

El arte polaco del Renacimiento al Rococó

Jan K. Ostrowski

En 1492, el año en que se «descubrió» América, murió tras 56 años de reinado Casimiro IV Jagellón, soberano de Polonia y del Gran Ducado de Lituania. Su muerte significó el final de una época. Los dos breves reinados de sus hijos –Juan Alberto (1459-1501) y Alejandro (1461-1506)– fueron un período de transición. La constitución de 1505 culminó el proceso de transformación de la monarquía medieval en un estado de estructura diferente, la llamada *respublica mixta*. Cuando al año siguiente accedió al trono otro hijo de Casimiro IV, Segismundo I el Viejo (1467-1548), Polonia era ya una especie de república gobernada por la nobleza, con un rey cuya función era en realidad comparable a la de un presidente vitalicio por más que se mantuviera el esplendor de la monarquía. Aunque contenía en su seno elementos peligrosos y aun autodestructivos, tal estructura pervivió hasta finales del siglo XVIII, y los reinados de Segismundo I el Viejo y de su hijo, Segismundo II Augusto (1520-1572) están considerados el período de mayor prosperidad del país, y una edad de oro en la historia de la cultura polaca. Pese a las crisis cada vez más graves que vivieron en los siglos XVII y XVIII los vastos territorios de la repúbli-

ca –Polonia, Lituania, la actual Bielorrusia y una parte sustancial de Ucrania–, de ese tiempo proceden obras culturales y artísticas de extraordinario valor. El arte de este largo período, del siglo XVI al XVIII, se denomina en Polonia «arte antiguo», y en la terminología que se utiliza tradicionalmente para dividir la historia del arte europeo correspondería a las fases renacentista, manierista, barroca y rococó.

La transformación de la estructura política del país que hemos esbozado, y que se produjo en el paso del siglo XV al XVI, estuvo acompañada en la esfera artística de unos cambios igualmente acelerados. En 1489 terminaba Veit Stoss (1447/1448-1533) el enorme retablo esculpido de la iglesia de Santa María, en Cracovia, que se tiene por la mejor manifestación del arte tardomedieval polaco (figura 1). Fue un período de florecimiento artístico, apoyado por prósperas ciudades en las que se desarrollaban las artesanías y los intercambios comerciales a escala internacional. Los principales edificios góticos de la capital, Cracovia, datan de la segunda mitad del siglo XIV y principios del XV. Pasaron después a primera línea la pintura y la escultura, en las que el idealismo del *estilo internacional* de comienzos

del siglo xv se fue sustituyendo por el realismo y el expresionismo que son característicos de la segunda mitad de la centuria y que tienen su exponente más destacado en la obra de Veit Stoss. Excelente nivel de calidad alcanzaron también las artes decorativas, en especial la orfebrería. La última gran obra de Stoss en Cracovia fue el sepulcro de Casimiro IV, labrado en mármol rojo en 1492. Lejos de haber agotado todas sus posibilidades, el estilo gótico mantenía aún cierta pujanza. Sólo diez años después, sin embargo, la estructura arquitectónica del sepulcro del rey Juan Alberto se le encargó a Francesco Fiorentino (m. 1516), conocido en Polonia como Franciszek Florentczyk. Así pues, ya a muy principios del siglo xvi entraba en la catedral de Cracovia el Renacimiento italiano, en su versión clásica florentina.

La llegada de Franciszek Florentczyk a Cracovia en 1501, o en los primeros meses de 1502, forma parte de un fenómeno singular. Como ha señalado el profesor Jan Białostocki, el arte del Renacimiento italiano se asimiló en la región antes que en Europa occidental. En la segunda mitad del siglo xv habían llegado artistas italianos a Hungría, cuyas fronteras se extendían hasta el Mediterráneo. Hungría se había convertido en un espléndido centro cultural durante el reinado de Matías Corvino (1443-1490). Y fue desde allí desde donde los italianos pasaron a Polonia. La influencia italiana llegaría hasta bastante más al este –hasta Moscovia e incluso hasta los estados tártaros de Crimea.

Las nuevas ideas se adoptaron con relativa rapidez. Al principio irradiaban de la corte, pero su difusión se vio facilitada por la pronta aceptación de la cultura humanista en Polonia, así como por la afición a viajar de los jóvenes polacos. Hay que señalar que las formas italianas que se asumieron en Polonia se parecían mucho a las originales, sobre todo en el caso de Cracovia, donde predominaban los maestros toscanos. No obstante, la asimilación del Renacimiento italiano en Polonia se limitó inicialmente a determinadas disciplinas, en especial a la arquitectura y la escultura en piedra. En la talla de la madera y en la orfebrería,

especialmente, toda una generación siguió cultivando las tradiciones góticas, mientras que en la pintura de caballete y en la miniatura las relaciones eran mucho más fuertes con los centros del sur de Alemania que con los de Italia. En la arquitectura, asimismo, en particular fuera de Cracovia y otras ciudades grandes, lo más frecuente era superponer una ornamentación a la italiana a las estructuras tardogóticas, tradición que se revitalizó además en torno a 1600. En el sudeste del país se siguieron construyendo hasta la segunda mitad del siglo xvii iglesias en las que dominaban los rasgos góticos –como las estructuras de separación del presbiterio, las bóvedas nervadas o la amplia utilización de la ojiva. Pese a tomar de Italia el nuevo estilo renacentista, Polonia no cortó los lazos que tradicionalmente la unían a Alemania. Hubo también intentos de avanzar más hacia el oeste. Por ejemplo, el más importante producto del mecenazgo artístico real en el siglo xvi fue una serie de tapices que Segismundo II Augusto encargó en Bruselas (figura 2).

Volviendo a Franciszek Florentczyk, la estructura arquitectónica que realizó hacia 1502-1504 para el sepulcro de Juan Alberto supuso una auténtica ruptura al introducir el Renacimiento florentino en el entorno gótico de la catedral (figura 3). El éxito de esa su primera obra le allanó el camino para hacerse con un encargo de mucha más envergadura: la reconstrucción del Castillo Real de Wawel, que había sufrido daños en un incendio en 1499. De la fábrica de ladrillo se ocuparon constructores locales dirigidos por Eberhard Rosemberger, y a Florentczyk se le confió la decoración en piedra. También diseñó el elemento más bello del edificio, las arquerías del patio (figura 4). La construcción se inició por el ala oeste hacia 1504, y el conjunto estaba ya terminado en 1536. A la muerte de Florentczyk le sucedieron un maestro local, llamado Benedykt, y otro italiano, Bartolomeo Berrecci (1480/1485-1537). El patio del Castillo de Wawel sugiere de inmediato asociaciones con la arquitectura renacentista florentina, si bien hay en él muchas otras cosas que podríamos denominar propias: sus grandes dimensio-



1. Veit Stoss, altar de la iglesia de Santa María, Cracovia.

nes, sus diferencias con el modelo italiano en las funciones de los distintos niveles (el *piano nobile* es el segundo piso) o la forma e inclinación de la cubierta. La residencia real poseía una espléndida ornamentación, que en parte aún se conserva, en la que se siguió un coherente programa simbólico que presentaba a Segismundo I como el soberano ideal según los principios de la Antigüedad clásica —estoicos sobre todo— y del cristianismo: duro con los enemigos pero benevolente con los súbditos, justo, prudente y devoto.

Aun sin terminarse el castillo Segismundo I acometió la segunda obra más importante de su real mecenazgo, su capilla funeraria, que está situada también en la colina de Wawel y que se construyó entre 1519 y

1531 (figura 5). Su autor fue Bartolomeo Berrecci, y conocemos los nombres de todos los artistas italianos que trabajaban en su taller: Antonio da Fiesole (m. 1542), Nicolò Castiglione, Filippo da Fiesole, Bernardinus Zanobi de Gianotis (m. 1541), Giovanni Soli, Giovanni Cini (1490/1495–1565) y quizás Giovanni Maria Mosca, llamado Padovano (1493-1574). Los elementos decorativos del interior, como la reja que cierra el acceso a la catedral, el altar o los candelabros, se hicieron en bronce y plata, y se encargaron a los mejores talleres de Núremberg.

