

Historia del arte español

Ernesto Ballesteros Arranz



36

Escuela madrileña
del siglo XVII

Lectulandia

Toda la producción artística de la corte española durante el siglo XVII está marcada por dos hechos fundamentales que condicionan la marcha de la pintura, tanto en el modo como en la intencionalidad de su representación: la monarquía absoluta y la Contrarreforma, desembocando en un arte que, por excelencia, es religioso y cortesano.

Lectulandia

Ernesto Ballesteros Arranz

Escuela madrileña del siglo XVII

Historia del arte español - 36

ePub r1.0

Titivillus 27.09.2017

Título original: *Escuela madrileña del siglo XVII*
Ernesto Ballesteros Arranz, 2013

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Escuela madrileña del siglo XVII

«Y sin embargo, en esa España que se ha podido llamar “país sin Renacimiento”, la poesía y la pintura aceptan plenamente la forma renacentista y las llevan a resultados que, sin desmentir nunca la fidelidad a sus orígenes, las trascienden hacia horizontes totalmente nuevos».

MARTÍN DE RIQUER
Historia de la literatura universal

Si tenemos en cuenta, siempre que nos encontramos ante cualquiera de las formas de expresión, que el arte es un producto humano; que hay en él un germen, una justificación y un fin humanos; que habla de sentimientos y coyunturas ideológicas, al lado de lo meramente técnico o canónico de la representación; que las formas se actualizan en cada encrucijada de acuerdo con el contenido cultural y espiritual de una etapa histórica que se define en sí misma al cambiar la postura mental del hombre ante Dios, la Naturaleza o ante el hombre mismo, no podemos olvidar que bajo el estilo del siglo XVII, en cualquiera de las escuelas nacionales, hay un acontecimiento religioso a escala mundial y de especial repercusión en España que condiciona la etapa barroca: la Contrarreforma.

Toda la producción artística de la corte española durante el siglo XVII está marcada por dos hechos fundamentales que condicionan la marcha de la pintura, tanto en el modo como en la intencionalidad de su representación: la monarquía absoluta y la Contrarreforma, desembocando en un arte que, por excelencia, es religioso y cortesano.

Toda Europa, a finales del siglo XVI, está buscando unas formas de expresión que se adapten a la espontaneidad y naturalismo, contra las prefijadas normas del manierismo italiano de finales del Renacimiento.

En España, y sobre todo en Castilla, no caló profundamente ni el espíritu ni el arte del Renacimiento, que como fenómeno cultural invade Europa, al menos en lo que se refiere a la ruptura con la tradición occidental y a la crítica de los estilos medievales.

Las artes góticas y la religiosidad que las condicionan siguen en vigencia durante el siglo XVI, y es ahora cuando la reacción total contra el Renacimiento Informa y da vida al barroco español.

Hay un cauce de expresión en el proceso de fervor y ortodoxia que agita a todos los países adeptos al movimiento de la Contrarreforma. El profundo sentimiento y vivencia del drama del hombre en el mundo, tan vivamente sentido en España en todas sus manifestaciones artísticas, alcanza ahora el clímax del quehacer artístico.

La visión santa, austera y abnegada y el canon ético ha sustituido a la apoteosis del cuerpo humano, y, a diferencia de Europa, esta sustitución se hace con severidad y devoción. Lo sensual, típico también en todo el Barroco, es tratado en la escuela madrileña con carácter espiritual, desde el tema iconográfico de la Inmaculada Concepción hasta el de la Magdalena, exentos de sensualidad. Y es que la ética de la salvación va a presidir un canon de forma que no tendrá el máximo valor en sí misma, sino como expresión, acomodándose a la sensibilidad eminentemente religiosa del contemplador. Lo vivo y humano van a sustituir a las representaciones Intelectual izadas, abstractas, simbólicas. El culto al cuerpo humano dejará paso al culto al alma.

Tanto los temas religiosos como los cortesanos, aliarán la tradición espiritual de la Edad Media con una moderna concepción de la naturaleza. Un afán de vivir de espaldas a lo cómodo, sereno y confortable dará ánimo al realismo madrileño, haciendo que desde el hombre a la naturaleza sean representados tal y como son. Un realismo que hace a Velázquez o a Ribera elegir los temas de enanos, bufones o seres defectuosos, como observaremos en la niña monstruo de Juan Carreño de Miranda.

Este realismo logrará la creación de géneros nuevos, como el bodegón y el paisaje, si bien tratados con sencillez, comparados a los mismos tipos de producciones flamencas.

