

LA EXPRESIVIDAD DE LAS IMÁGENES
EN LA PINTURA ESPAÑOLA
A FINALES DEL SIGLO XVI Y EN EL SIGLO XVII

Anna V. Morózova

Dra Sci. (Estudios Culturales), Ph.D. (Historia del Arte)

(a.v.morozova@spbu.ru)

Profesora asociada

Universidad Estatal de San Petersburgo (SPbGU)

Instituto de Historia

Universitetskaya naberezhnaya, 7-9, San Petersburgo, 199034,

Federación de Rusia

SPIN-código: 1046-8951; ORCID: 0000-0002-4091-3969;
Researcher ID: F-6947-2015; Scopus Author ID: 57200035660

Recibido el 12 de septiembre de 2025

Aceptado el 20 de enero de 2026

DOI: 10.37656/s20768400-2026-02-10

Resumen. *La autora analiza los cambios en la pintura española a finales del siglo XVI y a lo largo del siglo XVII, en cuanto a la expresividad de las imágenes. Durante los siglos XVIII-XIX los investigadores hacían énfasis en las diferencias dentro del componente emocional del arte español. Sin embargo, solían usar el tono emocional como criterio para evaluar la calidad artística de las obras. A principios del siglo XX, mientras que se abría paso el saber científico del arte, abandonaron dicho enfoque. No obstante, no procedieron a estudiar el proceso del cambio emocional en la pintura española. Mientras tanto, con el paso del tiempo, no solo variaba el estilo, sino también el fondo emocional del arte. La valerosidad y continencia características para el arte a inicios del siglo XVII, se vieron reemplazadas por la ternura y lirismo a mediados y en la segunda mitad del siglo XVII, en la época del barroco desarrollado. La autora investiga los medios a través de los cuales los maestros lograban una mayor expresividad de las imágenes creadas. Con tal objeto, se vale de los métodos de análisis artístico-estilístico, iconográfico e iconológico.*

Palabras clave: *pintura española, Siglo de Oro, El Greco, Ribera, Zurbarán, Velázquez, Murillo, Coello*

Anna V. Morózova

**THE EXPRESSIVENESS OF IMAGES IN SPANISH
PAINTING AT THE END OF THE XVI
AND IN THE XVII CENTURIES**

Anna V. Morozova

*Dr. Sci. (Cultural Studies), Ph.D. (Art History) (a.v.morozova@spbu.ru)
Associate Professor*

St. Petersburg State University (SPbGU), History Institute
Western European Art History Department
7-9, Universitetskaya naberezhnaya, Saint Petersburg, 199034,
Russian Federation

SPIN-code: 1046-8951; ORCID: 0000-0002-4091-3969;
Researcher ID: F-6947-2015; Scopus Author ID: 57200035660

Received on September 12, 2025

Accepted on January 20, 2026

DOI: 10.37656/s20768400-2026-02-10

***Abstract.** The author outlines the changes in Spanish painting at the end of the 16th and in the 17th centuries as to the expressiveness of images. The changes in the emotional component of Spanish art were highlighted of by the researchers of the 18th and in the 19th centuries. However, they used to see the emotional tone as the chief criterion to appraise the artistic quality. At the beginning of the 20th century, while scientific art studies were gaining terrain, such subjective approach was abandoned. Nevertheless, no attempt was made to learn the kernel of the emotional transformation in the Spanish painting. Meanwhile, not only the style and fashion, but also the emotional background of the art got changed. The manliness and restraint, proper for the early 17th century, gave way to tenderness and lyricism in the middle and second half of the same century (that was the time of developed Baroque). The author seeks and discloses the expressive means, which the Spanish painters used to get a greater expressiveness upon their canvasses. In the bid to fulfill the task, she resorts to artistic, stylistic, iconographic, and iconological analysis.*

***Keywords:** Spanish painting, Golden age, El Greco, Ribera, Zurbaran, Velázquez, Murillo, Coello*

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ОБРАЗОВ ИСПАНСКОЙ ЖИВОПИСИ КОНЦА XVI–XVII ВВ.

Анна Валентиновна Морозова

Д-р культурологии, канд. искусствоведения, доцент

(a.v.morozova@spbu.ru)

Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ),
Институт истории
РФ, 199034, Санкт-Петербург, Университетская набережная, 7-9

SPIN-код: 1046-8951; ORCID: 0000-0002-4091-3969;

Researcher ID: F-6947-2015; Scopus Author ID: 57200035660

DOI: 10.37656/s20768400-2026-02-10

***Аннотация.** Статья посвящена анализу изменений, происходящих в испанской живописи конца XVI–XVII вв. в плане характера выразительности образов. На различие эмоциональной составляющей испанского искусства обращали внимание еще авторы XVIII–XIX вв. Они, однако, возводили эмоциональный тон в критерий оценки художественного качества произведений. В начале XX в. при переходе к научному искусствознанию исследователи отказались от подобного субъективного подхода, при этом не предпринималось попыток проследить трансформацию эмоциональной составляющей на протяжении развития испанской живописи. Между тем с течением времени меняется не только стилистика, но и эмоциональный фон искусства. Мужественность и сдержанность начала XVII в. в середине–второй половине XVII в., в пору развитого барокко, сменяется нежностью и лиричностью. Автор статьи прослеживает, за счет каких выразительных средств художники добиваются большей экспрессивности создаваемых образов. В статье использованы методы художественно-стилистического, иконографического и иконологического анализа.*

