

Mundo moderno

I. renacimiento y manierismo



Universitat Oberta
de Catalunya

www.uoc.edu

Índice

Introducción	7
1. Madonna de Ognissanti	9
2. Fachada de la catedral de Orvieto	11
3. Piazza della Signoria o Pallazzo Vecchio	13
4. La Anunciación (políptico Orsini)	15
5. Palacio Ducal, ángulo del suroeste	17
6. Campanile de la catedral de Florencia	19
7. Fachada de la catedral de Siena	21
8. Puerta sur del Baptisterio de la catedral de Florencia	23
9. Virgen con el niño	25
10. La visión de Joaquín	27
11. Virgen con el Niño	29
12. Santa Anna, la Virgen con el niño y cinco ángeles (Santa Anna metterza)	31
13. David	33
14. Cúpula de Santa Maria del Fiore	35
15. La Anunciación	37
16. El nacimiento de Venus	39
17. Sforzinda	41
18. El Condottiero Bartolomeo Colleone	42
19. Fachada de Santa Maria Novella	44

20. Sueño de Constantino (escena de "Leyenda de la Cruz").....	46
21. La crucifixión.....	48
22. La presentación en el templo.....	50
23. Hospital de los Inocentes.....	52
24. Planta de la iglesia de San Lorenzo.....	54
25. Tumba de Lorenzo de Médici.....	56
26. Salero de Francisco I.....	58
27. Coloca el Campidoglio.....	60
28. Plano de Roma de Sixto V.....	61
29. Templete de San Pietro in Montorio.....	63
30. Villa Capra (la Rotonda).....	65
31. Piedad del Duomo.....	67
32. El rapto de las sabinas.....	69
33. El lavatorio de los pies.....	71
34. Escuela de Atenas.....	73
35. Esponsales de la Virgen.....	75
36. Venus dormida.....	77
37. Retrato de Erasmo de Rotterdam mientras escribe.....	79
38. El carro de heno.....	81
39. Virgen de las Rocas.....	83
40. Virgen del cuello largo.....	85
41. Carlos V a caballo en la batalla de Mühlberg.....	87
42. Danza de los campesinos.....	89
43. Martirio de Santa Catalina.....	91

44. Retrato de Francisco I.....	93
45. Diana cazadora.....	94
46. Martirio de san Esteban.....	96
47. El entierro del señor de Orgaz.....	98
48. Bautismo de Cristo.....	101
49. La Anunciación (tablilla).....	103
50. El caballero de la mano en el pecho.....	105
51. Retrato de Martín Lutero y de su esposa Katharina von Bora.....	107
52. Plaza de ciudad (¿Vista del Patio del Castillo de Innsbruck?).....	109
53. Adoración de los magos.....	111
54. El Trecento.....	113
54.1. Del gótico al proto-renacimiento	114
55. El Quattrocento.....	120
55.1. Italia: humanismo y <i>rinascita</i>	121
55.2. Artista y sociedad	122
56. El Cinquecento.....	132
56.1. Del renacimiento al manierismo	133
56.2. La pintura	138
Bibliografía.....	151

Introducción

El año 1492, fecha del descubrimiento de América, es para los historiadores el que marca el inicio de la Edad Moderna. Y para la mayoría de países este final del siglo XV presupone, al mismo tiempo, el inicio del renacimiento.

Sin embargo, para los historiadores del arte esta modernidad, la ruptura con el concepto y las formas medievales, se adelanta casi dos siglos: empieza de manera parcial en el Trecento sienés y florentino.

Así, la amplia cronología de tres siglos –del XIV al XVI– explicará un largo periodo en el que, desde un primer momento, todavía deudor de estilemas medievales –Trecento–, se pasará a la consolidación de las formas renacentistas y de los ideales humanistas en el Quattrocento, y se disolverá a partir del segundo tercio del XVI con el manierismo.

Observaremos, así, una línea coherente y evolutiva con respecto al arte producido en Italia, a la que se puede aplicar la teoría evolucionista y dividir en tres periodos: arte joven, arte maduro y arte decadente, que corresponderían al proto-renacimiento del siglo XIV, al renacimiento y al manierismo respectivamente, no tan sólo por razones formales y compositivas, sino también, muy fundamentalmente, por cuestiones políticas y culturales.

En los otros países renacimiento y manierismo surgirán de diferentes maneras, entre las que destacan la singularidad de Flandes y la variedad de propuestas de Alemania; la dependencia del manierismo italiano de la Escuela de Fontainebleau, y la mediocridad de España, influida al mismo tiempo por Italia y Francia, que con El Greco empezará el llamado Siglo de Oro.

En un primer momento se llamó renacimiento a la época artística que se desarrolló en Europa entre el final de la Edad Media y principios del siglo XIX. Poco a poco, el término se ha ido restringiendo y ha acabado por designar sólo el arte italiano del siglo XV y primeros decenios del XVI y sus versiones posteriores en el resto de Europa.

La palabra *renacimiento* es de origen francés. Ya la encontramos utilizada por Balzac en 1829 y por Michelet en 1855; sin embargo, deriva del italiano *rinascità*, término utilizado por Petrarca y Boccaccio y elaborado conceptualmente por Vasari.

Es un fenómeno fundamentalmente italiano, nacido en Florencia, que se extendió después en toda Europa. Por eso la cronología no es del todo coincidente. El Quattrocento hace referencia a las experiencias italianas del siglo XV, el Cinquecento, al clasicismo y al renacimiento fuera de Italia. También a veces se engloba el manierismo.

Existen diferentes versiones del renacimiento. Si Italia tiene como punto de referencia la *romanidad*, España y Francia, por ejemplo, a pesar de su componente cultural e idiomático romano, tienen su punto de referencia en la Edad Media y no en la Antigüedad romana.

Un elemento que influyó en la elaboración del nuevo código visual fue el fenómeno del coleccionismo: los humanistas manifiestan su veneración por la Antigüedad coleccionando objetos del pasado que se proponen como obras de arte y como modelos que se deben imitar. De esta práctica surgirán los museos.

Componentes básicos del renacimiento son una cierta conciencia de renovación, la restauración de los temas y las formas de la Antigüedad, la convivencia de temas cristianos con temas mitológicos, el retorno a la medida humana, el antropocentrismo, el interés por el paisaje y la realidad, la perspectiva y una concepción del arte como ciencia liberal.

1. Madonna de Ognissanti



325 x 204 cm

Temple sobre tabla

Museo de los Uffizi, Florencia

Proto-renacimiento

Giotto pintó esta tabla para la iglesia florentina de Ognissanti, donde se menciona por primera vez en 1418 en un documento que hace referencia a la cesión del último altar de la derecha, donde estaba situada, a un tal Francesco di Benozzo. En 1810 pasó a la Academia y en 1919 a los Uffizi. A causa de algunas grietas hay zonas que han sido retocadas.

Los documentos antiguos la atribuyen a Giotto y, a partir de los *Comentarios de Ghibert*, se la considera una de las obras maestras del autor.

Nos presenta a la Virgen con el Niño, sentada en un trono al gusto italiano, decorado con mosaicos y rodeada de santos y ángeles. En la composición encontramos diferentes elementos que contribuyen a dar profundidad en el espacio y manifiestan la búsqueda de una perspectiva todavía ingenua: las gradas de mármol que conducen al trono, la plasmación de los laterales de ésta, que se abren en un intento de delimitar el espacio, la superposición de los ángeles que hay a los pies de las gradas y las figuras más alejadas, modeladas

en claroscuro. La Virgen está un poco girada y se insinúan sus formas femeninas por debajo de la túnica blanca. Las rodillas, sobre las que posa al Niño, contribuyen también a dar corporeidad a la figura.

El fondo es dorado y las figuras aparecen recortadas. La paleta presenta una gran variedad de colores, con rojos, rosados, verdes, azules, grises y nacarados en los rostros.

La Virgen está humanizada; ya no es una imagen hierática e impersonal, sino que es una mujer, una madre. El equilibrio que presentan las figuras de la Virgen y el Niño se ha considerado un elemento fundamental del nuevo lenguaje, de una religiosidad más próxima, más comprensible, abierta a la comprensión humana.

2. Fachada de la catedral de Orvieto



Orvieto

Gótico

La catedral de Orvieto, levantada en el estado de la iglesia, repite la disposición del Duomo de Siena. Es evidente que Lorenzo Maitani conocía los proyectos de Giovanni Pisano, pero su formación arquitectónica no estaba tan influida por la plástica como la de Giovanni.

La obra también demuestra un gran conocimiento de la arquitectura gótica francesa, a la que modifica, pero intentando mantener su esencia. Así, ideó una fachada con sustrato gótico, aunque con el sentido peninsular del espacio, del color y de la moderación.

Lorenzo Maitani organiza la fachada plasmando perfectamente en el exterior la anchura diferente de las naves: así, el portal central, con sus archivoltas de medio punto de reminiscencia románica, ocupa casi la mitad de la fachada, mientras que los laterales, ligeramente apuntados, son estrechos y están destinados a una función secundaria. Podríamos decir que organiza la fachada como si se tratara de un tríptico.

Entre los portales y los ángulos sitúa pilastras con bajorrelieves que hacen una transición suave. Corona las archivoltas con gabletes, deja espacios amplios para la decoración de mosaicos, como las basílicas romanas, y organiza la parte superior con un sentido ascendente, repitiendo los gabletes con mosaicos por encima de una cornisa con balaustrada.

Cuando murió Maitani, en 1330, la fachada estaba a medio construir, ya que la escultura de los portales y de las pilastras había retrasado la obra. A mediados del Quattrocento, Antonio Federighi elevó por encima del rosetón el coronamiento del cuerpo central, tal y como se había hecho en el Duomo de Siena.

3. Piazza della Signoria o Pallazzo Vecchio



Florenca

Gótico

La piazza della Signoria es la más emblemática de Florenca, y allí se pueden admirar obras que van desde el siglo XIII al siglo XIX: *Cosme I de Médici a caballo*, de Giambologna (1594); la *Fuente de Neptuno*, de Ammanati (1563-75); la copia del *David* de Miguel Ángel –el original permaneció allí hasta finales del siglo XIX–, la *Loggia della Signoria* (1376-1382), con las esculturas que cobija (XVI-XIX); los Uffizi (1560-80); y el *Palazzo della Signoria* o Palazzo Vecchio (1229-1314).

El Palazzo della Signoria fue encargado por los priores de Florenca, que por miedo de las luchas entre güelfos y gibelinos veían peligrar su seguridad. Tiene aspecto de fortaleza y presenta forma trapezoidal. La textura del almohadillado, muy rústico, le confiere una sensación rocosa. El voladizo enérgico de las fortificaciones superiores, con los matacanes, acentúa la sensación de volumen.

La parte baja tiene pocas aperturas para facilitar la defensa, mientras que en las superiores las ventanas bíforas le confieren cierta regularidad. La torre, medio apoyada sobre las almenas, retirada hacia un lado, casi en la vertical de la puerta de entrada, es otro elemento de distorsión del conjunto, además de la planta, que no es rectangular.

La puerta principal presenta en la parte superior un friso decorado con el monograma del Cristo de San Bernardino, con la inscripción *Rex Regum te Dominus Dominantium*, y lo flanquean dos leones, que hizo poner Cosme I en 1551.

Tradicionalmente se ha adjudicado la autoría de la Signoria a Arnolfo di Cambio, con cuya obra presenta acusadas similitudes, aunque no hay ninguna base documental que avale la atribución. Cuando menos, sin embargo, parece innegable su influencia.

4. La Anunciación (políptico Orsini)



23,5 x 14,5 cm

Temple sobre tabla

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes

Gótico tardío

Esta tabla forma parte del políptico Orsini, que se encuentra repartido en tres museos diferentes y alejados: en Amberes hay cuatro de las seis tablas que lo conformaban: el *Arcángel San Gabriel* (23,5 x 14,5); la *Virgen recibiendo el mensaje* (23,5 x 14,5); la *Crucifixión* (24,5 x 15,5), y el *Descenso de la Cruz* (24,5 x 15,5). Estas cuatro tablas fueron adquiridas en Dijon en 1826 por la Colección Van Ertborn, y en 1840 pasaron al Museo. El *Camino del Calvario* (25 x 16) está en el Louvre, en París, donde llegó en 1834, comprado a M. L. Saint-Denis, que lo había adquirido de la colección del rey Luis Felipe. La última tabla, el *Entierro de Cristo* (22 x 15), se encuentra en el Staatliche Museum de Berlín, donde llegó en 1901 procedente de la colección Pacully.

La Virgen se queda sorprendida ante la aparición del Ángel, envuelta de azul –un azul muy característico de los pintores sieneses, el mismo azul de la *Maestà* de Duccio di Buoninsegna o de Ambrogio Lorenzetti–, sentada en un sitial dispuesto oblicuamente, lo que constituye un desarrollo de los esquemas perspectivos que empezó a experimentar el pintor en la capilla de San Martín de la iglesia inferior de San Francisco de Asís (1320-1330). El Espíritu Santo penetra

desde el ángulo izquierdo, como una saeta que va hacia la Virgen. El fondo es dorado, pero ya asume el valor de pared en la que la figura destaca casi como un altorrelieve.

Se especula que la disposición de las tablas en el políptico podría ser la siguiente: en las puertas exteriores: el Ángel y la Virgen. En la interior, detrás del Ángel, el Camino del Calvario; detrás de la Virgen, el Entierro y, en medio, la Crucifixión y el Descenso. Como retablo cerrado, el tema es la Anunciación; una vez abierta, La Pasión.

5. Palacio Ducal, ángulo del suroeste



Venecia

Gótico

El lugar que ocupa actualmente el Palacio Ducal era tradicionalmente el espacio donde desde el siglo IX residía el Gobierno de la República.

Sufrió varias modificaciones y adquirió su fisonomía actual a partir de 1340, cuando se toma la decisión de ampliar la Sala del Consejo Mayor por encima de unas estancias existentes. La sala era de dimensiones considerables, ocupaba más de la mitad de la fachada que da al Canal y una cuarta parte de la que da a la placeta.

La doble columnata que rodea el palacio se construyó una vez acabada el piso superior, mediante un sistema que era bastante conocido en Venecia, de sustitución de elementos sustentadores que se estropeaban por mor de la humedad.

La galería de la parte baja presenta unos arcos apuntados muy sobrios, que en la planta superior se transforman doblándose y complicándose en sus elementos decorativos, con ventanas cuadrilobuladas en las enjutas. El muro superior produce el efecto de ser muy compacto, aunque contiene siete ventanas en la fachada que mira al canal, pero como no están alineadas con las anteriores arquerías dan la sensación de flotar en medio del muro decorado con teselas rectangulares de mármol rosa y blanco formando diagonales.

Por encima de estos ventanales, que alcanzan la misma forma que los arcos de la galería sustentadora, hay una serie de ventanas circulares que iluminan la planta superior.

Estas obras de adecuación se debieron de acabar hacia el último tercio del siglo XIV, ya que en 1365 se empieza a pensar en decorarlas.

La parte que da a la plaza de San Marcos se empezó a realizar durante el primer cuarto del siglo XV.

6. *Campanile* de la catedral de Florencia



81,75 m

Catedral de Florencia

Gótico

En el año 1334, la Signoria encargó a Giotto la construcción del *campanile* para la catedral de Santa Maria del Fiore. En el Museo de la Opera del Duomo, en Siena, se conserva un dibujo que podría haber sido uno de los diseños que hizo Giotto para su obra, donde se aprecian los rasgos fundamentales, aunque las soluciones, sobre todo en la parte alta, se apartan considerablemente de la obra acabada.

En 1337, cuando murió Giotto, sólo se había construido la primera planta del pedestal. Probablemente fue Andrea Pisano el encargado de duplicar la base, y Francesco Talenti obró el resto de plantas; la construcción se debió de acabar en 1359.

En el basamento duplicado, en la parte baja, hay pequeños paneles en relieve, de Andrea Pisano y Luca della Robbia, que representan el trabajo humano, según los dibujos de Giotto. En la parte alta aparecen figuras simbólicas, también de Andrea Pisano y de Andrea Orcagna.

La planta siguiente, construida ya por Talenti, presenta dieciséis hornacinas, cuatro en cada cara, que contenían esculturas de Donato di Betto Bardi Donatello, Nani di Bartolo y otros; actualmente está en el Museo de la Opera del Duomo de Florencia.

