonia de puesta de la primera piedra el 23 de abril de ese año) marcaban el final del sueño de un imperio universal romano-cristiano y el arranque de la nueva problemática de la España filipina.

El monasterio de San Lorenzo de El Escorial, construido entre 1563 y 1583, es un edificio paradójico, porque su aparente unidad casi monolítica oculta la existencia en su interior de múltiples funciones que conviven apretadamente (convento, palacio, iglesia, co-

legio, biblioteca y sepulcro) y que trasladan al propio proyecto arquitectónico la especial conexión entre lo religioso y lo político que marca a la España de la Contrarreforma. Si el motivo original de la fundación es, antes que nada, funerario, si la propia idea de sepulcro regio requería la presencia de una comunidad religiosa y, por ende, de un convento, con todas sus dependencias, Felipe II confió también a la arquitectura la cristalización de toda una teoría política en torno a la imagen de la Monarquía al disponer que su propio palacio (tanto el palacio público como su casa privada) se construyese al lado del sepulcro, iglesia y convento. A todo ello vino a añadirse, en perfecta sintonía con el clima contrarreformista, la inclusión de un colegio-seminario y de una espléndida biblioteca cuya ubicación arquitectónica le otorga un verdadero papel de puente entre colegio y convento. El plan general, trazado por Juan Bautista de Toledo y continuado y perfeccionado por Juan de Herrera, otorga al conjunto una falsa unidad, envolviéndolo en una cortina pétreo desornamentada y austera que pretende expresar, al mismo tiempo, fuerza y humildad: el poder inmenso de la Monarquía, pero dentro de un espíritu ascético en el que la propia Corte se vuelve monástica. El eje central lleva a través del Patio de Reyes hasta la iglesia, que, con su sucesión de espacios cuadrados (sotacoro, nave, presbiterio), es en el fondo una reflexión sobre cómo combinar centralidad y longitudinalidad no en vano proyectada por un Herrera autor también del hermético *Discurso sobre la figura cúbica*. El altar es un espacio complejo que reúne la condición ritual y la funeraria (a los lados se sitúan los cenotafios de Pompeo Leoni), pero que además es abrazado por el palacio privado de Felipe II, construido a escala menor; la visión directa del altar desde el dormitorio de Felipe es el mejor símbolo arquitectónico de toda una teoría político-religiosa: la de una monarquía oculta que rehúye el fasto y que sólo responde ante Dios.

Hacia 1585 El Escorial podía considerarse terminado, con una rapidez que causó asombro entre los contemporáneos, que enseguida empezaron a considerarlo como «arquitectura divina» y digno continuador («octava maravilla») de las «maravillas» del mundo antiguo. Con su riqueza en referencias simbólicas religiosas o bíblicas (Felipe II como nuevo Salomón y El Escorial como segundo templo de Jerusalén), a partir de entonces quedó indisolublemente asociado a la imagen político-religiosa de la realeza española. Pero El Escorial no es tan sólo arquitectura: conforme las obras iban avanzando se planteó la cuestión de la decoración de este inmenso conjunto ini-

ciándose un proceso que llegaría hasta finales del siglo XVII y que se habría de convertir en uno de los grandes momentos de condensación del debate estético-religioso. Frescos, esculturas, lienzos, mobiliario y objetos litúrgicos componen un programa decorativo, de clara obediencia tridentina en su conjunto pero que no se limita a la mera observancia de lo religioso sino que constituye uno de los momentos álgidos del debate estético cinquecentista, como muy bien han sabido ver, entre otros, Maria Calì o Fernando Checa. Por una parte, Juan Fernández de Navarrete, Navarrete el Mudo, es el pintor español que mejor representa esta adecuación programática a las directrices de Trento: aunque su *Sagrada Familia* motivara las críticas de Felipe II por la inclusión en la escena de algunos animales, su *Degollación de Santiago* es un jalón en la historia de la pintura religiosa hispana, ya que marca con claridad la transición a la problemática y a los temas de la gran pintura religiosa del Barroco. Pero su temprana muerte en 1579 abrió la vía a la llegada de artistas italianos (según el padre Sigüenza, «[...] si hubiera vivido ahorráramos de conocer a tantos italianos») que introducen en el crisol artístico escurialense las ideas, las formas y los temas de la intelectualizada pintura religiosa del manierismo. A Luca Cambiaso se debe el fresco de *La gloria*, en el coro de la basílica, ilustración de las ideas en torno a la «figura cúbica», mientras que Niccolò Granello realiza los frescos históricos de la Galería de las Batallas y Pellegrino Tibaldi, formado en el sofisticado arte boloñés, realiza el *Martirio de san Lorenzo* del retablo mayor de la basílica, los frescos del claustro, pero, sobre todo, los frescos de la bóveda de la biblioteca, en los que desarrolla un programa iconográfico alegórico de las *Siete artes liberales*, posiblemente inspirado por Arias Montano, y en el que las artes representan el nexo de unión de la filosofía y la teología, situadas en los testeros, como cabeza y principio del saber renacentista. Además, en el interior del monasterio se dispusieron cuadros de las colecciones reales y se pintaron otros por parte de F. Zuccaro, Navarrete el Mudo o, como veremos enseguida, El Greco, en tanto que los programas escultóricos reunían a nombres como Juan Bautista Monegro, Pompeo Leoni e incluso al propio Benvenuto Cellini. Esta labor de decoración no se agotó en vida de Felipe II y proseguiría en épocas posteriores (por ejemplo, con los frescos de Luca Giordano sobre la bóveda de la escalera, realizados en 1692, o la colocación en la sacristía del cuadro de Claudio Coello *La adoración de la sagrada Forma*, en 1684).

El Greco, llegado a España en 1577, tras su formación en Venecia y Roma, realiza para El Escorial su *San Mauricio y la Legión*

Tebana, obra en la que Felipe II llega a disociar los aspectos estéticos de los religiosos, ya que, pese a apreciar la calidad artística del cuadro (el mejor pagado de los que se hicieron para El Escorial), estimó que no era comprensible como imagen de culto. En Toledo, El Greco exagera los rasgos estilísticos del manierismo en una pintura religiosa marcada por unas formas expresivas de exaltado misticismo que llegan en ocasiones hasta el umbral mismo de la desmaterialización (*Pentecostés*, *Crucifixión*) y que, al margen de todas las leyendas sin fundamento que rodean a su pintura, sólo se pueden entender desde la muy particular espiritualidad de un artista en el que confluyen el misticismo del Mediterráneo oriental, la estética manierista, el arte veneciano y romano y el ambiente español de la Contrarreforma. Si *El entierro del conde de Orgaz* (1586-1588) ofrece a la meditación el milagro de la coexistencia del mundo celestial y el terrenal (tan concreto que resulta ser una auténtica galería de retratos), una pintura que habitualmente no catalogaríamos como «religiosa» representa paradójicamente, como ha estudiado Rodríguez de la Flor, una de las mejores expresiones de la religiosidad contrarreformista: la *Vista de Toledo*. En ella, la ciudad aparece dramáticamente transfigurada: es un espacio sagrado, dominado por la escena celeste de la imposición de la casulla a san Ildefonso y por el peso de los edificios sacros sobre la cerrada trama urbana. Pese a la presencia de una personificación del Tajo a imagen de las divinidades fluviales antiguas, nada queda del interés humanista por la ciudad de los hombres: la Toledo del Greco expresa la aspiración eclesiástica al dominio total de la ciudad, que sólo existe ya como visión trascendente.

5. EL BARROCO Y EL ARTE RELIGIOSO

En el siglo XVII la «crisis de la sensibilidad», en expresión de Leonardo Benevolo, alumbró el nacimiento, sobre los rescoldos de los debates de la segunda mitad del XVI, de una nueva cultura artística moderna: el Barroco. En el seno de un creciente divorcio entre arte y ciencia, la expresión artística pierde todas sus aspiraciones a desempeñar un papel central en el conocimiento científico del mundo, y se convierte, más bien, en vehículo y medio para la *persuasio*, para la transmisión de un mensaje religioso o político que no debe ya ser asumido mediante la reflexión sino inoculado a través de los poderes estéticos de la ilusión, el deslumbramiento o la emoción. Las ca-

tegorías de la retórica gozan de una segunda y fructífera vida en una cultura en la que, como han estudiado numerosos investigadores (desde los estudios pioneros de Émile Mâle, G. C. Argan o Emilio Orozco hasta las recientes aportaciones clave de Marc Fumaroli), los continuos intercambios entre lo literario y lo artístico constituyen un aspecto fundamental. Desterrada ya hace tiempo la idea que vinculaba estrictamente al Barroco con la expresión del ideal contrarreformista (como quería, por ejemplo, Weisbach), se ha abierto paso un concepto mucho más amplio que, además de albergar ya la idea de un barroco civil en el que el arte de la persuasión se pone al servicio de la exaltación del poder político, establece una diferencia clara entre el primer periodo rigorista de la Contrarreforma en sentido estricto (es decir, la segunda mitad del siglo XVI), un momento más bien de elaboración conceptual, y las brillantes expresiones del arte religioso de la *Roma triumphans* del siglo XVII, en las que se plasma ya una cultura artística de indiscutible modernidad.

La Iglesia como institución, y de manera muy particular el Papado, se puso a la cabeza de este proceso. A lo largo de un siglo, entre 1580 y 1670, los grandes papas del Barroco convirtieron a la Ciudad Eterna en un gigantesco escenario teatral dedicado a acoger a millones de peregrinos y a ofrecer el espectáculo brillante del triunfo de la fe: es esa *Roma barroca*, que ha dado título al libro fundamental de Paolo Portoghesi. Nuevas calles, multitud de iglesias, oratorios, cruces, plazas, palacios, fuentes, obeliscos, etc., fueron los distintos elementos que se combinaron en un plan global para formar una nueva ciudad, heredera de la del Renacimiento pero a la vez muy distinta culturalmente.

El iniciador de este impulso es Sixto V, que, en su breve pontificado (1580-1585), puso las bases de un plan global de recristianización de la ciudad completado por sus sucesores. Sixto V y su arquitecto Domenico Fontana abrieron en Roma nuevas y largas calles rectilíneas, destinadas a facilitar el deambular de los peregrinos. En los puntos focales de esta nueva trama viaria sagrada, los obeliscos egipcios, reliquias de la Roma imperial, encontraron un nuevo papel como hitos visuales, pero son al mismo tiempo testimonio de los grandes esfuerzos de la cultura eclesiástica romana por integrar, después de los debidos exorcismos (recuérdese la santificación de las columnas de Trajano y Marco Aurelio coronándolas con las estatuas de san Pedro y san Pablo) a todo el conjunto de la sabiduría de los antiguos. La figura del jesuita Athanasius Kircher personifica la fuerte presencia de esta especie de universalismo enciclopedista cristiano.