La capilla de Segismundo I es de planta cuadrada. Sobre el cuerpo principal se alza un tambor octogonal que sirve de base para la cúpula, que tiene sección de



2. Tapiz con la diosa Ceres y los escudos de Polonia y Lituania.

media elipse; la esbelta linterna está rematada por una corona y un *putto*. La superposición de estos elementos le da un aspecto apuntado, de proporciones similares a las de una torre. En el exterior, el lenguaje formal es fríamente clasicista, aunque con la nota llamativa del revestimiento de la cúpula, de escamas doradas. El interior, en cambio, está revestido de abundante decoración, en arenisca gris, con grutescos y temas clásicos, escenas de figuras y otros motivos. Al fondo se hallan unos santos esculpidos en mármol rojo y el sepulcro real, con la efigie de Segismundo yacente en el sarcófago. En 1574-1575 el sepulcro se reformó para incluir también a su hijo, Segismundo II Augusto.

No hay duda de que Bartolomeo Berrecci, cuyo nombre figura en la linterna de la cúpula, diseñó tanto la arquitectura de la capilla como su decoración. No es posible asignar a los distintos integrantes de su taller la autoría de las diversas esculturas, que varían en estilo y calidad artística. El análisis detallado de la arquitectura de la capilla y de su ornamentación nos permite relacionarlas con importantes obras realizadas en Florencia, Roma y otros centros italianos, sobre todo

Loreto. Es sin embargo difícil situarlas con certeza en una determinada fase del arte renacentista italiano. La capilla se realizó en el período del Renacimiento pleno, pero algunos de sus elementos se corresponden claramente con el Quattrocento mientras que otros son ya de carácter manierista.

La arquitectura y la decoración de la capilla de Segismundo I obedecen a un complejo programa iconográfico de inspiración cristiana y clásica. En la parte baja estas dos procedencias se hallan perfectamente equilibradas, y no caben dudas sobre el carácter religioso del conjunto. La parte alta es distinta, pues consta exclusivamente de motivos y temas tomados de la Antigüedad clásica. Su función y su significado han sido objeto durante décadas de vivos debates entre los más célebres historiadores del arte polaco, y la ausencia de fuentes fiables nos impide zanjar definitivamente esta cuestión.

Las tres fundaciones reales de la colina de Wawel —el castillo, la capilla funeraria y el propio sepulcro de Segismundo I— sirvieron de modelos para la difusión del arte renacentista por todo el país. Por su complejidad y ambición, no eran sin embargo modelos fáciles

de seguir. En la mayoría de los casos, los comitentes y artistas locales no fueron capaces de comprender y recrear la pureza del estilo italiano ni en los aspectos formales ni en los iconográficos. En las simplificaciones que de ello se derivaron se mezclaban motivos toscanos con otros góticos, noritalianos y flamencos. A partir de mediados del siglo xvi aparecieron con creciente claridad elementos manieristas, que culminarían en el último cuarto del siglo en la producción de Santi Gucci (h. 1530-1600) y su círculo.

Ninguno de los castillos que se construyeron en Polonia en la primera mitad del siglo xvi adoptó plenamente el programa artístico del de Wawel. Se limitaron a tomar de él algunos elementos aislados, que se introducían en estructuras que seguían siendo tardogóticas. En los territorios sudorientales del reino –la actual Ucrania– surgió un tipo singular de castillo que estaba condicionado por la constante amenaza de las invasiones tártaras y turcas, y que se mantuvo hasta mediados del siglo xvii. El sistema defensivo era arcaico, y provinciales las soluciones arquitectónicas; su elemento más destacado consistía en un amplio patio, rodeado de muros y torreones, cuya finalidad era proteger en su interior al mayor número de habitantes de la localidad –son ejemplos de este tipo de castillo los de Stare Sioło y Kamieniec Podolski.

Hay que esperar a 1580 más o menos para encontrar en la arquitectura residencial las primeras soluciones claramente modernas. En el castillo de Baranów (1591-1606) la planta es rigurosa y coherente, y la fachada se realza con un cuerpo más elevado en su centro y con un ático de carácter decorativo. Al mismo tiempo aparecían los primeros palacios, en los que el bloque único y compacto se sustituía por un esquema de varias alas en torno a un patio interior y la línea de defensa se desplazaba al exterior, a una empalizada en la que se situaba la artillería (*Książ Wielki*, 1585-1595).

Por el éxito que alcanzó y el prestigio de que gozaba, la capilla de Segismundo I se convirtió en un modelo a seguir, aunque nada de lo que se hizo a su semejanza

puede compararse con la obra maestra de Berrecci en rigor y calidad artística. Los comitentes y los artistas necesitarían cierto tiempo para entender lo que aquel mausoleo tenía que enseñarles. Hasta mediados del siglo xvi el modelo sólo se siguió en dos obras, una de las cuales, la capilla del obispo Piotr Tomicki en la catedral de Wawel, era una simplificación de la de Berrecci. En los siglos xvi y xvii se construyeron en el país pocas capillas funerarias que en sus ideas principales se derivaran de la de Segismundo, pues en las soluciones concretas se acercaban más a la del obispo Tomicki, cuya mayor modestia –sobre todo al eliminarse el tambor de la cúpula– se adaptaba mejor a las posibilidades económicas de los co-



3. Sepulcro del rey Juan Alberto. Cracovia, catedral.



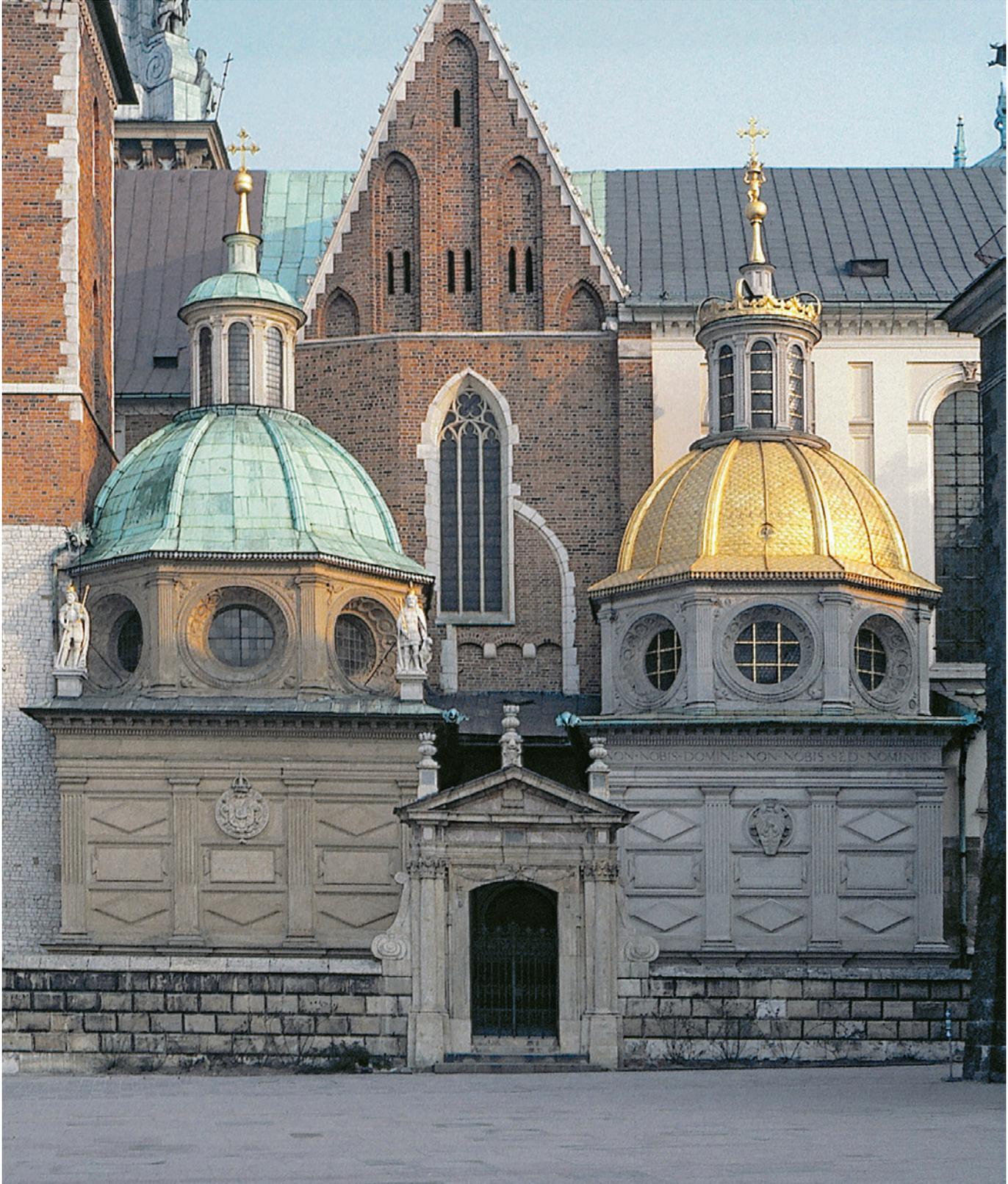
4. Patio del Castillo Real de Wawel, Cracovia.

mitentes privados. Antes de terminar el siglo XVI se erigieron 17 capillas más, pero fue a partir de 1600 cuando se hicieron muy populares. En la primera mitad del XVII se erigieron unas 130, y en la segunda la moda perduró. La fuerte demanda de este tipo de estructuras generó un fenómeno singular: surgieron talleres especializados en producir para estas capillas una serie de elementos de piedra prefabricados que luego se transportaban a la obra y se montaban *in situ*.

