

... Hola, bienvenidos a este tiempo de radio... ...que la UNED propone a los alumnos... ...del curso de acceso directo. ... Durante media hora intentamos todos los días lectivos...
...ayudaros con orientaciones y entrevistas... ...acompañados por los profesores de la sede central... ...y otros expertos en las distintas materias... ...que conforman este curso.

Hoy, historia del arte, con la profesora Sagrario Aznar, con la que continuaremos hablando del barroco. Esta noche en Historia del Arte nos acompaña la profesora Sagrario Aznar. Buenas noches, Sagrario. Hola, buenas noches, Isabel. Buenas noches a todos. Si hay algo que caracteriza a la pintura barroca del siglo XVII, eso es, sin lugar a dudas, su diversidad. Se está pintando mucho y de un modo muy diferente en prácticamente todos los países de Europa. Y además, en todos ellos, aparecen pintores de gran calidad y de primer orden. Da la impresión de que la evolución de la pintura desde el punto muerto del manierismo,

abre ante los pintores una infinita riqueza de posibilidades que cada uno asimila o analiza de una manera diferente. ¿Se podría, sin embargo, dividir la pintura barroca europea del siglo XVII de alguna manera para que sea más fácil hacer una primera aproximación? Bien, tú misma lo has dicho. La evolución de la pintura desde lo que tú muy bien has llamado el punto muerto del manierismo se va a ir abriendo poco a poco durante el siglo XVII hacia un estilo muchísimo más rico en posibilidades. En los grandes cuadros de Tintoretto o en los del Greco el alumno ya ha podido ver cómo nacen algunas ideas que van a ir poco a poco adquiriendo mayor importancia a lo largo de todo el siglo XVII, como por ejemplo la relevancia que ya dan a la luz o al color, el desprecio o el desdén por la armonización sencilla y sobre todo la preferencia por composiciones mucho más complicadas. Pero la pintura del siglo XVII no va a ser de ninguna manera una simple continuación más o menos exagerada de lo que ya es el siglo XVII. La hemos visto como estilo manierista. Va a aportar una serie de...

de novedades que van a ser muy importantes para la historia de la pintura y como ya ha señalado en los diferentes países y momentos va a adoptar unas formas de expresión muy distintas. Por ejemplo, no es de ninguna manera lo mismo el primer barroco naturalista de un pintor como Caravaggio que el último barroco o el barroco decorativo de Pietro da Cortona, como no es lo mismo tampoco el barroco católico de Rubens que la pintura de retratos, paisajes o bodegones de los países nórdicos, burgueses y protestantes, sobre todo de Holanda. Es evidente que son esfuerzos artísticos muy distintos que surgen de maneras muy diferentes de pensamiento, de religión y de organización política y social, hasta el punto de que parece bastante dudosa la posibilidad de reducirlos a un común denominador, aunque en los manuales para poder abarcarlos se ha intentado estructurarlos, por ejemplo, como ya os he dicho antes más o menos, en un barroco de los países católicos que a su vez tiene una forma de expresión muy distinta a la de los países protestantes, que es el barroco de los países católicos.

y otra clasicista en pintores como los Carracci en la pintura de Caballete y por otro lado una faceta decorativa en las bóvedas de las iglesias. Y en segundo lugar, un barroco protestante con una clientela diferente y por lo tanto una producción muy distinta en los países del norte. Música Has mencionado a Carracci, a Caravaggio, a Velázquez, a Rubens, todos ellos artistas que trabajaban en Roma o que en algún momento de su carrera pasaron por esa ciudad. ¿Qué estaba pasando en Roma y por qué era tan importante la pintura en esta ciudad? Bueno, Roma se había convertido ya desde el siglo XVI, incluso antes, en algunos

aspectos, se había convertido en el centro de todo el mundo artístico europeo, de la misma manera que siglos después lo será París. Y allí va a ser donde realmente se origine toda la nueva forma barroca de entender la pintura.