En la Urbe sacralizada, las propias fuentes eran también, en el fondo, arquitectura religiosa en las que (como representa en sus relieves la fuente de Moisés, de D. Fontana) el abastecimiento de agua se presentaba como cuestión no ya de ingeniería hidráulica terrenal sino de *milagro* hecho posible gracias a la intervención papal. Algunos planos de Roma realizados en esta época son muy expresivos de esta situación, ya que sólo representan las iglesias, las calles que las comunican y las figuras de los peregrinos en movimiento, como si la ciudad hubiese dejado de albergar la vida cotidiana y fuera ya tan sólo el tapiz para el despliegue de la espiritualidad. La *renovatio Urbis* dejaba paso, así, a la *Roma triumphans* de la Contrarreforma.

A partir de la segunda o tercera década del siglo XVII resulta claro, sin embargo, lo inadecuado del término «contrarreforma», ya que la cultura de la Roma papal asume una brillantez y una modernidad que en absoluto pueden entenderse como una mera «respuesta» diferida al desafío protestante. A lo largo del siglo XVII, los grandes pontífices del Barroco, como Urbano VIII, Inocencio X o Alejandro VII, continúan y culminan la labor de cristianización absoluta de la ciudad iniciada por Sixto V. El aspecto más visible de ello es la creación de nuevas plazas, dominadas por sus iglesias y que inmediatamente se convertían en escenario de procesiones y ceremonias. Piazza Navona despliega, sobre un antiguo circo de Domiciano, la iglesia de Santa Inés de Borromini y la Fuente de los Cuatro Ríos de Bernini, y llega a ser escenario incluso de naumaquias. La Piazza delle Quattro Fontane surge del cruce de dos de las calles principales del plan sixtino y sirve de marco al San Carlino de Borromini. Y la Piazza del Popolo, punto focal de un gran tridente viario, es remodelada por Rainaldi, con sus dos iglesias gemelas, para servir de escenario a uno de los momentos más excepcionales de esa *Roma triumphans*: la entrada en la Urbe, en 1655, de Cristina de Suecia tras su sonada conversión al catolicismo y su consiguiente abdicación. Síntesis de esta concepción sacral del urbanismo, la plaza de San Pedro pone punto final al largo proceso de construcción de la basílica y su espacio circundante.

En estos nuevos escenarios urbanos la fiesta es consustancial a la ciudad barroca, que se encuentra a menudo en plena celebración de acontecimientos religiosos o políticos (o, las más de las veces, ambas cosas a un tiempo). En tales ocasiones, la arquitectura efímera reviste a la ciudad con galas transitorias y la aproxima por un momento al ideal urbano soñado: se construían espectaculares decorados de madera, tela, etc., cuyo desmontaje al finalizar la fiesta con-

tribuía a remarcar la coexistencia de una doble temporalidad, festiva y cotidiana, religiosa y profana. Aunque de todo ello no quede más rastro que los grabados, dibujos o descripciones escritas, se trata, como señala M. Fagiolo, de uno de los terrenos privilegiados de maridaje entre la alegoría religiosa y la política.

En cuanto a la arquitectura para la reconquista cristiana de la ciudad, destaca la aparición progresiva de un nuevo tipo de iglesia adaptado a las nuevas exigencias litúrgicas y representativas. Ya desde la segunda mitad del siglo XVI, los arquitectos de la Compañía de Jesús recurrieron (véanse los estudios al respecto de A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos) a un tipo simple y eficaz de iglesia, amplia y con forma de cajón abovedado, que, al margen de las polémicas entre planta centralizada o longitudinal, reunía las condiciones prácticas de capacidad y acústica para el adoctrinamiento. Ello se aprecia en el primer ejemplo, luego frecuentemente imitado: la iglesia del Gesù de Roma, de Giacomo Vignola (con fachada de Giacomo della Porta, uno de los discípulos de Miguel Ángel).

Pero la contribución jesuítica no es un fenómeno aislado. A lo largo del siglo XVII se va definiendo un arquetipo de iglesia barroca, en la que, frente a la racionalidad y claridad compositiva de las iglesias renacentistas, cuya estructura tiene más que ver con el ámbito del conocimiento que con el de la ilusión, ya no se trata de «leer» el espacio sino de lograr un efecto de deslumbramiento y de impresión de haber penetrado en un mundo fuera de las leyes terrenales. Se ha dicho, por ello, que la iglesia barroca pretende ser el «escenario del milagro». Sus fachadas dejan de ser simples planos de separación para ondularse, quebrarse y asumir un carácter tridimensional, que les permite dejar de ser ya meras pantallas de cierre y convertirse en elementos activos de la apropiación sacral del espacio urbano circundante, como ocurre con el semi-*tholos* de Pietro da Cortona para la fachada de Santa Maria della Pace. Mientras que en las grandes iglesias (San Ignacio, Il Gesù) se recurre a útiles esquemas de cajón, en las más pequeñas, pensadas para comunidades restringidas, se experimenta con geometrías complejas en las que el óvalo y la elipse sustituyen a la preferencia renacentista por el círculo o el cuadrado. Y en su interior triunfa un espacio pulsante en el que es difícil encontrar los puntos de articulación y en el que todo parece fluir y provocar una sensación de inestabilidad contraria a la propia esencia de la arquitectura y, por tanto, en un cierto sentido, «milagrosa». La luz contribuye también a esta desmaterialización de la arquitectura, con fuentes lumínicas ocultas que resultan esenciales, por ejem-

plo, en la capilla Cornaro de Bernini (con el *Éxtasis de Santa Teresa*) o en el también berniniano Sant'Andrea al Quirinale.

En la iglesia se plasma, además, el ideal barroco de la integración de las artes: pintores, escultores, doradores, estuquistas, yeseros, etc., las convierten en una explosión de lujo, color, brillo y luz y conciben su trabajo como partes de un objetivo común en el que el saber técnico-constructivo más perfeccionado se pone al servicio de la fingida transgresión de las leyes físicas y la creación del espacio del milagro. Será Bernini quien, más que ningún otro, ejemplifique esta idea de la iglesia como *Gesamtkunstwerk*, representando la cara triunfal y el aspecto más brillante y fastuoso del barroco romano. Su Sant'Andrea al Quirinale es uno de los mejores ejemplos del sentido barroco del espacio, con su planta oval, su combinación de hasta tres modos diferentes de luz y su fachada cóncavo-convexa, mientras que la iglesia de Ariccia es una reinterpretación en clave barroca del Panteón (a cuya ya antigua sacralización contribuiría el mismo Bernini con dos campanarios posteriormente demolidos). El gran logro de Bernini fue, sin duda, la identificación emocional de los principios religiosos gracias a una adecuada puesta en escena del espacio sobrenatural en el que tiene lugar el milagro, algo que alcanza su máxima expresión en la capilla sepulcral de los Cornaro, en el interior de la iglesia romana de Santa Maria della Vittoria, una obra que ya Emilio Orozco consideró una de las cumbres de la «teatralidad» del Barroco. Realizada entre 1647 y 1652, la preside la imagen del *Éxtasis de Santa Teresa*, especialmente destacado en la bula de canonización de la santa carmelita en 1622. Conformando una unidad indivisible desde el suelo hasta la bóveda, la unión mística con Cristo se desarrolla en un no-lugar entre el cielo y la tierra y con unas sensaciones que participan de lo corporal y de lo espiritual («No es dolor corporal, sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aún harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios»), mientras que la familia Cornaro presencia el éxtasis como si de un drama se tratara, añadiendo al milagro de la santa el de la ruptura de la barrera que separa la vida de la muerte.

Pero Bernini fue, ante todo, el responsable de la imagen definitiva de la basílica de San Pedro. Tras la ampliación de la nave en dos tramos (con la consiguiente planta basilical) y la construcción de la fachada por Maderno, Bernini dirige la ornamentación interior agrupando elementos singulares como el Baldaquino o la Cátedra de San Pedro, esculturas y columnas cuyas medidas recíprocas están calculadas para utilizar la perspectiva como engaño e ilusión y no ya

como medio de conocimiento científico. Su absoluto dominio de las relaciones proporcionales le permite hacer parecer el interior de la basílica más pequeño de lo que es en realidad, lográndose el consiguiente efecto de sorpresa conforme el espectador avanza. En cuanto a la plaza, los condicionantes previos creaban problemas de difícil solución: todo el lado derecho estaba ocupado por el complejo de los palacios papales, pero, además, en época de Sixto V Domenico Fontana había colocado en la por entonces irregular explanada el obelisco egipcio cuya erección suscitó una de las obras más espectaculares de la cultura sixtina, el libro *Della trasportazione dell'Obelisco vaticano*. Después de estudiar diversas ideas, finalmente en 1656 Bernini halló la solución definitiva: en lugar de una sola plaza, dos unidas. La primera es la *piazza retta*, un trapecio que encuadra teatralmente la fachada de la basílica. Unida a ella está la *piazza obliqua*, una elipse cuyo eje mayor es paralelo a la fachada y aparece remarcado por el obelisco y las dos fuentes. Si el obispo de Vigevano, Juan Caramuel, había teorizado la diferencia entre la arquitectura «recta» y la «oblicua», frente a la claridad del cuadrado y el círculo triunfa ahora el carácter fugaz y abierto del trapecio y la elipse. La columnata de cuatro filas de profundidad que rodea a todo el conjunto es un filtro que hace de la plaza de San Pedro un ámbito al mismo tiempo abierto y cerrado. Claramente separado del mundo, pero fácilmente atravesable, su transparencia era la perfecta traducción arquitectónica de la perpetua posibilidad para el pecador de entrar en ese lugar de salvación. Por ello está también presente la imagen del puerto: la columnata como dique para refugio de las almas que navegan por el mar tormentoso del pecado, una idea que hubiera quedado aún más marcada de haberse construido el tercer brazo proyectado por Bernini, que casi cerraba, pero no por completo, la columnata. Sobre el eje de cada una de las columnas que daban a la plaza se colocó una estatua de un santo, símbolo de la fortaleza de la Iglesia. Así terminó por configurarse el espacio sagrado y triunfal por excelencia de la cristiandad, aunque la apertura en los años 1930 de la *via della Conciliazione* creó una gran avenida de acceso a la plaza de San Pedro al precio de traicionar por completo el proyecto original de Bernini y eliminar la referencia clave al *portus salutis*.