En todas estas capillas se repiten los rasgos esenciales del original: la planta cuadrada, la cúpula y las formas básicas del lenguaje renacentista. Son sin embargo muy variadas en sus dimensiones, decoración, detalles estilísticos y calidad artística. Veamos algunos ejemplos importantes para comprobar esos distintos grados

de fidelidad o alejamiento del modelo. En su exterior, la capilla de los Vasa, también en Wawel, es una copia fiel de la contigua de Segismundo, y se quiso subrayar con ella el derecho heredado de la dinastía sueca al trono de Polonia. La capilla de los Myszkowski, en la iglesia de los dominicos de Cracovia, realizada por el taller de Santi Gucci entre 1603 y 1614, es un excelente ejemplo de elevada interpretación manierista de las ideas de Berrecci. Situada en Lvov, la capilla de los Boim (1609-1615), con su recargada decoración en la fachada a base de motivos procedentes de los Países Bajos y Alemania, marca el punto de máximo alejamiento de los ideales clásicos del Renacimiento.

El sepulcro de Segismundo I el Viejo (figura 6) desempeñó en el desarrollo de la escultura renacentista en



5. Capillas de Segismundo I el Viejo y de los Vasa. Cracovia, catedral.



6. Sepulcro de Segismundo I el Viejo y de Segismundo II Augusto. Cracovia, catedral, capilla funeraria de Segismundo I el Viejo.

Polonia un papel similar al de la capilla que lo albergaba en la arquitectura. El modelo que estableció se mantuvo vigente durante varias décadas del siglo xvii. Aún hoy es posible ver en las iglesias polacas centenares de sepulcros de hombres, mujeres e incluso niños que responden a ese modelo uniforme, en el que un marco arquitectónico da cobijo a la efigie «durmiente» de la persona fallecida. De esa modalidad se apartan únicamente los primeros ejemplos renacentistas, que están más cerca de las soluciones florentinas del siglo xv, con la figura prácticamente como un bajorrelieve en la tapa del sarcófago –como el del canciller Krzysztof Szydłowiecki (m. 1532) en Opatów. También relativamente infrecuentes son los monumentos en los que el difunto está de pie o sentado, como el de Piotr Kmita Starszy en la catedral de Wawel, que es posterior a 1505, los de Seweryn y Zofia Boner en la iglesia de Santa María de Cracovia, que datan de 1535-1538 –los tres procedentes del taller de los Vischer en Núremberg–, y el de la familia Kryski en la iglesia de Drobina, localidad cercana a Płock, realizado por Santi Gucci en 1572-1576.

Los elementos principales del sepulcro de Segismundo I se derivan del arte italiano. La forma de nicho de medio punto la introdujo Bernardo Rossellino a mediados del siglo xv, aunque la postura del personaje, levemente incorporado, era ya conocida en el arte medieval y procede directamente de la obra romana de Andrea Sansovino (1504-1507) –por lo que este modelo se suele denominar sansoviniano. En Polonia hay numerosas variantes del sepulcro con figura «durmiente», y una de las más frecuentes es la que consta de dos niveles que contienen a sendos personajes emparentados, sobre todo marido y mujer –tipo que es muy característico del Renacimiento polaco, y casi inexistente en los países vecinos.

Las estatuas funerarias representan lo mejor de la escultura renacentista polaca. Los ejemplos de más calidad se deben a maestros que habían llegado de Italia: junto a Berrecci, estaban Gianotis, Padovano y, algo después, Santi Gucci y Girolamo Canavesi (h. 1525-



7. Ayuntamiento de Poznań. © M. Adamczyk / Photogenica.

1582). Hay que esperar a la segunda mitad del siglo para que surja un notable escultor renacentista nacido en Polonia: Jan Michałowicz (1525/1530-h. 1583). Y en el último cuarto del siglo aparecen también excelentes maestros alemanes y flamencos, como Hermann van Hutte y Heinrich Horst.

El gran número de esculturas funerarias que se conservan permite trazar su evolución estilística. Las realizadas por Berrecci y su círculo son deudoras de la tradición clásica y de la perfección técnica de la escultura romana y florentina. En Giovanni Maria Mosca, llamado Padovano, se aprecian elementos venecianos, mientras

que Santi Gucci introdujo en Polonia la tendencia al capricho extravagante del Manierismo florentino. Jan Michałowicz, por su parte, empezó trabajando a la manera italiana, pero sus obras posteriores contienen asimismo motivos flamencos. Van Hutte y Horst se encuadran plenamente en el Renacimiento noreuropeo.

La enorme popularidad de que gozaron los sepulcros con figuras en reposo tiene una doble explicación, estética e ideológica. El monumento de Segismundo I era un ejemplo de gran prestigio que la nobleza trató de emular. Muy importante era también su estructura, pues aludía al arco de triunfo, motivo que se utilizaba deliberadamente para subrayar la tradición caballeresca de los nobles polacos. En casi todos los sepulcros masculinos –salvo los de eclesiásticos– la figura viste armadura completa. En el siglo xvi culminó prácticamente el proceso de conversión del caballero medieval en terrateniente. La mayoría de los caballeros «durmientes» que vemos en los sepulcros no utilizó nunca sus armaduras, y algunos es posible que ni siquiera las tuvieran. En los retratos pintados de esta época, que era entonces el género artístico más realista, son en cambio muy raros los casos en los que el personaje está armado. La amplia difusión que tuvo este modelo de sepulcro permitió a la nobleza polaca construirse una imagen de defensores del país y de la autoridad cristiana. Cuanto menos respondieran esas funciones a la realidad, tanto más necesitaban de una representación simbólica.

El castillo, la capilla funeraria, el sepulcro monumental: las tres tipologías artísticas en las que el Renacimiento polaco alcanzó sus mejores logros pertenecían al ámbito de la corte o de la aristocracia. El arte de las ciudades, tan desarrollado en la Edad Media tardía, opuso cierta resistencia a las nuevas ideas que llegaban de Italia. Los ayuntamientos siguieron construyéndose al modo medieval, impuesto además por las relaciones de poder locales y las rígidas normativas que regulaban su construcción. Casi la única innovación fue la sustitución de las altas agujas góticas que coronaban las fachadas por una especie de áticos deco-

rativos –que en su origen eran protecciones contra los incendios, obligatorias en Cracovia desde 1544. Hasta finales del siglo xvi no adoptaron algunos ayuntamientos el aspecto de palacios renacentistas. Análogamente, la modernización de estos edificios consistió por lo general en añadir ese ático sin cambiar apenas su estructura. El mejor ejemplo de ayuntamiento plenamente renacentista es el que realizó en Poznań, en 1550-1560, un arquitecto nacido en Lugano, Giovanni Battista di Quadro (figura 7). Este edificio está muy relacionado con la teoría y la práctica de la arquitectura renacentista, y muchos de sus elementos se derivan del tratado de Sebastiano Serlio.