***Ключевые слова:** испанская живопись, Золотой век, Эль Греко, Рибера, Сурбаран, Веласкес, Мурильо, Козьмо*

El arte español de finales del XVI y comienzos del siglo XVII evolucionaba del *manierismo* hacia el barroco. Aquel proceso determinó el cambio tanto de formas artísticas como de la expresividad de las imágenes representadas en los lienzos. Los investigadores de los siglos XVIII-XIX, que indagaban el

arte español, consideraban el carácter de la imagen como el criterio indicado para juzgar y evaluar la obra artística de uno u otro maestro [1]. Por ello, en el siglo XVII y a mediados del XIX, los historiadores del arte literalmente veneraban a Bartolomé Esteban Murillo [2, pp. 274-275, 289-292; 3, t. 2, pp. 101-130; 4], y criticaban a José Ribera y Francisco Zurbarán. El sistema de criterios, sin embargo, dio un giro cardinal a finales del siglo XIX, cuando ya hablaron despectivamente de Murillo, mientras que alababan y ensalzaban a Ribera y Zurbarán [6, 7, 8, 9]. La popularidad de Velázquez crecía cada vez más [10, 11, 12, 13, 14]. Al arrancar el siglo XX, se impuso el criterio científico que buscaba la imparcialidad. La imagen artística dejó de ser la base para apreciar la maestría del pintor. En los estudios de los investigadores, el componente emocional se desplazó gradualmente al segundo plano. Claro que lo seguían tomando en cuenta con respecto a maestros concretos y sus obras. Pero sería interesante echar un vistazo a los cambios de la expresividad a escala panorámica de la pintura española en su extensión temporal.

Desde los tiempos antiguos, la mímica tardó en ser admitida como medio artístico. Los espectadores, sin duda, la sentían. Por ejemplo, Pausanias, en su “Descripción de Grecia” (siglo II d. C.), ofrece descripciones detalladas de la estatua de Zeus Olímpico, ubicada en su templo en Olimpia, y de los frescos de Polignoto en las paredes de *la lesque* en Delfos. Pone de relieve la expresividad de los personajes retratados por los pintores, pero enfatiza las posturas, gestos o impresión general de la figura, pasando por alto la mímica de los rostros [15, libro XI, XXV-XXXI, pp. 32-34, 450-465]. Giorgio Vasari en “Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos” (1550) llena de elogios a Cimabue por los rollos con frases inscritas en ellas [16, p. 20], ya que el pincel del patriarca del Renacimiento aún no era capaz de impregnar estas palabras en los semblantes de los personajes. Así, hablando de Giotto, Vasari recuerda un

hombre que bebía el agua atormentado por la sed, pero se refiere a su postura de quien se halla literalmente pegado a la fuente [16, p. 20]. Es de suponer que el mismo Giotto representó a su personaje de espalda para no tener que grabar en su rostro los sufrimientos que lo agobiaban.

Con el tiempo, el arte del Renacimiento italiano adquirió este artificio de expresar la mímica de los rostros humanos. Sin embargo, Leonardo da Vinci solía criticar a los maestros que mostraban una tensión emocional demasiado alta, tanto en los músculos mímicos como en los gestos y movimientos de las figuras. El énfasis en los sentimientos y emociones era cosa propia del estilo gótico, al cual se oponía el Renacimiento. Leonardo da Vinci se mofó del pintor que había representado la escena de la Anunciación de tal modo que parecía que el ángel intentaba con su anunciación expulsar a Nuestra Señora de su cuarto, haciendo movimientos que expresaban tanto insulto, que sólo puede infligirse al enemigo más despreciado; mientras que parecía que La Virgen quería lanzarse por la ventana en desesperación [17, p. 142]. Los maestros del Renacimiento Alto abogaban por la discreción y austeridad emocional, por la expresión de la sublimidad y hasta enajenación con respecto a las vanidades de la vida, que el científico alemán Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) llamaría más tarde “noble sencillez y serena grandeza” [18, p. 317].

Los españoles se acercaban a este ideal, tanto en los pilares de la vida pública como en el arte. A finales del siglo XVI e inicios del XVII, en el retrato de gala español prevalecía el llamado *sosiego* que significaba la discreción, grandiosidad, carácter hierático, y se compaginaba con las normas de comportamiento de la nobleza española. Ejemplos de ello son los retratos hechos por los pintores reales Alonso Sánchez Coello (1532-1588) (entre ellos, *Infanta Isabel Clara Eugenia*, 1579, El Prado, Madrid), Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608) y Bartolomé González (1564-1627). A diferencia del género de retrato, en el arte religioso y mitológico se admitía el uso de la

expresión. Se trataba, en primer término, de la expresión del sufrimiento y de la espiritualidad religiosa.