La contrafigura, tanto artística como religiosa, de Bernini es Francesco Borromini, cuya obra nos demuestra que la problemática ideológica de la Roma del siglo XVII, pasados los momentos más rigoristas de la Contrarreforma, estaba lejos de ser unívoca y permitía la coexistencia (en este caso poco pacífica: es legendaria su ene-

mistad personal) de modos muy diferentes de entender la religiosidad y su expresión. Frente a la triunfal carrera cortesana de Bernini, Borromini no contó con protectores poderosos (salvo el pontificado de Inocencio X). Frente a la seguridad religiosa sin fisuras de un Bernini estrechamente identificado con la Curia, Borromini es el más cualificado heredero de la tensión religiosa y estética de Miguel Ángel (no casualmente el único artista al que reconocía como maestro). Bajo las formas aparentemente caprichosas de sus edificios se esconde un obsesivo proceso de elaboración geométrica tan complicado que a veces llega a perderse el punto de partida y convierte el espacio en un fluido desarticulado en el que los muros se dilatan, se contraen y se ondulan sin un punto de reposo. Frente a la *Gesamtkunstwerk* berniniana, su visión de la técnica es ascética y sus edificios mucho más austeros desde el punto de vista ornamental. La minúscula pero monumental iglesia de San Carlo alle Quattro Fontane plasma por primera vez su concepción dinámica del espacio y su obsesiva elaboración geométrica, trasunto de su atormentada espiritualidad, que encuentra su continuidad en el Oratorio de los Filipenses (un edificio que es directa traducción de la especial manera de San Felipe Neri de entender la inculación del mensaje religioso a través del arte y la música) y, sobre todo, en San Ivo alla Sapienza, con su complejísimo desarrollo geométrico y su fachada cóncavo-convexa coronada de eruditas alusiones a la sabiduría celeste. Borromini participa también en otra de las manifestaciones relevantes de la religiosidad romana: los años santos, cuya enorme importancia para los desarrollos artísticos ha sido puesta de manifiesto por M. Fagiolo y M. L. Madonna. En 1646 Inocencio X le encargó la remodelación de la antigua basílica paleocristiana de San Juan de Letrán con vistas al año santo de 1650: Borromini reviste con una nueva estructura barroca la venerable estructura paleocristiana, que queda como encerrada en un relicario, símbolo de una continuidad religiosa esencial que no rehúye, sin embargo, el logro de una mayor magnificencia.

Similar riqueza ideológica y estética podemos encontrar en el desarrollo de las artes plásticas en la Italia barroca. El desarrollo del pleno Barroco nos muestra la eclosión de una multiplicidad de propuestas que encuentran en el tratamiento de lo religioso, en la concepción del milagro y en la relación entre el mundo terrenal y lo divino uno de los mayores factores de diferenciación. El tópico de la contraposición entre Bernini y Borromini se ve en este punto duplicado con el del enfrentamiento entre Caravaggio y los Carracci. Ca-

ravaggio supone en la pintura religiosa la renuncia a la artificiosidad del manierismo y el reencuentro con los modelos de la naturaleza, pero su descubrimiento de lo cotidiano como fuente de la creación artística nada tiene que ver con un «realismo» moderno *ante litteram*: su opción estética es inseparable de una concepción de la imagen religiosa que persigue hacer tangible lo sobrenatural y favorecer un acercamiento de lo divino a lo humano. Es en sus ámbitos tomados de la cotidianidad romana donde mejor puede comprenderse la irrupción súbita del acontecimiento milagroso: la luz, el elemento que mayor fuerza confiere a sus obras (como ya destacara su contemporáneo Bellori), no es un mero elemento pictórico sino el vehículo adecuado para esa irrupción del Espíritu en el mundo que constituye, en el fondo, el tema principal de *La conversión de San Pablo* o de las *Historias de San Mateo*. En *La muerte de la Virgen* (con su figura inspirada, según se dijo, en el cuerpo de una prostituta asesinada) Caravaggio suprime, sin embargo, toda apreciación sobrenatural, haciendo de una escena cotidiana de muerte y dolor la más conmovedora expresión del misterio cristiano, aunque la obra finalmente no gozara de la comprensión de sus comitentes, los clérigos de Santa Maria della Scalla.

En cuanto a los hermanos Agostino y Annibale Carracci y su primo Ludovico, hacen de Bolonia a partir de 1585 (con la creación de la Accademia degli Incamminati) un centro de primer orden en la elaboración de los nuevos conceptos de la imagen sacra. Es sobre todo Annibale quien protagoniza una crítica hacia el manierismo muy diferente de la de Caravaggio, sintetizando el colorismo veneciano, la *grazia* de Correggio y la pureza de formas de Rafael en una especie de «realismo idealizado» que pretende situarse en un punto intermedio entre el intelectualismo manierista y el duro realismo de Caravaggio. Su particular mezcla de «natural» y elegancia será una de las claves de la gran difusión de la pintura religiosa del Barroco romano en la obra de artistas como Domenichino o Guido Reni. Pero Annibale es además el autor de los frescos de la Gran Galería del palacio Farnese de Roma (1594), donde las brillantes escenas mitológicas basadas en Ovidio nos ofrecen uno de los mejores ejemplos del uso barroco de la fábula antigua y de la alegoría clásica, que en absoluto desaparece —es más, conoce un desarrollo espectacular en la literatura emblemática o en los ámbitos de la cultura artística más directamente ligados al poder político— pero sí cambia por completo de sentido: como señala Marc Fumaroli, es despojada ya de toda pretensión epistemológica y entendida tan sólo como un len-

guaje prestigioso que aporta *dignitas* pero no puede pensar en situarse en un plano de igualdad o de integración con la imagen religiosa católica (pese a que ésta recurra con frecuencia a algunas de sus convenciones).

El carácter triunfalista del Barroco italiano y su aspiración a la visión de conjunto y a la síntesis global de las artes se encuentra también en el origen, en la segunda mitad del siglo XVII, de amplios programas de pintura al fresco que acentúan, con sus *trompe l'oeil* y sus aperturas celestes, el carácter milagroso y sustraído a las leyes físicas del espacio de la iglesia. El recurso a efectos escenográficos, con dramáticas perspectivas *di sotto in su*, el marcado sentido del movimiento, los escorzos acentuados y el cromatismo exuberante, son los recursos pictóricos para lograr una fastuosidad ornamental que no es privativa de las iglesias sino que sirve igualmente para ensalzar a los poderosos (como muestran los ejemplos de Pietro da Cortona, Reni o Guercino). En el techo del Gesù, Giovan Battista Gaulli, *il Bacciccia*, compone, con pintura al fresco y esculturas en estuco, el escenario triunfal de la adoración del sagrado nombre de Jesús, mientras que en San Ignacio el jesuita Andrea Pozzo hace gala de su extraordinaria habilidad en las posibilidades ilusionísticas de la perspectiva al crear, con el tema de la gloria de san Ignacio de Loyola, una de las más vertiginosas composiciones de trampantojo sacro.

6. LA ESPAÑA DEL SIGLO XVII

En España el ideal religioso del Barroco origina propuestas artísticas de carácter autóctono en las que, como ocurrió en el Renacimiento, lo italiano es sólo un componente de una síntesis más compleja. Las ciudades hispanas se llenan de iglesias y conventos, pero también —y quizás mucho más significativamente— de construcciones más pequeñas pero que contribuyen de modo decisivo a la sacralización de todo el espacio urbano: cruces, capillas, hornacinas, ermitas, etc. Las iglesias y conventos aspiran a desbordar los límites de sus muros, a anular la distinción entre espacio sacro y espacio profano y a apropiarse (tanto simbólica como realmente) del espacio urbano a partir de plazas, compases, viacrucis..., y se apoderan de las calles y plazas para continuas manifestaciones de fervor público (procesiones, autos de fe...). En medio de esta exaltación del sentimiento religioso, toda la ciudad funciona como si se tratase de un gigantesco espacio sagrado. Por ello, se ha acuñado para la España barroca el

término un tanto equívoco de *ciudad conventual*. Su mejor ejemplo nos lo ofrece la villa de Lerma, en la que el palacio del valido de Felipe III se relaciona con toda una serie de fundaciones conventuales que constituyen los hitos dominantes de la trama urbana.

Todas las grandes ciudades españolas sufrieron en mayor o menor medida este proceso de sacralización, que se aprecia con claridad no sólo en la realidad urbana sino también en su propia representación. En efecto, la cartografía urbana de la época nos ofrece abundantes ejemplos de planos «sacralizados» en los que las realidades cívicas resultan postergadas a favor de los elementos religiosos, como ocurre en la célebre *Plataforma de la ciudad de Granada* de Ambrosio de Vico, un plano que no es un empeño urbanístico cívico sino que está directamente ligado al asunto de las supuestas reliquias martiriales del Sacromonte granadino.

Como en Italia, la ciudad española está marcada también continuamente por el fenómeno de la *fiesta* (fiestas religiosas, entradas de reyes, celebración de acontecimientos, etc.), con sus correspondientes arquitecturas efímeras, que a menudo fueron realizadas por los mejores artistas (Gómez de Mora, Alonso Cano, etc.). Las grandes plazas, sobre todo las *plazas mayores*, fueron el espacio habitual para este continuo ritual festivo político y religioso, y especialmente la Plaza Mayor de Madrid, que recibe ahora su forma casi definitiva y se convierte en el escenario urbano por excelencia para la manifestación pública de la estrecha unión entre la Monarquía y la fe. Y es que la obsesiva presencia de lo sagrado no estaba ausente ni siquiera del espacio de lo político: hasta un ámbito tan estrictamente cortesano como el jardín palaciego se ve marcado en España por la huella trascendente, como ocurre en el caso ejemplar, analizado por Brown y Elliott, del Buen Retiro.