En lo que se refiere al urbanismo renacentista, la iniciativa más importante la protagonizó el canciller Jan Zamoyski (1542-1605), destacado político y humanista. En 1587-1605 se construyó una ciudad nueva, llamada Zamość por el nombre de su fundador, según un proyecto del arquitecto veneciano Bernardo Morando (figura 8). Tanto éste como el propio Zamoyski conocían muy bien el ideario político y arquitectónico renacentista. Zamość sería la capital de las tierras que eran propiedad del canciller, y garantizaría a su familia la posición de dominio en la región. Este plan sobrevivió durante siglos –cuando estalló la II Guerra Mundial, los condes de Zamoyski eran los principales terratenientes de Polonia, y su voivodato ocupaba unos 2.000 km². En el trazado de Zamość el plan centralizado renacentista se combina con las necesidades económicas y militares, y también con una original concepción de la ciudad como organismo vivo y antropomórfico. Bien conservado, es hoy después de Cracovia el mayor complejo urbano del Renacimiento tardío que hay en Polonia.

Las comunidades judías desempeñaron un papel vital en todas las ciudades de Polonia. En algunos casos estaban separadas en distritos propios (bien por imposición legal, bien por razones meramente prácticas), pero en general estaban mezcladas con la población polaca y con otras minorías. No hay indicios de que sus residencias tuvieran un aspecto distinto, pero



8. Plaza principal de Zamość. © Nightman1965 / Fotolia.

las sinagogas sí que ponían una nota diferenciada en el paisaje urbano. En las zonas rurales eran sobre todo de madera, y a veces estaban decoradas con extraordinaria profusión. Por desgracia no se conserva ninguna. Ya en la I Guerra Mundial se perdieron muchas de ellas, y la destrucción se hizo total durante la ocupación alemana de 1939-1945. No obstante, en algunas ciudades –sobre todo en Kazimierz, hoy un barrio del sur de Cracovia– se conservan aún importantes monumentos. El más valioso, la Sinagoga Vieja, data probablemente de finales del siglo xv, aunque su aspecto actual se debe a la reconstrucción que hizo Matteo Gucci tras el incendio de 1557. Su bello interior está cubierto por una bóveda muy ligera que descansa sobre esbeltas columnas, y un alto ático remata el edificio. Otros ejemplos son más modestos. La sinagoga de Remuh y el cementerio contiguo se construyeron hacia 1558, la Sinagoga Alta

en 1556-1563, y la de Isaac en 1638-1644, todas ellas en el barrio judío de Kazimierz.

A diferencia de lo que ocurrió en la mayoría de los países europeos, en Polonia la pintura renacentista fue claramente a la zaga de la escultura. Apenas se dio trabajo a los pintores italianos, con lo que siguió dominando el estilo vigente en Europa septentrional. A comienzos del siglo xvi aparecieron en la pintura local algunos elementos de la nueva pintura: un cierto rechazo de las fórmulas tardogóticas, un tratamiento tridimensional del espacio, y algunos detalles y motivos decorativos típicamente renacentistas. La pintura más avanzada estaba en la miniatura. Entre sus mejores manifestaciones figuran las ilustraciones del *Códice de Baltazar Behem*, de algo después de 1505, en las que con extraordinario realismo aparecen en sus faenas cotidianas los habitantes de Cracovia (figura 9). El miniatu-

folium 240

Und sunderlich wo gast mit gaste bewissen dem
 vormaigke kaufschlaget zo vorduffet der vorkoufer
 funff markt grossen vnd der koufer funff markt
 grossen. Vnd mit welches wiles vorworte
 tunge vnd wissen das geschlege der selbe wirt vor
 kuffet auch funff markt grossen als offte das
 geset. Vnder was dy nyderloge vmb gewitz
 aber durch gewit der ist vorfallen lere vnd gutt

**Dise obgeschribene. gesetzze vnd artikel sint also
 duff losseln geschriben vnd offenbar vnder das
 kauf gabs vnd onder offenbar stellen ange
 hangen vnd sullen allen wissentlich zem kuff
 das sach der Gast wisse yn zemen handeln
 allenthalten legen vderman zw rechten**



Kram

9. Miniatura del Códice de Baltazar Behem. Cracovia, Biblioteca Jagellón.

rista más destacado es Stanisław Samostrzelnik (activo 1506-1541), que era un monje de la abadía cisterciense de Mogiła, cerca de Cracovia. Iluminó los breviarios de Segismundo I, la reina Bona, el canciller Krzysztof Szydłowiecki y el canciller lituano Wojciech Gasztołd, y realizó numerosos retratos en el *Liber geneleos* de la familia Szydłowiecki. Fue también pintor de frescos, y se le atribuye un retrato de Piotr Tomicki, el obispo de Cracovia. Samostrzelnik pertenece plenamente al Renacimiento septentrional, y se aprecia en él la influencia de pintores alemanes como Alberto Durero (1471-1528) y Lucas Cranach el Viejo (1472-1553).

A lo largo de las tres primeras décadas del siglo XVI Cracovia recibió a tres notables pintores de la escuela de Franconia. Michael Lancz von Kitzingen trabajó en la ciudad de 1507 a 1523, y Hans Durero (1490-1534), hermano del gran Alberto, de 1529 a 1534. No está documentada la llegada a Cracovia del tercero, Hans Suess von Kulmbach (h. 1476-1522), pero por las numerosas obras suyas que se conservan en la ciudad parece que trabajó en ella a partir de 1514-1516.

La actividad de los artistas locales y alemanes decayó a partir de 1530, cuando empezó a quedar obsoleto el tradicional sistema de gremios. Entre las obras importantes del siglo XVI figuran diversos retratos de obispos de Cracovia, así como los de Segismundo I y Esteban I Báthory (1533-1586), este último pintado por Marcin Kober en 1583. Son pasos importantes en la definición de un tipo de retrato local que dominaría este género durante los dos siglos siguientes.

El panorama del arte polaco en la primera mitad del siglo XVI, relativamente claro en la coexistencia de la tradición gótica y los modelos renacentistas llegados de Italia (en la arquitectura y la escultura) y de Alemania (en la pintura), empezó a complicarse en la segunda mitad. Ya hemos señalado la creciente influencia del arte flamenco, pero después, en el tercer cuarto de siglo, hizo su aparición un factor totalmente nuevo. Con el acceso al trono en 1576 de Esteban I Báthory, príncipe de Transilvania, y con las sucesivas conqui-

tas otomanas en los Balcanes y en lo que era entonces Hungría, Polonia entró en contacto directo con la cultura oriental. En el ámbito político y militar, Oriente era una amenaza letal, pero en el artístico era sumamente atractivo. Durante un período relativamente breve, las influencias turcas y persas inundaron las artes de Polonia, sobre todo en los campos en que sus rutas culturales se cruzaban con las orientales, como la moda masculina o el equipamiento militar y su ornamentación. Las alfombras orientales gozaron de gran popularidad. Se organizaban expediciones a Persia para adquirirlas, e incluso las familias de la nobleza hacían encargos especiales que incluyeran sus escudos de armas. En esos contactos con Oriente desempeñaron un papel esencial los armenios, establecidos en gran número en



10. Kontusz y żupan con fajín de Jan Potocki de Tykocin. Hacia 1773. Museo Nacional de Cracovia.

Lvov desde el siglo XIV, y también en otras localidades del sudeste del país. Conservaron durante siglos el contacto con su región de origen, y casi monopolizaron el comercio con Oriente; en Polonia produjeron multitud de objetos adaptados a las necesidades locales pero siempre manteniendo fielmente las técnicas y estilos de los modelos persas.

El proceso de absorción de las influencias orientales consistía en primer lugar en la aceptación de una fórmula o un tipo de objeto y después en su fabricación en la propia Polonia. Así, en la segunda mitad del siglo XVI se adoptó una vestimenta masculina basada en el *żupan* –una especie de largo vestido-pantalón– y en diversas prendas exteriores (*delia*, *ferezja*, *kontusz*) que a lo largo de sus 200 años de uso experimentó muchos cambios de material, corte y accesorios conforme a las fluctuaciones de la moda. Esta vestimenta pasó enseguida a considerarse «nativa» y a convertirse en un importante signo de identificación nacional –y en un componente emblemático del sarmatismo, singular fenómeno cultural al que nos referiremos después. Aquella indumentaria, que era atuendo de la nobleza y uniforme militar, indicaba valor y dignidad, y en ello se diferenciaba de la manera de vestir occidental, que quedó en desuso en esos estamentos. En el siglo XVIII algunas variantes de esta vestimenta nacional se adoptaron formalmente como uniformes de la Orden del Águila Blanca y de la de San Estanislao, y en 1776 se dictó la orden de que en sus apariciones públicas los nobles vistieran una versión monocroma, en la que los diversos colores indicaban sus voivodatos de origen.