Por lo agudo de la expresión, se hallan aparte las obras de los llamados *manieristas* religiosos. Se trata de Luis de Morales (1509-1586), con sus personajes dolientes de rostros ascéticos (entre ellos, *Mater Dolorosa* (años 1570. Óleo sobre tabla. 82x57 cm. San Petersburgo, Museo del Hermitage); *San Esteban* (1555-1560. Óleo sobre tabla. 69x50 cm. Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo), y, sobre todo, Doménikos Theotocópoulos, más conocido en España como El Greco (1541-1614). No obstante, también en las obras de El Greco las emociones se ven reducidas, primordialmente, a la pasión espiritualista (por ejemplo, la imagen de Cristo en *El Espolio* (1577-1579. Óleo sobre lienzo. 285x173 cm. Toledo, La Sacristía de la Catedral) (Ilustración 1), sufrimiento del alma (María en *Sagrada Familia* (hacia 1595. Óleo sobre lienzo. 127x106 cm. Toledo, Hospital de Tavera), penitencia frenética (*San Jerónimo penitente* (1610-1614. Óleo sobre lienzo. Washington, Galería Nacional del Arte)), obediencia sumisa al destino (San Mauricio en *El martirio de San Mauricio* (1580-1581. Óleo sobre lienzo. 448x301 cm. El Escorial) (Ilustración 2). El Greco solía representar a los santos con el semblante levantado hacia el cielo; sus ojos, demasiado grandes, en los cuales brillan lágrimas, son vueltos hacia arriba, mientras la boca está entreabierta (*María Magdalena penitente*. (1578–1580. Óleo sobre lienzo. 1013x1008 cm. Massachusetts, Worcester Museo del Arte). La mímica no era el medio de expresión principal de El Greco. Para acusar la expresión, el maestro se valía de dimensiones alargadas y de un toque destacadamente pintoresco, combinando varios enfoques en una sola imagen, dramatizando el contexto ambiental y empleando gestos, posturas y otros métodos expresivos. A menudo, para alcanzar la expresividad, resultaba suficiente que el santo representado irradiara la sumisión y docilidad, que iban en marcado contraste con el dramatismo de la situación, en la que

se veía hallado. El semblante de San José con el Niño Jesús en sus brazos, es triste y tranquilo, sin que un solo músculo se mueva. La tristeza se manifiesta a través de la inclinación de la cabeza del santo (*San José con el Niño Jesús* (1597-1599). Óleo sobre lienzo. 289x147 cm. Catedral de Toledo, capilla de San José). Parece que tanto Morales como El Greco hayan convertido la expresión del sufrimiento casi en el carácter mismo de los personajes, tornándose ella un rasgo constante e inalienable de las imágenes.

Tatiana P. Znamerovskaya, experta soviética en el arte, afirmaba con razón que los personajes religiosos en las obras de José de Ribera (1588/1591-1652/1656) se ven heroicamente reservados y valerosos (el apóstol Andrés en *Martirio de San Andrés* (1628. Óleo sobre lienzo. 209x183 cm. Museo de Bellas Artes, Budapest) o San Felipe en *Martirio de San Felipe* (1639. Óleo sobre lienzo. 234x234 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado) (Ilustración 3) [19, p. 82; 20, p. 25]: Solamente en las imágenes de mártires cristianos Ribera decanta el heroísmo humano, las ideas cristianas le parecen dignas para morir por ellas. Y le niega tal grandeza al personaje antiguo [8, p. 84].

Para matizar la ingenua fe de los santos, Ribera recurría a las emociones de asombro y perplejidad en la representación de los personajes religiosos (*San Jerónimo y el ángel del Juicio Final* (Hacia 1626. Óleo sobre lienzo. 185x133 cm. El Museo del Hermitage, San Petersburgo (Ilustración 4) o *San Jerónimo* (1637. Óleo sobre lienzo. 125x100 cm. Galería de Doria Pamphilj, Roma). Solía mostrar el regocijo de la vida únicamente en la gente común y corriente (*El pie varo*, también conocido también como *El patizambo* (1642. Óleo sobre lienzo. 164x92 cm. Paris, Louvre) (Ilustración 5), mientras que a los personajes antiguos les permitía reír (¿o reírse de los demás?) (*Demócrito (o Arquímedes)* (1630. Óleo sobre lienzo. 125x81 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid), los llenaba de pasión ardiente (*Venus en Venus y Adonis* (1637. Roma, Galería Nacional del Palacio Corsini)) (aunque expresada más por los

movimientos presurosos de la diosa, que por la mímica de su rostro) o de pena y dolor (por ejemplo, Ticio en *Ticio* (1632. Óleo sobre lienzo. 227x188 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado), Prometeo en *Prometeo* (hacia 1630. Colección privada), Marsias en *Apolo y Marsias* (1637. Nápoles, Museo Nacional de San Martino).