Después vienen dos plantas con dos ventanas bíforas, y, finalmente, en el último rellano, hay una sola ventana trífora por cara. La cornisa corona en forma de balaustrada.

El *campanile* de la catedral de Florencia sigue la tradición italiana de los campanarios exentos, extendidos por toda la península itálica.

7. Fachada de la catedral de Siena



Siena

Gótico

La catedral de Siena, entre 1196 y 1215, estuvo bajo la dirección de los monjes de San Galgano; es de estructura gótica pero revestida de mosaicos y ornamentada con esculturas y bandas de mármoles de colores, sistema utilizado a menudo en la Toscana. Al final del siglo se encargó la realización de la fachada a una de las figuras más significadas de la escultura: Giovanni Pisano.

Este maestro ideó toda la fachada, pero sólo dirigió las obras del registro inferior. Pisano enmarca la obra con dos grandes pilastras que le dan contención y, recordando los profundos portales de la arquitectura francesa, modifica la relación y da a las entradas laterales la misma importancia que a la puerta principal, sin plasmar en el exterior la diferente anchura de las naves.

Las archivoltas ligeramente apuntadas están coronadas por unos gabletes que se destacan por encima de la cornisa esculpida que enmarca la parte inferior de la fachada. Tanto los capiteles, donde se encuentran las arquerías de las archivoltas, como la cornisa, los gabletes y las enjutas de éstos están profusamente esculpidos, con una decoración pensada por el mismo Pisano que aún espléndidamente en un mismo conjunto toda una serie de elementos heterogéneos.

En 1299 se va a Pisa pero continúa dirigiendo las obras de Siena. Cuando vuelve en 1314 proyecta la parte superior de las pilastras angulares y los tres gabletes que culminan la obra, pero hay que suponer ulteriores modificaciones, ya que el espíritu gótico de esta parte contrasta con el registro inferior.

En el superior quedan patentes las diferentes anchuras de las naves, ya que la parte central, que contiene el rosetón, se prolonga más allá de la vertical de los pináculos que marcan la división de los portales. Los ricos mosaicos posteriores dan resplandor y colorean las cerraduras de los tres gabletes del coronamiento.

8. Puerta sur del Baptisterio de la catedral de Florencia



Bronce dorado

Baptisterio, Florencia

Proto-renacimiento

El 22 de enero de 1330 Andrea Pisano empezó la tarea de decorar la puerta sur del Baptisterio de la catedral de Florencia. Tenía orfebres que colaboraron con él en los trabajos de fundidora.

Cuando el artista aceptó el encargo de realizar las puertas de bronce, decoradas con escenas de la vida de san Juan, santo a quien se dedicó el baptisterio, debió enfrentarse a un grupo de problemas de naturaleza estética, que superan los de orden técnico, entre los que está el del modelo en cera de las puertas.

Juan Bautista era uno de los santos protectores de la ciudad de Florencia; por ello, el pequeño baptisterio octogonal, con una cúpula decorada con mosaicos bizantinos, era como una especie de santuario nacional. Tiene tres fachadas: una delante de la catedral y dos más en cada lado, con sus correspondientes puertas. Las primeras que se construyeron serían éstas de Pisano. En el año 1401 los mercaderes de Florencia decidieron completar la decoración de las restantes y se realizó el famoso concurso, ganado por el escultor Lorenzo Ghiberti.

Las puertas están divididas en veintiocho espacios, catorce en cada puerta, que contienen marcos polilobulados, veinte de los cuales presentan las escenas de la vida de San Juan Bautista y los ocho restantes, más bajos, las representaciones en relieve de las Virtudes.

La historia se lee como un libro, de izquierda a derecha y de arriba abajo. En todas las escenas, salvo en cinco donde hay fondo paisajístico, las figuras aparecen sobre plataformas.

La escena del bautismo de Cristo recuerda la misma escena tratada por Giovanni Pisano en el trono de Pisa. En cambio, el traslado del cuerpo del Bautista es completamente original y demuestra el talento creador del artista.

Se trata de obras de una sensibilidad que conecta al mismo tiempo con la linealidad de la escultura gótica francesa de principio del siglo XIV y con la figura de Giotto.

Dentro de cada compartimento, los espacios llenos y los vacíos se equilibran con una exactitud tan rigurosa que casi parecen calculados de manera matemática.

9. Virgen con el niño



61,5 x 78 cm

Temple y oro sobre tabla

National Gallery, Londres

Proto-renacimiento

La *Madonna* de la National Gallery es la tabla central de un tríptico que en las alas ofrece las representaciones de San Domenec y Santa Agnes. La Virgen, que sostiene al Niño en el brazo izquierdo, se encuentra flanqueada por dos parejas de ángeles y al resguardo de un arco de medio punto.

El pequeño tríptico, antiguamente en una colección privada de Pisa, fue adquirido en 1857 por los anticuarios florentinos Lombardi y Baldi. Después de ser pulido el año 1959, está bien conservado.

La santa de la derecha, a menudo identificada con Áurea –cuyo culto no era habitual en Siena –se debe considerar definitivamente como Santa Agnes, de acuerdo con las aportaciones de Cesare Brandy.

En el tímpano, el artista situó las figuras –de izquierda a derecha– de Daniel, Moisés, Isaías, David, Abraham, Jacob y Jeremías, todas las cuales son identificables gracias a los textos bíblicos inscritos en los filacterios correspondientes. Interesa señalar que todas estas representaciones, a excepción de Jeremías,

acompañadas por idénticas citas del Antiguo Testamento, hacen acto de presencia en un políptico de Siena también atribuido a Duccio. El artista concentra su intención narrativa en las figuras principales y las compone de forma que indique las relaciones de afecto que existen entre la madre y el hijo, que juega con el velo de ella. El niño es de un canon muy inferior al de la Virgen, hecho que acentúa el efecto de protección materna, claramente indicado por el gesto de las gráciles manos marianas.

Las tonalidades graves de las carnaciones contrastan por otra parte con el profundo color azul del manto, cuyos minuciosos pliegues responden a una norma rítmica.

10. La visión de Joaquín



200 x 185 cm

Fresco sobre muro

Capilla de los Scrovegni o de la Arena, Padua

Gótico tardío

La Capilla de los Scrovegni parece completamente construida con la finalidad de poder cubrir sus muros con frescos. En las historias plasmadas en sus paredes se narra la vida de Jesús, desde algunos episodios anteriores a su concepción, como son las historias de san Joaquín, santa Ana y la Virgen, hasta el Pentecostés.

La narración se desarrolla en tres bandas superpuestas, según un riguroso planteamiento iconográfico. En la zona superior derecha está la historia de Joaquín y Ana, que se continúa en la otra banda, con historias de la Virgen. En la banda intermedia encontramos, a la derecha, historias de la vida de Jesús, desde el nacimiento hasta la matanza de los inocentes. En la pared contraria, desde el episodio de Jesús entre los doctores hasta la expulsión de los mercaderes del templo.

La tercera banda presenta, a la derecha, desde la narración de la Santa Cena hasta la flagelación y, en la banda izquierda, desde el camino del Calvario hasta el Pentecostés.

En el arco toral aparece la traición de Judas y la Visitación a la Virgen. Por debajo de los registros encontramos una banda que imita el mármol, enmarcando figuras alegóricas monocromas de las Siete Virtudes y los Siete Vicios. En la bóveda, Cristo, la Virgen y los profetas. En el interior de la pared de entrada encontramos el Juicio Universal.

La visión de Joaquín, también llamada "Sueño de Joaquín", nos presenta al santo durmiendo a la entrada del aprisco; un ángel se le aparece y le anuncia el próximo nacimiento de María. Dos pastores y su rebaño asisten a la prodigiosa visión. El ángel lleva en la mano un cetro coronado con un trébol, símbolo de la Trinidad.

Giotto enmarca la escena en un paisaje rocalloso, con el santo colocado a un lado, y hay una fisura en las rocas con la que intenta crear profundidad. Los pastores, representados con gran simplicidad, se convierten en unas de las figuras más convincentes de Giotto, y con las ovejas, que pacen unas hierbas de formas estrelladas, conforman un encantador cuadro bucólico.

11. Virgen con el Niño



Mármol

Capella Scrovegni, Padua

Proto-renacimiento

De todos los discípulos de su padre, Nicola Pisano, Giovanni fue el menos dispuesto a seguir sus lecciones, extraídas del arte antiguo clásico.

Por regla general, el maestro toscano se preocupó de observar el correcto *contrapposto* de las figuras, y una de las pocas excepciones es la de este grupo autógrafo de la Virgen y el Niño. Van acompañados de dos ángeles que les custodian y del retrato del señor de Padua, Arrigo Scrovegni, de pie y orando, todos ellos procedentes del taller del artista. Giovanni Pisano lo esculpió hacia el año 1305 para la capilla Scrovegni en Padua.

Parece que esta figura de mármol, con sus pliegues ondulantes y su combinación de contención formal y de un naturalismo delicado en los detalles, se vio muy influida por una talla con el mismo tema, *Virgen y Jesús Infante, situada sobre* el arco de la puerta del Baptisterio de Pisa.

El grupo escultórico está rigurosamente estructurado, y la forma está completamente condicionada por el lugar al que iba destinada: la capilla privada de la familia Scrovegni, decorada en el fresco por Giotto con varias escenas del Juicio Final, de los Evangelios y con alegorías de las Virtudes y los Vicios.

La escultura se conserva aún hoy sobre el altar de la capilla.

Madre e hijo no establecen ninguna comunicación entre ellos. La figura de la Virgen ha perdido cierta rigidez respecto de la época medieval. Los rostros están caracterizados y la serenidad de las posturas contribuye a mostrarnos una imagen más naturalista. Las ropas se pliegan para dar forma y armonía al volumen de los cuerpos. La inmovilidad de la época anterior es sustituida por una mayor corporeidad, que sirve al escultor para dar una imagen más tangible y próxima de la Virgen.

Se trata en definitiva de una obra plácida y técnicamente sencilla, en la que las características más personales de Giovanni se encuentran reducidas a la mínima expresión.

12. Santa Anna, la Virgen con el niño y cinco ángeles (Santa Anna metterza)



174 x 103 cm

Pintura al temple sobre tabla

Museo de los Uffizi, Florencia

Renacimiento

El término "*metterza*" se refiere a la iconografía de Santa Anna, *mesa terza*, ('puesta en un tercer lugar') con la Virgen y el Niño.

La obra estuvo en la iglesia florentina de San Ambrosio, donde la sitúa Vasari. Después pasó a la Galería de la Academia, y en 1919 a los Uffizi. Se duda de si formaba parte de un tríptico o de si se trata de una tabla independiente.

Las palabras iniciales del Ave María figuran inscritas sobre la base del trono, en letras humanistas en escorzo, donde sobresale la predela; hay otra inscripción gótica en la aureola de la Virgen; y en la de Santa Anna se lee *Sant 'Ana è di Nuestra Donna haces* ('Santa Anna es de nuestra señora honor').

De 1935 a 1954 se restauró y se cree que fue retocada en el siglo XVIII. El ojo del ángel que toma la cortina a la derecha ha sido restaurado después.

Durante mucho tiempo se creyó que la obra era únicamente de Masaccio, tal y como había dicho Vasari.

Fue fundamentalmente el análisis de Longhi, en 1940, el que atribuyó a Masaccio solamente la Virgen y el Niño y el ángel que coge la cortina a la derecha; todos los elementos restantes son de Maseolino, maestro de Masaccio. Esta distinción es aceptada casi por toda la crítica, que además ha establecido la hipótesis de que también podrían ser de Masaccio las cabezas de Santa Anna y del ángel superior. Se ven influencias de Gentile da Fabriano y su *Virgen Quarentesi*, sobre todo en el detalle insólito del velo sobre la cabeza de la Virgen.

La obra presenta un volumen etéreo, una atmósfera abstracta, y destacan los gestos decididos en las manos de los personajes representados.

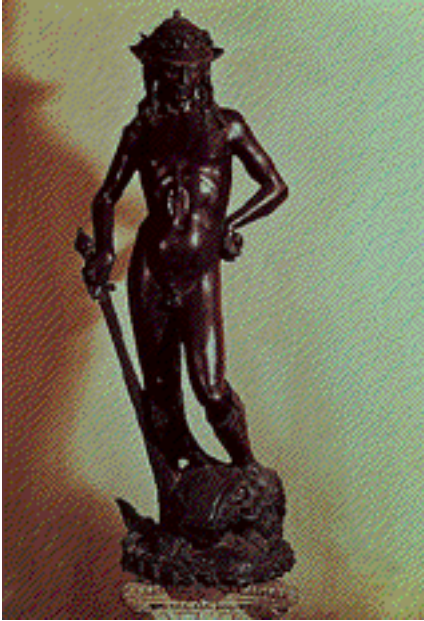
El niño es vital y robusto, pero no bello. Hay quien opina que al artista lo puede haber tomado de algún modelo antiguo, como la figurita etrusca de niño que se encuentra en los Museos Vaticanos.

La perspectiva rebajada que comprime los volúmenes se acompaña de un efecto denso de luz y color.

La composición, de estructura piramidal, recuerda la escultura de Donatello, mientras que el tratamiento monumental de las figuras, vestidas con ropas de profundo claroscuro, revela la admiración por Giotto, quizás inspirada en la pintura de Maso di Banco.

La fuerte personalidad de Masaccio absorbe por completo la de Maseolino, artista más conservador que mimetiza el estilo del joven maestro.

13. David



1,53 m de altura

Bronce

Museo Nacional del Bargello, Florencia

Renacimiento

Fue realizada en torno a 1430 para Cosme el Viejo de Médici y permaneció durante mucho tiempo en el patio del Palacio de los Médici, en la Vía Larga. Pasó más tarde al Palacio Viejo, en los Uffizi, y finalmente al Museo Bargello, en 1880. Es una de las obras más bellas y conocidas de Donatello.

David se representa aquí como un adolescente pensativo, con el rostro inclinado, sombreado por el ala ancha de su extraño sombrero coronado de laurel, símbolo de la victoria. Por la boca del joven pasa una ligera sonrisa, gesto de incredulidad ante la gran empresa llevada a cabo. El cuerpo también joven, maravillosamente modelado, en el que la especial fineza del bronce fundido hace lucir y resaltar, sigue en tensión después del esfuerzo realizado, y solamente ahora sus movimientos van haciéndose un poco más lentos. Así, se advierte que el brazo que sostiene la espada y en las piernas, ceñidas por magníficas polainas, como el yelmo de Goliath, cuya cabeza está bajo los pies del héroe, es una obra de orfebrería de gran precisión y calidad.

David es el héroe bíblico que se convierte en rey de los judíos al vencer, sirviéndose de la habilidad y la razón, al gigante Goliat, encarnación del pueblo filisteo, enemigo de su patria.

Esta escultura tiene connotaciones humanistas por el hecho de mostrar el joven cuerpo del vencedor desnudo, pero con botas y un sombrero típico de los campesinos toscanos, un hecho anacrónico en la escultura clásica. En el aspecto moral simboliza el nuevo tipo de héroe individual que, con su virtud, es capaz de vencer a un enemigo poderoso. Políticamente es el emblema de la República florentina que triunfa sobre sus enemigos.

Donatello muestra a David enseñando su cuerpo suavemente articulado, en una armonía de movimiento muy sensual, de connotaciones praxitelianas; se desvincula de la convención para adquirir un sentido más dinámico. La suave ondulación de las caderas y la pureza del rostro adolescente enmarcado por una cabellera sensual realzan el sentido poético de esta obra desbordante de optimismo y amor por la vida. Realizada en bronce, es una figura exenta, símbolo de la progresiva independencia de la escultura respecto de la arquitectura, en relación con la época medieval.

14. Cúpula de Santa Maria del Fiore



Diámetro 41,5 m

Catedral de Florencia

Renacimiento

Cuando Filippo Brunelleschi recibe el encargo de levantar la cúpula de la catedral florentina, debe superar los tropiezos que supone cubrir un vacío de 41,5 m, con una imposta levantada de 13 m sobre la cubierta de las naves, que configura un tambor octogonal con ojos de buey hecho anteriormente.