Al ser largo y suelto, este atuendo precisaba de un cinturón. Aunque a veces se utilizaba con ese fin la propia correa de cuero de la vaina de la espada, en el siglo XVII tuvieron amplia difusión los cinturones metálicos, que, herederos de la tradición caballeresca, se componían de eslabones rectangulares y a menudo ricamente decorados. En el siglo XVI empezaron a llevarse también fajines de seda importados de Oriente (Turquía, Persia, India); en el XVIII, a veces tejidos con hilo de oro, en vivos

colores y profusa decoración, los fajines de seda eran un componente obligatorio de la vestimenta de gala (figura 10). En la primera mitad de ese siglo la gran demanda hizo que se empezaran a fabricar en el país, sobre todo por artesanos armenios y después franceses –procedentes de Lyon. Esos fajines, para llevar con el *kontusz*, figuran entre los productos más bellos de las antiguas artes decorativas polacas. Aunque se hicieron populares relativamente tarde, acabaron siendo uno de los objetos más



11. *Husarska* o sable de húsar. Principios del siglo XVIII. Museo Nacional de Cracovia.

asociados a la tradición nacional. En su carácter decorativo, su riqueza de color y su empleo del hilo de oro eran una brillante manifestación del sentido de la belleza –algo ostentoso– del sarmatismo, en este caso mediante la fiel reproducción de modelos orientales.

Una evolución y una adaptación similares experimentó el sable (*szabla*), el arma blanca de la caballería oriental. Llegado a Polonia a través de Hungría, su uso se extendió con gran rapidez. Llevar sable era tanto un privilegio como una obligación básica de los nobles en cuanto que herederos de la tradición caballeresca. Al principio el más utilizado era el modelo acuñado en Hungría, pero a mediados del siglo xvii apareció un tipo propiamente polaco, el *husarska* o sable de húsar, que es el máximo logro funcional/estético del desarrollo de este arma. A diferencia de los sables orientales, de empuñadura sencilla, el *husarska* lleva un guardamano que ofrece más protección (figura 11). Junto al notable trabajo del acero en los sables «negros» de combate, algunos *husarska* poseen una espléndida y refinada decoración en la empuñadura de plata y en la vaina. Otro tipo de sable, llamado *karabela*, vino de Turquía aunque en la opinión general estaba considerado un arma polaca. Formaba la empuñadura una cabeza de pájaro de perfil, que era de madera en los ejemplares de batalla y de marfil, plata y piedras semipreciosas en los de parada.

La tendencia artística nacida de la fascinación por Oriente tuvo no obstante un alcance limitado, pues no afectó a la arquitectura ni a la pintura y la escultura, en las que siguió primando la influencia occidental. A lo largo del siglo xviii, al intensificarse los contactos con Francia, la influencia oriental fue diluyéndose poco a poco. A comienzos del xix se dejó de utilizar la vestimenta polaca, aunque en la segunda mitad del siglo la tendencia historicista hizo que se empleara en ocasiones especiales para subrayar la lealtad a las tradiciones nacionales. El *husarska*, por su parte, sirvió de modelo para la mayoría de las armas de la caballería europea desde finales del siglo xviii hasta el xx, hecho que no se reconoce como debiera.

Al referirnos a las vinculaciones de Polonia con Oriente es preciso comentar otro factor importante, el sarmatismo, fenómeno cultural que se desarrolló en el país entre el siglo xvi y la segunda mitad del xviii. Los miembros de la nobleza polaca gozaban de plenos derechos civiles y vivían de las tierras de su propiedad, y se consideraban herederos de la tradición de los caballeros medievales, defensores de la fe y de la patria. Sus raíces genealógicas procedían de los sármatas, que en la Antigüedad habitaban los extensos territorios al norte del mar Negro. Por eso, los orígenes étnicos de la nobleza eran distintos de los del resto de la sociedad, lo que les ayudaba a justificar su hegemonía política y económica. Por otro lado, las instituciones polacas se derivaban de la antigua Roma, y el latín era de uso generalizado. De ese modo, los nobles polacos de los siglos xvi-xviii se consideraban descendientes a la vez de los sármatas, los romanos y los caballeros medievales. Eran por lo general ardientes católicos (aunque también se sumaron al sarmatismo algunos miembros de las iglesias ortodoxa y protestante), residían principalmente en sus propiedades rurales –ni las destartadas ciudades ni la corte les atraían mucho–, vestían a la manera oriental, presumían de su conocimiento del latín y estaban profundamente convencidos de que el sistema político polaco y su propio estilo de vida eran perfectos. Este conjunto de costumbres, convicciones y complejos, construido con no demasiada lógica, sería con el tiempo un obstáculo para el desarrollo del país, y por eso, cuando la elite ilustrada tomó conciencia de ello en la segunda mitad del siglo xviii, se fue abandonando progresivamente. En el período romántico quedaría así como un vistoso recuerdo de las tradiciones nacionales y la grandeza del pasado.

Como sistema político y social, el sarmatismo tuvo también una destacada presencia en la literatura, aunque en el ámbito artístico no dio lugar a un conjunto coherente de formas o principios estilísticos. Sus partidarios veían el arte desde un ángulo puramente pragmático. Era un marco decorativo para sus diversos es-

cenarios vitales, una forma de comunicación social y un signo de prestigio, equivalente al esplendor de su indumentaria o el número de criados. No obstante, las características del movimiento dejaron una profunda huella en las tipologías de varias disciplinas, desde la arquitectura hasta las artes decorativas. Algunas de sus creaciones recuerdan a obras realizadas en otros países, aunque en Polonia gozaron de especial popularidad y experimentaron singulares transformaciones. Otras son productos originales de la cultura del sarmatismo y no se encuentran fuera de Polonia, aunque a veces ejercieron cierta influencia en las regiones vecinas.

Las capillas funerarias y los sepulcros nobiliarios que hemos visto antes deben considerarse como formas artísticas propias de la primera fase de la cultura del sarmatismo. En el paso del siglo xvi al xvii, el escenario arquitectónico más característico de la nobleza sarmatista era la casa solariega –residencia y centro de la propiedad rural (figura 12). Solía ser una construcción de madera, generalmente de buen tamaño y de una sola planta, a veces con un piso alto para los dormitorios secundarios. Sus soluciones espaciales se derivan con mucha frecuencia de los tratados arquitectónicos del Renacimiento, sobre todo de los de Sebastiano Serlio y Andrea Palladio. La planta más extendida era la que tenía un vestíbulo en el eje central y estancias simétricas a ambos lados, lo que permitía situar de tres a más de una docena de ellas en el espacio de una estructura rectangular compacta, a la que a menudo se le añadían otras alcobas en las esquinas. Así pues, la planta característica de las villas noritalianas se reprodujo en incontables ocasiones en todo el territorio polaco. Luego fue adaptándose gradualmente a las necesidades de otros estratos sociales, y todavía en la primera mitad del siglo xx seguía utilizándose en muchas regiones de arquitectura campesina. Eran constructores locales los que realizaban la mayoría de estas casas solariegas, pero se basaban en proyectos de arquitectos tan destacados como Giovanni Battista Gisleni (1600-1672) y Tylman van Gameren (1632-1706).



12. Casa solariega en Ozarów.

En el siglo xvii, los interiores de las casas solariegas eran relativamente modestos –es en el xviii cuando las crónicas recogen una clara mejora del confort doméstico–, y sus principales elementos decorativos eran los textiles orientales –que solían colgarse en los muros, como tapices, para aislar y ocultar la estructura de madera, costumbre que aún sobrevive en Polonia–, las armas, los cuadros religiosos y los retratos de familia. El género pictórico que cabe considerar más típico del sarmatismo es el retrato en sus varias modalidades. Los retratos polacos de los siglos xvi-xviii, en busto o de cuerpo entero, suelen ser en su composición deudores de los modelos occidentales, sobre todo de los codificados por Tiziano (1485/1490-1576) y desarrollados y popularizados por artistas de las generaciones siguientes, especialmente Rubens (1577-1640), Velázquez (1599-1660) y Van Dyck (1599-1641). Sólo difieren de sus equivalentes occidentales en los elementos propios del sarmatismo, y ello ocurre tanto en los retratos provinciales como en los de más calidad. Aunque los primeros despiertan poco interés en Occidente, son apreciados en Polonia –a pesar de sus evidentes deficiencias técnicas– como realistas documentos de una cultura desaparecida.