Las causas que ayudan a ello van a ser muchas. En aquellos días a la gente ya le empezaba a gustar hablar de arte y en Roma, aunque en otros centros también, en Madrid, por ejemplo, existían ya algunos hombres cultos especialmente aficionados a la pintura y especialmente aficionados a discutir acerca de los diversos movimientos o tendencias existentes entre los artistas de su época, comparándolos con los ya viejos maestros del Renacimiento normalmente y tomando partido en sus intrigas y disputas que empiezan a ser abundantes, empiezan a ser muchas. Al mismo tiempo, artistas, creadores de todas partes de Europa van a acudir a Roma, van a tomar parte en estas discusiones sobre pintura, van a estudiar a los viejos maestros que es donde mejor están representados, es en esa ciudad, y van a volver a sus países con un modo diferente de ver y entender la pintura, sobre todo con un modo diferente de entenderla. Con un modo más moderno, si quieres. Dos de los artistas que llegaron a Roma en este momento...

van a ser Aníbal Carracci de Bolonia y Michelangelo Caravaggio, que venía de un pequeño lugar próximo a Milán. Dos artistas de los que siempre se ha dicho que fueron los que realmente formaron el lenguaje barroco de la pintura. ¿Cómo es posible que dos pintores tan diferentes ayuden a crear un mismo lenguaje? En primer lugar, porque como ya hemos dicho, el lenguaje barroco no es ni muchísimo menos uniforme, pero también porque ambos van a tener el mismo punto de partida. O sea, ambos parecían cansados del manierismo y de todas sus exageraciones, aunque cada uno de ellos va a superar sus artificiosidades de una manera muy distinta. Sin embargo, como has dicho, eran muy distintos. Aníbal Carracci de un modo clásico y Caravaggio de un modo naturalista. ¿Es así? Sí, efectivamente. Nada más llegar a Roma, por ejemplo, Carracci va a caer bajo el incuestionable encanto de las obras de Rafael, al que habían explotado y destrozado los manieristas, y del que él personalmente... Personalmente ya no se pudo librar nunca. Y desde el principio se va a proponer...

recobrar en su pintura algo de su sencillez y de su belleza. De hecho, el grito de batalla de los que enseguida fueron sus partidarios en los corrillos de Roma iba a ser el de cultivar contra viento y marea una belleza clásica, es decir, volver a encontrar el equilibrio y la dignidad de la pintura clásica, de la pintura de Rafael. Lo vemos muy claramente, por ejemplo, en la figura 27 de la página 162, en la obra titulada Hércules entre la virtud y el vicio, que está en el Museo de Nápoles. El cuadro, tal y como aquí lo puede ver el alumno, es tan sencillo y armonioso en su composición como podría haberlo sido el de cualquier pintor renacentista, pero hay que tener cuidado porque no es en absoluto renacentista y eso se ve en el dinamismo de los cuerpos, en la forma que tiene el pintor de hacer caer la luz sobre las figuras o en la manera de provocar o de intentar provocar nuestras emociones, que es completamente barroca. Has comentado que Carracci se fijó muchísimo en las obras de Rafael. Es que Rafael en ese momento estaba...

denostado, no se le consideraba como se le considera ahora mismo. Sí, se le consideraba, pero el problema es que se le consideraba en exceso. Es decir, toda la pintura manierista que nace después del Renacimiento, después de la gran pintura del Renacimiento, lo que hace es una exageración y utiliza a Rafael como un cliché en todas sus obras. Entonces,

por decirlo de alguna manera, un Rafael malentendido o demasiado exagerado. Lo que hace Carracci es volver al Rafael clásico, al Rafael equilibrado y digno, intentar recuperar la parte serena, por llamarlo de alguna manera, de su pintura. ¿Y cuáles son las características de la obra de Caravaggio? Bueno, las características de Caravaggio son mucho más exageradas que las de Carracci y también muy diferentes, porque Caravaggio nunca, nunca puede caer, como le ha ocurrido en ocasiones a Carracci, bajo la acusación de eclecticismo, de ser un pintor ecléctico. Caravaggio era un pintor de un carácter bastante insoportable.