La pintura se justifica por la preeminencia de las bandas y superficies del color sobre línea y el dibujo, siguiendo la manera suelta del empaste comenzada por Tiziano. Se da un nuevo valor a la perspectiva, y en los grandes maestros, a la representación de las cosas más como se ven que como en la realidad son. Tendencia que alcanzará el máximo de sus logros con Velázquez, por medio de su perspectiva aérea, ambiental y que no tendrá apenas eco en sus seguidores, a excepción de Claudio Coello.

La luz, que había sido tratada por los manieristas de forma arbitraria, casi abstracta, adquiere ahora el valor de un modo de expresión pictórica. La iluminación es real.

La composición es sencilla, sin la aparatosidad del barroco europeo, con sobriedad mímica en los personajes, sin abusar del desplazamiento de miembros o de la cada vez más buscada dificultad del escorzo, como sucede en las escuelas coetáneas de Italia.

Advertimos un tipo de retrato cortesano realista, sin amoldarse a un tipo ideal de representación estética. Podemos hablar ahora de retratos de personas humanas, sin mixtificación ni idealización. Rara vez en España algún personaje se hace retratar caracterizado por los atributos del santo de su nombre.

Religiosidad y naturalismo, en fin, que perderá la pintura del siglo XVIII, cuando modas extranjeras sean introducidas en España por la monarquía borbónica que inaugura Felipe V.

Por último, debemos señalar las formas que inciden en la escuela madrileña procedentes de otras escuelas coetáneas. Contra lo que podría pensarse a primera vista, la influencia de El Greco en los artistas que trabajan durante el primer tercio de siglo en Toledo es mínima, como ocurre en el caso de los pintores madrileños con respecto a Velázquez, cuyos logros en cuanto al llamado ilusionismo espacial tienen eco solamente en alguna obra de Claudio Coello. El llamado tenebrismo de la pintura de Caravaggio, continuado por nuestro Ribera, influye poderosamente en todo el ámbito de la pintura del siglo XVII, del cual no se escapan ni los grandes maestros del siglo, como Velázquez y Zurbarán. Sigue pesando en nuestros pintores el colorismo y la luz de maestros venecianos.

1. Luis Tristán. Adoración de los Reyes. Museo de Budapest

Aunque establecido en Toledo, Tristán debe ser considerado como perteneciente a la escuela madrileña del siglo XVII, en el primer tercio, antes de la llegada de Velázquez a la corte de Madrid. Durante la primera década del siglo trabaja en el taller de El Greco, influencia que se advierte en cierta tendencia a la estilización de las figuras y en su paleta netamente colorista, aunque sin la luminosidad y brillantez de su maestro. El mantenimiento de los cánones expresivos de siglo XVI perdura aún en la composición en diagonal ambientada, en este caso, por las figuras de primer y último término que completan la intención de perspectiva y el detallado tratamiento de la calidad de telas y adornos.



2. Pedro Orrente. Multiplicación de los panes y los peces. Museo del Ermitage

Se caracteriza esta obra por la calidad de su composición, revalorizada por bellos efectos de luz. Orrente, nacido en Murcia, trabaja en Toledo, y puede ser considerado como artista intermedio entre la escuela valenciana y la madrileña. Obsérvese como uno de los géneros a desarrollarse durante el siglo XVII, el paisaje, es tratado aquí ya de modo naturalista y con horizonte bastante alto. Gran calidad en cuanto a la concepción del tema tienen las figuras y escenas secundarias, a modo de temas de género.