Merecen especial atención dos tipos de retrato que están muy ligados a las costumbres funerarias del sar-

matismo y que son prácticamente desconocidos fuera de Polonia. El primero es el llamado retrato de ataúd: representación del difunto, generalmente en busto, pintada sobre una plancha de metal –estaño, plata a veces– cuya forma repite la de la parte superior del ataúd, sobre el que se colocaba durante las ceremonias funerarias. Solían estar acompañados, en los lados largos del ataúd, por escudos de armas e inscripciones. Desde el punto de vista estrictamente pictórico, estos retratos no se alejan de otros tipos de la época. Serían seguramente copias de retratos civiles, y se asemejan mucho a los que se realizaban como epitafios para colocarlos en las tumbas. Su mayor mérito reside en el extremo realismo de las fisonomías. Limitar la composición al busto disimula las carencias técnicas de los pintores, tan visibles en los retratos de cuerpo entero. El retrato de ataúd se cultivó desde principios del siglo XVII hasta principios del XIX. Su génesis, vinculada seguramente a las costumbres funerarias, no ha llegado a esclarecerse del todo. Pero es casi con seguridad una forma artística desconocida fuera de Polonia.

Otro tipo de retrato igualmente original y notablemente más raro en nuestra época es el estandarte funerario, una especie de elemento conmemorativo que llevaba pintado el retrato del difunto. Estos estandartes podían utilizarse de manera independiente o colgarse junto a los monumentos conmemorativos de piedra. Fueron muy populares en los siglos XVI y XVII en toda Polonia, y se han encontrado también algunos ejemplos en Prusia oriental, Silesia y las zonas fronterizas de Hungría. Normalmente eran de damasco púrpura, y estaban pintados por ambas caras, con el difunto en actitud orante, representaciones de la Crucifixión o la Virgen, atributos caballerescos, escudos de armas e inscripciones. En las iglesias se exponían colgados de la bóveda o en mástiles adosados a los muros. Es de suponer que ya se realizaban en el siglo XV, aunque la pieza más temprana que conservamos es de 1570, y la más tardía de 1681. En el Ducado de Prusia aún se seguían haciendo en el siglo XVIII. Estaban destinados principalmente a ceremonias cristianas. De los centenares

o incluso miles de ejemplos que se realizaron en los siglos XVI y XVII, muchos de los cuales se mencionan en las fuentes escritas, apenas conservamos algo más de una docena. Se les dedicaban especialmente a soldados caídos en batalla –de ahí el fondo púrpura, que era un símbolo de la sangre derramada–, pero también a eclesiásticos, mujeres e incluso niños. Junto a los retratos de ataúd, son los más originales de los objetos relacionados con las ceremonias funerarias del sarmatismo. Todo parece indicar que nacieron en Polonia, de donde se difundieron por las zonas vecinas. Desde los puntos de vista estilístico e iconográfico, las pinturas de los estandartes están muy próximas a los cuadros religiosos y retratos de este período, y especialmente a los epitafios pintados renacentistas y barrocos.

Los dos aspectos que hemos comentado –la influencia oriental y el sarmatismo– no agotan en modo alguno las manifestaciones de la cultura polaca de la época. En los siglos XVII y XVIII, la producción artística principal, es decir, la arquitectura, la pintura y la escultura, siguió siendo deudora de los modelos occidentales, sobre todo de Italia y los Países Bajos, aunque la segunda de esas centurias estuvo marcada también por influencias de Francia y de los países de habla alemana. La arquitectura polaca adoptó así soluciones tipológicas occidentales, y en las otras disciplinas se siguieron las grandes tendencias estilísticas del resto de Europa. La mayoría de los principales arquitectos era de procedencia italiana: Andrea Spezza (antes de 1580-1628), Matteo Castelli (h. 1580-1632), Giovanni Trevano (m. h. 1647) y Giovanni Battista Gisleni (1600-1672) en la primera mitad del siglo XVII, y Giuseppe Bellotti (m. 1708), Pompeo Ferrari (h. 1660-1736), Francesco Placidi (h. 1710-1782) y las familias Solari y Fontan en la última parte del XVII y en el XVIII. Eran numerosos los procedentes de la región del lago de Como, en la frontera suizo-italiana, aunque en general habían hecho su aprendizaje en Roma. Muy próximo a los italianos estaba el arquitecto más sobresaliente del último cuarto del siglo XVII, Tylman van Gameren, que era un holandés formado en Venecia. También eran



13. Palacio de Wilanów. © Mroocoo / Fotolia.

italianizantes los arquitectos polacos formados en la Academia de San Lucas, como Kacper Bażanka (1689-1726), y los que habían conocido la arquitectura italiana en sus viajes o estudiando sus tratados, como Bartłomiej Nataniel Wasowski (1617-1687) y Paweł Giżycki (1692-1762). En los años en que ocuparon el trono polaco los electores de Sajonia Augusto II (1670-1733) y Augusto III (1696-1763), llegaron al país los arquitectos que estaban a su servicio –Daniel Joachim Jauch, Johann Friedrich Knöbel, Karl Friedrich Pöppelmann, Johann Siegmund Deybel–, que cultivaron un estilo barroco bastante comedido, de evidente influencia francesa. En el segundo y tercer cuartos del siglo XVIII desempeñó un papel decisivo un grupo de notables arquitectos procedentes del ámbito germanoparlante, como Johann Christoph Glaubitz (h. 1700-1767) y Bernard Meretin (m. 1759), que introdujo formas características de la monarquía de los Habsburgo y del sur de Alemania. De tendencia similar es un polaco de apellido holandés, Jan de Witte (1709-1785). Hemos de señalar que entre los arquitectos, y entre los polacos en particular, abundaban los ingenieros militares (como De Witte) y los profesores de ciencias puras en los centros educativos de las órdenes religiosas (como Wasowski y Giżycki).

Estos orígenes geográficos y estas fuentes de inspiración de los principales arquitectos que trabajaron

en Polonia durante los siglos XVII y XVIII tuvieron una influencia directa en la tipología y el estilo de sus obras. Análogamente a como el noble polaco medio vivía en una casa solariega levantada por un constructor local –aunque sobre la base de los tratados renacentistas italianos–, los llamados magnates, mucho más acaudalados, se hicieron construir sus residencias según las modas occidentales. En la primera mitad del siglo XVII, uno de esos tipos arquitectónicos en boga era el *palazzo in fortezza* –estructura compacta rodeada de bastiones para la artillería–, como los de Zbaraż, Podhorce o Krzyżtopór. Al intensificarse después la influencia francesa se impuso el tipo llamado *entre cour et jardin* –Wilanów (figura 13), Radzyń o Białystok. Aunque las tipologías y tendencias estilísticas de la arquitectura civil fueron bastante uniformes en todo el país, hubo no obstante algunas variaciones locales que conviene mencionar. En el litoral báltico, cuyo centro principal era Gdańsk, dominaba la influencia holandesa. Y, como sede de la corte de los Augustos, Varsovia estaba dominada por la arquitectura sajona.

Durante todo el período barroco la arquitectura religiosa polaca se inspiró en Italia, por lo que son muchas las iglesias que se pueden relacionar directamente con prototipos italianos. Por ejemplo, la iglesia jesuítica de San Pedro y San Pablo, en Cracovia (1697-h. 1730; figura

14), es una trasposición muy lograda del Gesù romano; la del oratorio de San Felipe Neri, en Gostyń (1675), es una réplica de la veneciana Santa Maria della Salute, y el templo de los Misioneros, en Cracovia (1719-1728), combina elementos de dos edificios de Roma: la solución espacial de la capilla de los Reyes Magos del Collegio di Propaganda Fide, de Borromini, y la fachada de Sant'Andrea al Quirinale, de Bernini. Los arquitectos conocían a fondo la arquitectura italiana, pero sus clientes también. Cuando se debatió cómo debía hacerse la iglesia universitaria de Santa Ana, en Cracovia (1689-1703), los representantes del mundo académico expresaron el deseo de que en su estructura se asemejara a la iglesia romana de Sant'Andrea della Valle.