Levantar una cúpula de esta envergadura hacía necesario el uso de cimbras apoyadas en el suelo, pero eso resultaba difícil y antieconómico, vistas sus grandes dimensiones. Brunelleschi ideó una cúpula autosustentada, a la que no le hacía falta ningún tipo de andamio. Lo consigue mediante la concepción de una doble cúpula: un armazón interior y otro exterior. El interior, semiesférico, concebido como sendas anillas concéntricas, tiende a abrirse hacia fuera, y la exterior, peraltada en arco apuntado, tiene las fuerzas dirigidas hacia el interior, y así se contrarrestan las dos tendencias por el hecho de estar unidas ambas cúpulas interiormente por medio de vigas de madera, hierros recubiertos de estaño, bóvedas de cañón y otros artilugios ideados por Brunelleschi.

Para hacer la construcción más ligera utiliza el ladrillo dispuesto en espina de pescado, que al mismo tiempo también es un elemento de autosustentación. Las ocho caras de la cúpula semiesférica convergen interiormente en aristas; en cambio, la cúpula peraltada destaca los nervios de mármol blanco en medio de las cerraduras rojas que culminan en la linterna.

Estas dos disposiciones se explican porque en el interior hay que organizar los espacios direccionales de las naves y del octágono del tambor hacia la linterna, mientras que en el exterior hay que coordinar masas volumétricas. Todo en la concepción de la cúpula está pensado, meditado y geometrizado, sin dejar nada al azar. La linterna la podríamos considerar como la primera estructura renacentista de planta centralizada.

15. La Anunciación



230 x 321 cm

Fresco

Convento de Santo Marco, Florencia

Renacimiento

El arte religioso, doctrinario y proselitista de Fra Angelico se volvió esencialista e intimista en los murales que pintó a partir de 1437, en el convento de San Marcos de Florencia.

El convento había pertenecido a los silvestrinos hasta que el Papa Eugenio IV lo confió a los dominicos de Fiésole, en 1436. El edificio estaba gravemente deteriorado y fue reconstruido de cabo a rabo por Michelozzo Michelozzi, a partir de 1437, por encargo de Cosme de Médici. Los trabajos se prolongaron hasta 1452. Fra Angelico se encargó de la decoración pictórica, al mismo tiempo que se llevaban a cabo los trabajos de Michelozzo.

Sin duda, la arquitectura austera y clara de San Marcos difícilmente habría podido encontrar mejor reflejo plástico que el de los frescos del Beato.

Fra Angelico interrumpió la tarea con motivo de un viaje a Roma, entre 1446 y 1447 –según Pope Hennessy–, y después lo reanudó. Es muy discutida la autenticidad y el grado de colaboración de las diferentes escenas, que no pueden faltar en un trabajo de tanta envergadura.

En la decoración de las cuarenta y cuatro celdas del convento, Fra Angelico, ayudado por sus colaboradores, se desposee de toda superficialidad, de cualquier decorativismo que atentara contra la pureza de la representación.

La escena de la *Anunciación del ángel a la Virgen María* fue pintada en el fresco en la pared del pasadizo septentrional del convento, ante la escalera de acceso al primer piso. El lenguaje de Angelico en esta escena es severo y altamente espiritual.

Sobre la autenticidad de esta obra, que la crítica considera unánimemente una de las mejores de Angelico, se han expresado algunas reservas. Bazin, por ejemplo, lo llega a atribuir a un pintor desconocido, a quien denomina "Maestro de la Anunciación". La obra se sitúa en el primer periodo de la actividad del pintor en el convento de San Marcos o después del viaje a Roma, hacia 1449; el crítico Salmi cita una débil réplica publicada por van Marle en colección privada.

16. El nacimiento de Venus



200 x 325 cm

Óleo sobre lienzo

Galería de los Uffizi, Florencia

Renacimiento

Según la mitología clásica, Urano fue castrado y de la mezcla de su sangre con la espuma del mar nació la Venus Celestial, o de origen divino, desnuda, que se diferencia de la vulgar o humana, vestida.

En este lienzo, Botticelli representa la escena del nacimiento de Venus, con cuatro personajes en un paisaje idílico y etéreo.

La imagen de esta Venus corresponde a la Venus Celestial, de origen divino, en contraposición a la Venus *Humanitas*. La primera simboliza la belleza divina que trasciende el mundo visible, mientras que la segunda, que es la que aparece representada en el cuadro que hace pareja con éste, *La Primavera*, simboliza la belleza individual de los cuerpos. Las dos obras las encargó Lorenzo de Pierfrancesco de Médici y su preceptor, el humanista Pico della Mirandola, para su villa de Castello, en las afueras de Florencia. Debían decorar las paredes de esta mansión con una finalidad didáctica e instructiva.

Se concibieron como parte de un todo global que quiere ser una síntesis de la visión completa del amor en sus versiones celestiales y humanas.

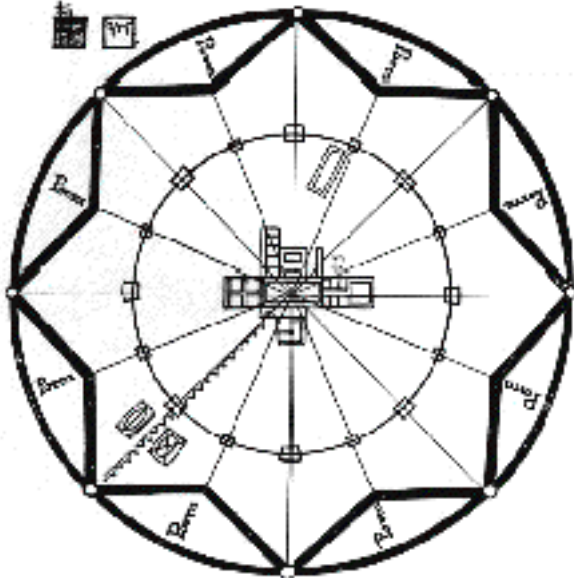
El cuadro muestra a una diosa desnuda sobre una gran concha que flota graciosamente en las aguas de un mar verdoso. La costa, recortada y boscosa, cierra la composición por la derecha, lugar que también ocupa una figura femenina, preparada con una ligera túnica floreada que acude solícita a cubrir

a la Venus con un suntuoso manto. Se trata de una alegoría de la Tierra o la Primavera –Hora. En el ángulo superior izquierdo se encuentran enlazadas en un abrazo las representaciones de Céfiro y Cloris, cuyo vuelo veloz arranca hojas de los árboles. El efecto expresivo se encuentra en la relación dialéctica que existe entre el dinamismo de las figuras secundarias y la inmovilidad de Venus navegando majestuosamente hacia tierra. El desnudo femenino protagoniza la composición; Botticelli traza los contornos con un dibujo de gran delicadeza y lo anima con un claroscuro.

El tema deriva de la literatura homérica y latina, especialmente de Ovidio y sus *Metamorfosis*, donde se describe a Hora en el momento de ir a recibir a Venus *anadiomena*, y de la literatura humanística. Algunos vieron la llegada de Venus, impelida por Céfiro y Cloris, a Sicilia. Este tema entronca con las doctrinas neoplatónicas de Marsilio Ficino, que imperaba en la Florencia de la época, y que pretendían hacer una síntesis entre los elementos clásicos y cristianos.

Botticelli utiliza un dibujo depurado en el que predomina la línea sobre el color.

17. Sforzinda



Renacimiento

Sforzinda, ciudad diseñada por Antonio Averlino, llamado Filarete, en su *Tratato di Architettura*, es un proyecto de ciudad que no se llegó a realizar nunca. Trazada mediante círculos y cuadrados, su plano describe una estrella de ocho puntas inscrita en una circunferencia. En el centro se situaría la plaza, con la catedral, el palacio señorial, el hospital, los almacenes y los talleres.

Las calles partirían del centro hacia cada una de las puertas de la ciudad. Todas tendrían un poco de pendiente para facilitar los desagües. La ciudad entera estaría rodeada de un sistema defensivo que le proporcionaría una buena protección ante los acontecimientos bélicos.

Sforzinda es una ciudad hermética, simétrica y ordenada racionalmente. Si se hubiera llegado a construir, habría sido el microcosmos de Francisco I, duque de Sforza, para quien Filarete la diseñó. Su idea, aunque no se llevó a la práctica, influyó notablemente en la construcción de la fortaleza veneciana de la Palmanova.

En general, puede afirmarse que nunca se llegó a edificar una ciudad renacentista de nueva planta. Las realizaciones urbanísticas se limitaron a remodelar barrios mediante la construcción de plazas que articulaban el entorno.

18. El Condottiero Bartolomeo Colleone



Bronce

Piazza di San Giovanni e Paolo

Venecia

Renacimiento

Bartolomeo Colleone, a quien de forma póstuma se erige esta estatua, de Andrea Verrocchio, fue durante muchos años el *condottiero* de los mercenarios que la República de Venecia contrataban para luchar contra su enemigo, el duque de Milán. Pero a veces era el duque de Milán quien los contrataba para ir contra Venecia.

Cuando murió en 1475, dejó dinero a la República para luchar contra los turcos, y expresó el deseo de querer ser recordado mediante una estatua erigida en la plaza de San Marcos, en reconocimiento de los servicios hechos a la República.

Este anhelo se hizo realidad, pero se cambió la situación del monumento. Andrea del Verrocchio fue el encargado de llevarlo a cabo. Se inspiró en diferentes modelos, como el *Condottiero Gatamelatta* de Donato di Betto Bardi, Donatello, el *Marco Aurelio* o el fresco de Andrea del Castagno del Duomo de Florencia.

Verrocchio nos muestra a Colleone pasando revista al ejército. El caballo, nervioso, inteligente y noble, compañero de mil aventuras, marca el paso con gallardía, como si supiera qué está haciendo, mientras el jinete tira de las riendas con aire decidido. El capitán, preparado con la armadura, contempla sa-

tisfecho a su tropa, con un rostro expresivo, lejos de la placidez de la estatua de Donatello. El escultor, evocando su tiempo de orfebre, adorna la silla de montar y el cinturón del caballo con un trabajo de repujado muy rico.

La situación de la estatua, sobre un pedestal elevado de mármol, en una plaza pequeña pero lo bastante ancha para permitir contemplarla desde diferentes puntos de vista, es un efecto buscado por el artista.

19. Fachada de Santa Maria Novella



Florencia

Renacimiento

En 1456 Giovanni Rucellai encargó a Alberti la ejecución de la fachada de la iglesia de Santa Maria Novella, que quedaba por construir. Bajo el frontón de la parte superior aparece su nombre para reivindicar el mecenazgo.

Si Filippo Brunelleschi y Miguel Ángel son arquitectos escultores, y Giotto di Bondone y Leonardo da Vinci arquitectos pintores, Leon Battista Alberti es el primer arquitecto diletante. Fue un teórico que supo aunar al mismo tiempo el espíritu erudito y la capacidad imaginativa y creadora.

Cuando se enfrenta con la fachada de Santa Maria Novella se encuentra con una parte baja preexistente, de unas determinadas proporciones, a las que se debe someter. Alberti concibe la fachada en dos registros, con un juego compositivo a base de cuadrados y rectángulos. Toda la fachada se inserta dentro de un cuadrado, dividido horizontalmente en dos rectángulos. El rectángulo inferior se subdivide en dos cuadrados. El rectángulo superior en un cuadrado y dos rectángulos.

Organiza la parte inferior como un arco de triunfo de tres ojos, y toma como módulo las tumbas góticas preexistentes: cuatro módulos forman los laterales, y dos la parte central. Unas columnas de orden gigante unifican el conjunto y sostienen la cornisa que hace transición con el registro superior, donde sitúa

un templo clásico, conformado por cuatro pilastras, que incluye el rosetón gótico, y corona con un frontón triangular. Dentro del frontón, un círculo con el sol, y para hacer la transición con el cuerpo inferior y al mismo tiempo cubrir las terrazas de las naves laterales, coloca unas volutas, que tendrán una gran resonancia en toda la arquitectura del renacimiento, y también las decora con dos ruedas solares.

El mármol de colores del país se encarga de dividir y subdividir sobradamente la fachada, a la que incorpora el reloj de sol y el astrolabio como elementos simbólicos del paso del tiempo.

20. Sueño de Constantino (escena de "Leyenda de la Cruz")



329 x 190 cm

Fresco

Iglesia de San Francisco, Arezzo

Renacimiento

Coincidiendo en el tiempo con el fin de *La flagelación*, uno de sus cuadros más famosos, Piero della Francesca concluyó también una de las obras culminantes de su arte: los frescos con episodios de la invención y exaltación de la Leyenda de la Cruz, que pintó para el coro de la iglesia de San Francesc d'Arezzo. Encargados por Giovanni Bacci y empezados por Bicci di Lorenzo, que murió poco después de iniciar su tarea, Piero trabajó durante siete años con la ayuda de algunos discípulos. Sin someterse a criterios de continuidad histórica, el pintor estructuró las tres paredes disponibles en tres zonas superpuestas.

En estos murales aquello que interesaba a Piero no era mostrar fidedignamente la antigua leyenda medieval, sino hacer una epopeya laica con connotaciones políticas y religiosas de la época. Las razones estéticas pueden más que las narrativas, no sólo en la disposición de los episodios sino también en la misma composición de éstos. La geometría tiene un valor esencial en la ordenación

de los personajes. La orden es el principio que lo domina todo, y queda expresado mediante el color y la luz: los contornos de los cuerpos son nítidos y contundentes.

La escena explica que ante la decisiva batalla contra el rey rival Majencio, Constantino estaba asustado por el número imponente de las fuerzas contrarias. Durante la noche el ángel lo despertó y le indicó que mirara hacia arriba; él obedeció la indicación y vio en el cielo la señal de la Santa Cruz, hecha con luz clarísima y que tenía encima escrito con letras de oro: "Con esta señal serás vencedor". Sobre el pabellón donde duerme el emperador, vigilado por dos guardias y un sirviente, sobre el fondo donde se recortan otras tiendas, se ve al mensajero celestial, casi dispuesto en forma de cruz. El palo que sostiene la tienda divide la composición en dos zonas y acentúa el eje central. Se ha remarcado el efecto de violenta iluminación y de nocturnidad, que se suele relacionar con influencias nórdicas.

El *Sueño de Constantino* es un puro ejercicio espacial.

21. La crucifixión



67 x 93 cm

Pintura al temple sobre tabla

Musée du Louvre, París

Renacimiento

La obra más importante de la primera etapa pictórica de Andrea Mantegna fue el retablo pintado para el altar mayor de san Zenón de Verona. Esta obra ocupaba la parte central de la predela del retablo, y Mantegna la contrató con Gregorio Correr en 1456 y la completó tres años más tarde. Dos tablas más del mismo retablo se conservan en el museo de Tours.

El retablo consigue construir, a partir del juego entre arquitectura real y ficticia, un espacio unitario.

Se ha dicho que el tratamiento de la luz y el color responde a la influencia veneciana y acerca Mantegna al arte de Giovanni Bellini, con cuya hermana se casó en 1453.

El cuadro presenta dos partes frontales diferenciadas. A la izquierda el grupo de dolorosos, y en la otra parte los soldados que se sortean las vestimentas de Jesús.

Castelfranco señala que el caballo situado entre las dos cruces, más articulado que el otro que aparece en primer plano, a la derecha, o que el que está situado en el centro y al fondo, deriva del monumento a Nicolás III en Ferrara, cuyo modelo había presentado al escultor Baroncelli en el año 1443.

Camesasca menciona influencias de la pintura nórdica por las dos figuras que surgen en el centro, desde el plano rebajado que hay delante, que intensifican el efecto de escorzo de la árida plataforma a la que se suben las cruces.

Entre los numerosos copistas de este cuadro debemos recordar Edgar Degas.

Esta pintura muestra el característico interés por los problemas perspectivos, por la representación de los volúmenes y la calidad material de los objetos. Sorprende en esta composición la deformación óptica del espacio, captado con una visión global que produce un efecto de curvatura similar al obtenido con ciertos objetivos fotográficos. Los personajes constituyen el nexo de unión entre los distintos límites pictóricos, ya que se agrupan hasta lo lejos del camino que asciende hacia una Jerusalén de curiosa topografía.