Él era rudo, irascible, tuvo una vida muy movida, llegó incluso a matar a una persona, fue perseguido por la justicia, tuvo que huir de Roma y tuvo una muerte muy temprana. Dejó poca obra, pero suficientemente representativa. Aunque solo sea por la diferencia de carácter que tienen los dos, su pintura tiene que ser forzosamente muy diferente. Por ejemplo, asustarse como habría hecho Carracci de la fealdad o de la posibilidad de representar la fealdad, a Caravaggio le parecía una flaqueza despreciable porque lo que él deseaba era representar la verdad, la naturaleza, bonita o fea tal y como él la veía. De hecho, él nunca sintió ninguna preferencia como hizo Carracci por los tan traídos. No se sintió que los artesanos y tan llevados modelos clásicos y ningún tipo de respeto por la llamada belleza ideal. Prefirió siempre utilizar en su obra modelos reales, encontrados en las calles de Roma, como por ejemplo los que el alumno puede ver en la conversión de San Pablo.

en la figura 25 de la página 161, un lienzo que Caravaggio hizo para la iglesia de Santa María del Pópolo, en la que todavía se conserva y en el que además Caravaggio abusa, entre comillas, de un escorzo exageradísimo, tanto en la figura de San Pablo como en la figura del caballo, que va hacia el fondo en un escorzo, una diagonal en profundidad, y abusa también del dinamismo de unas diagonales muy marcadas que se entrecruzan hacia el fondo del cuadro. El cuadro desde luego ya no se puede confundir, como nos ocurría con Carracci, con un cuadro renacentista, y no aparenta absolutamente ningún respeto por ninguna clase de tradición o de belleza anterior. Son pinturas muy frescas las de Caravaggio, que no han perdido absolutamente nada de su atrevimiento en los casi cuatro siglos que han pasado desde entonces. Pero un cuadro de este tipo tenía forzosamente que chocar a la gente devota, que debía encontrarlo irreverente e incluso ultrajante. Tuvo Caravaggio éxito y fama en su tiempo.

Bueno, desde luego el cuadro chocaba muchísimo, porque la gente hasta ese momento estaba acostumbrada a ver a los apóstoles como unas figuras muy respetables, envueltas en ropajes siempre muy hermosos, muy bonitos, y ahora con Caravaggio se encuentran en cuadros como La vocación de San Mateo, que el alumno puede ver en la figura 26 de la página 162, ante lo que parecía gente vulgar, ante lo que era gente vulgar con sus rasgos reales, sus caras arrugadas y poco dignas. Por decirlo de alguna manera, en el papel de apóstoles. Caravaggio estaba haciendo todo lo que estaba en su mano, todo lo posible para que los personajes de los textos antiguos, los personajes bíblicos, parecieran reales y tangibles, le parecieran cercanos a la gente. Es más, su peculiar modo de manejar la luz y la sombra, que se ha llamado tenebrismo, colabora sobre todo a ese fin. La luz en sus cuadros no hace parecer más suaves o más graciosos los cuerpos. Caravaggio se encuentra en la página 262, ante lo que parecía gente vulgar, ante lo que parecía gente vulgar, ante lo que parecía gente vulgar, ante lo que parecía gente vulgar.

todo lo contrario, que es dura y casi fregadora en un contraste de una luz muy fuerte con unas sombras profundas que crean un efecto de claro oscuro muy acusado y que va a tener unas consecuencias fundamentales en toda la pintura contemporánea a Caravaggio y posterior a él. Pero desde luego a la gente este modo tan directo de tratar a las figuras santas no le gustaba en absoluto. A pesar de todo, Caravaggio sí va a gozar de fama y va a tener importantes protectores, incluso dentro del sector de la iglesia, a pesar de la ajetrada vida que ya os he contado que tenía antes con la justicia. Tened en cuenta que estamos hablando ya de una sociedad que es muy culta hacia la pintura, una sociedad que ya está muy formada y que es capaz de entender la pintura como tal, aunque en algún momento pueda llegar a escandalizarle. ¡Gracias por ver el video!