En las tipologías más aceptadas se reflejan las diversas fases del desarrollo estilístico de la arquitectura italiana, romana primero y noritaliana después. En la primera mitad del siglo xvii dominó el *stile grande e severo* de Roma (San Pedro y San Pablo de Cracovia y la iglesia de los Camaldulenses de Bielany), mientras que en la segunda mitad, y en los comienzos del siglo siguiente, las obras más destacadas se ajustan a las convenciones del Barroco pleno (San Felipe Neri de Gostyń, Santa Ana de Cracovia y la iglesia de los Camaldulenses de Pożajść, en Lituania). En la segunda mitad del siglo xviii empezaron a imponerse los modelos del norte de Italia, sobre todo los del Piamonte –la obra de Paolo Fontana, 1696-1765–, como se aprecia en las iglesias de Lubartów y Włodawa. En la difusión de esa escuela desempeñaron un papel importante las publicaciones que incluían proyectos de Guarino Guarini y el tratado de Andrea del Pozzo.

En el segundo y tercer cuartos del siglo xviii llegó a las regiones orientales del país –hoy Lituania, Bielorrusia y Ucrania– el Barroco tardío. Estaban en esas zonas las mayores propiedades de la aristocracia terrateniente, que en los períodos de relativa estabilidad política y económica había empezado a operar a gran escala. Ese segmento social había sido en general partidario del catolicismo romano, pero cuando en 1596 éste se fusionó en el territorio polaco con la Iglesia ortodoxa los gran-

des terratenientes de la periferia fundaron, en casi igual medida, iglesias romanas y griegas. Esas especiales circunstancias, que se mantuvieron hasta 1740-1770, coinciden cronológicamente con la influencia de numerosos artistas procedentes de los territorios de la monarquía habsbúrgica, que estaba atravesando una crisis debido a su guerra con Prusia por el dominio de Silesia. En un período relativamente breve se construyeron numerosos edificios espléndidos en una zona muy amplia, la que iba desde lo que hoy es Letonia hasta los Cárpatos, obras que a menudo parecen trasladadas desde Austria, Baviera y Bohemia. Es un tipo de arte que no fue «descubierto» por los especialistas polacos hasta las décadas



14. Iglesia de San Pedro y San Pablo, Cracovia.

de 1920 y 1930, y que sufrió graves daños durante el período soviético. Por eso no conocemos sino de manera muy limitada sus fechas y sus nombres, y, lo que es peor, no queda ni rastro de muchas obras de gran valor. No obstante, se corresponde bastante claramente con la llamada Escuela de Vilna de arquitectura religiosa, cuyos ejemplos están (o estaban) repartidos por el territorio de las actuales Lituania, Letonia y Bielorrusia. Entre los arquitectos que la cultivaron, y de los que tenemos poca información, aparecen nombres italianos –Antonio Paracca (1572-1646), Abramo Antonio Genu– y polacos –Antoni Osikiewicz, Ludwik Hryniewicz, Błażej Kosiński, Tomasz Żebrowski–, aunque parece que el mejor de todos ellos fue un alemán, Johann Christoph Glaubitz (1700-1767).

Esta escuela presenta algunas características técnicas y estilísticas propias. Los grandes incendios que sufrió Vilna en 1737 y 1748, que por cierto allanaron el camino para la reconstrucción de la ciudad en un estilo barroco tardío, hicieron que se empezara a evitar la madera como material constructivo. Los pintorescos pináculos de las torres barrocas, generalmente de madera revestida de metal, se hicieron allí en elaborada fábrica de ladrillo. La sustitución de la madera por la mampostería o la sillería alcanzó a todas las partes del edificio, cubiertas incluidas. Los retablos, de tan trascendental importancia en los interiores barrocos, seguían siendo de madera en el resto del país, pero allí pasaron a ser sistemáticamente de estuco. La iglesia característica de la Escuela de Vilna tenía una fachada flanqueada por torres apuntadas de varios pisos. Las cumbreras de las naves y del presbiterio solían rematarse con torres decoradas con inscripciones caligráficas. Las cúpulas, de pintoresco diseño, se derivaban de motivos de Borromini y Guarini. En los interiores dominaban los retablos de estuco, con sus planteamientos escenográficos y perspectivos con los que se quería sorprender al espectador. Un excelente ejemplo podría ser la iglesia de los Misioneros de Vilna (1750-1753; figura 15), aunque el logro máximo de la escuela era la iglesia



15. Iglesia de los Misioneros, Vilna.

católico-ortodoxa de San Basilio, en Berezwezc –hoy en Bielorrusia–, realizada seguramente por Glaubitz en 1753-1756 y por desgracia destruida durante el régimen soviético. La Escuela de Vilna tenía también sus limitaciones, por supuesto. Sobre todo, es raro encontrar en sus obras soluciones espaciales originales, pues en muchos casos eran reconstrucciones de edificios anteriores, del siglo xvii, y las esculturas complementarias no están a la altura de la magnificencia de los retablos.

En las regiones sudorientales, la arquitectura que se hacía en las décadas centrales del siglo xviii era al mismo tiempo similar y diferente. Similar porque también allí se construyeron espléndidos edificios religiosos a

la manera del Barroco tardío de la monarquía habsbúrgica y la Alemania meridional. Y diferente porque no surgió en esa zona ninguna escuela uniforme, nada parecido a la Escuela de Vilna. Los dos arquitectos más dotados de los que trabajaron en esos territorios eran el ya mencionado Jan de Witte y Bernard Meretin. Al primero, que pertenecía a la carrera militar –tuvo el mando de la fortaleza fronteriza de Kamieniec Podolski– se le recuerda sobre todo como autor de la monumental iglesia de los Dominicos de Lvov, que remite a la vienesa de San Carlos, obra de Johann Bernard Fischer von Erlach. Meretin, de etnia germánica, quizás procedente de Moravia, era también un excelente arquitecto y además un dinámico empresario, pues trabajaba para él un amplio equipo de constructores y decoradores. Entre sus obras están la catedral ortodoxa de San Jorge, en Lvov, la iglesia de los Misioneros de Horodenka y la iglesia de Hodowica –junto a Lvov–, que inspiraron toda una serie de templos de localidades más pequeñas. En sus edificios se combinan soluciones arquitectónicas muy elegantes con una gran atención al detalle, además de un alto nivel de coherencia en la decoración interior. Colaboró en una relación estable con el mejor escultor del momento, Johann Georg Pinzel (1720-h. 1761/1762). Pese a que tuvieron las mismas fuentes de inspiración, cabe apreciar diferencias estilísticas entre Jan de Witte y Bernard Meretin. El primero se sitúa en el ámbito del Barroco tardío monumental y dinámico, mientras que la arquitectura del segundo, más ligera y lineal, se aproxima al Rococó. Además de De Witte y Meretin, otros destacados arquitectos de la región fueron el jesuita Paweł Giżycki, el muy dotado *amateur* August Moszyński (1731-1796), Gottfried Hoffmann y Franciszek Ksawery Kulczycki (1738-1780). Obra conjunta de los dos últimos es la iglesia ortodoxa de San Basilio en Poczajów; en su pintoresca integración en el paisaje recuerda a la abadía austriaca de Melk.

Estas corrientes y obras arquitectónicas que hemos destacado no agotan por supuesto lo que era un panorama complejo. Junto a ellas había una abundante

arquitectura nacional, provincial incluso, en la que se utilizaban soluciones tradicionales y que a menudo carecía prácticamente de estilo. Hasta mediados del siglo xvii se mantuvieron vivas en las provincias las tradiciones góticas, generalmente combinadas con elementos renacentistas o manieristas –a veces en una forma casi pura, como en las numerosas iglesias de Podolia que datan de la primera mitad de ese siglo.

Aunque desempeñó un papel central en el panorama artístico polaco del siglo xvi, la escultura pasó a segundo plano en la centuria siguiente. Hasta más o menos la mitad del siglo se mantuvo la tradición de la escultura funeraria renacentista, modificándose los detalles conforme al cambio de gustos del Manierismo tardío y el primer Barroco. En las iglesias polacas era muy abundante la decoración escultórica, en estuco, a menudo de gran calidad artística pero con pocas figuras. Son también muy numerosos los retablos esculpidos en madera, pero raras veces superan el mediocre nivel provincial.