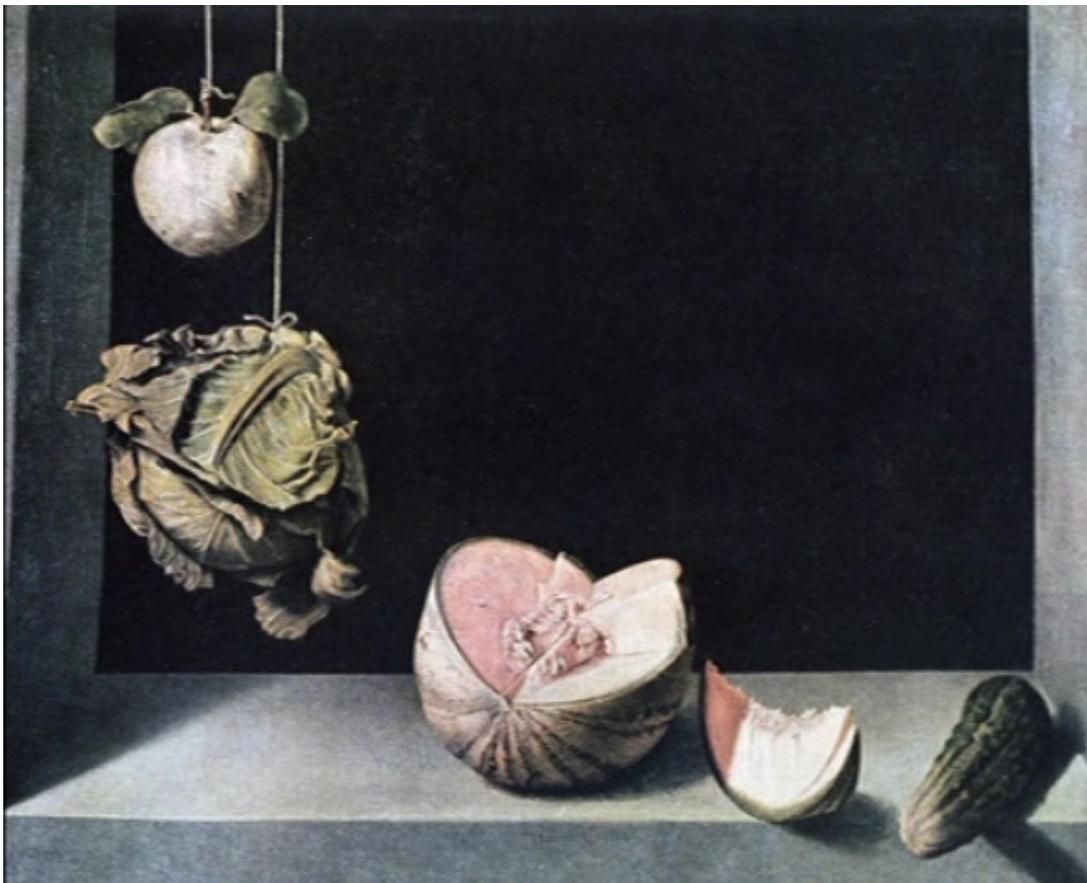
3. Pedro Orrente la cena de Emaús. Museo Budapest

Un paisaje bíblico es tratado en este cuadro, ya decididamente con orientación costumbrista. Obsérvese la naturalidad de la escena, de las actitudes, el ropaje de la época, el detalle anecdótico de la parte Izquierda y la elección de naturalezas muertas. El enmarcamiento tenebrista de la figura de Jesús y el empleo de tonos rojizos delata la influencia de la escuela claroscurista valenciana en la figura de Ribalta. Por la posición que adoptan algunos de los personajes de sus obras, y por la concepción de sus escenas como pintura de género, ha sido denominado el Bassano español, aunque su paleta no llega a la riqueza de color que caracteriza al maestro italiano.



4. Fray J. Sánchez Cotán. Bodegón. Museo de San Diego. California

La orientación naturalista del Barroco desemboca en el cultivo sistemático de una de las formas de la pintura de género que es el bodegón, modalidad pictórica de la que nos han dejado muestras los grandes maestros del XVII español, desde Zurbarán a Velázquez, y del que fueron grandes maestros los pintores flamencos coetáneos. El bodegón madrileño es netamente claroscuro, de gran simetría y claridad de composición, donde los objetos aparecen colocados en línea y en un mismo plano.



5. Felipe Ramírez. Bodegón. Museo del Prado

Felipe Ramírez nació en Sevilla, y su estilo está muy influenciado por los pintores andaluces. Fue hijo o sobrino (no está claro el parentesco) del pintor Jerónimo Ramírez, también sevillano.

Felipe Ramírez pinta, sobre todo, naturalezas muertas, pájaros, escenas de caza y algún cuadro de historia. Este bodegón que presentamos es muy típico del estilo sobrio y sencillo de los bodegonistas españoles, tan diferente de los flamencos, que solían recargar el cuadro con abundancia de motivos y objetos. Los españoles sitúan cuatro o cinco objetos en una composición simple y geométrica que subraya los volúmenes y las calidades de la materia.

Obsérvese la similitud entre esta obra y las de Sánchez Cotán.



6. Juan Bautista Mayno. Reconquista de Bahía. Museo del Prado

La educación artística de Mayno, efectuada en Italia ante las propias obras de Caravaggio, condiciona el estilo de su obra, aun sin adoptar el tenebrismo del maestro, en su juego de efectos de luz y sombra que representan un paso más en la evolución de la pintura hacia una representación alegre de formas y colores. Este cuadro, pintado para el Salón de los Reinos del Palacio del Buen Retiro, representa la histórica reconquista de la bahía de San Salvador, Brasil, ocupada por los holandeses. Un alto personaje militar señala un lienzo en el que Felipe IV es coronado por la Victoria y el conde duque de Olivares.