22. La presentación en el templo



67 x 86 cm

Óleo sobre tabla

Kunsthistorisches Museum, Viena

Renacimiento

Giovanni Bellini fue una de las figuras capitales del Quattrocento veneciano. Artista de sensibilidad múltiple y receptivo, creó, junto a tablas de un patetismo extremado, un tipo de cuadro de devoción en el que el tema de la Virgen con el Niño llega a infinidad de matices, desde el tono juguetón y casero, a la más melancólica premonición de la Pasión.

Las familias acomodadas venecianas y los comerciantes enriquecidos con las transacciones con Oriente pedían a Bellini un arte intimista, más próximo al sentimiento humano que al heroísmo de la historia. El pintor supo complacer a este tipo de clientela con unas formas dulces y plácidas como las que aparecen en esta *Presentación en el Templo*, que parece que represente un acontecimiento cotidiano, donde la Virgen y el Niño expresan perfectamente las relaciones íntimas entre una madre y un hijo.

La presentación en el templo era una obligación para los judíos, promulgada en el Éxodo, según la cual todo primogénito varón se debía consagrar al Señor. Esta ley tenía un precedente histórico, ya que era el recuerdo de la muerte de todos los primogénitos egipcios, cuando el faraón se negó a dejar partir al pueblo hebreo.

En la escena aparecen diferentes figuras de santos que acompañan a la Virgen con cierta intención de diálogo. Nace así el motivo de la "sacra conversación", que conocerá un desarrollo muy amplio en todo el Cinquecento veneciano.

El pintor muestra su preocupación por un esmerado tratamiento del dibujo, por medio de los contornos nítidos de los personajes, iluminados por un cromatismo esmaltado.

Bellini pintó en numerosas ocasiones el tema de la presentación en el Templo. La composición es muy similar. Las figuras aparecen cortadas por un marco, dispuestas en varios planos, el primero de los cuales siempre lo ocupan la Virgen y el Niño.

23. Hospital de los Inocentes



Piazza de l'Annunziata

Florenca

Renacimiento

El Hospital de los Inocentes se construyó sufragado por el Gremio de la Seda a partir de 1419 y se inauguró en 1445. La distribución interior es similar a la de otros hospitales de la época, pero la fachada recibe un tratamiento que lo hace diferente.

Filippo Brunelleschi la concibe con visión urbanística y tiene en cuenta el resto de la plaza; construye el hospital sobre una escalinata, hecho que le permite la configuración del terreno, ya que era la antigua glera de un río. Cuando las otras fachadas que dan a la plaza se urbanizan lo hacen siguiendo las pautas de Brunelleschi, como las galerías de Sangallo y de Baccio de Agnolo, y el resto de elementos, como las fuentes de Tacca y la estatua de Giambologna, tiene también en cuenta la configuración global.

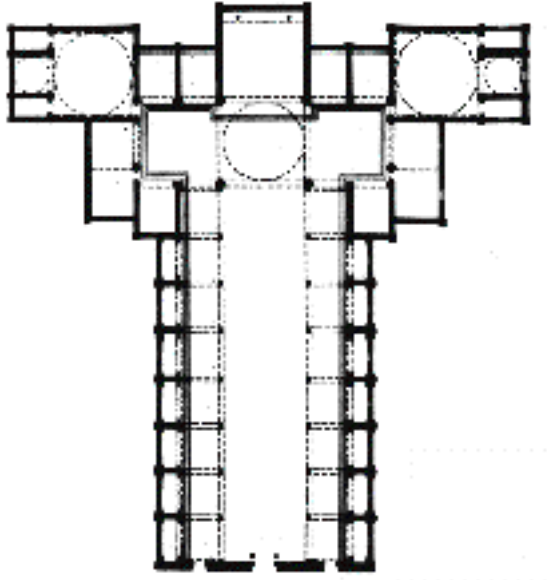
Brunelleschi organiza la fachada en sentido horizontal en dos registros. En el superior, que corresponde a las habitaciones, sitúa edículas clásicas con frontón triangular en las ventanas, ordenadas siguiendo los ejes que marcan los arcos de la galería inferior.

En la parte baja sitúa el pórtico, que hace una doble función: de transición hacia el interior y de acogimiento del nuevo venido. Lo organiza siguiendo un módulo cúbico, cuya medida le da el intercolumnio. Nueve arcadas de medio punto, sustentadas por columnas de fuste liso, base simple y capitel corintio,

conforman la galería. Por encima de los arcos, un entablamiento moldurado corona y uniforma el conjunto. En las enjutas sitúa terracotas vidriadas con figuras de niños, obra de Lucca della Robbia.

El techo de la galería lo cubre con bóvedas rebajadas, que por la parte del muro apoyan en capiteles engastados, coronados en cornisa. En los extremos sitúa pilastras estriadas, que dan estabilidad al conjunto.

24. Planta de la iglesia de San Lorenzo



Florencia

Renacimiento

El proyecto de San Lorenzo es de 1419 y se realiza entre 1420 y 1429. Se trataba de una iglesia conventual, que debía de tener un uso privado y público al mismo tiempo. Por eso necesitaba disfrutar de unos espacios para los feligreses y otros para los frailes. Filippo Brunelleschi lo consigue mediante unas amplias naves y unas capillas recogidas.

Parte de la planta monástica medieval y propone una de cruz latina con tres naves. El módulo parte del transepto cuadrado, y lo repite cuatro veces para formar la nave central. En las naves laterales la correlación es la siguiente: cada cuadrado, una cuarta parte del módulo de la unidad principal. El diámetro de las columnas le sirve de módulo para los arcos del techo: medio diámetro, y éstos al mismo tiempo son el módulo para las ventanas del último piso de la nave: cuatro arcos y medio.

Brunelleschi articula todo el espacio según una geometrización esmeradamente pensada y muy bien resuelta, utilizando la perspectiva y sirviéndose para separar las columnas de un módulo similar a lo que había utilizado en el Hospital de los Inocentes. También aporta soluciones diferentes según las necesidades de cubrimiento de cada parte; así, la nave central tiene cubierta plana, de madera con arcos; las naves laterales y las capillas del transepto, bóvedas bajadas de planta cuadrada; y usa bóvedas de medio cañon para las capillas pequeñas. Estas diferencias estructurales se pueden apreciar desde el

exterior en los diferentes niveles de altura que alcanza el edificio. La luz guarda el mismo orden jerárquico: las capillas quedan en penumbra; las naves laterales están iluminadas por pequeñas ventanas circulares; y amplios ventanales dan luz a la nave central.

Brunelleschi se vale igual de un lenguaje extraído de la antigüedad: columnas –con base, capitel, entablamiento–, cornisas, arcos de medio punto, pilastras, techo casetonado, etc., pero los articula en una sintaxis diferente, que pone en relieve los elementos sustentadores, trabajados en la famosa *pietra serena* de la región, y los sustentados, que son menajes lisos encajados.

25. Tumba de Lorenzo de Médici



Mármol

Sacristía Nueva, iglesia de San Lorenzo, Florencia

Renacimiento

Cuando Miguel Ángel vuelve de Roma después de haber pintado la Capilla Sixtina, recibe, entre otros, el encargo de las obras de la Sacristía Nueva de San Lorenzo y de las tumbas para la familia Médici.

Se inspira en la Sacristía Vieja de Filippo Brunelleschi, con la que hace pareja, y conserva el espíritu sereno y repuesto pero con una plasticidad más dramática e intensa, con los elementos mucho más acusados y la incorporación de edículas con frontón curvado.

Es en este marco donde se sitúan las tumbas de los Médici, que si en principio debían ser tres, una para los Magníficos, finalmente sólo se realizaron las de sus descendientes, Lorenzo, duque de Urbino, y Juliano, duque de Nemours.

De estructura similar y programa unificado, la de Lorenzo quedó adosada al muro en 1526 y la de Juliano hacia 1534, cuando Miguel Ángel acabó las obras y dejó, además de las dos tumbas, la figura de la Virgen con el Niño, que debían ir sobre el altar.

La tumba se divide en dos partes: la superior, integrada en el muro, presenta tres hornacinas; las laterales con frontón curvado y la del medio con cartela, bajo la que está la estatua de Lorenzo, en actitud pensativa, que se interpreta como el conformismo o como un sentido neoplatónico contemplativo de la

vida. Lleva el yelmo con máscara de león, hucha para las monedas y bolsita o pañuelo en la mano izquierda. La armadura recuerda la época del Imperio Romano.

La segunda parte la conforma el sarcófago, exento, casi suspendido en el aire, con las figuras de la Aurora y el Crepúsculo apoyadas sobre dos volutas que dejan un espacio libre en medio del túmulo, por el que el alma puede entregarse a un estadio superior. La Aurora es de una belleza física espléndida, mientras que el Crepúsculo tiene el rostro desvanecido de la decadencia. Se podría haber inspirado en los relieves del Arco de Septimio Severo en Roma, y simbolizan la dualidad miguelangelesca: el principio y el fin, el bien y el mal, la vida y la muerte.

26. Salero de Francisco I



Oro, esmaltes, ébano

Kunsthistorisches Museum, Viena

Renacimiento

Entre los años 1540 y 1545, Benvenuto Cellini trabajó en la corte francesa, al servicio de Francisco I, y por eso realizó muchas obras para la decoración del Palacio de Fontainebleau –aunque han llegado pocas a nuestros días–, que causaron un fuerte impacto en el arte francés. Una de estas piezas es el llamado "salero de Francisco I", paradigma del manierismo escultórico.

Sobre una base de ébano, Cellini divide la escena en dos partes: el mar y la tierra. El mar, representado por Neptuno, apoyado sobre dos caballos marinos, gobierna su barca, que surca un mar de esmaltes azules con conchas y peces de oro.

Enfrente del mar, la Tierra recolecta con la mano derecha los frutos que da la naturaleza.

Se trata de una alegoría que simboliza la dialéctica entre el mar y la tierra, por la que se produce la sal, que se conserva en la barca de Neptuno, mientras que la pimienta se guardaba en el templo de Ceres, a la derecha de la figura de la Tierra. En el pedestal encontramos alegorías con diferentes atributos relativos a ambas divinidades.

En esta pieza Cellini se nos muestra como un auténtico virtuoso de una técnica artística muy esmerada, que caracteriza su producción. Según Argan, en las obras de Cellini es la técnica la que estimula la imaginación.

Las figuras medio extendidas del Mar y la Tierra tienen connotaciones miguelangelescas, lógicas en un escultor manierista como Cellini, imbuido del espíritu toscano y heredero de la plástica florentina.

27. Coloca el Campidoglio



Roma

Renacimiento

La colina del Capitolio, la más conocida de las siete colinas de Roma, era un espacio yermo donde se alzaba el ayuntamiento de la ciudad. La existencia del palacio del Capitolio, más tarde llamado Palazzo Senatorio, no configuraba ningún plano urbanístico establecido.

Durante el papado de Pablo III (1534-1549) se pensó urbanizar esta área capitolina con una gran plaza diseñada por Miguel Ángel.

El punto generador del plano urbanístico fue la estatua de Marco Aurelio, en torno a la que se creó, con la ayuda de la arquitectura, una organización en forma trapezoidal formada por los palacios conocidos como de los Senadores, de los Conservadores y de los Museos Capitolinos.

La intervención de Miguel Ángel se centró en la ampliación de la fachada del Palazzo Senatorio, la restauración del Palazzo Conservatorio y la construcción de los Museos Capitolinos.

Por primera vez se proyectó un conjunto que hermana urbanismo, arquitectura y monumento en un todo unitario, prefiguración de las plazas barrocas.

Arquitectónicamente hablando, cabe destacar la unidad de los dos palacios a derecha e izquierda del preexistente de los Senatori. En el de la derecha Miguel Ángel utilizará una especie de muro cortina, igual que la solución que ideó para los Museos Capitolinos; es decir, la utilización del orden gigante que unifica los diferentes cuerpos de la fachada.

28. Plano de Roma de Sixto V



Roma

Barroco-prebarroco

Cuando Sixto V llegó al pontificado, Roma se había ido configurando con una serie de actuaciones fragmentarias que necesitaban unos nexos de unión para poder formar un conjunto racional y unitario.

El urbanismo romano se había empezado a desarrollar bajo el pontificado de Julio II (1502-1513), en el que se abrieron la Vía della Lungara y la Vía Giulia. León X construye la Vía Peregrinorum, la Vía Papalis y la Vía Leonina. Pablo II empieza la urbanización partiendo de la Piazza del Popolo y abriendo la Vía Babuino y la Strada del Corso. Julio III hace la Vía Tordinona y la Vía Trinitatis. Pío V, la Strada Pia, y Gregorio XIII, la Vía Gregoriana. Se había actuado sobre la ciudad medieval y se había empezado la urbanización desde la Piazza del Popolo.

Sixto V pone las bases viarias de lo que será la gran ciudad de Roma; la abrió en un sentido nordeste-sudeste mediante la Strada Felice, que iba en línea recta desde la Piazza del Popolo hasta la iglesia de la Santa Croce in Gerusalemme, pasando por la basílica de Santa María la Mayor, que se convierte en verdadero centro neurálgico de la ciudad. Igualmente, actúa sobre dos vías más, ya existentes, la Vía Gregoriana, que unía Santa María la Mayor con San Juan de Letrán, rectifica el recorrido y mejora la Strada Pía, que unía el Quirinal con la Puerta Pía y que formaba con la intersección en la Strada Felice un punto

óptimo desde el que se veían la Puerta Pía, el Obelisco de Santa María la Mayor, la estatua romana de los Dioscuros ante el Quirinal y, a los dos extremos de la Strada Felice, la Trinidad dei Monti y el Pincio. El plano pretendía hacer de Roma un gran templo uniendo entre sí las siete basílicas principales como si fueran las capillas de una misma iglesia, y había que adecuar los accesos para que los peregrinos las pudieran visitar todas en una jornada.

En las intersecciones de las calles se sitúan columnas y obeliscos, que se cristianizan con cruces arriba del todo.

Además de la apertura de amplias vías organizadoras de la ciudad, Sixto V mandó hacer también un acueducto, el Acqua Felice, para llevar el agua hasta el Quirinal.

Domenico Fontana fue el encargado de llevar a cabo las ideas urbanísticas de Sixto V. Se trataba de un papa con visión de futuro y no sólo trazó unas calles que continúan siendo importantes dentro de la estructura de la ciudad, sino que también las hizo de una anchura suficiente para que "pudieran pasar seis carruajes al mismo tiempo".

29. Templo de San Pietro in Montorio



Roma

Renacimiento

San Pietro in Montorio es un templo erigido en el lugar en el que según la tradición, habían crucificado a San Pedro. La planta, de simetría central, ya se había utilizado en la antigüedad para monumentos funerarios, pero Donato Bramante vio, además, en la forma circular, la mejor expresión de su racionalidad renacentista. En el proyecto previo, el templo se situaba en medio de un claustro circular rodeado de columnas, que nunca se llegó a construir.

El edificio se asienta sobre un podio circular con tres peldaños que lo realzan, a la manera de los templos romanos dedicados a la diosa Vesta. Encima de los peldaños, Bramante sitúa dieciséis columnas de dórico toscano que sostienen un friso con triglifos y metopas coronado por una balaustrada. El conjunto se completa con un tambor, en el que se alternan las hornacinas con los nichos rectangulares, y una cúpula semiesférica donde los nervios casi ni se insinúan. Sin embargo, se combinan armónicamente los elementos arquitravados y los abovedados de la arquitectura romana, en un arte no simplemente imitativo, sino que adopta este lenguaje para obtener soluciones adecuadas a su época.

Con este edificio, Bramante propone un nuevo tipo de exteriores arquitectónicos, dispuestos en volumen y profundidad y alejados de la fachada más plana del primer renacimiento. La austeridad decorativa desplaza todo el prota-

gonismo hacia la robustez y la pureza sobrias de las formas que caracteriza el clasicismo arquitectónico. El edificio se configura como un conjunto unitario, tratado como una escultura, al que se subordinan todos los elementos.

Si bien la cúpula de Filippo Brunelleschi para Santa María del Fiore, todavía mantiene elementos goticizantes en una solución moderna, Bramante fija en este templete las formas definitivas que se difundirán con el clasicismo por toda Europa.

30. Villa Capra (la Rotonda)



Vicenza

Renacimiento

En la Rotonda, el arquitecto veneciano Andrea di Pietro della Gondola, Palladio crea un nuevo tipo de edificio –villa– compuesto con criterios de simplicidad y simetría absolutos. Era un encargo del canónigo Paolo Almerico y la compró en 1591 la familia Capra.