Por esa razón destacan de manera especial las pocas iglesias cuya decoración en estuco no es un mero complemento de la arquitectura. Entre ellas está la de Tarłów (h. 1650), con un complejo y multiforme programa de *vanitas* en el que asombra el realismo con que se representa a los nobles sarmatistas. En la iglesia de San Pedro y San Pablo de Vilna hay una serie de figuras en estuco, sumamente elaboradas, que se deben a Giovanni Pietro Perti (1648-1714) y Giovanni Maria Galli (1677-1684); conservan un aire noritaliano y muestran claras analogías con obras de la propia Italia y del sur de Alemania –Perti pertenecía a una extensa familia de artistas que trabajaron en muchos países–, aunque también son cercanas a Bernini. Al gran maestro del Barroco romano le hizo una referencia directa Baldassare Fontana (1658-1733), autor de la decoración en estuco del interior de la iglesia de Santa Ana en Cracovia, así como de otras obras menores en esta ciudad y sus alrededores. Fontana, que dirigía un importante taller de estuquistas, dominaba por igual

la creación de figuras dinámicas y la de elementos ornamentales. Sobre todo, sin embargo, sus obras se integran a la perfección en el marco arquitectónico, y al combinarse a menudo con decoración al fresco son espléndidos ejemplos de la «obra total» barroca.

Lo mejor de la escultura barroca polaca está representado por la Escuela de Lvov, que se desarrolló entre 1745 y 1780 aproximadamente. Seguimos sin conocer bien su génesis y las fuentes de su notable calidad y de su armonía estilística. Es un caso muy parecido al de la Escuela de Vilna: la escultura barroca de Lvov se descubrió «tarde», y las investigaciones de los historiadores del arte polacos no habían hecho más que empezar cuando la parte oriental del país fue anexionada por la Unión Soviética. La furia destructora de las autoridades soviéticas fue extraordinariamente eficiente con los elementos de madera que había en las iglesias –desapareció alrededor del 70 por ciento de los que existían hasta 1939.

Entre los representantes de la Escuela de Lvov había artistas de apellido alemán –como Sebastian Fesinger (m. 1769) y Johann Georg Pinzel (m. 1761/1762)– y de apellido polaco –como Antoni Osiński (m. 1764), Maciej Polejowski (activo h. 1755-1794), Jan Obrocki (m. antes de 1800) y Franciszek Olędzki (m. 1792). Estos escultores trabajaban la piedra y el estuco, aunque la mayoría de sus obras maestras son en madera. Caracterizan la producción de la Escuela de Lvov las composiciones dinámicas, basadas sobre todo en la disposición de los paños y la apariencia «metálica» que producen los contundentes pliegues. Conforme a una tradición que se remonta a las tallas tardogóticas, las figuras están pintadas en un estilo naturalista, con dorados en la vestimenta. En su última fase, a partir de 1760, hallamos también piezas pintadas por completo de blanco, como en un gesto hacia la moda de la porcelana en aquellos años. En toda la producción escultórica de Lvov se aprecian claras similitudes con la escultura bávara, austríaca y bohemía, aunque no hay ejemplos de deuda directa o copia de piezas concretas realizadas en esas regiones.

El principal representante de esta escuela es Johann Georg Pinzel, quien trabajó asiduamente con Bernard Meretin, autor de la decoración de la catedral de San Jorge de Lvov –construida también según un proyecto suyo– y de las iglesias de Horodenka y Hodowica. Ninguna de sus obras se conserva *in situ* en su integridad, pero los fragmentos existentes y la documentación fotográfica antigua le sitúan entre los mejores maestros de todo el Barroco tardío europeo. Sus figuras revelan un gran dominio técnico, y una combinación «tardogótica» de naturalismo y expresionismo (figura 16). A primera vista se observan en su producción semejanzas con las obras de los grandes maestros de la escultura de Baviera, sobre todo de Ignaz Güther (1725-1775), pero al examinarla más detenidamente se llega a la conclusión de que Pinzel no es en modo alguno inferior a él, y de que sin duda le supera en expresión dramática.

Del mismo modo que en la escultura, en la pintura de los siglos xvii y xviii no se observa una línea de evolución única, con la excepción de Gdańsk, centro muy vinculado al arte de los Países Bajos y Alemania. Trabajaron en él numerosos pintores de primera fila, como Harmann Han (1574-1627), Daniel Schultz (h. 1615-1683) y Andrzej Stech (1635-1697), que representan las sucesivas fases del Manierismo tardío y el Barroco en su versión septentrional. Todos realizaban encargos para otras zonas del país, y Schultz fue pintor de corte de los reyes Juan Casimiro (1609-1672), Michał Korybut Wiśniowiecki (1640-1673) y Juan III Sobieski (1629-1696). Otros buenos pintores orientados al estilo del norte trabajaron también fuera de Gdańsk, como Bartłomiej Strobel (1591-1647) y Peter Danckerts de Rij (1595-1661). En Cracovia se instaló un veneciano, Tommaso Dolabella (h. 1570-1650), autor de numerosos cuadros religiosos en la tradición del Manierismo tardío de Venecia. En la segunda mitad del siglo xvii y la primera del xviii, la tendencia italianizante fue continuada por el magnífico fresquista Michelangelo Palloni (1637-1711/1713) y por el pintor de escenas de batalla Martino Altomonte (1657-1745). El primero realizó la maravillosa decoración de

la capilla de San Casimiro en la catedral de Vilna, y el segundo pintó enormes lienzos que celebraban la victoria de Juan III sobre los turcos. En el siglo XVIII surgió en los territorios de la monarquía habsbúrgica un grupo de dotados fresquistas –Franz Eckstein (1689-1741), Georg Wilhelm Neunhertz (1689-1749) y Josef Majer (activo en el tercer cuarto del siglo). Sus obras ilusionistas, como las de algunos pintores polacos –en primer lugar Stanisław Stroiński (1719-1809)–, se basaban generalmente en grabados italianos –Del Pozzo– y alemanes –Johann Jacob Schübler (1689-1741), y se integraban en las decoraciones de estuco de las iglesias, cubriendo los enormes muros y bóvedas con arquitecturas y escenas de martirio y apoteosis de innumerables santos.

Debido a la escasa calidad de sus colegas locales –salvo los de Gdańsk–, a todos estos pintores extranjeros les resultaba fácil encontrar trabajo. Los pintores polacos no fueron capaces de superar la crisis que supuso la desaparición de las formas tradicionales en los comienzos de la Edad Moderna. El antiguo sistema de gremios ya no podía enseñarles las técnicas que exigían las nuevas formas artísticas, como el conocimiento de la anatomía, la perspectiva geométrica o los principios de la composición barroca, menos formalizados pero aún más difíciles de aprender. Como ocurrió en otras zonas periféricas, su principal vía de contacto con el arte occidental eran los grabados, flamencos sobre todo, que se imitaron masivamente. Los pintores formados en los métodos tradicionales seguían teniendo un enorme mercado provincial, en el que se les encargaban cuadros religiosos y retratos. Fueron ellos quienes pintaron los retratos sarmatistas a los que ya nos hemos referido. Hay que esperar a la segunda mitad del siglo XVII y al XVIII para encontrar a los primeros pintores polacos jóvenes que estudiaron en la Academia de San Lucas, en Roma. De ese modo se convirtieron en auténticos pintores barrocos en el sentido italiano: Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski (h. 1660-1711), Szymon Czechowicz (1689-1775) y Tadeusz Kuntze (1727-1793). El ya citado Stanisław Stroiński llegó a ser un fresquista de primer orden.



16. Johann Georg Pinzel, *Sansón y el león*, procedente de la iglesia de Hodowica. Lvov, Galería.

Por razones de espacio sería imposible ofrecer aquí una visión exhaustiva del arte polaco de los siglos XVI-XVIII, y por eso nos hemos limitado a presentar sus características más destacadas y los procesos que subyacen a ellas. Polonia no produjo en este período grandes maestros. Pero el legado artístico europeo no está constituido sólo por obras maestras y grandes nombres; comprende también innumerables obras que, pese a su variable calidad, son un precioso testimonio de los avatares históricos y las costumbres del pasado. En el panorama del arte renacentista y barroco, junto a las obras de Leonardo, Miguel Ángel, Rafael, Tiziano, Bernini, Rubens, Velázquez y Rembrandt debe haber sitio para las capillas y tumbas de Polonia, para sus retratos de ataúd y sus estandartes funerarios. Cualquier visión de la arquitectura y la escultura tardobarrocas que no tuviera en cuenta los originales fenómenos que surgieron en las periferias culturales de la Polonia oriental sería sin duda incompleta. Y los fajines de *kontusz* y las creaciones de los orfebres armenios de Lvov, de gran calidad artística, son un importante testimonio de la fascinación que sintió Europa por el arte de Oriente.