Estamos hablando todavía del foco de Roma y de la creación de un lenguaje barroco para la pintura de esta ciudad, pero ¿fueron solo italianos los artistas que contribuyeron a su formación? No, ni mucho menos. Ya hemos dicho que a Roma van a llegar artistas de toda Europa. Por ejemplo, allí llega también el francés Nicolas Poussin, un clasifista que había estudiado la estatuaría clásica con un apasionado celo. A él le encantaba porque estaba empeñado en inspirarse en su belleza para traducir su visión de una tierra de inocencia y de dignidad perdidas, de una tierra arcádica. La figura 30 de la página 166 os puede mostrar, de hecho, un apacible paisaje meridional. En ella vemos a tres hermosos jóvenes y una pequeña doncella que están agrupados en torno a lo que parece una tumba de piedra. Uno de los pastores, porque... ...y el otro, porque... ...y el otro, porque...

Bueno, de ellos se trata como se les puede identificar por sus vestidos y sus bastones. Se ha arrodillado intentando descifrar la inscripción de la sepultura. Uno de ellos la está señalando a la vez que contempla a la pastora, que como su compañero en el otro lado, permanece en un silencio melancólico, casi melancólico. La inscripción que están viendo está en latín y dice, en arcadia ego, es decir, yo estoy también en arcadia. O sea, en resumen, lo que Poussin quiere decir es que yo, la muerte, reino también en la idílica región del sueño de las pastorales. La composición que hasta ahora nos parecía bastante simple, se nos muestra de repente con una simplicidad que nace de una sabiduría artística bastante seria. Una sabiduría que no tenía nada que envidiar, por ejemplo, a la de Rubens. Sin embargo, por lo que nos estás comentando, en el barroco cabía el amor por la belleza clásica, pero también la realidad. Como en el caso de Caravaggio, ¿cómo se podían unir?

estas diversas tendencias? No se unían, eran tendencias paralelas, nunca llegaron a unirse los pintores, o eran clasifistas, como Poussin o como los Carracci, o eran naturalistas, lo que entonces se llamó naturalistas, que todos salen de la línea de Caravaggio. Caravaggio es el primero, pero lo vamos a encontrar también en Rubens, en Velázquez. Lo que pasa es que siempre se ha considerado como los grandes barrocos, a los barrocos de la línea naturalista, y se ha dejado un poco de lado a los que han sido barrocos clasifistas, por considerarlos epígonos del Renacimiento. Últimamente se les está empezando a revalorizar como pintores puramente barrocos, porque ayudan a crear un lenguaje barroco y un modo de ver la pintura barroco. Nos habías hablado de Rubens. Rubens llegó a Roma en 1600. Cuando contaba 23 años.

Una edad muy influenciada y sin duda los pintores romanos y los grandes maestros italianos tuvieron que impresionarle mucho. Pero él venía a su vez de una tradición pictórica

muy especial, la flamenca. ¿Hasta qué punto ambas corrientes se mezclaron en su obra? Se mezclaron constantemente. Rubens nunca pudo librarse de la influencia flamenca en su obra. El modo de ver y entender la pintura de Rubens, del que el alumno puede ver obras en las figuras 33 y 34, de las páginas 168 y 169, es básicamente italiano, aprendido en Roma. Pero él es un flamenco y ni podía ni quiso nunca desprenderse de una tradición pictórica. La flamenca que siempre se interesó, por decirlo de alguna manera, en las superficies de las cosas y que trató de emplear todos los recursos artísticos que conocía para expresar las texturas de las telas y de los cuerpos animados y pintar en suma tan fielmente como se podía. Como les era posible todo lo que tenían ante los ojos, todo lo que podían.