En torno a una sala circular –rotonda– cubierta con una cúpula, se dispone un edificio cuadrado. Sus cuatro fachadas idénticas están formadas por un porche de templo romano coronado por un frontón triangular. La genialidad del arquitecto residía en la investigación de las proporciones y el equilibrio visual, en la claridad geométrica de los volúmenes y del espacio y en la asimilación de elementos tradicionales con inspiraciones clásicas.

Palladio no respeta la articulación original de los elementos de las tipologías clásicas. La axialidad –esencial en el templo romano– aquí se sustituye por una simetría central que desvirtúa el sentido de los porches y escalinatas incorporados. Su manierismo, a diferencia de otros arquitectos, no tiende a la profusión decorativa o a la ruptura de los órdenes clásicos. Consiste más bien en mezclar fragmentos de edificaciones clásicas para crear nuevas tipologías arquitectónicas. Su modelo de villa dispuesta sobre una colina, dominando el entorno paisajístico, emula la grandiosidad y la nobleza de la arquitectura antigua.

Su reinterpretación del lenguaje clásico –sistematizado en su tratado teórico *Los cuatro libros de la arquitectura*– presenta una coherencia y una elegancia formal que explica la intensa influencia que ejercerá en siglos posteriores. Conocida sobre todo en el mundo anglosajón, la arquitectura palladiana consti-

tuyó el modelo academicista sobre el que se basó la reacción neoclásica de los siglos XVIII y XIX. Algunos de sus recursos, como la columnata en la fachada, se han visto imitados posteriormente.

31. Piedad del Duomo



Altura: 226 cm

Mármol

Catedral de Santa Maria del Fiore, Florencia

Renacimiento

Vasari e Invite informan a propósito de la intención de Miguel Ángel de ser enterrado al pie de esta escultura en Santa María la Mayor de Roma. Idea rechazada después porque el artista vendió el grupo, en 1561, por doscientos escudos, a Francesco Bandini, cuando prefirió que lo enterraran en Florencia. Bandini colocó el grupo en los jardines romanos de Montecavallo, donde probablemente estuvo hasta 1674, año en que lo trasladaron a Florencia por deseo de Cosme III, que lo destinó a San Lorenzo. Se quedó en el sótano de esta iglesia hasta su traslado en 1722 a Santa María de las Flores, donde lo situaron detrás del altar mayor. Desde 1933 se encuentra en la primera capilla, a la derecha de la tribuna norte.

El grupo se debía empezar en 1550. En 1553 Miguel Ángel todavía trabajaba. Se cree que hubo una primera versión, de la que sería testimonio una copia de Lorenzo Sabatini, hoy en la sacristía de San Pedro de Roma, un grabado de Cherubino Alberti y un boceto de cera que hay en Florencia, en una colección particular.

Al intentar cambiar la posición de las piernas de Cristo, la estatua se rompió a causa de una veta del mármol; mediante exámenes actuales es posible conocer la existencia de diferentes accidentes que confirman las numerosas rupturas, voluntarias o involuntarias, del mármol que Miguel Ángel dejó abandonado y sin acabar. El brazo izquierdo de Cristo roto encima del codo; la pierna izquierda mutilada; una parte de la pierna que falta aparece descrita en el inventario de los bienes de Daniele da Volterra; también el pecho de Cristo aparece roto, a la izquierda y sobre los dedos de la mano de la Virgen. Tiberio Calcagni –mediador en la compra de Bandini– intentó acabar la obra, sobre todo la figura de Magdalena, y también intervino en otras partes que la crítica ha ido localizando.

Se ha supuesto que la figura de Nicodemo es un autorretrato de Miguel Ángel. Desde el punto de vista iconográfico se ha relacionado el grupo con la composición de la perdida *Piedad para Vittoria Colonna*, realizada hacia 1538. También se le supone relacionada con una escena de una cierta urna etrusca que representa el traslado del cadáver de Patroclo al Museo Arqueológico de Florencia, y antes a la casa Buonarroti.

32. El rapto de las sabinas



Altura: 410 cm

Mármol

Loggia dei Lanzi, Florencia

Manierismo

"El rapto de las sabinas" es un famoso episodio de la historia legendaria de Roma. De acuerdo con la tradición, este acontecimiento tuvo lugar después de la fundación de Roma, durante una fiesta ofrecida por Rómulo a los sabinos, pueblo latino establecido en Sabina, cuyas mujeres fueron raptadas por los romanos con la finalidad de asegurar el crecimiento de la población romana, con la consiguiente indignación de aquéllos, que las quisieron rescatar por la fuerza y provocaron la guerra, en la que las propias sabinas acabaron interponiéndose entre ambos bandos combatientes. A partir de entonces, los dos pueblos se fundieron en uno solo: los quiritas. Después de la fusión, Tacio, rey sabio, compartió el poder con Rómulo y los sabinos vivieron en el Capitolio.

La escultura de Giambologna constituye la más completa y vigorosa síntesis del manierismo florentino posterior en Miguel Ángel.

Su gran habilidad técnica le permitió una mayor riqueza y libertad compositiva, tal como se aprecia en el impresionante grupo marmóreo de *El rapto de las sabinas* presentado en 1581. El gran duque Francisco I vio el grupo mientras

el autor lo esculpía, y lo adquirió para la Loggia dei Lanzi, como pareja para el *Perseo* de Cellini. La composición, con el equilibrado entrelazamiento de los cuerpos contorsionados, confiere a la obra un ritmo espiral ascendente, la denominada figura *serpentinata*, la cual es visible desde cualquier ángulo, sin que se pierda en ningún momento la belleza del conjunto.

Esta estatua parece incompleta desde cualquier punto de vista: la composición hace que el espectador dé la bóveda al conjunto buscando inútilmente dónde se acaba. Este movimiento giratorio alcanza y demora la comprensión final del conjunto, a la vez que enriquece el significado mediante infinidad de vistas.

Gian Lorenzo Bernini, el mayor de los escultores barrocos, tomó este grupo como fuente de inspiración para algunas de sus obras.

33. El lavatorio de los pies



210 x 533 cm

Óleo sobre lienzo

Museo Nacional del Prado, Madrid

Manierismo

Este gran cuadro religioso fue pintado para el presbiterio de San Marcuola en Venecia y después lo sustituyeron por una copia. De las colecciones de Carlos I de Inglaterra pasó a España, adquirido por Alonso de Cárdenas, por encargo de Felipe IV, y fue admirado por Velázquez en El Escorial.

Destaca la especial complejidad de la disposición espacial. La visión lateral se desarrolla sobradamente en profundidad, con alternancia de zonas luminosas y de zonas en penumbra. El efecto de dilatación espacial se acentúa por la disposición en forma de abanico de los personajes, caracterizados vigorosamente y realísticamente. El audaz, complejo y originalísimo juego escénico es fruto de un exhaustivo estudio de los problemas perspectivos.

El pintor ha considerado científicamente las deformaciones que experimenta la realidad observada por el ojo humano y ha tenido que calcular y medir todas y cada una de las distancias que existen entre los elementos escenográficos, con el fin de eliminar cualquier imperfección que pudiera producirse en el transcurso de la ejecución pictórica. Bajo las capas de color, que en muchos puntos de la tela son muy delgadas, se advierte el dibujo previo, realizadas con la ayuda de reglas y cartabones. Las figuras humanas superpuestas en tal escenografía cobran un valor en el espacio, que es realzado individualmente por una magistral utilización de los efectos lumínicos.

La iconografía del *Lavatorio* responde a criterios de gran originalidad. A la derecha, en primer término, Cristo arrodillado lava los pies de San Pedro con la mano derecha expresivamente levantada, manifestando la objeción que le produce este hecho. Compensa el peso de estas figuras la del apóstol que, en actitud de desabrochar su sandalia, aparece en el lado izquierdo. Un perro lle-

na el vacío del centro de la composición; detrás suyo, sentados a la mesa o en tierra, el resto de apóstoles se quita las medias. La estancia del palacio se abre, mediante columnatas y arcadas, al paisaje de un canal y a un prado con árboles.

34. Escuela de Atenas



Base: 770 cm

Fresco

Estancia del Sello

Lonjas Vaticanas, Roma

Renacimiento

Rafael recibió el encargo de Julio II de decorar las habitaciones papales. En la llamada estancia de la Firma se enfrentan en dos grandes murales la filosofía natural –la *Escuela de Atenas*– y la teología revelada –*La disputa del Sacramento*. El primero representa la sabiduría clásica en un amplio escenario, donde bajo los rasgos de personajes renacentistas se representan los filósofos de la antigüedad en diferentes actitudes.

El cardenal Francesco Alidosi orientó el programa iconográfico de la estancia, cubierta por una bóveda decorada con lunetas y medallones.

En el punto de fuga de la composición y como centro de la escena aparece Leonardo da Vinci en el papel de Platón, que, sosteniendo el *Timeu*, señala hacia arriba, hacia el mundo de las ideas. Junto a él aparece Aristóteles, con el volumen de la *Ética*, que nos indica con su brazo extendido y la palma de la mano hacia abajo el mundo de la materia, mostrando el valor de la experiencia.

Entre el resto de los personajes representados se puede reconocer a Miguel Ángel como Heráclito, Bramante como Euclides y el propio Rafael. De este modo el pintor quiere mostrar que la categoría de los artistas modernos es comparable a la de los sabios de la antigüedad.

El marco arquitectónico, inmenso y de una gran profundidad, se inspira en obras de la antigüedad romana y de Donato Bramante, y muy probablemente en su proyecto para la nueva basílica de San Pedro. Con gran maestría Rafael crea un espacio a la manera de escenario –amb escalinata, arcos de triunfo, nichos con estatuas y bajorrelieves y bóvedas– en el que se enmarcan, perfectamente centralizados, todos los personajes que conforman este fresco. Sin embargo, realiza una composición de gran unidad, equilibrio y armonía.

35. Esponsales de la Virgen



170 x 117 cm

Óleo sobre tabla

Pinacoteca de Brera, Milán

Renacimiento

Firmada en el friso del pórtico del templo y fechada en las conchas del arco, la obra es un encargo de la familia Albizzini para la capilla de San José de la iglesia de San Francisco el Città di Castello, en cuyo altar se conservó hasta 1798, fecha en que la municipalidad dio el cuadro al general napoleónico Lecchi. Éste lo vendió al anticuario milanés Sanazzari, con cuya herencia pasó al Ospedale Maggiore de la ciudad. En 1806, el gobierno de Eugène de Beauharnais la adquirió para la Academia instalada en el Palacio de Brera.

La obra consta de dos zonas que corresponden a diferentes términos espaciales. En la parte baja, en un primer plano, están las figuras principales, la Virgen y San José, que le está poniendo el anillo matrimonial en presencia del sacerdote.

La figura mariana lleva un séquito de doncellas, mientras que San José va acompañado de unos cuantos hombres; uno de ellos parte su vara con la rodilla, simbolizando la renuncia a casarse con la Virgen, cuya mano también pretendía. Rafael caracteriza a los personajes con un criterio heterogéneo. Las figuras femeninas, el sacerdote y San José visten a la manera antigua, mientras

que la indumentaria del grupo de hombres corresponde a la moda italiana de los primeros años del siglo XVI. De la misma manera trata a los personajes de la mitad superior del cuadro, que se encuentran entre la escena principal y el templo con el que cierra la composición.

El pintor ha descrito con minuciosidad y rigor este edificio de planta poligonal de dieciséis lados, alzado sobre un podio escalonado y cubierto con una cúpula con linterna. En torno a su volumen central hay una galería *porticada*, cuyo espacio interior subraya la presencia de las tres figuras. La preocupación por los conceptos espaciales lleva al artista a mostrar el horizonte lejano a través de la puerta del templo, una apertura que facilita la conexión entre las onduladas líneas del paisaje que se extiende a ambos lados del edificio.

Uno de los elementos más importantes de referencia espacial y de enlace entre las figuras próximas y el resto de planos de la composición es el pavimento de mármol bicolor y trazado geométrico. Sus piezas cuadradas se reducen y deforman progresivamente, creando una ilusión perfecta de distancia. Al mismo tiempo, nos sirve para valorar, por contraste, la morbidez humana de las figuras, cuyos contornos suaves se superponen a la rígida retícula.

Rafael supera las enseñanzas de Il Perugino, por su manera personal de dibujar y modelar las formas y por la manera de componer el espacio y el énfasis en el escorzo, mucho más adelantados que los de su maestro.

El equilibrio entre una composición racionalista y un tratamiento poético de la figura permite considerar esta obra como un primer peldaño hacia la madurez pictórica de Rafael, que tenía tan sólo veintidós años cuando la ejecutó.

36. Venus dormida



108,5 x 175 cm

Óleo sobre lienzo

Gemäldegalerie, Dresde

Manierismo

"El lienzo de la Venus desnuda que duerme en un paisaje con Cupido es de la mano de Zorzo da Castelfranco, pero el paisaje y Cupido fueron acabados por Ticiano". Así se expresaba Michiel el año 1525, refiriéndose a una obra existente en casa de Gerolamo Marcello, en Venecia, y en general se ha pensado que esta citación hablaba del cuadro de Dresde. Llegó pronto, gracias al marchante Le Roy, que lo adquirió, en 1697, en nombre del rey Augusto de Sajonia.

La alusión a Cupido, con la observación que tenía un pajarillo en la mano, vuelve a aparecer en Ridolfi en el año 1648, pero en tiempos modernos la figura sólo se hizo visible con la restauración de 1843. Durante esta limpieza, se trasladó la pintura sobre un nuevo lienzo; el Cupido que apareció sobre los pies de la diosa, que había sido tapado en época indeterminada, estaba tan deteriorado que lo volvieron a tapar. En 1932 Posse encargó radiografías que confirmaron la existencia de Cupido.

Se ha dicho que podía ser una obra de Ticiano o una copia de una obra suya. El caso es que actualmente se atribuye a Giorgio de Castelfranco, Giorgione, pero en colaboración. Son conocidas las relaciones de amistad y compañerismo que unieron Giorgione y Ticiano, su formación conjunta en el taller de los Bellini e incluso su colaboración artística en ciertos casos. No es extraño, pues, que haya cuadros, como éste, de atribución dudosa.

Se ha dicho que ésta podría ser la *Venus dormida* que se encontraba en el taller de Giorgione y que quedó inacabada con su muerte, a los treinta y tres años, víctima de la peste del año 1510.

Es muy probable que sean de Giorgione la figura desnuda y las rocas de la izquierda; en cambio son de Ticiano el manto extendido en primer plano y el Cupido y el paisaje de la derecha con la colina, el pueblecito y el castillo, que reaparecen casi idénticos en la obra también de Ticiano, *Flete me tangere*, de la National Gallery de Londres. A raíz de la muerte repentina del maestro, se cree que la obra fue concluida por el joven amigo y discípulo.

El cuadro no se encuentra en buenas condiciones después de las numerosas restauraciones y retoques a que lo han sometido y que en buena parte cubren la ejecución original.

Durante la Segunda Guerra Mundial los rusos la guardaron en Moscú y se consideró desaparecida mucho tiempo, hasta que en 1955 volvió a Dresde.

37. Retrato de Erasmo de Rotterdam mientras escribe



43 x 34 cm. Temple sobre tabla

Musée du Louvre, París

Renacimiento tardío

Esta obra pertenecía a las colecciones reales inglesas y pasó después a manos de Luis XIII de Francia, que la intercambió por el *San Juan Bautista de Leonardo da Vinci*.

Probablemente se trata de uno de los dos retratos que Erasmo envió a Inglaterra a su amigo Tomás Moro, de quien se conserva una carta de agradecimiento de 1524 por un retrato recibido, lo que avala la hipótesis de la fecha del cuadro.

Holbein conoció a Erasmo en casa del impresor Frobenius, donde trabajaba haciendo grabados para el *Elogio de la locura*, y pudo estudiar y observar al humanista. Aquí nos lo presenta tomando unas notas, derecho delante de un pupitre, de perfil, con una sonrisa irónica, reflejando en el rostro la profundidad psicológica del personaje. No se comunica con el espectador, sino que queda recluido en sí mismo.