7. Juan Bautista Mayno. Adoración de los pastores. Museo del Ermitage

Junto a la adopción de ciertos efectos procedentes de Caravaggio, Mayno incorporó a la pintura castellana una concepción de espacios abiertos, quizá de influencia veneciana, que contrasta fuertemente con el tenebrismo y la pintura de taller. Quizá lo más interesante de este cuadro sea la galería de personajes, retratos de indudable orientación naturalista y que bien pudieran pertenecer a la corte de Felipe IV, monarca que tuvo a Mayno como profesor de dibujo.

El abandono del meticuloso tratamiento de las telas delata en Mayno un paso más hacia ese representar las cosas más como se ven que como son en la realidad.



8. Vicente Carducho. Visión de San Francisco de Asís. Museo de Budapest

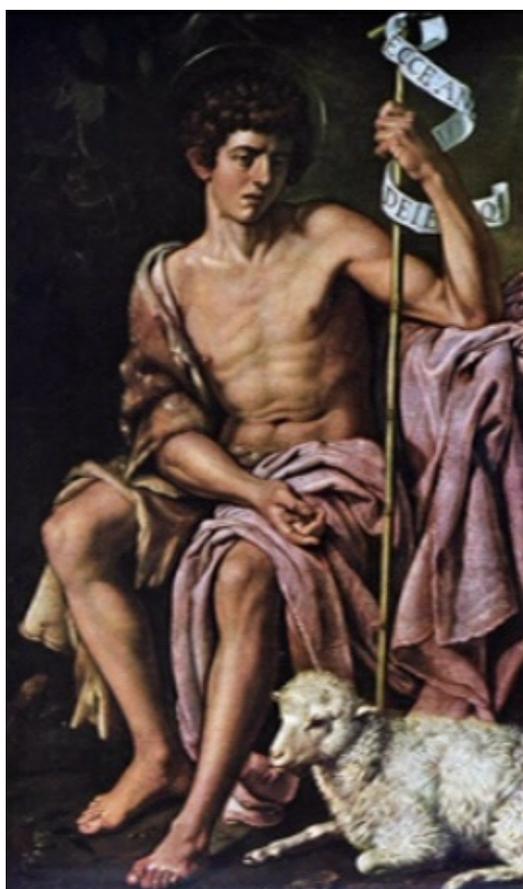
Italiano de nacimiento, formado pictóricamente en España, Carducho nos muestra en esta obra su eclecticismo en cuanto a la captación de los valores expresivos de las distintas escuelas europeas del siglo XVII. La exuberancia de formas, que recuerda a Rubens, se alía con una paleta de tonos suaves y claros, en una línea seguida en España decididamente por Murillo, y con una inclinación realista. Obsérvese la detallada descripción del hábito de San Francisco y de las flores y plantas en la parte baja de la escena.



9. Bartolomé González. San Juan. Museo de Budapest

Fundamentalmente tenebrista, este gran pintor de retratos nos muestra un personaje bíblico concebido a la manera naturalista del resto de su obra.

Sobre fondo indefinido y oscuro se representa un San Juan joven en actitud que ha abandonado todo aquello que signifique pompa, glorificación o triunfalismo y que hace pensar en la copia directa de un modelo. Hay una dedicación minuciosa al tratamiento de la tela, la piel y el cordero. La anatomía, propia de un mancebo, nos habla de lo lejos que están las musculadas formas del canon de Miguel Ángel, que tanto Influyó en nuestra pintura.



10. Bartolomé González. Felipe III. Museo del Prado

Esta obra nos muestra el característico retrato cortesano que aún no ha abandonado los formulismos de Pantoja de la Cruz, sin avanzar hacia el naturalismo retratista, que tendrá su máxima expresión en Velázquez. La actitud es todavía estática, y telas, bandas, encajes y demás adornos están tratados aún con gran detalle dentro de la tendencia a representar las cosas como son.

Tanto los retratos de Margarita de Austria, esposa de Felipe III, como los de sus hijos, siguen dentro de las mismas limitaciones de concepción.



11. Juan Bautista del Mazo. Baltasar Carlos. Museo Budapest

Aunque Velázquez no quiso tener un gran taller en el que sus discípulos completaran sus bocetos y continuasen su escuela, su influjo es Indudable en los retratos de Juan Bautista del Mazo. Sin embargo, el estatismo de sus figuras, la inferioridad de su composición, la interpretación desvanecida de su maestro y el desenvolvimiento de sus ideas en cuanto a una coloración que no responde al directo contacto con la naturaleza hacen de Del Mazo un discretísimo continuador del gran maestro.