La arquitectura religiosa del Barroco español aparece dominada por una verdadera fiebre constructiva en la que a veces las graves dificultades económicas fueron superadas mediante la invención de expedientes económicos. Así, la «cúpula encamonada», defendida en su *Arte y uso de arquitectura* por fray Lorenzo de San Nicolás, que disimula a la perfección su barata construcción a base de madera, cañizo y yeso, no sólo es una ingeniosa solución práctica sino todo un símbolo de la cultura barroca de lo ilusorio. El arquitecto carmelita fray Alberto de la Madre de Dios (ejemplo de la importante actividad de arquitectos miembros de órdenes religiosas) ofrece en la Encarnación de Madrid (1612) un prototipo de fachada casi ascética que se repetirá con frecuencia hasta la aparición del Barroco más

triumfal a mediados del siglo XVII. Sin embargo, en los interiores una característica hispana específica es la multiplicación, dentro de las iglesias o adosados a las mismas, de pequeños ámbitos o recintos dotados de fuerte autonomía espacial y funcional y destinados a ritos religiosos específicos dentro de la diversificada panoplia del ceremonial contrarreformista (exposición del Santísimo, custodia de reliquias, devociones particulares, etc.): son los sagrarios, camarines, sacristías, etc. Su papel original apenas se recuerda hoy, cuando deberían ser objeto de actuaciones patrimoniales tendentes a proteger no sólo la materialidad de los edificios sino el conocimiento de su sentido histórico. También en el interior de la iglesia adquieren cada vez más importancia, haciéndose eco de la exigencia de san Carlos Borromeo, la decoración y el mobiliario litúrgico: pinturas, esculturas, lámparas, candelabros, confesionarios, pulpitos, órganos y, por supuesto, altares llenan todo el espacio. Destaca, sobre todo, el protagonismo cada vez mayor de los retablos, esas gigantescas estructuras, a medio camino entre la arquitectura y las artes plásticas, en las que intervinieron muchos de los grandes arquitectos de la época, que fueron en algún momento de su carrera «ensambladores».

En medio de la imposibilidad de resumir ni siquiera de modo aproximado la complejidad del Barroco hispano, un capítulo de especial interés que podría destacarse es la coincidencia, en las décadas de 1660 y 1670, de campañas de terminación de algunas catedrales inacabadas: Jaén (con la nueva fachada de Eufrasio López de Rojas), Santiago de Compostela o Granada. En Santiago, las sucesivas intervenciones están directamente ligadas a la ofensiva cultural desarrollada a lo largo de toda la centuria por el cabildo compostelano en defensa de la figura del Apóstol: Domingo de Andrade construye la Torre del Reloj y el Pórtico de la Quintana, a la espera, ya en el siglo XVIII, de la fachada del Obradoiro. En Granada, Alonso Cano culmina, con la construcción de la fachada, el proceso de un templo que, desde la frustración del proyecto siloesco, se ve obligado a revisar las ambiciones universalistas de sus orígenes. El gran arco triunfal de Cano, recientemente interpretado en clave eucarística, es, en el fondo, un difícil ejercicio entre la continuidad mítica del sueño imperial y la realidad de una ciudad contrarreformista ya privada de su aura de excepcionalidad.

Durante toda la primera mitad del siglo XVIII se desarrollará hasta límites extremos en la arquitectura sacra española una tendencia hacia la exuberancia ornamental en la que lo constructivo se desmaterializa en medio de excesos decorativos que apenas permiten el

reposo de la vista. Este tipo de arquitectura se ve, además, forzado a coexistir con el clasicismo cortesano patrocinado por la nueva dinastía borbónica. La aparente dualidad estética que así se instaura se convierte en el problema más interesante del primer XVIII hispano, ya que, frente a la tesis tradicional de la contraposición neta entre un barroco «castizo» tradicionalista y un clasicismo extranjerizante modernizador, cada vez es más evidente la necesidad de repensar una cultura arquitectónica llena de matices, intercambios y relaciones en las que se entremezclan lo religioso, lo estético, lo político y los problemas institucionales. En este primer XVIII hispano la arquitectura religiosa se hace cada vez más recargada y los efectos de luz se complican para dar lugar a interiores llenos de color y de una luminosidad brillante, irreal y desmaterializadora, continuando además el proceso de creación de espacios segregados, como los camarines, sagrarios y sacristías. Este proceso da sus frutos más avanzados en Andalucía, con la obra de arquitectos como Leonardo de Figueroa en Sevilla o Francisco Hurtado Izquierdo, autor del camarín y del transparente del monasterio del Paular, pero que, sobre todo, realiza en el sagrario de la Cartuja de Granada una de las obras cumbre de este tipo de arquitectura. Esta evolución se aprecia también en una nueva serie de fachadas catedralicias que viene a añadirse a la oleada de la década de 1660, tales como la de Valencia (1703), del austriaco Conrad Rudolf (un raro ejemplo de influencia borrominiana) o la de Murcia, de Jaime Bort (1736), pero, sobre todo, la del Obradoiro de la catedral de Santiago de Compostela, que, terminada en 1747 por Fernando Casas y Novoa, constituye, delante del antiguo templo románico, una gran pantalla teatral que simboliza la aspiración a integrar la historia religiosa de la ciudad en la modernidad artística. Los desarrollos extremos de esta tendencia hiperdecorativa serán estigmatizados por sus críticos ilustrados con el nombre de «churriguerismo». Y, en efecto, José Benito Churriguera traslada este nuevo sentido de lo ornamental a los retablos (San Esteban de Salamanca), pero a partir de 1709 realiza también, para el marqués de Goyeneche, el conjunto fabril de Nuevo Baztán, en el que la iglesia se integra como parte de un mundo productivo cerrado. Pedro Ribera, con la fachada del Hospicio de San Fernando en Madrid, y Narciso Tomé, con el Transparente de la catedral de Toledo completan una nómina que, como se puede ver en el texto que incluimos en el apéndice, suscitará las iras estéticas de los ilustrados.

La dificultad se acrecienta aún más cuando se trata de resumir la extraordinaria riqueza de las artes plásticas en la España del Siglo de

Oro. El peso aplastante de la religiosidad contrarreformista favoreció la preeminencia de temas acordes con el espíritu de Trento, pero objeto de desarrollos que, aun dentro de la más estricta ortodoxia, en modo alguno se limitan a vehicular de manera pasiva los preceptos religiosos sino que constituyen un capítulo propio de la espiritualidad hispana del Barroco. El arte, como vehículo principal de la persuasión religiosa, recurre de modo habitual a los mecanismos de una retórica en la que se hace visible la adaptación a la que la cultura barroca somete al legado clásico: no es casual que sea frecuente el tópico del artista equiparado a un orador que debe conmover a su auditorio, como tampoco que la figura clásica, ciceroniana, del *orator* se convierta en la mucho más concreta del *predicador* y el discurso en *sermón*.

Al eficaz funcionamiento de la *persuasio* contribuye decisivamente la nueva iconografía, que se convierte en asunto central de la reflexión estética y pone continuamente a prueba la capacidad de los artistas hispanos para moverse en el difícil filo de la navaja entre la *inventio* artística y las exigencias de la ortodoxia: una situación en la que encuentra todo su sentido la existencia de obras como el *Arte de la pintura* de Pacheco. Los programas iconográficos se definen desde una estrechísima relación entre arte y teología y son objeto de profundas elaboraciones conceptuales en las que, al lado de los artistas, desempeñan un importante papel los intelectuales eclesiásticos. Se registra, por supuesto, una presencia masiva de los temas centrales del dogma, sobre todo de los cristológicos, y de modo muy especial los relacionados con la Pasión, que constituyen, como es bien sabido, la base de la escultura policromada de Semana Santa, expresión artística directamente ligada a esa significativa manifestación de la religiosidad barroca que es la procesión y todo lo que conlleva. A propósito de ello, conviene recordar que la obra de los Fernández, Montañés o, más tarde, Salzillo desarrolla sus propias técnicas y lenguajes precisamente por encontrarse en la encrucijada entre el pensamiento estético-religioso, el problema social e institucional de las cofradías y la compleja estructura interna de la iglesia tridentina y el proceso de conquista de la ciudad por lo sacro y de eliminación de la autonomía de lo civil.

Pero, al lado de las personas de la Trinidad, asume un protagonismo esencial la iconografía mariana. La Virgen, cuyo papel acaba de ser duramente cuestionado desde el luteranismo, se convierte en tema central de miles de obras de arte en las que no se limita ya a su función de madre de Dios sino que conquista personalidad propia,

contribuyendo a ello en gran medida la cuestión estelar de la Inmaculada Concepción. El ciclo de la *Vida de la Virgen* de Alonso Cano en la catedral de Granada no es sino uno de los más significativos ejemplos de este proceso. Junto a ello, la presencia de lo sagrado en el hombre y en el mundo reivindica sus derechos a través de la omnipresencia mediadora de los santos y sus biografías ejemplares (su vida activa, milagros, éxtasis, su muerte o ese aspecto *post mortem* de la vida santa que es la canonización): y no sólo de los santos históricos de la Leyenda Dorada sino de los contemporáneos y, sobre todo, los recién elevados a los altares (como Ignacio de Loyola, Teresa de Jesús o Isidro el Labrador, canonizados, junto con Francisco Javier y Felipe Neri, en 1622). Las escenas de martirio, que ya en la Italia barroca habían sido tratadas desde ópticas estéticas diferenciadas (Guido Reni, Poussin, Ribera, Caravaggio...), componen, dentro de la hagiografía, un capítulo especial tanto por sus connotaciones religiosas como por sus posibilidades emocionales. En la línea abierta en El Escorial por Navarrete el Mudo, el triunfo de la fe sobre la violencia corporal y el sufrimiento es el tema de representaciones que oscilan entre la más directa crueldad y las visiones beatíficas de Zurbarán o Sánchez Cotán, con sus santos ya insensibles al dolor pese a la presencia ostensible de los instrumentos de su martirio. La espiritualidad barroca impregna también de modo esencial a series de obras a las que sería anacrónico aplicar las posteriores distinciones entre «géneros artísticos». Así, resulta singularmente inadecuado el término de *bodegón* y el calificativo de *realismo* para la mayor parte de unas naturalezas muertas cuya extraordinaria técnica pictórica en modo alguno perseguía como objetivo último la mimesis artística sino que se ponía al servicio de la admonición en torno a la fugacidad de la vida y llegaba a conformar en ocasiones (sobre todo en la obra de fray Juan Sánchez Cotán) todo un programa de ascetismo estético paralelo al religioso.