Holbein consigue unas cualidades táctiles en la diferente textura que da a los tejidos, como heredero de los pintores flamencos. En el fondo, un tapiz relleno de animales fabulosos de color verde en medio de unos piropos rojos y amarillos podría considerarse como el aura apropiada para envolver el pensamiento revolucionario del retratado, el elogio de la locura.

A raíz de este cuadro Hans Holbein viajó a Inglaterra, donde pintó diferentes retratos de Tomás Moro y de su círculo.

38. El carro de heno



Tabla central: 135 x 100 cm. Tablas laterales: 135 x 45 cm.

Óleo sobre tabla

Museo Nacional del Prado, Madrid

Renacimiento

Pintor eminentemente crítico, Hieronymus Bosch representa a la perfección la crisis de los momentos finales de la Baja Edad Media, esencialmente producida por las desigualdades sociales, las guerras y las epidemias que asolaban Europa.

Cuando muere, en el año 1516, hace veinticuatro años que ha sido descubierta América; Erasmo de Rotterdam ha publicado el *Elogio de la locura*; Maquiavelo, *El Príncipe*, en 1514, y Tomás Moro, *Utopía*, en 1516. Además, al año siguiente Lutero inicia la Reforma y tres años después Carlos V es nombrado emperador del Sacro Imperio.

Este tríptico inicia una serie de obras que el artista producirá a finales de siglo, entre las que destaca *El Jardín de las delicias* (1503-1504), también en el Museo Nacional del Prado.

El carro de heno se compone, de derecha a izquierda, de tres escenas básicas: creación del mundo y caída del hombre, o sea, pecado original con la expulsión del paraíso; en la tabla central, el hombre en el mundo, su lucha por el placer y los deseos; finalmente, el castigo, representado por el infierno. La idea del juicio la representa a Dios en la parte superior de la tabla central, con un gesto de impotencia ante la locura humana. El carro de heno simboliza la vida en movimiento, que no se detiene y recorre el camino que va del nacimiento a la muerte. Se relaciona con un proverbio flamenco: "El mundo es un mon-

tón de heno del que cada uno de los hombres saca lo que puede". Así vemos representada toda a una serie de personajes de diferentes estatus sociales que con más o menos fortuna buscan su parte. La apariencia idílica de la vida se ve en la parte superior del carro con la pareja cortesana y la pareja campesina acompañadas de un ángel y de un ser monstruoso que toca la trompeta, seguro de su triunfo; la tinaja y el búho simbolizan la lujuria y la malicia, que acabará dominando el amor puro.

La sátira radicaliza la crítica en los poderosos –papa, emperador, nobles...– y a las órdenes religiosas, visibles en primer término. La violencia de las escenas y el trágico dinamismo contrastan con el amplio paisaje del fondo tranquilo y de una luminosidad extraordinaria.

Cuando se cierra el tríptico, se representa el camino de la vida con una escena que expresa peligros y tentaciones.

39. Virgen de las Rocas



198 x 123 cm

Óleo sobre tabla

National Gallery, Londres

Renacimiento

De esta obra hay dos versiones. La otra se encuentra en la National Gallery de Londres, pero la del Museo del Louvre es la primera. La encargaron a Sforza de Milán y debía decorar la iglesia de San Francisco el Grande de esta ciudad. Parece que hubo dificultades económicas y finalmente el rey de Francia la compró para su colección particular.

Concebida como una obra pública, acabó teniendo un uso privado hasta que entró en el Museo del Louvre. Es considerada una obra clave de los primeros tiempos del artista. Como en la mayoría de sus realizaciones, la composición es piramidal. Representa a la Virgen acompañada del Niño Jesús, San Juan Bautista niño y un ángel. Las cuatro figuras aparecen sin ningún movimiento preciso. La Virgen arrodillada tapa a San Juan con el manto, mientras que con la mano izquierda cubre al niño Jesús, que está bendiciendo. El ángel aparece situado a su derecha y está señalando a San Juan, mientras gira la cabeza ligeramente al espectador.

El grupo parece disfrutar de unos vínculos psicológicos que van más allá del contacto físico. La obra está cargada de significados herméticos que quedan escondidos en la oscuridad del paisaje en que enmarca a los personajes. Las rocas del fondo forman un paisaje ciertamente irreal y fantástico, que parece existir sólo en la mente de Leonardo.

Las paredes y las bóvedas de la cueva se abren de manera que la luz pueda entrar e iluminar el grupo para indicar el fin de la edad de las tinieblas con el nacimiento de Jesús. La luz cenital crea un juego interesante de claroscuros que acaban de modelar los cuerpos de las figuras. La paleta cromática está dominada por los colores fríos, rota sólo por el manto rojo del ángel.

El fondo tiene unos tonos azulados hechos con azurita. El cielo se llega a confundir con los contornos de las rocas que se desdibujan en medio de la neblina que las rodea.

40. Virgen del cuello largo



216 x 132 cm

Óleo sobre lienzo

Museo de los Uffizi, Florencia

Manierismo

La dislocación de la forma, propia de la estética manierista, llega a su máxima expresión con esta obra. El cuadro fue pintado para la iglesia de Santa Maria dei Servi de la ciudad de Parma. El canon de las figuras, siempre alargado en el Parmigianino, alcanza en esta obra un extremo sorprendente. En el año 1638 Fernando de Médici lo adquirió para las colecciones de los Uffizi.

Alta, delgada, como si se complaciera en su propio aspecto, en actitud elegante, más propia de una diosa o de una reina sofisticada que de Virgen, aparece la joven María adoptando una postura muy diferente de la que presenta en la iconografía tradicional. El Niño se queda dormido en su regazo, en una posición imposible, tan irreal como la manera de sentarse de la madre.

La serie de columnas del fondo, inacabadas e inacabables en su prolongación, parecen un símbolo de los miembros exageradamente largos de las figuras. Todo parece irreal, tan sólo la mirada perdida de uno de los ángeles del grupo de la izquierda transmite un cierto verismo. Se ha roto la estructura clara y unitaria de las formas clásicas renacentistas.

Esta *madonna* es un ejemplo de la voluntad manierista de recrear la naturaleza y de no limitarse simplemente a imitarla.

En la obra encontramos una constante del autor: la presencia viviente de los ojos de las figuras que pinta. En esta pintura podemos ver cómo los ojos de las figuras dialogan entre sí, atentos al sueño divino del Niño, vigilado, especialmente, por la entrañable mirada de María. Los ángeles se acumulan a la izquierda del cuadro, dejando un vacío a la derecha.

Las mórbidas figuras –acariciadas en primer plano– parecen flotar en un espacio irreal, trazando curvas blandas y sinuosas.

Estos desequilibrios contrastan con los cánones racionalistas del alto renacentista y muestran el valor que se atribuye a la variedad y la originalidad con la que el artista inventa formas difíciles. Parmigianino quiere que su obra refleje una personalidad diferente de la de los otros artistas. Por ello busca nuevas soluciones sin que le importe que el resultado sea extraño y artificioso.

Esta obra quedó incompleta por la muerte del artista, cuando solamente tenía treinta y cinco años.

41. Carlos V a caballo en la batalla de Mühlberg



332 x 279 cm

Óleo sobre lienzo

Museo Nacional del Prado, Madrid

Renacimiento tardío

Este cuadro vino a España con la herencia de la reina María de Hungría. En 1614 se encontraba en el pabellón de caza de El Pardo, y en 1660 consta en la lista del Tesoro. Fue depositado en el Alcázar de Madrid, donde sufrió los efectos del humo del incendio de 1734, y necesitó ser restaurado.

Es un retrato conmemorativo de la batalla de Mühlberg, en la que Carlos V derrotó a las tropas protestantes cerca del Elba. El hecho sucedió el 24 de abril de 1547, y Ticiano se desplazó a Augsburgo el año siguiente y terminó el cuadro entre abril y septiembre de 1548.

El emperador, montando en un caballo de raza española, con armadura y lanza, se dirige hacia el Elba. Ticiano describe con gran genialidad los reflejos metálicos de la armadura, con toques de luz plateada. El caballo cabalga impetuosamente y Carlos V expresa en el rostro voluntad, firmeza y confianza.

Ticiano enmarca al emperador en un paisaje pacífico, sin ningún rastro de guerra, con unos árboles que nos muestran una naturaleza soberana no afectada por las rivalidades humanas. Con este cuadro se pretende poner de manifiesto el valor y el atrevimiento del emperador durante la batalla, cuya intervención personal tuvo mucho que ver con el victorioso resultado final.

La disposición de la figura ecuestre establece un precedente que se mantendrá inamovible en este género de obras durante muchos años.

42. Danza de los campesinos



114 x 164 cm

Óleo sobre tabla

Kunsthistorisches Museum, Viena

Renacimiento

En este vivísimo baile de campesinos Pieter Bruegel lleva a la perfección un tema que ya había tratado otras veces. Recordamos una noticia de Van Mander, según la cual al maestro le gustaba mezclarse en estas alegrías campesinas, en compañía de su amigo Franckert: *kermesses*, bodas, bailes, fiestas, haciéndose pasar por pariente lejano, con la finalidad de observar mejor las violentas diversiones y las grandes comidas de la gente del campo.

Los personajes, menos numerosos y más pequeños que en otras composiciones similares, como *La danza nupcial al aire libre* (Instituto de las Artes de Detroit), o *Baile de campesinos ante un hostel en París* (Embajada de los Países Bajos), se disponen en perspectiva ocupando diferentes planos en el espacio limitado por las casas y la iglesia. El horizonte está bajo.

La composición se organiza mediante dos grupos principales que ocupan el primer plano: uno es el formato por una pareja de danzantes a la derecha y el otro lo centra el gaitero, ante el cual hay dos niños en actitud de bailar. El movimiento de la impetuosa pareja en primer término es repetido por los que están detrás.

La fiesta se desarrolla hasta el límite de la visión, en la calle, a la puerta de las casas. El pintor describe con precisión la topografía del pueblecito, con la calle principal que conduce a la iglesia. Las casas son sencillas, con paja en los tejados y un huerto o jardincito rodeado por una rústica empalizada. Bruegel

hel vuelve a documentar un elemento que no ha dejado rastros históricos, la arquitectura de los humildes, construida con materiales pobres. Su interés no es únicamente paisajístico, sino también humano; la captación de los tipos constituye, sin duda, la razón profunda de la ejecución del cuadro.

Los bebedores sentados a la mesa, detrás de quienes se besa apasionadamente una pareja, son los verdaderos protagonistas.

Los personajes se han esbozado con líneas de dibujo minuciosas, y también hay que destacar la presencia de rectificaciones, especialmente en la línea del tocado de la mujer que se encuentra detrás del bebedor; es visible que ésta había cubierto, originariamente, el ojo derecho de la figura.

43. Martirio de Santa Catalina



26,8 x 44 cm

Óleo sobre lienzo

Museo de Historia del Arte, Viena

Manierismo

Esta pintura pertenecía a la colección del archiduque Leopoldo Guillamos. Es una de las obras de juventud de Patinir. El tema principal de la obra de Joachim Patinir no es la figura humana, sino el paisaje, pero como otros pintores necesitó buscar una salida airosa a su inclinación. Así, pues, introduce en sus cuadros un leitmotiv religioso para desarrollar composiciones en las que la visión de un paisaje imaginado predomina sobre la figura.

Se trata de obras de creación pura, disociadas de la realidad física que las rodeaba. Dentro de una naturaleza imaginada se mueven unos personajes reducidos a una expresión mínima. Lo que menos importa es el tema en sí. Es indiferente que sea el Martirio de Santa Catalina o san Jerónimo, porque la acción no dejará de ser una anécdota dentro de la composición.

En este *Martirio de Santa Catalina* Patinir presenta el paisaje desde una visión elevada que permite dominar amplias extensiones –este procedimiento ya viene de una tradición pictórica anterior, que tuvo en Gerard David a uno de los exponentes más significativos– y lo ordena en tres planos de diferente gama cromática y de elementos muy variados. En primer plano presenta una zona rocallosa donde se desarrolla la acción que da nombre a la composición, el martirio de la santa con la intervención de un ángel que destruye la rueda de cuchillos que lo debían desmenuzar, hecha en tonos terrosos, ocre y zonas de

sombra oscura; bajando hacia el segundo plano encontramos a los infieles que huyen aterrorizados por los bosques verdosos hacia la ciudad amurallada; el tercer plano es un puerto con sus astilleros y el mar abierto, de tonos azulados.

Del examen de diferentes obras de Patinir se extrae la conclusión de que ésta era un procedimiento estereotipado que el pintor utilizaba habitualmente para distribuir la composición de sus cuadros.

44. Retrato de Francisco I



96 x 73 cm

Óleo sobre lienzo

Musée du Louvre, Pariera

Manierismo

En la producción retratística de Jean Clouet se mantienen las características fundamentales del retrato flamenco del siglo XV –realismo, detallismo– pero con la inclusión de algunos rasgos de las realizaciones italianas que lo conducen a valorar el gesto, así como las cualidades en la ropa y el color.

Este retrato de Francisco I, donde se nos muestra con una sonrisa irónica y maliciosa, destaca por los detalles en la plasmación del vestido de gala del rey, del quien además de darnos las cualidades sedosas de la tela, dibuja esmeradamente todos y cada uno de los entrelazados bordados en oro y nos informa sobradamente de la magnificencia real.

Clouet creó una tipología de retrato que tuvo una gran proyección internacional durante mucho tiempo, y que hizo del hidalgo francés uno de los tipos característicos de la época.

45. Diana cazadora



192 x 133 cm

Óleo sobre lienzo

Musée du Louvre, París

Manierismo (Escuela de Fontainebleau)

El mito de la divinidad latina, Diana cazadora, sirve a los artífices de la Escuela de Fontainebleau para expresar diferentes alegorías de Diana de Poitiers, amante de Enrique II, transmutada en diosa romana. Es una representación frecuente, tanto en la pintura como en la escultura, e incluso en la poesía de la época.

La Escuela de Fontainebleau fue creada por los artistas franceses que se aglutinaron en torno a los italianos Giovanni Battista di Iacopo, Il Rosso Florentino y Francesco Primaticcio, que habían hecho trabajos de decoración en el palacio, y aportaron reminiscencias miguelangelescas y un languidez en las formas derivado de Rafael, junto con la gracia sofisticada de Francesco Mazzola, Parmigianino que aporta Nicolò dell'Abate. La escuela se convirtió en uno de los focos principales del manierismo europeo.

Las damas de la corte de los Valois se disputaban el honor de ser representada como diosas desnudas y sonrientes, muchas veces en escenas de baño y *toilette*, y es este erotismo frío lo que produce cuadros como el que nos ocupa.

El personaje de Diana aparece con la flecha en la mano, a punto de tirar el arco para abatir la presa que el perro le señala haciendo la parada. El canon es alargado y la figura, con un pecho tan sólo insinuado, casi como si fuera un efebo, nos mira mientras se distingue, y presenta un dibujo muy detallado y un sentido marmóreo de la belleza ideal.

La Escuela de Fontainebleau tuvo bastante importancia dentro de la pintura francesa de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII, y predominó hasta las primeras manifestaciones de la influencia del caravaggisme, obra de Simon Vouet, a partir de 1625.

46. Martirio de san Esteban



160 x 123 cm

Óleo sobre tabla

Museo Nacional del Prado, Madrid

Renacimiento tardío

Esta tabla procede del retablo mayor de la parroquia de san Esteban de Valencia y fue adquirida por Carlos IV en 1801; actualmente se encuentra en el Museo Nacional del Prado, junto con los restos procedentes del mismo retablo. Estas tablas representan a *san Esteban visitando la sinagoga*, *san Esteban conducido al martirio*, *el Martirio de san Esteban*, y *el Entierro de san Esteban*.

Aquí vemos al santo conducido al martirio por una multitud gesticulando y hosca. Las figuras en primero plano de Esteban y de los dos verdugos ocupan casi toda la composición, y sólo se entreven unas arquitecturas en el fondo y un paisaje insinuado sin ningún tipo de relieve. Todo contrasta la placidez y serenidad de un personaje que aparece a la derecha de la cabeza de Esteban, que se mantiene ajena al drama y que seguramente se debe tratar de un retrato.

Joan Macip i Navarro, cuyo verdadero nombre era Joan Macip, hijo del también pintor Vicent Macip, realizó su obra en el País Valenciano, y se benefició del nombre de su padre, verdadero creador del lenguaje que utiliza.