Se han preservado esbozos de Ribera hechos a lápiz (Smithsonian Design Museo Cooper Hewitt) que dejan al descubierto su interés justamente por la mímica de la persona apenada. En el siglo XIX, Ribera cayó en desgracia precisamente por haber representado los sufrimientos tanto al estilo cristiano (sacrificio heroico) como en la versión más bien pagana (sufrimiento abiertamente físico). En aquel entonces, los investigadores del arte español, se mostraban propensos a transferir el carácter de las imágenes artísticas a la personalidad del pintor [4]. En particular, Vasiliy I. Nemiróvich-Dánchenko, conocido crítico ruso e historiador del arte, anotaba que, como persona, Ribera fue asqueroso. Un bandido en pleno sentido de esta palabra [22, p. 80]. Del mismo modo, indicaba que el genio de Ribera, cruel, pero grande, se plasmó en la España de Inquisición, en la España de monarcas verdugos, de monjes coronados [22, p. 81]. Más aún, Nemiróvich-Dánchenko escribía, que estudiando los lienzos de Ribera ocurría frecuentemente que él mismo había sido verdugo. Para pintar así, uno debe carecer de la compasión. Había que nacer en el país de auto de fe para pintar como había pintado [22, p. 81].

En la primera mitad del siglo XVII, en la pintura religiosa de Francisco de Zurbarán (1598-1664) se nota la preferencia por expresar la valentía y reserva, tanto en el tema de martirio de los santos (*Martirio de Santiago*. Hacia 1640. Óleo sobre lienzo. 252x186 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado) como en el pasaje del encuentro con el Milagro (*San Hugo en el Refectorio*. Hacia 1655. Óleo sobre lienzo. 262x307 cm. Sevilla, Museo de

Bellas Artes), además del frenesí de la fe de los monjes y santos *San Francisco en meditación**. (1632. Óleo sobre tela. 114x78 cm. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes) (Ilustración 6); *San Francisco en éxtasis* (hacia 1660. Óleo sobre lienzo. 64,7x53,1 cm. Alte Pinakothek, Múnich); *San Lorenzo* (1636. Óleo sobre lienzo. 292x225 cm. Museo del Hermitage. San Petersburgo). En los retratos se preserva intacto el ideal de *sosiego* (*Fray Gonzalo de Illescas, obispo de Córdoba* (1639. Óleo sobre lienzo. 290x222 cm. Guadalupe, Real Monasterio de Santa María). Igual que Ribera, Zurbarán no era bien visto en el siglo XIX. Vasíliy P. Botkin, romántico, crítico de arte, viajero y publicista ruso, se refería al maestro en sus “Cartas de España” (1847-1849): “... y el lado sepulcral y mortificador del catolicismo ha encontrado su gran representante en el sombrío y tenebroso Zurbarán. Él pintaba solo monjes penitentes: pero ¡qué imágenes más siniestras!” [23, p. 71].

Diego Velázquez (1599-1660) se destaca por su marcada reserva en la exposición de emociones. Este estilo abarcaba tanto la pintura de género (*El Aguador de Sevilla* (1623. Óleo sobre lienzo. 106,7x81,3 cm. Museo de Wellington, Apsley House, Londres) (Ilustración 7) como los retratos (*Retrato del conde-duque de Olivares* (hacia 1638. Óleo sobre lienzo. 67x54,5 cm. San Petersburgo, El Museo del Hermitage) o *Felipe IV de España de castaño y plata* (Hacia 1631-1632. Óleo sobre lienzo. 1959x1103 cm. Galería Nacional, Londres). Cabe indicar que en las pinturas mitológicas, el abanico emocional fue más amplio. Vulcano y sus ayudantes en *La fragua de Vulcano* (1630. Óleo sobre lienzo. 223x290 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado) se ven asombrados y petrificados por la noticia que trajo Apolo, sobre la infidelidad cometida por Venera, esposa de Vulcano. Pero, en este caso se trata más bien de una reacción momentánea, en vez de un sentimiento profundo.

* Zurbarán alcanza un gran dramatismo de la imagen, al representar el semblante del santo en la sombra de su tiara.

A mediados del siglo XVII, va en aumento la expresividad de las imágenes. Los retratos aún conservan la expresión de continencia. Sin embargo, en los cuadros religiosos, en paralelo con la valentía y dignidad, ya se atisban las emociones de ternura y afecto. Sobre todo, salta a la vista el hecho de que tales emociones no provienen únicamente de personajes frágiles y tiernos (Claudio Coello (1642-1693). *Éxtasis de la María Magdalena*. Hacia 1682. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias), sino también de los seres valientes [24, pp. 36, 47-50]. San Francisco de Asís aparece inusualmente extático en las obras de Claudio Coello (*San Francisco de Asís*, segunda mitad del siglo XVII. Óleo sobre lienzo. 160x90 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid) y *La Virgen con el Niño entre las Virtudes Teologales y santos* (1669. Óleo sobre lienzo. 232x273 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado). San Bernardo se ve arrobado ante el milagro lactario de la Virgen, quien le obsequia la leche divina (*Lactación milagrosa de San Bernardo*. (Hacia 1670. Óleo sobre lienzo. 182x120 cm. Madrid, Colección Granados). Santa Catalina no permanece quieta, sino que está llena de palpitación espiritual reflejada en su semblante (*Santa Catalina de Alejandría* (1683. Óleo sobre lienzo. 122x194 cm. Museo de Wellington, Londres). Se hallan agitados y conmovidos Santo Tomás (*Santo Tomás de Villanueva* (1692. Óleo sobre lienzo. 240x124 cm. Salamanca, Iglesia del Carmen de Abajo) y San Esteban (*Martirio de San Esteban* (1693. Óleo sobre lienzo. 200x150 cm. Salamanca, Convento de San Esteban)). Se torna famoso el pasaje de San José con el Niño Dios, manifestando los sentimientos casi maternos hacia el infante en sus brazos (*San José con el Niño Jesús de pie* (Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Hacia 1670-1675. Gante, Museo de Bellas Artes), *San José con el Niño* (Coello. 1666. Óleo sobre lienzo. 184x103 cm. Toledo, Estado de Ohio, Museo de Bellas Artes), *San José con el Niño Jesús* (J. Antonio Frías y Escalante (1633-1670). 1660-1665. Óleo sobre lienzo. San Petersburgo, El Museo del Hermitage). Ganan terreno las