7. FRANCIA, INGLATERRA, PAÍSES BAJOS, EUROPA CENTRAL

Frente a la importancia de la representación de lo sagrado en la Roma papal y la España de los Austrias menores, la Francia del *Grand Siècle* nos muestra más que la exaltación de la fe la del poder, ya que uno de sus rasgos de mayor excepcionalidad lo constituye, justamente, la escasa importancia (quizás no numérica, pero sí estética) del arte religioso en el seno de una cultura primordialmente en-

caminada a la glorificación de la Monarquía. Es en torno a las propias cuestiones políticas como se articula el debate religioso mismo (pensemos en los problemas del galicanismo y el jansenismo). La arquitectura francesa del XVII y principios del XVIII encuentra su representación más cumplida en los *hôtels* parisinos o en la simbiosis de jardín y arquitectura de los grandes *châteaux*, en Vaux-le-Vicomte o en Versalles, pero mucho menos en las iglesias —con todo muy interesantes— de Le Vau, Mansart o Lemercier. El hecho de que algunas de las piezas más destacadas de la arquitectura eclesiástica francesa, como la capilla de Versalles o las iglesias de Val-de-Grâce, los Inválidos o la Sorbona, formen parte de conjuntos edilicios cuyo programa es ante todo de carácter político o cortesano más que religioso resulta lo suficientemente significativo. Del mismo modo, el más destacado representante de una pintura religiosa francesa derivada (aunque no estrictamente mimética) de los modelos italianos, Simon Vouet, no soporta la comparación con sus contemporáneos Charles Le Brun, Claudio de Lorena o, sobre todo, el gran Nicolas Poussin. Más romano que francés, Poussin, implicado en los debates estéticos y religiosos de la Roma de las décadas centrales del XVII, es la figura clave de una manera culta y refinada de entender el arte como expresión elevada del pensamiento y exaltación de la cultura. Si de su obra no está ausente la temática específicamente religiosa o la historia sagrada (recuérdense, por ejemplo, la *Matanza de los Inocentes* o el *Martirio de San Erasmo*), su *Parnaso*, tan agudamente analizado por Marc Fumaroli, nos revela, a partir de la comparación con el mismo tema tratado por Rafael, el nuevo papel del mito clásico —alegoría más que medio de conocimiento— entre los círculos dirigentes de la Curia romana. En cuanto a Georges de la Tour, tradicionalmente presentado como un mero imitador francés de Caravaggio, la utilización de los procedimientos pictóricos del tenebrismo y su interés por la cotidianidad de las escenas se resuelve en un intimismo (remarcado por el habitual recurso a una fuente de luz interior artificial) ideológicamente bastante diferente al mundo del maestro italiano y más acorde, por el contrario, con una religiosidad muy cercana al espíritu franciscano. La Francia galicana del *Grand Siècle* no deja de ofrecer, con todo, un episodio artístico-religioso de interés excepcional: el de la pintura de Philippe de Champaigne. Estrechamente relacionada con la austera religiosidad jansenista de Port-Royal, la obra de Champaigne introduce inquietantes variaciones en el propio tema del retrato político (retrato triple del cardenal Richelieu), pero, sobre todo, alcanza en *El milagro de la madre An-*

gelique cotas de depuración formal y ornamental que se ponen al servicio de la expresión de una religiosidad llena de dudas e interrogantes que se encuentra en las antípodas de la brillantez triunfal del Barroco romano.

En el extremo opuesto a Francia, la evolución de la pintura de los Países Bajos, que tan espectaculares frutos iba a dar a lo largo del siglo XVII, resulta incomprensible sin el hecho religioso, ya que, al margen de factores estéticos, tal evolución es en gran parte el resultado de la brecha abierta desde mediados del siglo XVI entre protestantes holandeses y católicos flamencos. Flandes se convierte en el baluarte de la Contrarreforma católica en el norte, marcando un distanciamiento cultural y artístico con respecto a Holanda que irá poco a poco profundizándose. Las imprentas de Amberes (y en primer lugar la de los Plantin) inundan Europa de imágenes devotas, con un protagonismo tipográfico destacado de los jesuitas flamencos. La orden de San Ignacio, que había logrado la proeza de integrar el teatro clásico y la cultura humanística en una nueva pedagogía religiosa, consigue igualmente dotar a la estampa devota, en todas sus variantes, de un inusitado poder comunicativo, propagandístico y emocional. El análisis de toda esta inmensa masa gráfica plantea importantes cuestiones que ocupan un lugar relevante en el actual debate historiográfico en torno a las formas de comunicación de la cultura moderna, la relación entre cultura popular y cultura de élite y, de manera muy especial, la compleja relación entre imagen y texto, entre cultura visual y cultura escrita. El estudio de estos problemas desde una visión global que elude la tradicional compartimentación entre lo visual y lo escrito viene arrojando en los últimos años importantes resultados que ponen sobre el tapete, una vez más, la necesidad de la transdisciplinariedad y la imposibilidad de trazar la historia del arte moderno sin tener en cuenta las investigaciones realizadas en campos como la historia literaria, la emblemática, la historia de las ideas políticas, la historia institucional o, por supuesto, las distintas ramificaciones de la historia religiosa.

Desde su palacio-taller antuerpiense, de refinada decoración humanista, P. P. Rubens se convierte en uno de los artistas más representativos de la doble cara indisociable de la pintura barroca europea: la representación tanto del ideal religioso contrarreformista (con especial vinculación con la orden jesuítica) como de la glorificación del poder terrenal. En ambos campos, el objetivo último de la pintura es la *persuasio*, que Rubens construye a través de la utilización de todos los recursos de la alegoría, la recuperación del sen-

sualismo veneciano del color y una novedosa relación con la antigüedad (ya no de orden filológico sino alegórico), que plantea continuamente una interrelación directa entre la fábula, la religión, el poder y la historia contemporánea. No es casual que, desde este centro neurálgico de la cultura católica que es Amberes, Rubens utilice sus habilidades diplomáticas no sólo para el juego político sino para la constitución de una verdadera red de intercambios culturales y la difusión europea de un lenguaje artístico internacional de síntesis (que incluye la perfecta comprensión de los términos del debate estético: cuando *La muerte de la Virgen* de Caravaggio fue rechazada por sus comitentes, fue Rubens quien convenció al duque de Mantua para su adquisición, integrándose en uno de los episodios más brillantes del coleccionismo moderno).

Pero, más al norte, la cultura protestante y burguesa de Holanda y de Inglaterra plantea otros problemas bien diferentes en cuanto a la relación entre lo artístico y lo religioso. En esas dos naciones emergentes que alumbran algunos de los aspectos más avanzados de la economía, la política y la cultura modernas no se produce, como es bien sabido, el estrechísimo lazo existente en Italia o España entre lo artístico y lo religioso, ni el peso aplastante de lo sagrado sobre el conjunto de las representaciones artísticas. Pero ello no equivale —como a veces se da por supuesto— a una ausencia total de arte religioso, sino a una reubicación del papel de la religión en la sociedad, una religiosidad que debe encontrar su acomodo y su expresión en un nuevo tipo de vida cívica marcada por la dialéctica entre las virtudes privadas y públicas, domésticas y patrióticas. De hecho, es legítimo preguntarse si la gran pintura «burguesa» de interiores domésticos o de escenas que muestran la conexión entre la casa y la calle (piénsese en Vermeer o en Pieter de Hooch) no incluye, con su exaltación del carácter sagrado de las virtudes domésticas, un componente prácticamente religioso. Por otro lado, en Holanda, si la planificación urbana de Amsterdam plasma una ciudad civil que se encuentra en las antípodas conceptuales de la Roma de Sixto V, no es menos cierto que Hendryk de Keyser y otros arquitectos llevan a cabo en las iglesias que se construyen en la capital holandesa una interesante hibridación entre la tradición gótica nacional y el despojamiento austero determinado por imperativos religiosos. Los interiores desornamentados de los templos calvinistas son justamente el tema de la obra pictórica de Pieter Saenredam, verdadera meditación religiosa que va mucho más allá de su mera clasificación como uno de los muchos «géneros» de la pintura neerlandesa. En cuanto

a Rembrandt, el hecho de ser el retratista por excelencia de la burguesía de Amsterdam o el autor de esa gran alegoría de la ciencia moderna que es *La lección de anatomía del doctor Tulp* no le impide tratar con frecuencia la temática sacra y hacer de ella uno de los ejes primordiales de su evolución artística. Uno de sus intereses constantes será, de hecho, la reinterpretación de los temas bíblicos en obras en las que el magistral manejo de la luz y del claroscuro no es sólo un mero hecho pictórico sino el elemento por excelencia de lo espiritual. Pero, en su etapa de madurez, la figura de Cristo irá poco a poco desplazando los temas del Antiguo Testamento y dará lugar al intenso dramatismo del *Descendimiento* (parte de un ciclo de cinco escenas de la Pasión para el príncipe de Orange), al intimismo creciente de las *Sagradas Familias* o, sobre todo, al extraordinario aguafuerte conocido como *La estampa de los cien florines*, en la que se han querido ver ecos de las doctrinas mennonitas.

En Inglaterra, las nuevas élites surgidas de la revolución de la década de 1640 vuelcan sus afanes artísticos y sus exigencias de autorrepresentación sobre todo en el terreno de la arquitectura y el paisaje y el diseño de jardines. La aparición de una pintura británica como tal se hará esperar hasta el siglo XVIII, mostrando entonces una sustancial indiferencia hacia lo religioso, en perfecta sintonía con esa tolerancia y esa pérdida de presencia de la religión en la vida pública que tanto asombrara al Voltaire de las *Lettres philosophiques*. La reconstrucción de Londres tras el *Great fire* de 1666 muestra con claridad la persistencia de lo religioso sobre la trama urbana, pero desde nuevos parámetros totalmente civiles. Al definir el plan de reconstrucción, la poderosa burguesía londinense logró frustrar los grandiosos designios del rey Carlos II de un urbanismo absolutista a la francesa e imponer una reconstrucción sobre las antiguas líneas de calles y parcelas. En realidad, esta resurrección del viejo Londres es mucho más moderna de lo que parece, porque consagraba el triunfo de la propiedad del suelo sobre la idea de *embellecimiento* de la ciudad. Y es esta continuidad histórica cargada de futuro la que está detrás del gran programa de construcción de nuevas iglesias con las que Christopher Wren llenó la nueva *City*. Sustituyendo a los venerables edificios desaparecidos (la mayoría góticos) por templos de un estilo ecléctico en el que se combinan —a veces de modo chocante— formas y elementos clásicos con evocaciones del gótico, el estilo nacional por excelencia, Wren plantea su conjunto de iglesias casi en términos de «equipamiento» urbano y despliega sobre el nuevo Londres una síntesis de toda la historia de la arquitectura eclesiástica. La

nueva catedral de San Pablo, que sustituyó a la venerada catedral gótica destruida, aún, así, el recuerdo medieval con el clasicismo renacentista y ecos de la arquitectura barroca de toda Europa.