12. José Leonardo. La rendición de Juliers. Museo del Prado

Es un pintor de cuadros de historia nacido en Calatayud el año 1605 y muerto en Zaragoza hacia el 1656. Fue alumno de Pedro de las Cuevas, y se sintió muy influido por las composiciones velazqueñas. Fue pintor real durante algún tiempo, y posee una técnica muy depurada. En el Museo del Prado hay un cuadro de este mismo tema tratado con un estilo muy parecido a «Las lanzas», de Velázquez. Hemos considerado mucho más original en su arte de componer este dibujo, que se halla también en el Museo del Prado y nos muestra la rendición de Juliers al marqués de Spínola. Como casi todos los pintores del XVII, es buen dibujante y compone los cuadros sobre una diagonal dominante que cruza el lienzo en profundidad. Este método es típico de la composición barroca del siglo XVII.



13. Antonio de Puga. El afilador. Museo del Ermitage

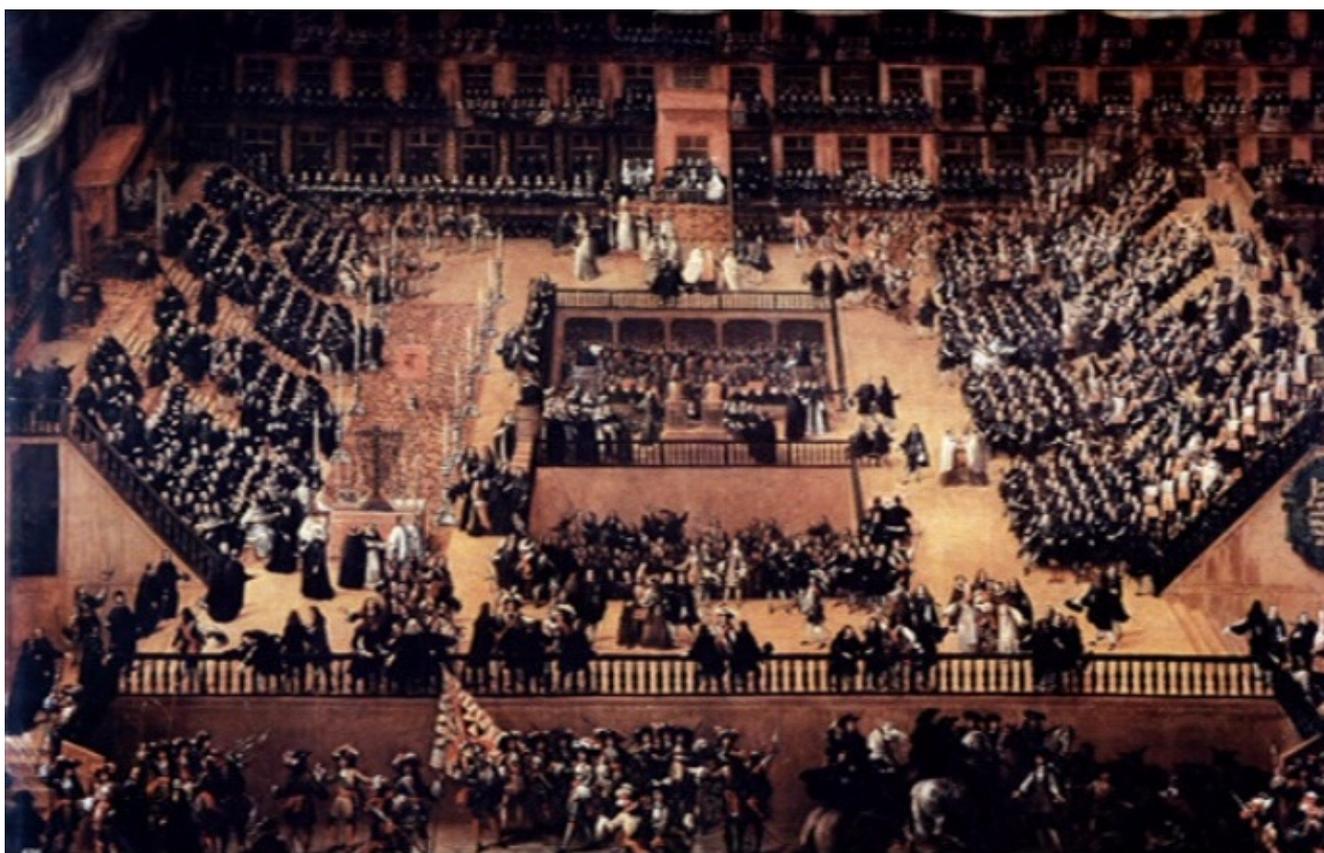
Interesante es la obra de este pintor, dedicado a escenas de género y que constituye una excepción entre sus coetáneos por su temática, de usos, costumbres y oficios de la época. Sin exigencias de composición, sus personajes aparecen en hilera y con sus fondos neutros, llama poderosamente la atención con su paleta «negra» de tonos oscuros-verdosos que, totalmente al margen del tenebrismo y el colorismo, evocan sin querer las escenas negras de Goya o la pintura de nuestro contemporáneo Solana, de los cuales es claro precedente.