imágenes del Niño Jesús y San Juan Bautista, con la expresión de verdadera ternura en sus rostros y gestos (*Los niños de la concha* (Murillo. Hacia 1670. Óleo sobre lienzo, 104x124 cm. Madrid, El Museo Nacional del Prado). No menos conocidas son las obras dedicadas a la Sagrada Familia, con San José inclinándose de modo afectuoso hacia el Niño Dios (*Sagrada Familia* (Coello. Hacia 1683-1684. Óleo sobre lienzo. 248x169 cm. Budapest, Museo de Bellas Artes).

En la segunda mitad del siglo XVII, se vuelven célebres las imágenes de San Antonio de Padua con el Niño Jesús (las obras de Murillo, Coello, entre otras). En su interpretación, parecen cercanas a la imagen de San José con el Niño Jesús. Son las numerosas representaciones de San Antonio que aparecen en las obras de Murillo (*San Antonio de Padua adorando al Niño Jesús*. (1675. Óleo sobre lienzo. 174x210 cm. Bordeaux, Museo de Bellas Artes) (Ilustración 8); *San Antonio de Padua con el Niño* (hacia 1668-1669. Óleo sobre lienzo, 283x188 cm. Sevilla, Museo de Bellas Artes) (Ilustración 9); *San Antonio con el Niño* (1656. Óleo sobre lienzo. 560x369 cm. Sevilla, Catedral); *La visión de San Antonio de Padua* (1660-1680. Óleo sobre lienzo. 250x167 cm. San Petersburgo, Museo del Hermitage) y de Coello (*La visión de San Antonio de Padua* (la segunda mitad del Siglo XVII. Óleo sobre lienzo. 162x123 cm. Renn, Museo de Bellas Artes, depositado en: Castres, El Museo de Goya); *La visión de San Antonio de Padua* (1663. Óleo sobre lienzo. 162x123 cm. Norfolk, Virginia, Museo Chrysler); *San Antonio de Padua* (la segunda mitad del siglo XVII. Óleo sobre lienzo. 159x90 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado) (Ilustración 10).

En las *Inmaculadas Concepciones*, representadas por Murillo, (por ejemplo, en la llamada *Inmaculada Concepción* de Walpole (hacia 1680. Oleo sobre lienzo. 195x145 cm. San Petersburgo, Museo del Hermitage) el semblante de María irradia su fidelidad al Dios. A su vez, en *San Juan de Dios con un Ángel*, de Coello, el Ángel-Putto comparece ante San Juan

(hacia 1691. Óleo sobre lienzo. 102x84 cm. Colección privada. Más temprano – Colección de la desaparecida Fundación Cultural Fórum Filatélico, Madrid). En su obra *La cocina de los ángeles*, Murillo pinta al fraile franciscano Francisco Pérez de Alcalá de Guadaíra, completamente absorto en el éxtasis de una oración abnegada, sin hacer caso a nada en su derredor (1646. Óleo sobre lienzo. 180x450 cm. París, Louvre). El maestro recurre sin tapujos a la pintura de género, externando una amplia gama de emociones de niños callejeros, que comen con fruición las frutas (*Niños comiendo uvas y melón* (hacia 1650. Óleo sobre lienzo. 145,9x103,6 cm. Alte Pinakothek, Múnich) o están engolfados en su juego.

Murillo fue muy querido en el siglo XIX por el carácter suave y lírico de sus personajes [4]. El aludido Botkin anotaba con admiración que en Murillo se encarnó el lado apasionado, amante, poético del catolicismo. Nunca antes una poesía más mística-había plasmado en el lienzo una realidad tan pintoresca, arrebujada en una forma tan viva, accesible al sentido más sencillo [23, p. 70]. La religiosidad de Murillo es apasionada, ardorosa, inmóvil en el arrobo de visiones místicas, y, al mismo tiempo, no ajena ni hostil al mundo, al contrario, es tierna y amante [23, p. 72].