Si durante la primera mitad del siglo XVII gran parte del territorio centroeuropeo tuvo que soportar las terribles consecuencias de la guerra de los Treinta Años, con el final de la contienda se registró una verdadera eclosión artística en la que se crearon algunas de las más grandes manifestaciones del Barroco avanzado, sobre todo en el terreno de la arquitectura. Este impulso fue particularmente evidente en los territorios en los que se consolidaba la fe católica, deseosos, tras las largas guerras con los protestantes, de hacer ostentación de esa fe triunfante en grandes edificios y obras de arte.

En Viena se construyen, en los años a caballo entre el siglo XVII y el XVIII, fastuosos edificios, sobre todo desde que el fracaso turco en el asedio de la ciudad en 1683 demuestra que el antaño poderoso Imperio otomano ha dejado de ser una amenaza. Johann B. Fischer von Erlach convierte la iglesia de San Carlos Borromeo (que muestra en la fachada dos columnas imitadas de la Columna Trajana de Roma) en un eficacísimo doble símbolo del triunfo de la fe católica y del renaciente poder imperial: Viena, nueva Roma, es al mismo tiempo el bastión de la fe frente al islam y la nueva sede de la brillante cultura imperial. En otros lugares donde el diálogo entre religión y poder era menos apremiante son mucho más evidentes los nuevos desarrollos decorativos. Así, en Múnich los hermanos Asam ofrecen con la iglesia de San Juan Nepomuceno un espacio transfigurado por una exuberancia ornamental sin límites, mientras que en Praga sucede con los Dientzenhofer (San Nicolás Stare Mesto y San Nicolás *Mala Strana*).

En algunas regiones de Alemania, la peculiar estructura política que hacía que los arzobispos fueran también los gobernantes políticos de la ciudad dio lugar a grandes edificios que eran al mismo tiempo palacios del gobierno y residencias eclesiásticas. En la Residenz de Wurzburg, el artillero y arquitecto Balthasar Neumann creó, al lado de una iglesia concebida en gran parte a partir de esquemas de visión tomados del mundo teatral, una serie extraordinaria de espacios, entre los que sobresale la gran escalera, prodigio de cálculo ingenieril. El gran fresco con el que Giambattista Tiepolo decoró la bóveda situada sobre esta escalera constituye, sin duda, la más brillante manifestación de este maridaje triunfal entre religión y política.

Pero, además de en las ciudades, el Barroco tardío germánico se implantó, en una auténtica campaña de ocupación simbólica del

territorio, en el campo y en las montañas, en lugares apartados en los que se construyeron desde grandes monasterios a iglesias o santuarios de peregrinación. En estos edificios las complejísimas composiciones geométricas (a menudo a base de óvalos entrelazados) y la maestría técnica en la concepción y realización de las bóvedas se vieron acompañadas de una decoración interna fastuosa dominada por el cegador tono blanco de las paredes y la profusión, en auténtico *horror vacui*, de estucos, dorados y pinturas murales. En Wies (obra de D. Zimmermann) o Vierzehnheiligen (del ya citado Neumann), todos los recursos constructivos y ornamentales del Barroco tardío se ponían al servicio de la reconquista católica de las almas. El esplendor y la riqueza de abadías y monasterios alcanzan ahora un grado tal que ha permitido a Germain Bazin calificarlos como «palacios de la fe»: Melk, Ottobeuren o Wiblingen son imponentes estructuras en las que, además de la iglesia, la residencia de los religiosos, los claustros y los espacios de servicio, dos piezas adquieren especial importancia: la *Kaisersaal*, sala destinada a las visitas imperiales, y la biblioteca (algunos de los más espléndidos espacios del Barroco tardío son, precisamente, las bibliotecas de algunas de estas abadías).

8. EL SIGLO XVIII: EL ARTE RELIGIOSO Y LAS LUCES

A partir de mediados del siglo XVIII el contexto de la relación entre arte y religiosidad registra cambios de gran trascendencia, debidos sobre todo a la progresiva implantación del pensamiento de las Luces y al uso parcial e interesado del mismo por unos gobiernos que veían en los nuevos ideales de la razón un medio eficaz para reforzar su control sobre súbditos y territorios. La aspiración ilustrada a la edificación de un nuevo entorno humano racional determina múltiples choques bien ejemplificativos de la complejidad de un conflicto que iba mucho más allá de la mera polémica religiosa. Así, las disposiciones de Luis XV en Francia o Carlos III en España sobre la prohibición de enterramientos en las iglesias y la creación de cementerios fuera de las ciudades eran en su origen expedientes de carácter urbanístico, pero enseguida adquirieron un tinte de batalla religiosa (patente en los escritos al respecto de Pierre Patte o Benito Bails o en el poema *Los sepulcros* de Ugo Foscolo). Del mismo modo, en España, la guerra declarada de los ilustrados contra los retablos de madera (que cristaliza en los importantes decretos de 1777 que destierran

oficialmente su construcción) tomaba como argumento principal el de los riesgos de incendio, pero no cabe duda de que se trataba de una doble censura estética y religiosa contra uno de los símbolos de la religiosidad barroca.

Por otro lado, los arquitectos de las Luces emprenden un imparable proceso de diversificación tipológica en el seno del cual la arquitectura religiosa es en gran medida despojada de su aura sagrada y entendida desde los parámetros cívicos del resto de las tipologías de la arquitectura pública. Un solo ejemplo puede arrojar luz sobre esta pérdida de privilegio de lo religioso: el hecho de que, en el Madrid de Carlos III, Francisco Sabatini pudiera sin problemas y en muy breve plazo transformar su proyecto del convento de San Pedro de Alcántara en el cuartel que finalmente se construyó (en el emplazamiento que después ocuparía la plaza de España), ubicando sencillamente el patio de armas en el espacio antes previsto para la iglesia. Este tratamiento cada vez más «civil» de lo religioso no impide, sin embargo, que la reflexión sobre el tipo «iglesia» arroje entre sus resultados algunos de los mejores edificios del XVIII y que con frecuencia el proyecto arquitectónico se vea también implicado en los grandes debates religiosos de la Ilustración. Desechada ya la tradicional visión monolítica de las Luces, en el ámbito de la arquitectura religiosa caben, como en todo lo demás, propuestas muy diversas que van desde la continuidad del gran Barroco monumental hasta la imitación mimética de la antigüedad, pasando por la síntesis entre arquitectura greco-romana y tradición gótica, llegándose ya a finales del siglo XVIII, en el marco de la conflictividad revolucionaria y toda su secuela de asociaciones entre arquitectura y política, a propuestas auténticamente iconoclastas, como la patrocinada por J. F. Petit-Radel, inventor de un «método para derribar una iglesia gótica en diez minutos», e incluso a las destrucciones de la época de la Revolución francesa, interesadamente bautizadas después como «vandalismo revolucionario».

La anticomanía ilustrada (no exenta a su vez de críticas en las que también lo religioso podía servir de pretexto: véase la ironía demolidora del *Joven monje a la griega* de Petitot) plantea de nuevo la aspiración a recuperar la grandeza de la arquitectura antigua, ahora mucho mejor conocida que en el Renacimiento gracias a la nueva arqueología y al mismo tiempo integraba a la iglesia cristiana en un recorrido histórico comparativo que la despojaba de su excepcionalidad. El templo griego o romano, difundido gracias a las obras de Stuart y Revett, Leroy o Piranesi, es elevado al rango de modelo,

pero pocas veces es objeto de una resurrección literal, ya que debe confrontarse también con las tradiciones nacionales e históricas. Hay que recordar, así, las vacilaciones de los ilustrados a propósito del gótico, criticado como sistema estético global y por sus asociaciones con el oscurantismo medieval, pero abiertamente elogiado por su saber constructivo y —lo que es más significativo— por considerársele capaz de transmitir un grado de emoción religiosa y estética mayor que el de la racional arquitectura greco-romana. La historia de la más famosa iglesia francesa del XVIII, la de Sainte-Geneviève (convertida después en Panteón de hombres ilustres y, por tanto, en complementariedad de valores laicos y religiosos, en emblema máximo de la Francia civil), es muy representativa del cúmulo de significados programáticos y exigencias tipológicas y simbólicas que podía sufrir una arquitectura religiosa en estos momentos de especial densidad ideológica. Encargo directo de un Luis XV empeñado en resucitar los valores patrióticos de los viejos mitos medievales en torno al origen de la nación (Santa Genoveva), su arquitecto J.-G. Soufflot realizará un extraordinario ejercicio de combinación entre la arquitectura antigua (pórtico, *tholos*, cúpula, protagonismo de la columna...) y el recuerdo en muchos aspectos (bóvedas, arbotantes, etc.) de la tradición gótica nacional (hasta el punto de que Middleton ha podido hablar de un «ideal greco-gótico»). La tendencia a tratar la iglesia cristiana como templo antiguo ofrecerá en toda la Europa del XVIII, desde Madrid a Copenhague, numerosos ejemplos de mayor o menor pureza arqueológica y diversamente marcados por el debate religioso, culminando ya a principios del XIX en la mucho más antiquizante Madeleine de París, de C. Vignon.