ver, ni los flamencos, ni por supuesto Rubens se van a preocupar demasiado por los criterios acerca de la belleza que van a ser tan sagrados para sus colegas italianos, sobre todo para los clasifistas, y ni siquiera van a manifestar tener en mucho los temas relevantes, lo que se considera temas relevantes como los religiosos o los mitológicos, porque también Rubens creía que la tarea de un pintor consistía esencialmente en pintar el mundo que tenía en torno a él, pintar lo que le gustaba, hacernos sentir su complacencia en la belleza múltiple y palpitante de las cosas. Por eso su pintura es siempre tan dinámica, tan alegre, tan vital. Sin embargo, fíjate bien, va a ser precisamente Rubens el que aconseja a Velázquez hacer un viaje a Italia. Sí, parece que durante una de sus estancias en España como diplomático, Rubens conoció y animó al joven Velázquez a ir a Italia. ¿Hasta qué punto esto fue decisivo en la formación del pintor español? Absolutamente decisivo.

después de una formación en la que hace una interesante serie de cuadros de género en su primera etapa como por ejemplo el Aguador o la vieja Friendo Huevos que tienen un cierto aire tenebrista, un cierto aire a caravaggio Velázquez hace un primer viaje a Italia y más tarde en un corto plazo de tiempo un segundo viaje que cambia por completo no solo su manera de pintar sino sobre todo su modo de entender la pintura, lo mismo que le había pasado a Rubens su modo de entender la importancia de la pintura y por eso aunque la mayor parte de su vida la va a pasar en la corte de Felipe IV se convertirá desde España, desde Madrid en el pintor más serio y poderoso de todo el siglo XVII su tarea principal en la corte española era la de pintar, como la de todos los pintores de corte la de pintar los retratos del rey de la familia real pero Velázquez va a saber convertir esos retratos en algunas de las pinturas más fascinantes que se hayan visto nunca como dice Julián Gallego es el pintor que va a saber llevar los retratos de...

de corte a las alturas de la pintura de vanguardia y eso por no mencionar obras maestras de él, obras que hizo además para él, no por encargo de la última etapa como las Landeras en la figura 45 de la página 183 o las Meninas en la figura 46 de la página 184 con sus magníficos efectos de pincelada suelta o de delicada armonía de los colores en las que parece que por debajo de toda su complicadísima iconografía Velázquez lo que hace es volver a hablarnos del único problema que realmente le preocupaba que era la propia pintura. Con todo lo que estamos hablando de pintura sobre lienzo da la impresión de que nos vamos a dejar en el tintero otra de las facetas más interesantes de la pintura barroca en los países católicos y probablemente la más característica, la pintura al fresco, para decorar las bóvedas de los ricos templos que se estaban construyendo también en ese momento. ¿Por qué existe esta dirección? Sensual, monumental y francamente decorativa en la pintura católica barroca.

Bueno, porque el barroco de las cortes católicas, el protestante, solo el de las cortes católicas, incluso en los pintores de caballete, va a estar siempre al servicio de la Iglesia y de la monarquía absoluta. Por eso su base es la propaganda, es decir, la necesidad que tiene tanto la Iglesia como la Corte de hacer propaganda sin tapujos, sin ningún tipo de tapujos, de sus ideales y formas de vida para ganar adeptos y mantener convencidos a los que ya lo están. El barroco tiene una faceta propagandística muy acusada, muy seria y cuidado normalmente de una gran calidad. Lo cortés no quita lo valiente y en este sentido al alumno no le conviene olvidar, por ejemplo, los magníficos cuadros de propaganda que hizo Rubens para María de Médicis. Pero la gran faceta decorativa y de propaganda de la pintura barroca se da en la pintura al fresco, sobre todo desde que entra en 1597 y 1604 Aníbal Carráez. Y pinta los frescos.