La obra de Joan Macip i Navarro se caracteriza por un convencionalismo piadoso, con gran monotonía en la repetición de los tipos, que expresa con un dibujo firme y un colorismo rico, equiparable al de los flamencos romanistas más famosos. Si el padre sentía devoción por los maestros italianos, el hijo admiraba a los de los Países Bajos, y dirigió su técnica hacia aquella dirección, sin perder de vista, sin embargo, las composiciones italianas.

Así pues, realiza una simbiosis con las dos tendencias y nos presenta unas pinturas despojadas de cualquier reflexión intelectual, a la manera de Rafael, e incide en el sentido suave, blando y sentimental, adentrándose en el sentimentalismo de la época.

En el *retablo de san Esteban* plasma una aceptación clara de los modelos manieristas, y las actitudes y los gestos de los personajes proceden en la mayor parte de Rafael; reflejan un patetismo que no impide, sin embargo, la claridad y la sencillez expositiva de la historia.

47. El entierro del señor de Orgaz



460 x 360 cm

Óleo sobre lienzo

Iglesia de Santo Tomé, Toledo

Manierismo

El Greco firmó esta tela con el nombre de "Doménikos Theotokópolis epoie 1578". La obra le encargó Andrés Núñez, rector de la iglesia de Santo Tomé. Aunque al lado de la firma figure la fecha de 1578, pintó el cuadro entre 1586 y 1588. La fecha de 1578 correspondería a la del nacimiento de Jorge Manuel, el niño que lleva el pañuelo con la firma.

Vale la pena destacar que esta obra se conserve en el lugar original para el que fue pintada.

La iconografía reproduce el entierro de Gonzalo Ruiz de Toledo, notario mayor de Castilla, preceptor de la Niña Beatriz y señor de la villa de Orgaz, conocido por "Conde de Orgaz", aunque la familia no poseía este título. Había mandado reedificar la iglesia de Santo Tomé a cuenta suya y había sido bienhechor de ésta hasta su muerte, en 1323. Según la tradición, san Agustín y san Esteban bajaron del cielo para dar sepultura al conde dentro de la misma iglesia, en agradecimiento a todas las obras de caridad que éste había hecho en vida.

El Greco plasma la escena dividiendo el cuadro en dos zonas, la celestial y la terrenal, como había hecho en multitud de composiciones, pero en ésta da mucha importancia a la zona celestial y, en cuanto a la terrenal, no se limita a la exposición del hecho central del cuadro, el entierro, sin ninguna ambientación ni escenografía.

En el centro de la zona baja, san Esteban de joven y san Agustín con barba blanca, sostienen el cuerpo del conde revestido con armadura de guarniciones de oro. Estos dos santos se identifican por los bordados de las vestiduras; en la dalmática de san Esteban podemos ver su lapidación –un cuadro dentro de un cuadro–, y en la capa de san Agustín, que lleva la mitra de su dignidad episcopal, vemos a san Pablo y san Jaime, cuyas epístolas había estudiado san Agustín. Ante san Esteban hay un niño que ejerce de monaguillo. Los tres personajes centrales están haciendo alguna cosa, y los colores dorados, rojos y amarillentos atraen la mirada del espectador.

Detrás del grupo principal, un friso de caballeros, todos en la misma actitud de asombro, al igual que el capellán que oficiaba el entierro, forman una línea estática. En el extremo derecho, el clérigo que recita un libro lleva bordadas en la capa la calavera, santo Tomás y un escudo, lo que nos indica que pertenecía a la misma iglesia y que cumplía su misión de recitador perpetuo de oraciones mortuorias instituidas por el legado del conde.

La zona celestial, situada encima de estas nubes densas tan características del Greco, de tonos opalinos y poblados de ángeles, presenta a la Virgen envuelta con un manto azul y con una túnica de tonos rojizos que atrae las miradas, y san Juan Bautista que señala elocuentemente con la mano lo que está pasando. Cristo, con vestidura blanca, también señala hacia la zona terrenal. En medio de las nubes y detrás de la Virgen descubrimos a Moisés con la vara, a David con el arpa y a Noé con el arca; más arriba, san Pedro, con las llaves, en posición solitaria, contrapuesto al grupo compacto que hay detrás de san Juan. Entre estos santos venerables están los retratos de dos personajes: Felipe II y el Cardenal Tavera.

Cromáticamente, predominan los negros y los tonos profundos, que sirven de marco a los blancos y grises claros, amarillos, verdes, dorados, rojos de varias tonalidades, junto con una gama de colores secundarios. También son notables las carnaciones. Algunas partes presentan empaste fuerte, mientras que otras quedan trazadas suavemente. Y por encima de otras consideraciones, destacan también los ojos de todos los asistentes, que son elementos esenciales del cuadro.

En el grupo de caballeros que contemplan el milagro se ha querido ver una serie de retratos de diferentes personajes. El niño sería su hijo Jorge Manuel, el clérigo que lee las salmodias, el ecónomo Pedro Ruiz Durán, y quien lleva el alba, Andrés Núñez de Madrid, capellán de Santo Tomás. El caballero de la Orden de Santiago que señala al conde y que se parece mucho al famoso retrato

de El Greco, *El caballero de la mano en el pecho*, podría ser Juan de Silva, marqués de Montemayor, notario mayor de Toledo. Otro retrato podría ser el personaje de barba blanca, a la derecha detrás del capellán, a quien se identifica con Antonio de Covarrubias. Se han buscado otros retratos pero no hay ninguna base en las atribuciones de las personalidades. Cada una de las cabezas de los caballeros está tratada como si realmente fuera un retrato individualizado.

48. Bautismo de Cristo



Óleo sobre lienzo

Museo Lázaro Galdiano, Madrid

Renacimiento tardío

Si durante el primer tercio del siglo XV es Alejo Fernández el introductor del estilo del Quattrocento en Sevilla, en el segundo tercio lo será el flamenco Peter Kempeneer –la castellanización del nombre hace que pase a ser conocido por "Pedro de Campaña"– que abrirá las puertas del rafaélismo. Nacido en Bruselas dentro de una familia de artistas y tras haber recibido una sólida formación, llegó a Sevilla en 1537 después de haber estado en Bolonia y Venecia, donde estuvo en contacto con la pintura italiana, de la que bebió abundantemente.

Este aprendizaje italiano le sirvió para suavizar la tendencia que tiene la pintura flamenca hacia la emotividad y el sentimiento, y para tratar la imagen devota con más rigor y monumentalidad.

En este cuadro representa el Bautismo de Cristo, y se pueden apreciar sus formulaciones manieristas. La figura de Jesús aparece con monumentalidad, con una anatomía acusada, bajando la cabeza para recibir el bautismo de san Juan, que está inclinado, igual que los discípulos que aguantan la ropa de Jesús, porque no podían estar en una posición de superioridad hacia el hijo de Dios. Los escorzos de la figura de la izquierda, que está de espaldas al espectador, y

del brazo de Jesús, son bastantes acusados. Por encima de la cabeza de Cristo, en un claro en medio de las nubes, la figura de la paloma, representación del Espíritu Santo, pone simbólicamente el tono espiritual en la obra.

La imagen central es una figura casi escultórica de gran movimiento y *contrapostos*, como el que protagonizan la cabeza de Jesús inclinada hacia la derecha y su brazo dirigido a la izquierda. De la misma manera, tanto la figura de Juan como las de los discípulos presentan unas posturas forzadas.

49. La Anunciación (tablilla)



26 x 20 cm

Temple sobre tabla

Museo Nacional del Prado, Madrid

Manierismo

Esta pequeña tablilla con el tema de la Anunciación está pintada con la detallada precisión que El Greco confería a sus pinturas-modelo. Y podemos suponer que sí que era un modelo, ya que se conserva una segunda versión de grandes dimensiones, con todos los detalles que aparecen en la tablilla de el Museo Nacional del Prado (Colección Muñoz, Barcelona, 107 x 93 cm).

La Virgen es sorprendida por el Ángel, mientras está sentada leyendo, en una estancia que podría ser un recibidor. El Ángel, sostenido por una nube casi a ras de tierra, la saluda, mientras que en la parte superior el cielo se abre y María recibe la luz divina.

Podemos observar una reiteración de las perspectivas profundas y la partición de la escena mediante elementos arquitectónicos, y también una diferenciación de texturas según los elementos representados.

Las cabezas se han simplificado bastante, pero se debe tener en cuenta la medida y el hecho de que se trataba de un modelo. Las nubes presentan una textura densa y una forma arbitraria.

Además de tener relación con la Anunciación de la Colección Muñoz, también la tiene con otra encontrada en Italia (Colección Contini Bonacossi, Florencia, 117 x 98 cm), que se considera un desarrollo de los rasgos apuntados en la tablilla del Museo Nacional del Prado. Se cree que la podría haber traído de Italia, donde ya la habría utilizado como modelo.

También hay que confrontarla con la misma escena del Políptico de Módena (¿1567?), que presenta una composición muy similar y que procede de un cuadro de Ticiano perdido, conocido por un grabado de Caraggio.

50. El caballero de la mano en el pecho



86 x 81 cm

Óleo sobre lienzo

Museo Nacional del Prado, Madrid

Manierismo

Es uno de los retratos más conocidos de El Greco. La hipótesis de que se podía tratar de Juan de Silva, marqués de Montemayor, notario mayor del Reino, todavía no se ha podido confirmar.

A El Greco le gustaba este tipo de retrato con el fondo neutro, donde cobran extraordinaria vida dos elementos: las manos y la mirada. Son los dos rasgos expresivos de la personalidad de los retratados con los que el pintor nos intenta transmitir la fuerza interior que los anima.

Este caballero presentado de medio cuerpo, en visión frontal, de barba esmeradamente recortada, frente ancha, cuello y puños de blonda, cadena de oro con medalla y puño de espada, se pone la mano derecha sobre el corazón, en un acto de fe. Este cuadro también se ha titulado *El juramento del caballero*, ya que parece que esté rememorando un momento parecido.

El pintor no tan sólo renuncia a la plasmación de ornamentos superfluos, sino que además utiliza una paleta muy restringida, con negros, blancos y ocre, que hacen todavía más severos los retratos de la corte española, cuya fórmula había fijado Sánchez Coello y sobrevivirá hasta al fin de los Habsburgo.

En estas composiciones, el pintor pone de manifiesto el buen oficio que aprendió de los maestros venecianos, y singularmente de Ticiano, con quien se le relaciona, sin poder fijar ni la fecha de su llegada a Venecia ni el tiempo que permaneció, pero se le supone conocedor de la agilidad de ejecución, de los colores encendidos y de la técnica casi impresionista de la última época del maestro veneciano.

51. Retrato de Martín Lutero y de su esposa Katharina von Bora



37 x 23 cm (cada uno)

Temple sobre tabla

Museo de los Uffizi, Florencia

Manierismo

Lucas Cranach, pintor de la misma generación que Durero, trabajó principalmente en la corte del Elector de Sajonia. Era un hombre comprometido con la Reforma, a la que lo unía la gran amistad que tenía con Lutero, de quien fue padrino de boda y también de su primer hijo.

Dentro de este contexto realizó una multitud de cuadros con la efigie de Lutero, que admiramos por su realismo. En estos dos pequeños retratos de los Uffizi nos presenta el matrimonio enfrentado. Él como siempre de negro, destacando la expresividad de su rostro; ella preparada sobriamente, como corresponde a la mujer del reformador. Los fondos presentan un color neutro verdoso, y de ninguna manera se puede decir que los personajes estén idealizados, sino que son fieles a sus rasgos personales.

Cuando no realiza retratos Cranach se decanta por plasmar fantasías manieristas y propone caprichosas estilizaciones, mientras que en la retratística se mantiene fiel a la realidad.

Vista la demanda que había de retratos de Martín Lutero, éstos se acabaron haciendo en serie y fueron perdiendo un poco de su frescura original, y así la intensidad de los matices expresivos va siendo sustituida poco a poco por lo que es universalmente válido, y se van convirtiendo en prototipo.

La producción retratística de Cranach se puede comparar con la de Hans Holbein y sus cuadros de Erasmo de Rotterdam.

52. Plaza de ciudad (¿Vista del Patio del Castillo de Innsbruck?)



33,5 x 26,7 cm

Acuarela sobre papel

Galeria Albertina, Viena

Renacimiento

Esta acuarela forma pareja con otra de características similares, pero vista en sentido contrario, es decir, como si la hubieran pintado desde las ventanas que hay en la casa, que presenta arquerías en la parte baja.

Algunos críticos han identificado el tema con el Hofburg de Innsbruck. Hay divergencias, sin embargo, respecto a la autoría y la fecha de ejecución. Por ejemplo, Panofsky cree que es de 1490 aproximadamente, suponiendo que Durero pasó por Innsbruck durante su primer viaje por Alemania, ya que estilísticamente es imposible situarla después de su estancia en Venecia en 1494.

La paleta que aplica Durero en sus acuarelas es de tonos pasteles, azules, ocre, rosas.

Aunque Durero era muy joven cuando pintó estas acuarelas –debía de tener poco más de veinte años–, ya se encuentran en ellas la modernidad y el acercamiento a la naturaleza, que informará de ahora en adelante el arte europeo.

Mientras que los pintores de su época dibujaban con lápiz, Durero usaba los colores y el pincel para hacer unos bocetos llenos de vida. Fue uno de los primeros pintores que trató el paisaje como tema y como recuerdo personal, combinando la visión del conjunto y el detalle y buscando una profundidad y una diferenciación de planos.

Este rastro que demuestra Durero en sus creaciones tempranas, lo irá desarrollando a lo largo de una vida fructífera de constante superación de sí mismo, en busca del modelo clásico que se había propuesto alcanzar; es el único artífice de fuera de Italia a quien se puede encuadrar dentro del renacimiento clásico.

53. Adoración de los magos



100 x 114 cm

Óleo sobre tabla

Museo de los Uffizi, Florencia

Renacimiento

Fecha y firmada en la piedra que se encuentra al lado de la Virgen, la obra fue realizada por encargo de Federico el Sabio, príncipe elector de Sajonia, mecenas y protector de los artistas y de los escritores de la época. La obra proviene de la Galería Imperial de Viena, como resultado de un canje.

La composición del cuadro tiene un claro sentido del espacio, tanto con respecto a las figuras como a los elementos del paisaje y de la arquitectura del fondo.

En esta pintura hay una gran armonía entre todos los elementos, que forman una composición admirable, unitaria, sumergida en un silencio solemne.

La obra es el resultado del primer viaje de Albrecht Dürer a Italia, el año 1495, y de la evidente impresión que le produjeron las obras de Andrea Mantegna y Giovanni Bellini. Sin embargo, conserva algunas características propias de la tradición gótica: la especial atención por los pequeños detalles, como las hierbas, los animales y los objetos preciosos que regalan los reyes...

El aprendizaje de orfebre y la práctica continuada del grabado, técnica en la que Durero sobresale, se manifiestan en el dibujo incisivo de las siluetas y en el trazo que define los objetos. El paisaje del fondo es una evocación del mundo nórdico: hay unas casas en la colina, recortadas sobre el intenso azul del cielo. El rey negro resalta sobre el paisaje irreal como una figura exótica. Y el rey mago más ricamente vestido es un autorretrato.

La figura de San José no aparece en la tabla. Es posible que hubiera sido introducida en la composición y sacada más tarde, entre finales del siglo XVI y principios del XVII, cuando el personaje asumió un lugar eminente en la liturgia católica.

Según Panofsky, el motivo del asno que enseña los dientes podría constituir el último elemento superviviente de una tradición según la cual el animal, símbolo de la Vieja Ley, amenaza con los dientes a la Nueva Revelación.

54. El Trecento

Con la llegada del siglo XIV la pintura gótica se desarrollará de manera innovadora en la península itálica, que se convertirá en centro artístico de primer orden en sustitución de Francia. La mayor revolución artística se dio en el campo de la plástica, y en este ámbito la pintura será la que cambiará más profundamente su lenguaje formal y conceptual.

En el Trecento se recreó un mundo que huía radicalmente del pensamiento medieval para anticipar el triunfo del humanismo. De la sabia simbiosis de dos mundos ideológicamente enfrentados surgió un arte de frontera cultural con una personalidad propia, que hace de puente entre el gótico y el renacimiento.