14. Francisco Rizi. Auto de fe. Museo del Prado

Era hijo de un pintor italiano de la Corte de Felipe H. Pintor de la corte de Felipe IV desde el año 1656, le alabaron sus contemporáneos por su fecundidad y su facilidad en la ejecución de grandes composiciones, pero la posteridad ha visto en sus obras un estilo ligero y superficial de flojo dibujo y tonos brillantes y efectistas que producen una impresión puramente decorativa, muy al gusto del Barroco de últimos del siglo XVII.

La representación corresponde al auto de fe celebrado en Madrid el 30 de junio de 1680, presidido por Carlos H; su esposa María Luisa de Orleans; su madre, Mariana de Austria, y varios dignatarios de la corte. Tanto este grupo como el que rechaza las reflexiones, el que las atiende y el de nobles que siguen atentamente la mecánica del proceso tienen su mayor justificación en el valor documental.



15. Fray Juan Rizi. La cena de San Benito. Museo del Prado

Hermano mayor de Francisco, y profeso en la Orden de San Benito, dedica su obra a la representación de escenas de monjes, como Zurbarán, aunque en la comprensión de la realidad y en el tratamiento de la luz sigue caminos más afines a Velázquez.

Dominó ampliamente el arte de componer sus escenas, en las que los personajes, tomados del natural, se convierten en verdaderos retratos de gran valor naturalista. A estos valores se unen el empleo de una pincelada amplia y suelta y una interpretación luminosa del color, que hacen de Rizi uno de los mejores exponentes de nuestra pintura madrileña del siglo XVII.



16. Antonio de Pereda. El socorro de Génova. Museo del Prado

En este cuadro, pintado para el Salón de los Reinos del Palacio del Buen Retiro, Pereda nos muestra, dentro aún de las formas de expresión severas y sin grandes exigencias, a don Álvaro de Bazán acogiendo al Dux de Génova, que, seguido de sus senadores, agradecen el auxilio prestado a la ciudad en 1636.

Ni el lancero de espaldas en primer término, a la izquierda, ni el fondo, de interpretación rutinaria, logran dar perspectiva a esta sencilla composición.



18. Antonio de Pereda. San Jerónimo (dibujo). British Museum. Londres

Esta obra nos muestra claramente la calidad de dibujo que se advierte bajo la pintura de las obras de Pereda, en una factura de línea suelta y mano ágil con gran facilidad para la concepción y diseño de los temas.

La calidad de las sombras apenas esbozadas, subrayadas con certeras líneas de trazo fino, nos muestra a San Jerónimo meditando, posiblemente ante una Biblia.



19. Juan Carreño de Miranda. Carlos II. Monasterio de El Escorial

A mediados del siglo XVII la escuela madrileña alcanza su plenitud y logra sus formas propias de expresión. Si bien la influencia de Velázquez es mínima, la pintura avanza hacia valores plásticos contrarios al tenebrismo, abandonado definitivamente en pro del color y de un canon de formas menos estereotipadas. Carreño de Miranda, que es, ante todo, retratista, nos muestra aquí la figura de Carlos II interpretada con gran realismo: sus facciones delatan la capacidad mental del rey que, según sus biógrafos, a los nueve años aún no sabía leer ni escribir. El fondo de este cuadro lo constituye el Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid, en el que se encontraba la mesa de los leones, hoy situada bajo este cuadro en el Museo del Prado.