A inicios del siglo XVII, los rostros de los personajes tenían las bocas entreabiertas, con los ojos vueltos hacia arriba, representando a mártires atormentados por un dolor físico y espiritual. El enfoque cambió en la segunda mitad de la centuria, cuando tales rostros representaban a los monjes santos, quienes, a virtud de su fe, fueron gratificados con el Milagro de la Santa Aparición (el Niño Dios o la leche de la Virgen). Si a comienzos del siglo XVII, solo el dolor podía originar semejantes sentimientos fuertes y profundos, en la segunda mitad del siglo - solo el amor. Para lograr una mayor expresividad, los pintores (Murillo, Escalante, Coello) optaron por el punto de vista de abajo. En este foco se percibe claramente la nuez de la garganta

del personaje, sus labios entreabiertos, cerdas del anacoreta. Mientras Ribera tenía predilección por esbozar al personaje de frente, Murillo y Coello preferían más el perfil o el giro en tres cuartas partes, con un perfil claro y bien acusado al fondo oscuro. Se ven bien los labios entreabiertos, la cabeza intencionalmente levantada, y los ojos mirando hacia arriba. Los personajes exponen sus emociones abiertamente, sin importarles la reacción del espectador foráneo. El barroco era más propenso a combinar los contrarios. Las personas adultas manifiestan sus emociones vivamente, a lo pueril, lo que deja al descubierto el paralelo con las imágenes de la época gótica (por ejemplo, con *Las vírgenes prudentes y las insensatas* de la Catedral de Magdeburgo del siglo XIII). Usualmente, la mirada del santo va dirigida al objeto de veneración religiosa, y no al espectador. Aún cuando el personaje está de frente, sus ojos suelen mirar hacia abajo, y toda la mirada luce ensimismada. Representando los ojos y labios entreabiertos, los maestros acostumbraban emplear la técnica de *sfumato*, creando la sensación de animación del personaje, esbozando, además, ligeras arrugas en los rincones de los labios.

Conclusiones

A lo largo del siglo XVII, es notorio el cambio emocional en los personajes de las obras españolas. Los ideales de valor y continencia son reemplazados por la ternura, sensibilidad y conmoción. Nuevas emociones saltan a la vista con mayor fuerza por provenir de personajes valerosos. Heinrich Wölfflin, experto alemán en el arte, escribía en 1915, en sus *Conceptos básicos de la historia del arte*, que, pese a la evolución que experimentó la forma artística en el trecho del Renacimiento al barroco, en el nuevo lenguaje artístico es posible transmitir todas las imágenes y sentimientos: "...el arte de cualquier época podía realizar todo lo que quisiera, y nunca se retrocedía ante ningún tema solo porque "era más allá de su alcance" [25, p. 392]. Al mismo tiempo, es obvia la inclinación de uno u otro

lenguaje artístico hacia sentimientos bien determinados que se tornan para él más atractivos y atrayentes que los demás, ya que “el maestro nunca se ve tentado por algo, que no ha sentido como pintorescamente atractivo” [25, p. 392].

Si a finales del siglo XVI e inicios del XVII los sufrimientos eran cosa propia de los lienzos religiosos de Morales y El Greco, en la segunda mitad del siglo XVII los sentimientos de los personajes son profundos, pero provienen de un momento concreto de su vida o actividad grabado en la obra. Dichos sentimientos son pasajeros, y pueden cambiar. No son rasgos del carácter del personaje, sino su sentir hacia las personas en su derredor, las cuales, generalmente, también están presentes en la obra. A los pintores del barroco avanzado les gustaba representar episodios religiosos, cuyos espectadores se encuentran aquí mismo, en el lienzo. Así, se determinaba el algoritmo de los sentimientos y emociones para el espectador real de la obra.

En la segunda mitad del siglo XVII, la mímica se hace más diversa. Mientras en la primera mitad del siglo los pintores alcanzaban la expresividad por medio de gestos y posturas, ahora la mímica se torna uno de los medios de expresión más importantes. En las épocas siguientes se captaba agudamente el cambio del sentir y del carácter de los lienzos con la preferencia a lo más cercano y comprensible. Se llegó a tener a una visión imparcial y auténticamente científica no más que a finales del siglo XIX e inicios del XX. No obstante, aunque en la historia científica del arte el carácter de la imagen ha dejado de ser un criterio de evaluación, ha preservado su valor para comprender lo profundo del arte español y el proceso de su evolución.

En sus conferencias tituladas *El Arte de la Antigüedad*, Boris R. Vipper, experto soviético en los temas de arte, ponía de relieve semejante regularidad de la evolución artística. En particular, hacía constar que después del espíritu heroico del arte griego antiguo del siglo V a. C. al siglo IV a. C., se tiende a sumirse al lirismo; después del colectivismo y dominio de

intereses colectivos emerge el interés por la vida interna del individuo [26, pp. 214, 217]. Vipper relacionaba tal cambio con el término de las guerras victoriosas de los griegos contra los persas, y con el comienzo de la Guerra de Peloponeso, giro que conllevaba la inseguridad en el día de mañana y la decepción con respecto a los ideales republicanos. Sin embargo, cabe la posibilidad de que tal evolución haya sido solo impulsada por factores externos, mientras su base la hayan constituido fuerzas motrices internas.