de la galería del Palacio Farnese. Efectivamente, con ellos Carracci abre toda una tradición que culminará en obras tan impresionantes como la glorificación de Urbano VIII de Pietro da Cortona en el Palacio Barberini, es la figura 28 de la página 163. El fresco que explica la lucha y el triunfo del Papa contra la herejía es una escena única estructurada por una arquitectura fingida que las figuras rompen constantemente con violentos escorzos porque lo que realmente el artista pretende es hacernos caer en la ilusión de que la bóveda de la iglesia sea abierta y que estamos penetrando con la mirada en la gloria celestial. Y está claro que una pintura como esta carece de sentido fuera del lugar para el que está realizada y también que estos interiores de iglesias barrocas hacen una clara ostentación de riqueza. ¿Por qué la iglesia católica del siglo XVII se empeña en demostrar de un modo claro y constante su riqueza y su poder? Por razones, digamos, fundamentalmente políticas. La lucha de la iglesia católica del siglo XVII

lucha con los protestantes es cierto que ya ha cesado y la iglesia católica se siente cada vez más segura en los países conservadores, en los países que no han caído bajo el influjo de Lutero. Desde luego para cualquier protestante toda esta forma de hacer de la iglesia era demasiado mundana, pero la iglesia católica pensaba en aquella época de una manera muy diferente, es más, cuanto más predicaban los protestantes contra el aspecto externo de las iglesias, más empeño ponía la iglesia romana y la española naturalmente que era líder en estas cosas en poner a su servicio las facultades de los artistas más importantes, más sobresalientes de su época. El orbe católico va a descubrir en el siglo XVII que el arte puede servir a la iglesia, a la religión, de un modo que iba mucho más allá de la sencilla tarea que le había sido asignada al principio de la Edad Media, que había sido la tarea de enseñar la doctrina a la gente que no sabía leer. El arte ahora también podía ayudar a prevenir la pandemia, pero también podía ayudar a prevenir la pandemia, porque la iglesia católica era una iglesia que no podía servir a la iglesia, pero también podía ayudar a prevenir la

a aquellos que, bueno, según la Iglesia, acaso habían leído demasiado. Y así arquitectos, pintores y escultores van a ser llamados a transformar las Iglesias en grandes representaciones, con un esplendor apabullante, porque es el poder de la Iglesia con toda su fuerza lo que les interesa plasmar. Por eso no son tan importantes los detalles en esos interiores como el efecto general del conjunto, y no se puede esperar comprender correctamente estas obras si no es contemplándolas como un convincente marco del ritual espléndido de una Iglesia católica orgullosa, pero al mismo tiempo refelosa de su poder.

Como nos estás explicando hasta ahora, sin duda lo que estaba sucediendo en los países protestantes, sobre todo en Holanda, no podía ser lo mismo que los países católicos. Por razones religiosas y políticas, ni la Iglesia ni el Estado podían ser los mejores clientes. Efectivamente, la clientela burguesa que caracteriza al mercado del arte...

holandés de este momento va a ser muy diferente, y va a hacer que el propio mercado de arte sea muy diferente. De hecho, los pintores ya no van a trabajar allí por encargo, sino que lo van a hacer con vistas a vender sus cuadros en, ya lo hemos dicho, un mercado del arte. Algo sin duda completamente nuevo en la historia del arte, aunque a nosotros ahora nos parezca de lo más normal. Probablemente por eso los temas que más van a desarrollar estos pintores van a ser los que más les gustan a su especial clientela, los que pueden permitirse comprar y los que también pueden permitirse colgar en sus casas, no pueden ser nunca cuadros de gran formato. Por ejemplo, el paisaje de pequeño tamaño, el bodegón y por supuesto el retrato. Muchísimos comerciantes holandeses que ahora se enriquecen desean transmitir su semblante a la posteridad y muchos burgueses de lo que podríamos llamar calidad, que habían sido elegidos o regidores. Por eso, Burgos Maestres,