20. Juan Carreño de Miranda. Doña Mariana de Austria. Monasterio de El Escorial

Pintor real desde 1669, Carreño nos ha legado una completa serie de retratos cortesanos en los que, con un realismo sorprendente, ha captado la severidad de una corte vestida de luto. Aquí nos muestra a Doña Mariana de Austria, regente de España desde 1665 a 1667 por la minoría de Carlos II, ataviada con el hábito monjil de viuda. En estos retratos Carreño ha pulsado una nota convincente y original en la que se han mezclado el naturalismo de Velázquez y la elegancia estilizada de Van Dyck expresadas con una fluida y ágil factura. Como en el anterior, sirve de fondo el Salón de los Espejos.



21. Juan Carreño de Miranda. El Duque de Pastrana. Museo del Prado

Este retrato, fuera de las severas exigencias de la corte, nos muestra hasta qué punto ha asimilado la escuela madrileña el naturalismo de Velázquez, el colorido veneciano y la condescendiente elegancia de Van Dyck. La figura del duque, alargada y ataviada de negro, contrasta con el colorido sin trabas de su escudero y la soltura decorativa del caballo blanco, quizá en un intencionado contraste.



22. Juan Carreño de Miranda. Santiago a caballo. Museo de Budapest

Carreño se ha desligado ya totalmente del tenebrismo y de los estereotipados cánones. La extraordinaria factura y vitalidad del caballo, que recuerda a Rubens, el celaje intensamente colorista con el que se confunde el manto de Santiago y su flotante estandarte, el tratamiento de las carnaciones, y el punto de vista bajo que permite resolver de manera magistral la multitud de moros que se adivinan, justifican ampliamente a Carreño como continuador del prestigio de Velázquez en la corte de Madrid.



23. Juan Carreño de Miranda. Dos apóstoles (dibujo). Biblioteca Nacional. Madrid

La hábil ejecución de Carreño queda bien patente en este dibujo realizado en lápiz negro, rojo y blanco. La fuerza del trazo y la firmeza de la línea, la convincente ejecución y la habilidad en el empleo de los tres colores hacen de su obra un paso más hacia la soltura de la dicción pictórica, ampliamente representada en el siglo siguiente.



24. Mateo Cerezo. Cristo. Museo de Budapest

Esta obra, que adquiere la calidad y factura de un perfecto estudio, quizá pensado para un cuadro mayor, nos muestra claramente la influencia de la concepción pictórica de la escuela veneciana del siglo XVII. La pincelada nerviosa y suelta, pero certera, el naturalismo de la expresión y postura en la que se mezclan el sufrimiento y la resignación hacen de este, poco conocido cuadro, una obra maestra de nuestro siglo XVII por su concepción moderna.

Toda la obra de Cerezo está presidida por un dominio de tonos suaves, bien combinados, que le hacen, ante todo, muy agradables a los ojos del contemplador.



25. Juan Martín Cabezalero. Asunción de la Virgen. Museo del Prado

A Mateo Cerezo se venía atribuyendo tradicionalmente esta «Asunción de la Virgen», sin tener en cuenta las evidentes diferencias en cuanto a colorido, composición y tratamiento de los personajes entre la presente obra y las firmadas por Cerezo.

Hoy la obra se adjudica, definitivamente, y así lo recoge el Catálogo del Museo del Prado de 1985, a Juan Martín Cabezalero, pintor nacido en Almadén (Ciudad Real) probablemente en 1633.

Fue uno de los alumnos predilectos de Carreño, al que le unió una extraordinaria familiaridad, y tuvo una vida corta, como la mayoría de sus compañeros de generación.

No son abundantes las obras que de él se conservan, pero algunas están bien documentadas. Este lienzo presenta todas las características que pueden constatarse en sus obras firmadas: la monumentalidad de sus personajes, modelados por amplios planos de luz, pero con perfiles muy contrastados que les confieren cierto carácter escultórico; la composición basada en diagonales violentas, lo que produce una sensación de agitado movimiento de las masas; cromatismo claro, pero de una luminosidad intensa, con predominio de blancos, azules y amarillos anaranjados muy peculiares.



26. José Antolínez. Inmaculada Concepción. Museo del Prado

El valor iconográfico de este tema reside en un tipo de representación de la Inmaculada muy repetido, y que solo cederá ante la versión que Impondrá Murillo. La figura, algo curvada, con las manos unidas en el lado opuesto al que se inclina la cabeza, la abundancia de manto al aire, con calidad de raso deslumbrante, cuyo movimiento continúa en los ángeles niños y su ambiente de cielo azul intenso constituyen el arquetipo de este género de representaciones, anterior a la dulzura y feminidad de la escuela sevillana.