Ilustraciones Illustrations Иллюстрации
*(pueden ver las fotografías en colores
en la página Web de la revista)*

**Ilustración 1. Doménikos Theotocópoulos (El Greco).
El Espolio (Fragmento). 1577-1579. Óleo sobre lienzo.
285x173 cm. Toledo, Sacristía de la Catedral**



**Ilustración 2. Doménikos Theotocópoulos (El Greco).
El martirio de San Mauricio (Fragmento). 1580-1581.
Óleo sobre lienzo. 448x301 cm. El Escorial**

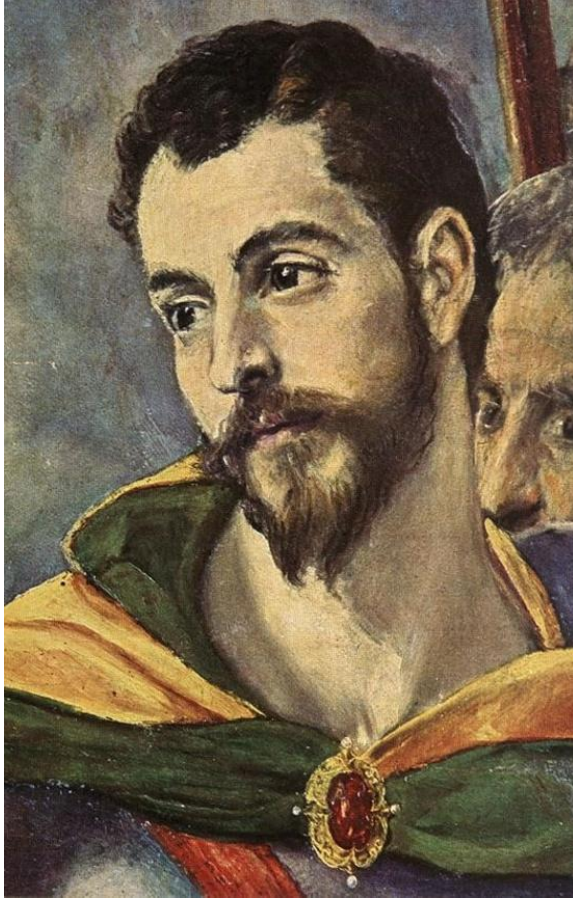


Ilustración 3. Jusepe (José) de Ribera. Martirio de San Felipe (Fragmento). Inv. núm. P001101. 1639. Óleo sobre lienzo. 234x234 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado



La expresividad de las imágenes en la pintura española...

Ilustración 4. Jusepe (José) de Ribera. San Jerónimo y el ángel del Juicio Final (Fragmento). Inv. núm. 311. Hacia 1626. Óleo sobre lienzo. 185x133 cm. San Petersburgo, El Museo Estatal del Hermitage. Fotografiado por V.S. Terebenin



© El Museo Estatal del Hermitage, San Petersburgo, 2026.

**Ilustración 5. Jusepe de Ribera. El pie varo (Fragmento).
Inv. núm. MI 893. 1642. Óleo sobre lienzo. 164x92 cm.
Louvre, Paris**



Ilustración 6. Francisco de Zurbarán. San Francisco en meditación (Fragmento). 1632. Óleo sobre tela. 114x78 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires



Anna V. Morózova

**Ilustración 7. Diego de Velázquez. El Aguador de Sevilla
(Fragmento). Inv. núm. WM.1600-1948. 1623.
Óleo sobre lienzo. 106,7x81,3 cm. Londres, Apsley House,
Museo de Wellington**



Ilustración 8. Bartolomé Esteban Murillo. San Antonio de Padua adorando al Niño Jesús (Fragmento). 1675. Inv. núm. Bx E 521. Óleo sobre lienzo. 174x210 cm. Bordeaux, Museo de Bellas Artes



Anna V. Morózova

Ilustración 9. Bartolomé Esteban Murillo. San Antonio de Padua con el Niño (Fragmento). Hacia 1668-1669. Óleo sobre lienzo. 283x188 cm. Inv. núm. CE0128P. Sevilla, Museo de Bellas Artes



Ilustración 10. Claudio Coello. San Antonio de Padua (Fragmento). Inv. núm. P005244. Segunda mitad del siglo XVII. Óleo sobre lienzo. 159x90 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado



Bibliografía References Библиография

1. Морозова А.В. Отечественная искусствоведческая испанистика. Становление и развитие. СПб., Дмитрий Буланин, 2016, 352 с. [Morozova A.V. Russian Spanish Art Criticism. Formation and Development. Saint Petersburg, Dmitriy Bulanin, 2016, 352 p.]. (In Russ.).

2. Ponz A. Viage de España. 18 vols. Madrid, por D. Joachin Ibarra Impresor de Cámara de S.M., 1772-1794, t. IX, 348 p.

3. Cumberland R. Anecdotes of Eminent Painters in Spain, during the Sixteenth and Seventeenth Centuries; with Cursory Remarks upon the Present State of Arts in that Kingdom. Vol. II. London, Printed for C. Dilly, in the Ponity; and J. Walter, Charing-Crofs, 1787, 229 p.