quieren ver retratados con la insignia de su cargo. Además, en Holanda existe un tipo muy especial de retrato. Existieron muchas asociaciones legales y muchas juntas administrativas de gran importancia en la vida de las ciudades holandesas, eran en realidad las que regían las ciudades holandesas, y estas juntas siguen la costumbre de hacerse retratar en grupos, en lienfos destinados precisamente a sus salas o a sus lugares de reunión. A este género pertenecen, por ejemplo, lienfos tan famosos como las regentes del hospicio de Haglem, la figura 38 de la página 174 de Frank Hals, uno, sin duda, uno de los mejores pintores holandeses, que va a tener además otros magníficos retratos individuales como la Fingara, que la podéis ver en la figura 39 de la página 174, captada con un sorprendente y aparentemente rápido manejo de los pinceles, con toda su vivacidad. La verosimilitud en un...

momento característico. No es también la ronda de noche, figura 40 de la página 175, el cuadro más legendario de Rembrandt, un retrato de grupo. Lo es y según la leyenda de este pintor es precisamente el cuadro que le causó la ruina. Rembrandt es un espléndido retratista, es un magnífico pintor de escenas bíblicas y desde luego es el máximo genio del arte holandés de este momento. Con este cuadro, según la leyenda, la prosperidad de la que hasta ahora había gozado se acabó. Esta enorme tela, lo que se puede ver en ella, representa un grupo de militares, cada uno de cuyos miembros había contribuido a su encargo y a su adquisición, había puesto dinero. Pero Rembrandt se permitió una libertad que ellos no entendieron y no trató con la misma justicia a todos. Como no quería de ninguna manera caer en una composición regular, demasiado mecánica, hizo del cuadro un alarde de virtuosismo.

de movimiento y de luz barroca movió todos los personajes con lo cual algunos de los personajes quedaron en la sombra o eclipsados no se les veía bien por interposición de otros según la leyenda siempre según la leyenda aquellos cuyos retratos sufrieron este oscurecimiento este relegamiento se mostraron disgustados y Rembrandt tuvo problemas sin embargo hay que tener cuidado con este tipo de leyendas lo cierto es que no existe evidencia alguna al respecto si sabemos que el cuadro gozó incluso entonces de una gran admiración y aunque es cierto que justo después de esta obra Rembrandt entra en un

periodo de crisis económica en gran parte debido a su mala administración y de crisis espiritual esto nos puede hacer pensar que como tantos otros pintores sobre todo pintores del siglo 17 Rembrandt ha sido víctima de una serie de biografías noveladas en las que la caída

La idea en desgracia del artista suele explicarse como resultado de un mal suceso de su vida, en el caso de Rembrandt, del resultado de la catástrofe, entre comillas, de la ronda de noche. Son biografías noveladas de artistas que empiezan a ser muy frecuentes precisamente a partir del siglo XVII, en parte por el mayor interés que está despertando la pintura, pero en parte también porque el siglo XVII es uno de los siglos que han aportado más y mejores pintores a la historia del arte. Pues hablando del barroco vamos a despedir al curso de acceso y también a la profesora Sagrario Andar. Buenas noches, Sagrario. Buenas noches. Y despedimos ya el curso de acceso. Y os recordamos también que la próxima... La próxima semana no habrá...

programación radiofónica. Por tanto, nos despedimos hasta el próximo 4 de abril. Felices vacaciones de Semana Santa y muy buenas noches. Y hasta aquí la programación de la UNED en el día de hoy. No quiero perder nada por ti.

Y nos despedimos ya hasta el lunes 4 de abril. Felices vacaciones de Semana Santa y muy buenas noches. ¡Gracias!

¡Vamos! ¡Vamos!

La Biblia La Biblia

¡Gracias! ¡Gracias!

¡Gracias! ¡Gracias!

¡Gracias! ¡Gracias!