27. Juan Antonio Escalante. Inmaculada Concepción. Museo de Budapest

El tema no llega en su tratamiento a la categoría de Murillo o Zurbarán, por su débil colorido, del que solo se salvan los estudios en blanco y su flojo dibujo, a pesar de cierto tono distinguido que es Indudable tiene influencia de Van Dyck.



28. Francisco Herrera, el Mozo. Apoteosis de San Hermegildo. Museo del Prado

Resulta interesante la comparación de esta obra con la producción del llamado Herrera el Viejo, padre del autor de esta Apoteosis, para establecer hasta dónde ha avanzado la pintura del siglo XVII con relación al siglo XVI; máxime cuando esta obra constituye fiel exponente de la pintura barroca con supeditación a todas sus leyes y exigencias.

La obra, deliberadamente efectista, delata la identificación con la pintura barroca en cuanto a exaltación, actitudes y desplazamiento de miembros, que la convierten en el máximo exponente de la pintura, netamente barroca, de la escuela madrileña.



29. Claudio Coello. Sagrada Familia. Museo del Prado

Asistimos a la formación del último gran maestro de la escuela madrileña del siglo XVII y el más importante después de Velázquez, en esta obra que, pintada a los dieciocho años, se nos muestra aún totalmente al lado del claroscuro italiano y de espaldas a Velázquez y su maestro, Francisco Rizi, tanto en la concepción del tema como en el color y la suelta factura. Este cuadro es, sin embargo, de positiva eficacia, quizá demasiado cargado de accesorios, por el detallismo extraordinario y la minuciosa atención dedicada a la ejecución de los motivos, en un período de la pintura barroca en el que se atiende más al conjunto que al detalle.



30. Claudio Coello. Carlos II. Museo del Prado

Carreño Miranda, su maestro junto a Francisco Rizi, abrió las colecciones reales a la ávida mirada de este pintor cuando había ya asimilado las enseñanzas de la pintura barroca. Desde este momento, su formación inicial se combina con el colorismo veneciano y flamenco y las enseñanzas de la pintura velazqueña.



31. Claudio Coello. Martirio de San Juan. Museo del Prado

Este boceto para el cuadro central del retablo de la iglesia parroquial de Torrejón de Ardoz nos muestra una de las composiciones barrocas más características del Barroco madrileño, tanto en la disposición de las figuras como en ademanes y actitudes; reflejo de la manera de concebir de Rubens, que Coello asimiló mejor que ninguno de sus coetáneos.



32. Claudio Coello. Adoración de la Sagrada Forma. Monasterio de El Escorial

Estamos ante la obra que más asimiló las enseñanzas de Velázquez en cuanto a la perspectiva aérea o expresión del marco ambiental, al naturalismo de los retratos y dignidad de los personajes. La gran facilidad narrativa de Coello nos muestra el momento en el que la Sagrada Forma es llevada a la Sacristía y es expuesta a la adoración de Carlos II y sus cortesanos. El monarca, a los veintinueve años, aparece tratado con indulgencia en cuanto a su aspecto físico.

En este cuadro, de gran valor documental, Coello ha sabido captar magistralmente el auténtico latido de aquel momento al que ayuda, en su solemnidad, el marco de la misma Sacristía de El Escorial. Es, sin duda, la obra maestra de la escuela madrileña del siglo XVII, exceptuando la obra de Velázquez.





ERNESTO BALLESTEROS ARRANZ (Cuenca, España, 1942) es Licenciado en Geografía e Historia por la Universidad Complutense y doctor en Filosofía por la Autónoma de Madrid. El profesor Ernesto Ballesteros Arranz fue Catedrático de Didáctica de Ciencias Sociales en la Facultad de Educación, además de su labor como enseñante en el campo de la Geografía, manifestó siempre un particular interés por la filosofía, tanto la occidental como la oriental, en concreto la filosofía india. Buena prueba de ellos son sus numerosas publicaciones sobre una y otra o comparándolas, con títulos como *La negación de la substancia de Hume*, *Presencia de Schopenhauer*, *La filosofía del estado de vigilia*, *Kant frente a Shamkara*. *El problema de los dos yoes*, *Amanecer de un nuevo escepticismo*, *Antah karana*, *Comentarios al Sat Darshana*, o su magno compendio del *Yoga Vâsishtha* que fue reconocido en el momento de su edición, en 1995, como la traducción antológica más completa realizada hasta la fecha en castellano de este texto espiritual hindú tradicionalmente atribuido al legendario Valmiki, el autor del Ramayana, y uno de los textos fundamentales de la filosofía vedanta.

Ha publicado también *Historia del Arte Español* (60 Títulos), *Historia Universal del Arte y la Cultura* (52 Títulos).