4. Curtis Ch.B. Velazquez and Murillo: A Discriptive and Historical Catalogues of the Works. New York, J.W. Bouton, S. Low, Marston, Searle and Rivington, 1883, 476 p.

5. Palomino A. El museo pictórico y escala óptica. En: Sánchez Canton F.J. Fuentes literarias para la historia del arte español. 5 vols. Madrid, Imprenta Clásica Española, 1923-1941, vol. IV, 160 p.

6. Mayer A. J. de Ribera. Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann, 1908, 290 p.

7. Lafond P. Les grands artistes. Leur vie – leur oeuvre. Ribera et Zurbaran. Paris, Henri Laurens, 1910, 127 p.

8. Cascales y Muñoz J. Francisco de Zurbaran. Su época, su vida y sus obras. Madrid, F. Fel, 1911, 235 p.

9. Kehrer H.F. Zurbaran. München, H. Schmidt, 1918, 168 S.

10. Stevenson R.A.M. The Art of Velazquez. London, G. Bell, 1895, 272 p.

11. Beruete y Moret A. de. Velázquez. Paris, H. Laurens, 1898, 215 p.

12. Beruete y Moret A. de. Velázquez en el Museo del Prado. Barcelona, Hijos de J. Thomas, 1914, 48 p.

13. Cruzada Villaamil G. Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez. Madrid, Librería de Miguel Guijarro, 1885, 341 p.

14. Justi K. Diego Velázquez und sein Jahrhundert. Bonn, Cohen, 1888, 2 Bands, 428 S., 433 S.

15. Павсаний. Описание Эллады. В 2-х т., т. 1. СПб., Алетея, 1996, 336 с. [Pausanias. Description of Hellas. In 2 vols. Vol. 1. Saint Petersburg, Aleteiya, 1996, 336 p.]. (In Russ.).

16. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих эпохи Возрождения. СПб., Пальмира, 1992, 472 с. [Vasari J. Biographies of the Most Famous Renaissance Painters, Authors, and Architects. Saint Petersburg, Palmira, 1992, 472 p.]. (In Russ.).

17. Мастера искусства об искусстве. В 4 т. Под ред. Б. Аркина, Б. Терновца. Т. 1. Москва – Ленинград, Гос. изд-во изобразительного искусства, 1937, 614 с. [Arkin B., Ternovets B., eds. Masters of Art about Art. In 4 Volumes. Vol. 1. Moscow-Leningrad, Gos. izdatel'stvo izobrazitel'nogo iskusstva, 1937, 614 p.]. (In Russ.).

18. Винкельман И.И. Мысли о подражании греческим произведениям живописи и скульптуры. В: Винкельман И.И. История искусства древности. Малые сочинения. Под ред. И.Е. Бабанова. СПб., Алетейя, 2000, 800 с. [Winkelman I.I. Thoughts on Imitation of Greek Paintings and Sculptures. In: Winkelman I.I. The History of Ancient Art. Small Works. Saint Petersburg, Aletejya, 2000, 800 p.]. (In Russ.).

19. Знамеровская Т.П. Хусепе Рибера (к 300-летию со дня смерти). *Искусство*, 1952, № 6, с. 80-87 [Znamerovskaya T.P. Jusepe Ribera (on the 300th Anniversary of his Death). *Iskusstvo*, 1952, no. 6, pp. 80-87]. (In Russ.).

20. Знамеровская Т.П. Хусепе Рибера. К 300-летию со дня смерти испанского художника. *Огонек*, 1952, № 36, с. 24-25 [Znamerovskaya T.P. Jusepe Ribera. On the 300th Anniversary of his Death. *Ogoniok*, 1952, no. 36, pp. 24-25]. (In Russ.).

21. Знамеровская Т.П. Хусепе Рибера. Москва, Изобразительное искусство, 1981, 240 с. [Znamerovskaya T.P. Jusepe Ribera. Moscow, Izobrazitel'noye Iskusstvo, 1981, 240 p.]. (In Russ.).

22. Немирович-Данченко В.И. Среди «Великих»: из путешествий по Испании. *Русская мысль*, 1887, № 4 [Nemirovich-Danchenko V.I. Among the "Greats": from Travels in Spain. *Russkaya mysl'*, 1887, no. 4]. (In Russ.).

23. Боткин В.П. Письма об Испании. Ленинград, Наука, 1976, 344 с. [Botkin V.P. Letters about Spain. Leningrad, Nauka, 1976, 344 p.]. (In Russ.).

24. García Cueto D. Claudio Coello. Madrid, Cimapress, Industria Gráfica, S. L., 2016, 244 p.

25. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб., Мифрил, 1994, 398 с. [Wöllflin H. Basic Concepts of Art History. The Problem of the Evolution of Style in New Art. Saint Petersburg, Mifril, 1994, 398 p.]. (In Russ.).

26. Виппер Б.Р. Искусство Древней Греции. Москва, Наука, 1972, 417 с. [Vipper B.R. The Art of Ancient Greece. Moscow, Nauka, 1972, 417 p.]. (In Russ.).