En la España borbónica, si ya se habló de la incómoda coexistencia entre el lenguaje tardobarroco hiperornamental y el nuevo clasicismo patrocinado desde el poder central, el abanico de opciones arquitectónicas es de gran riqueza, desde el Barroco clasicista a lo romano de Ventura Rodríguez en Madrid (San Marcos), Zaragoza o Pamplona hasta los proyectos de Ignacio Haan, Hermosilla, Domingo Lois de Monteagudo (la extraordinaria iglesia de Montefrío, Granada, a imagen del Panteón romano) o el siciliano españolizado Francisco Sabatini (quien, en las Comendadoras de Santiago de Granada, ofrece un modelo de convento de una depuración casi de arquitectura civil precisamente en el hipersacralizado espacio de una de las ciudades más marcadamente contrarreformista). El punto más alto de la arquitectura religiosa ilustrada nos lo ofrece, sin embargo, Juan de Villanueva: su oratorio del Caballero de Gracia en

Madrid (después desfigurado por la construcción de la Gran Vía) recoge ya la lección de la arqueología romana, mientras que su Capilla del Venerable Palafox, en la catedral del Burgo de Osma, es un ejercicio palladiano directamente imbricado en el debate político-religioso borbónico, ya que se trataba de exaltar la figura del prelado antijesuítico en un momento en que Carlos III consideraba la posibilidad nada menos que de convertirlo en patrón de España a expensas de Santiago.

No menos complejos son los avatares que sufre la imagen de lo religioso en las artes visuales de la época de las Luces. Las críticas ilustradas a la religiosidad barroca, al fanatismo devoto y a las formas tradicionales de la piedad, así como la búsqueda de la conexión entre la nueva moral universal y una hipotética religión natural, no revelada ni basada en estructuras jerárquicas, trae consigo de modo inevitable un descenso de la temática religiosa en la jerarquía de las artes. Por lo demás, resulta bien clarificadora de los nuevos tiempos la frustración del ambicioso programa diseñado por Benjamin West para instalar en la capilla privada de Jorge III en el castillo de Windsor un gran despliegue de pinturas religiosas: aunque hubiera llegado a realizarse, lo importante es que no se trataba ya de las habituales escenas dogmáticas del cristianismo, sino de una religión contemplada directamente en clave de historia, hasta el punto de que el proyecto fue bautizado como la capilla de la Historia de la religión revelada. Y no es que falten importantes ejemplos de un arte sacro innovador a lo largo del siglo XVIII, desde el *San Roque* de Jacques-Louis David a los diversos hitos que en esta materia ofrece la pintura de Goya. El propio ejemplo del aragonés nos muestra con claridad hasta qué punto lo sagrado era ya visto desde otras preocupaciones ideológicas impregnadas por el pensamiento ilustrado... y también por su crisis finisecular: es justamente en una pintura religiosa, el *San Francisco de Borja*, donde se registra en la obra de Goya la primera aparición de lo monstruoso, de ese desbordamiento del luminoso discurso de la razón que será el eje de su poética en la segunda parte de su trayectoria.

Sin embargo, en la cultura de las Luces la devoción religiosa estaba siendo sustituida por una nueva fe en la moral, en la ética sin adjetivaciones, y semejante evolución se dejaba, por supuesto, notar en la iconografía y en las preferencias de los artistas. Si Diderot valora todavía positivamente la idea de un arte cristiano, lo hace desde una pura preocupación estética: los temas del cristianismo presentan, en su opinión, más posibilidades emocionales que la fábula

nos, como se dirá. La tercera correspondencia es que, así como Dios no se puede propiamente definir ni puede darse a entender a nosotros mediante palabras, nuestra proporción no puede nunca determinarse con un número inteligible ni expresarse mediante cantidad racional alguna, sino que siempre es oculta y secreta y es llamada irracional por los matemáticos. La cuarta correspondencia consiste en que, así como Dios nunca puede cambiar y está todo Él en todo y todo en todas partes, de igual modo nuestra proporción es siempre, en toda cantidad continua y discreta, grande o pequeña, la misma y siempre invariable, y de ninguna manera puede cambiar ni de otro modo puede aprehenderla el intelecto, como nuestra explicación demostrará. La quinta correspondencia puede añadirse no sin razón a las cuatro anteriormente citadas: así como Dios confiere el Ser a la virtud celeste, por otro nombre llamada quinta esencia, y mediante ella a los otros cuerpos simples —es decir, a los cuatro elementos, tierra, agua, aire y fuego—, y a través de éstos da el ser a cada una de las otras cosas de la naturaleza, de igual modo nuestra santa proporción confiere el ser formal, según el antiguo Platón en su *Timeo*, al cielo mismo, atribuyéndole la figura del cuerpo llamado dodecaedro o, dicho de otro modo, cuerpo de doce pentágonos, el cual, como más abajo se demostrará, no puede formarse sin nuestra proporción.

(Luca Pacioli, *De Divina Proportione*, Venecia, 1509; traducción de J. Calatrava, Akal, Madrid, 1987, pp. 41-42.)

2. El Veronés ante la Inquisición

P.: ¿Sabéis por qué habéis sido convocado ante este Santo Oficio?

R.: No, señor.

P.: ¿Podéis acaso imaginarlo?

R.: Creo que sí.

P.: Decidnos cuál pensáis que es la razón.

R.: Según lo que me contó el reverendo padre prior del convento de los Santi Giovanni e Paolo, Vuestras Señorías le habían ordenado que se pintase una Magdalena en lugar de un perro. Yo respondí que haría todo lo que fuese necesario por mi honor y el de mi obra, pero que no comprendía cómo una figura de la Magdalena podía resultar apropiada por diversas razones que daré más adelante, si se me concede la oportunidad.

P.: ¿Qué pintura es esta de la que nos habláis?

R.: La Última Cena que Jesucristo toma con sus apóstoles en casa de Simón.

P.: En esta Última Cena de Nuestro Señor, ¿habéis pintado otras figuras?

R.: Sí, señores.

P.: Decidnos a cuánta gente y describidnos los gestos de cada uno.

R.: Está el propietario de la casa, Simón. Además de su figura he colocado un mayordomo, que imagino acudiría allí por el gusto de ver cómo marchaban las cosas en la mesa. Hay muchos otros personajes que no puedo recordar, pues los pinté hace ya tiempo.

P.: En esta Cena que habéis pintado para los Santi Giovanni e Paolo, ¿qué significado tiene el hombre que sangra por la nariz?

R.: Tan sólo quería representar a un criado que ha sufrido un accidente.

P.: ¿Qué significado tienen los hombres armados vestidos a la alemana, que portan alabardas en sus manos?

R.: Nosotros los pintores nos tomamos las mismas licencias que poetas y bufones, y por eso he representado en las escaleras a estos dos alabarderos, uno bebiendo y otro comiendo. Están allí apostados como si estuviesen de servicio, lo que me pareció adecuado, ya que, según se dice, el dueño de la casa, que era grande y rico, tenía muchos sirvientes.

P.: Y el hombre vestido como un bufón con un loro en su muñeca, ¿con qué propósito lo pintasteis en el lienzo?

R.: De adorno, como de costumbre.

P.: ¿Quién creéis que estaba realmente presente en la Última Cena?

R.: Creo que se encontraba Cristo con sus apóstoles. Pero si en una pintura hay espacio que ocupar, yo la enriquezco con figuras que estén en consonancia con el relato.

P.: ¿Recibisteis el encargo de pintar alabarderos, bufones y cosas similares en este cuadro?

R.: No, señores, pero recibí el encargo de adornar la pintura como creyese conveniente. Es grande y me pareció que se podrían introducir numerosas figuras.

P.: ¿Son los adornos que los pintores acostumbran a añadir a las pinturas o cuadros conjeturas adecuadas al tema y a las figuras principales, o son un puro placer, simplemente lo que os viene a vuestra imaginación sin ninguna distinción ni juicio?

R.: Yo pinto cuadros como creo conveniente y todo lo bien que me lo permite mi talento.

P.: ¿Os parece conveniente pintar en la Última Cena del Señor bufones, borrachos, alabarderos, enanos y semejantes vulgaridades?

R.: No, señores.

P.: ¿No sabéis que en Alemania y en otros lugares infectados por la herejía es costumbre pintar cuadros llenos de calumnias e invenciones similares para hacer mofa, vituperio y escarnio de las cosas sagradas de la santa Iglesia católica y enseñar doctrinas torcidas a gentes ignorantes y sin sentido?

R.: Sí, eso está mal. Pero yo reitero lo que he dicho, que estoy obligado a seguir las directrices de mis superiores.

P.: ¿Qué directrices de vuestros superiores? ¿Han hecho acaso cosas semejantes?

R.: Miguel Ángel en la Capilla Pontificia de Roma pintó a Nuestro Señor Jesucristo, a su Madre, San Juan, San Pedro y la Corte celestial. Todos ellos están desnudos —incluida la Virgen María— y en posturas que denotan escasa reverencia.

P.: ¿Acaso ignoráis que al representar el Juicio Final, en el que no se presume que nadie lleve vestiduras ni cosas similares, no era necesario pintarlas y que en estas figuras no hay nada que no sea espiritual? En ningún sitio

aparecen bufones, perros, armas o cosas semejantes. ¿Os parece que a causa de este o algún otro ejemplo tenéis derecho a pintar semejante cuadro de la manera que lo habéis hecho y mantener que es bueno y decente?

R.: Ilustres señores, no deseo defenderlo, pero pensé que hacía lo correcto. No tuve en consideración algunas cosas, pero nunca pretendí confundir a nadie. La mayoría de las figuras, así como los bufones, están fuera de lugar en una pintura donde se halla presente Nuestro Señor.

Después de que se hubieron pronunciado estas palabras, los jueces anunciaron que el sobredicho Paolo debía reformar y cambiar esta pintura en un período de tres meses y que, si no la corregía, deberían aplicársele las penas impuestas por este Santo Tribunal. Así se decretó de la mejor manera posible.

(*Actas de la sesión del Santo Oficio celebrada el sábado 18 de julio de 1573.*)

3. *Desengaño del arte y angustia religiosa en un soneto del último Miguel Ángel*

*Le favole del mondo m'hanno tolto
il tempo dato a contemplare Iddio,
nè sol le grazie suo poste in oblio,
ma con lor, più che senza, a peccar volto.
Quel c'altri saggio, me fa cieco e stolto
e tardi a riconoscer l'error mio;
manca la speme, e pur cresce il desio
che da te sia dal proprio amor disciolto.
Ammezzami la strada c' al ciel sale,
Signor mie caro, e a quel mezzo solo
salir m'e di bisogno la tuo 'ita.
Mettimi in odio quante 'l mondo vale
e quante suo bellezze onoro e colo,
c'anzi morte caparri eterna vita.*

Las fábulas del mundo me han robado / el tiempo en que debía contemplar a Dios, / y no sólo he dejado su gracia en el olvido, / sino que con ella, incluso, me he dado a pecar. / Lo que a otros sabio, me hace ciego y tonto / y tardo en conocer mi error; / la esperanza falta, mas crece el deseo / por que me liberes de mi propio amor. / Parte en dos el camino que al cielo lleva, / mi Señor querido, y dame en esta mitad / para ascender tu necesaria ayuda. / Hazme odiar cuanto al mundo place / y sus bellezas que honro y cultivo, / para que antes de morir posea eterna vida.

(Soneto escrito por Miguel Ángel en 1555; traducción de L. A. de Villena, en Miguel Ángel Buonarrotti, *Sonetos Completos*, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 176-177.)

4. *Equivalencia entre la arquitectura sacra de los antiguos y la cristiana moderna, según Andrea Palladio*

Si en alguna fábrica se debe poner esfuerzo e industria para que sea distribuida con bella dimensión y proporción ésta es, sin duda alguna, la de los templos, en los cuales el Sumo Hacedor y Creador, Dios Todopoderoso, debe ser adorado por nosotros y, donde del modo que nuestras fuerzas lo permitan, le loemos y le agradezcamos tantos beneficios que nos dispensa continuamente. Por lo que, si los hombres al construir sus propias viviendas ponen grandísimo cuidado en encontrar excelentes y expertos arquitectos y artífices idóneos, con mayor razón están obligados a poner mucha más atención al edificar las iglesias. Y si en aquéllas atienden principalmente a la comodidad, en éstas deben considerar la dignidad y grandeza de quien ha de ser invocado y adorado. El cual siendo el sumo bien y la suma perfección es muy conveniente que todas las cosas a él dedicadas sean reducidas a tal perfección que por nosotros no pueda ser superada. Y, realmente, considerando nosotros esta bella máquina del mundo, de cuántos ornamentos maravillosos está llena, y cómo los cielos con su continuo girar van en ella cambiando las estaciones según la natural necesidad, y con la suavísima armonía de su temperado movimiento se conservan a sí mismas, no podemos dudar que, debiendo ser semejantes los pequeños templos que nosotros hacemos a este otro grandísimo, por su inmensa bondad con una palabra suya perfectamente creado, estamos obligados a hacer en ellos todos aquellos ornamentos que nos sean posibles, y edificarlos de tal modo y con tal proporción que todas las partes juntas aporten una suave armonía a los ojos de los que miran, y cada una de por sí sirva convenientemente para el uso que se le destine. Por lo que, aunque sean de mucha loa aquellos que, por óptimo espíritu guiados, han edificado ya al sumo Dios iglesias y templos y los edifican todavía, sin embargo, no parece que deban quedar sin alguna reprobación si no han estudiado el hacerlos con la mejor forma y más noble que nuestra condición exige. De donde, ya que los antiguos griegos y romanos al hacer los templos a sus dioses dedicaron gran estudio y con bellísima arquitectura los compusieron, y con los ornamentos mejores y con la mejor proporción fueron hechos de manera que convinieran al dios que estaban dedicados, yo quiero demostrar en este libro la forma y los ornamentos de muchos templos antiguos, de los cuales todavía se ven las ruinas y han sido por mí dibujados, a fin de que cada uno pueda conocer en qué forma se deben edificar las iglesias y con qué ornamentos.

(Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venezia, 1570, Proemio al Libro IV.)

5. *La Roma de Sixto V*

Queriendo además Nuestro Señor facilitar el camino a aquellos que, movidos por la devoción o por los votos, suelen visitar con frecuencia los más

santos lugares de la ciudad de Roma [...] ha abierto en muchos lugares muchas calles muy amplias y muy derechas: de modo que cada cual pueda, a pie, a caballo o en carroza, partir de cualquier lugar de Roma y llegar casi directamente a los más famosos sitios de devoción, lo cual sirve además para completar la ciudad: porque siendo estas calles frecuentadas por el pueblo, se construyen allí casas y tiendas en gran número [...]. Y con gastos verdaderamente increíbles ha trazado dichas calles de un lado a otro de la ciudad sin importar los montes o los valles que allí se cruzaban: sino que haciendo explanar aquéllos y rellenar éstos los ha reducido a agradables llanuras y hermosos sitios, descubriéndose en muchos lugares por los que pasan las partes más bajas de la ciudad con variadas y diversas perspectivas, de modo que además de las devociones se alimentan ahora con su hermosura los sentidos del cuerpo.

(Domenico Fontana, *Della trasportazione dell'Obelisco Vaticano*, Roma, 1590.)

6. *Críticas de los ilustrados españoles contra la arquitectura religiosa tardobarroca*

Así es el celebrado Transparente colocado en el respaldo de la capilla mayor [de la catedral de Toledo], el cual consiste en una máquina enorme de mármoles, que harto mejor hubiera sido dejarlos para siempre en las entrañas de los montes de Carrara que no haberlos traído para ser un borrón verdadero de esta iglesia; y de aquí adelante aún parecerá más feo con el nuevo altar de San Ildefonso que tiene enfrente. Todo lo que allí hay no es más que una arquitectura desatinada y bárbara, en se que ven mezcladas algunas estatuas harto comunes, que acaso se hicieron en Carrara mismo [...]. El mencionado promontorio, no sé con qué razón llamado transparente, lo dirigió y ejecutó un tal Narciso Tomé, que, como otros, sin serlo verdaderamente, ha sido tenido en este siglo por hombre de gran mérito en Toledo. Pasó por pintor, escultor y arquitecto, y hubiera pasado por maestro de capilla, según la buena crítica de su tiempo. No solamente hizo manifiesta su miserable habilidad en la quimérica arquitectura con que armó el transparente, sino en una cupulilla que sobre el mismo pintó.

(Antonio Ponz, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, vol. I, 1772.)

La depravación de la arquitectura fue creciendo cada día, de tal modo, que entrado ya el siglo XVIII llegó en la línea de lo malo a un término, que era imposible pasar adelante, con particularidad en los retablos, en las portadas y en los adornos. Quien no lo haya visto ignora hasta dónde puede llegar el desarreglo de la fantasía. Nuevas inundaciones de gentes bárbaras, centenares de años parece no bastarían para correr el inmenso espacio que hay entre Francisco Bautista y Ribera [...] Figúrese un muchacho que dobla un pa-

pel, le recorta con mil vueltas, le extiende, y halla una cosa al parecer bonita porque el un lado corresponde al otro: pues ésta es la arquitectura de los que al fin del siglo XVII tenían fama, y entrado el XVIII eran la admiración de todos. Hubo por entonces un D. Francisco Hurtado Izquierdo, maestro mayor de Madrid, que hizo la capilla del Sagrario de la Cartuja del Paular. Pasmó con sus resaltos, retruécanos y enorme hojarasca a aquellos buenos religiosos, entre los cuales se estima todavía a proporción del dinero que gastaron en mármoles y bronce [...] Pero a quien se debió el último punto y complemento en esta clase fue a D. Pedro Ribera [...] Desde que hizo la primera [de sus portadas] se le debió recoger para curarle el cerebro, y destinar casa para todos los fatuos delirantes que ha habido y hay todavía. Acaso con esta providencia se vería libre Madrid de infinitos retablos, que han de ser mientras duren el oprobio de la arquitectura de España en estos últimos tiempos.

(Eugenio Llaguno y Amírola, *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, 1829 —aunque escrito antes de 1799—, vol. IV, cap. LXVII.)

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: *Figuras e imágenes del Barroco*, Fundación Argenteria, Madrid, 1999.
- AA.VV.: *Le temple. Représentations de l'architecture sacrée*, Catálogo exposición, Paris, 1982.
- Argan, G. C.: *Renacimiento y Barroco*, 2 vols., Akal, Madrid, 1987.
- Argan, G. C.: *Miguel Ángel arquitecto*, Electa, Madrid, 1992.
- Bialostocki, J.: *El arte del siglo xv. De Parler a Durero*, Istmo, Madrid, 1998.
- Boime, A.: *Historia social del arte moderno I. El arte en la época de la Revolución, 1750-1800*, Alianza, Madrid, 1987.
- Bouza, F.: *Palabra e imagen en la Corte*, Abada, Madrid, 2003.
- Brown, J.: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo xvii*, Alianza, Madrid, 1985.
- Calì, M.: *De Miguel Ángel a El Escorial. Momentos del debate religioso en el arte del siglo xvi*, Akal, Madrid, 1994.
- Cardini, F. (ed.): *La città e il sacro*, Libri Scheiwiller, Milano, 1994.
- Chastel, A.: *El Saco de Roma, 1527*, Espasa-Calpe, Madrid, 1986.
- Checa, F.: *Felipe II, mecenas de las artes*, Nerea, Madrid, 1992.
- Checa, F. y Morán, M.: *El Barroco*, Istmo, Madrid, 1982.
- Dandele, T. J.: *La Roma española (1500-1700)*, Crítica, Barcelona, 2002.
- Fagiolo, M. y Madonna, M. L.: *Roma, 1300-1875. La città degli Anni Santi*, Mondadori, Milano, 1985.
- Fumaroli, M.: *L'école du silence. Le sentiment des images au xvii^e siècle*, Flammarion, Paris, 1998.

- Gállego, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Aguilar, Madrid, 1972.
- Labrot, G.: *L'image de Rome. Une arme pour la Contre-Reforme, 1534-1677*, Champ Vallon, Paris, 1987.
- Mâle, E.: *El arte religioso de la Contrarreforma*, Encuentro, Madrid, 2001.
- Marías, F.: *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Taurus, Madrid, 1989.
- Martínez-Burgos García, P.: *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Universidad de Valladolid, 1990.
- Martínez Medina, J.: *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca*, Universidad de Granada, 1989.
- Nieto Alcaide, V.: *El Renacimiento*, Istmo, Madrid, 1990.
- Orozco Díaz, E.: *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Planeta, Barcelona, 1969.
- Portoghesi, P.: *Roma barocca*, Laterza, Roma/Bari, 1978.
- Ramírez, J. A. (ed.): *Dios arquitecto*, Siruela, Madrid, 1991.
- Rodríguez de la Flor, F.: *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Cátedra, Madrid, 2002.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A.: *La arquitectura de los jesuitas*, Edilupa, Madrid, 2002.
- Scavizzi, G.: *Arte e architettura sacra. Cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici (1500-1550)*, Casa del Libro Editrice, Reggio Calabria, 1981.
- Stoichita, V.: *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Alianza, Madrid, 1996.
- Tafari, M.: *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Einaudi, Torino, 1985.