Desde un punto de vista sociológico el Trecento se nos presenta como el arte de la burguesía florentina ligada a la Curia, como expresión de un racionalismo, vinculado al incipiente capitalismo: el mundo puede ser expresado en cifras y controlado por la inteligencia. Se produce, sin embargo, un conflicto entre actitudes racionales e irracionales, por la pervivencia de actitudes medievales, que se traducirá en una mezcla de elementos burgueses y aristocráticos. Encontraremos, pues, reflejados unos ideales religiosos sobrios, serenos, moderados, que han perdido el elemento emocional; es un arte religioso, pero no es simbólico, ni dogmático, ni didáctico, sino que está encaminado a humanizar lo que es divino. Su función es la de acercar a Dios al hombre intelectual y emocionalmente. Las obras de arte, destinadas a la decoración de las iglesias o del municipio, responden al gusto y opinión de la alta burguesía. El elemento narrativo –fácilmente humanizable– prepondera sobre el alegórico.

Su evolución viene marcada por los siguientes datos: siglo XIII (arte emocional, humano y naturalista), 1295-1340 (racionalización y hieratismo), 1340-1390 (contemporización y ambiente familiar), 1390-1420 (opulencia y aristocratización).

Toda una nueva iconografía aparece en este momento: la infancia de Cristo y juventud de María, reflejando escenas de la vida doméstica; el nacimiento de María describiendo la alcoba y las medidas para el parto; la anunciación, dignificando la resignación; la natividad, que recrea una atmósfera intimista, realista y costumbrista; la adoración de los Magos, que retrata el lujo de los poderosos; el ciclo de la pasión, subrayando la emotividad, la inocencia, el sufrimiento, la democratización y los estudios de anatomía, Cristo en la cruz, con una visión idealizada, heroica y serena, los indigentes y mendigos, como ideal de "caritas"...

Desde un punto de vista iconológico, el Trecento inicia la búsqueda del espacio pictórico, tridimensional: así, Duccio y Giotto intentan resolver el problema de la creación de un espacio pictórico, haciendo del cuadro una "ventana", es decir, una captación visual directa de la realidad. La perspectiva clásica (bizantinizante o neopaleocristiana) se fusionará con la gótica (con su consolidación de masas y superficies) y dará como resultado el espacio moderno.

54.1. Del gótico al proto-renacimiento

La arquitectura y las artes plásticas del Trecento italiano se mueven estilísticamente entre el llamado gótico tardío y el proto-renacimiento. Ahora bien, de las tres bellas artes la arquitectura es sin duda la que guarda una mayor relación con el mundo gótico, y aunque sus soluciones sean bastante innovadoras presenta soluciones bastante variadas. El cambio renacentista se hará más evidente en la arquitectura, en la que habrá una ruptura completa y nueva al mismo tiempo. Curiosamente, Giotto experimentará conceptos y soluciones nuevos en sus composiciones pictóricas, mientras que en sus proyectos arquitectónicos estará fuertemente influido por las corrientes goticistas, como es evidente en el *Campanile* de la catedral de Florencia.

Sin embargo, Cimabue en la escuela florentina y Duccio di Buoninsegna y Simone Martini en la sienesa introducirán unas maneras de hacer que se mueven entre los formulismos góticos y un renacimiento incipiente.

La escultura, preferentemente en relación con la arquitectura, empezará un cambio hacia un cierto naturalismo, aunque sus figuras se resistirán a abandonar el marco cuadrilobulado y a veces conserva un tipo de perspectiva teológica claramente medieval, igual que en las representaciones pictóricas de tema mariano.

Así, debemos concluir que a lo largo del siglo XIV el arte italiano culminará las aportaciones góticas e introducirá una serie de cambios que prefigurarán el arte del Quattrocento. No se explicaría la evolución estilística hacia el renacimiento, dejando al margen razones culturales, sin un campo abonado a lo largo del Trecento.

La culminación de la arquitectura gótica

A pesar de la importancia de la tipología religiosa, en el Trecento la arquitectura civil experimentará un gran impulso, que se manifiesta en la construcción de palacios o de sedes municipales.

Pero sería un error creer que hay una uniformidad estilística a lo largo de todo el territorio italiano. Orvieto, Siena, Florencia y sobre todo Milán presentarán una serie de variaciones e influencias que las harán singulares. Estos cambios se explican por razones de tipo político, y potenciarán la eclosión del arte, o que no haya, en algunos lugares de la península. Y eso se nota sobre todo en

arquitectura, por el coste económico que comporta. La caída de los Estados Pontificios, con la aparición del Cisma y el traslado de los Papas en Aviñón (1306), representará un paréntesis en la arquitectura romana. Mientras tanto, las repúblicas municipales –Milán, Florencia y Venecia– alcanzarán un papel protagonista con construcciones definidoras del estilo trescentista. Otras ciudades como Orvieto y Siena, y también Nápoles –en poder de la casa de Anjou– y Sicilia –dominada por la Corona de Aragón–, experimentarán un fuerte desarrollo, más innovador en las dos primeras, en el poder de la burguesía, que en las dos siguientes, más dependientes de un arte cortesano de influencia francesa y catalana.

Estos determinantes históricos serán un estímulo para que las ciudades italianas centren su fuerza en la industria y el comercio, lo que potenció una economía financiera y monetaria y el desarrollo de una estructura fuerte que favorecerá la explosión artística del Trecento.

La arquitectura religiosa

Ante la verticalidad del gótico francés, las iglesias italianas promueven la horizontalidad, y dan lugar al gótico mediterráneo u horizontal. Las características principales, ya experimentadas en el Ducento, son la amplitud espacial interior, la utilización de materiales pobres como la pared seca; plantas de una sola nave o de tres naves de la misma altura (*ad quadratum*), que acentúan la horizontalidad; soportes monolíticos de tradición clásica, bóvedas de crucero simple, cubiertas de madera con arco de diafragma. El exterior, más rico, se cubre de mármol o de mosaico y destaca por su policromía, como el *Campanile* de la catedral de Florencia, la fachada de la catedral de Siena, atribuida a Giovanni Pisano, acabada en la última década del siglo XII, o la fachada de la catedral de Orvieto, que concluyó Lorenzo Maitani alrededor de 1330.

Para acabar, cabe señalar la particularización de los campanarios y baptisterios, independientes y aislados de la fábrica de la iglesia, tradición que ya encontrábamos en el conjunto románico de Pisa. Al margen de las obras mencionadas, debemos destacar Santa Maria dei Fiori en Florencia, empezada por Arnolfo di Cambio y continuada por Francesco Talenti y Giotto (1301-1334) y, por su singularidad, la catedral de Milán, empezada en el año 1387, a partir de un proyecto de Antonio di Saluzzo y Simone de Orsenigo, por los arquitectos franceses Buenaventura de París y por los alemanes Enrique de Enzingen y Enrique de Gmünd. Esta obra singular, acabada en el siglo XV y con fachada neogótica del siglo XVIII, es la única que sigue esquemas franceses de cinco naves a diferente altura, hecho que rompe el clásico sentido horizontal por un más vertical.

La arquitectura civil

Siguiendo las características del gótico horizontal, la arquitectura civil se decanta por los volúmenes cerrados, rotos tan sólo por la verticalidad de la torre desde la que se miraba y dominaba la ciudad. El sentido cerrado y defensivo está presente en los llamados palacios cerrados –*signorias*– como Palau Vecchio o de la Signoria en Florencia y el palacio comunal de Siena (1288-1342) con la llamada "torre Mangia", de 88 m de altura (1338-1348), obra de los hermanos Muccio y Francesco di Rinaldo.

En Venecia encontramos un estilo más ligero, que continuará en el Quattrocento, en el Palacio Ducal, donde todo carácter defensivo da paso a una estructura diáfana llena de espacios abiertos, como pórticos y palcos.

En la Italia meridional destacan las construcciones civiles por encima de las religiosas, y se nota la influencia francesa y catalana; destaca el ejemplo del Castel Nuovo de Nápoles, empezado al final del siglo XIII en tiempo de Carles d'Anjou y reformado en tiempo de Alfonso V de Aragón, bajo la dirección del mallorquín Guillem Sagrera.

La escultura arquitectónica

La escultura italiana tiene una serie de particularidades que la diferencian del llamado gótico nórdico, alemán y francés. En Italia se funden la influencia clásica y la tradición románica y bizantina con la estética gótica, sobre todo en el marco donde se sitúa. La adecuación a la arquitectura hace que casi desaparezca la escultura exenta, sólo presente en imágenes marianas. Se prefieren tipologías como los tronos y la escultura funeraria, que, junto con las puertas de baptisterios, crean magníficos conjuntos historiados de un carácter didáctico evidente.

La escultura trescentista tiene un nombre: los Pisano. Esta raigambre de artistas cubre todo el siglo y explica por sí misma las características propias de un estilo que desde el simbolismo gótico alcanza un naturalismo previo al estallido renacentista de un Ghiberti.

Es, pues, en Pisa, bajo el tutelaje de Nicola Pisano, donde nace la primera gran escuela escultórica que asimila modelos de la Antigüedad y de la escultura francesa y abandona la influencia bizantina. Su hijo, Giovanni Pisano, es el autor del trono de la catedral de Pisa (1310) y la de la iglesia de San Andrea en Pistoia (1301), donde acentúa la expresividad y el dramatismo con un sistema narrativo nuevo de una gran complejidad, en el que las escenas se ordenan teniendo en cuenta líneas diagonales que confieren una sensación de movimiento al conjunto. Autor de figuras exentas, entre las que destaca la Virgen con el Niño de la capilla de los Scrovegni de Padua o la magnífica *Virgen de la Cinta* de la catedral de Prato. Cultivó también los monumentos funerarios, como la tumba de la emperatriz Margarita de Luxemburgo, en Génova (1312-1313).

Andrea Pisano o la consagración del cambio estilístico

Sin ninguna relación con Nicola y Giovanni Pisano, también debemos mencionar a Andrea Pisano, a veces llamado Andrea da Pontedera, por su lugar de origen. Con él penetra en la escultura italiana el sentido giottesco de la realidad. Renovador de las técnicas de la fundición del bronce, realizó en Florencia su obra maestra: la puerta sur del Baptisterio de la catedral de Florencia. La individualización de los elementos y personajes lo sitúa en el extremo opuesto al *horror vacui* que caracteriza la obra de Giovanni Pisano. Su hijo Nino (muerto en 1368), también escultor, sin dejar el naturalismo expresivo, tendió en su obra hacia unas formas más etéreas, sensibles y elegantes, próximas a las de las esculturas de marfil francesas.

La pintura: del goticismo de Duccio al proto-renacimiento de Giotto

Con la pintura gótica italiana empieza aquello que podríamos denominar la historia del arte de los grandes nombres. Desde Cimabue, Duccio, Giotto, hasta Tiepolo en el siglo XVIII, el arte italiano se convierte en el centro de las historias de la pintura y domina sobradamente y con pocas interrupciones –una parte del siglo XVII– el panorama artístico europeo.

Paralelamente en el tiempo, con el estilo gótico lineal o francogótico se desarrolló en Italia un tipo de pintura que, aunque estaba influida, en principio, por el mundo bizantino, pronto se convirtió en una de las aportaciones más nuevas e importantes por su contenido, y fue punto de partida del camino hacia el gran arte renacentista del Quattrocento.

Entre las características principales de la pintura de éstos periodos destacan la preocupación por la representación en profundidad –hecho que motiva el estudio de la perspectiva clásica–, los estudios anatómicos basados en la realidad tangible, la búsqueda de la captación de los estados anímicos mediante el gesto y la expresión, la valoración de la luz y la gama cromática. Pensamos que, iconográficamente, la mayoría de las pinturas es de tema religioso, con alguna alegoría y poca cosa más. En cuanto a la técnica, se utiliza la pintura en el fresco y el temple sobre tabla.

Para entender la pintura del Trecento italiano, ligada todavía a la *maniera greca*, es decir, a la manera de hacer bizantina y a los convencionalismos románicos, debemos mencionar la figura de Cimabue, el gran maestro de Giotto, que trabajó en Roma en el año 1272 y en Asís, Pisa y Florencia a finales de siglo.

Sin embargo, quien representa mejor el tráfico entre siglos es Duccio di Buonisegna. Sin abandonar las influencias bizantinas, que podemos observar en el anverso de *La Maestà* (1308-1311, Siena, obra de la catedral), y en la Virgen con el niño, añade una expresión sensible y una luminosidad que rompe con el hieratismo y los estereotipos de los modelos utilizados.

Las escuelas florentina y sienesa

En el siglo XIV, el Trecento, continúa la evolución del anterior. Destacan las escuelas florentina y sienesa. El gran nombre que define a Florencia es Giotto di Bondone, iniciador con su obra, de manera parecida a lo que hacen Dante y Petrarca en literatura, de la llamada pintura moderna, por lo que tiene de intelectualización, de dominio de la representación espacial y de claridad expresiva. Formado en Roma y en Asís –*Vida de San Francisco* (1290-1300, Asís, iglesia superior)–, su obra maestra es la capilla Scrovegni o de la Arena, en Padua (1304-1306), que empieza la magnífica serie de conjuntos pictóricos que, pasando por Masaccio y su capilla Brancacci, llegarán hasta Miguel Ángel y la Sixtina. Cada escena, de las 37 que forman el conjunto, es una prueba de cómo Giotto supo emplazar las figuras y los temas en ambientaciones más próximas a la realidad, rehuyendo la ornamentación y el detallismo superfluo. Su visión de conjunto y su sentido estricto del orden lo lleva a adaptar los puntos de vista de cada una de las escenas en función de un hipotético espectador situado en el centro de la capilla. La escena de La visión de Joaquín resume perfectamente su nuevo concepto plasticodeológico. Al mismo tiempo, su Madonna de Ognissanti vuelve realidad las idealizaciones bizantinas de Cimabue y Duccio.

La escuela sienesa también dio grandes artistas. El más importante es Simone Martini, la primera obra relevante del cual, la *Maestà* del palacio público de Siena (1315), recuerda Duccio, aunque su concepto espacial es más desarrollado. Introduce la tipología del retrato –*Condottiero Guidoriccio da Fogliano* (1328)– y nos deja una de las obras maestras de este momento, La Anunciación, donde consigue la profundidad espacial mediante el jarro simbólico en último plano.

Pietro Lorenzetti (1280-348) y, sobre todo, su hermano Ambrogio cierran la evolución de la escuela sienesa. De Ambrogio (activo entre 1320 y 1348) son los frescos de *las Alegorías del buen gobierno y del mal gobierno* (1337-1340, Siena, palacio público), la obra más naturalista del siglo XIV italiano.

Paralelamente al desarrollo del estilo gótico lineal o franco-gótico, en Italia, el auge de la burguesía hará surgir, a lo largo del siglo XIII (Ducento), unas formas estilísticas, concretadas en las escuelas sienesa y florentina, que, en el siglo XIV (Trecento), se difundirán por Europa. En estas escuelas advertimos como notas características la preocupación por la representación de la profundidad, el interés por la perspectiva clásica, los estudios anatómicos basados en el conocimiento del natural y la representación de los estados anímicos.

En la etapa inicial de la pintura gótica italiana, llamada estilo italo-gótico, se distinguen la escuela toscana, particularmente la obra de Giunta Pisano, y la escuela romana con Pietro Cavallini. La escuela florentina del Trecento tiene en Cimabue su iniciador, y en Giotto su gran maestro. Verdadero iniciador de la pintura moderna, Giotto orienta la pintura hacia el dominio de la representación espacial, de la anatomía en función de la expresión anímica y de la luz;

rompe con la estilización bizantina y exalta la primacía de la figura humana. Duccio, en cambio, representante de la burguesía sienesa, es más lírico, emocional y estático que Giotto.

La quiebra de las casas Bardi y Peruzzi, así como la peste de 1348, produjeron un estancamiento en la actividad económica de Florencia. La pintura posterior a Giotto fue perdiendo la severidad racionalista, la compacidad compositiva y la claridad espacial, y fue introduciendo el emocionalismo y el realismo en el detalle, más típicos del gusto de la pequeña burguesía sienesa. No nos debe extrañar, pues, que a la muerte de Giotto (1319) la pintura adoptara, nuevamente, algunos elementos del gótico tardío y se viera empapada de sentimiento religioso. Simone Martini y Pietro Lorenzetti son los pintores más representativos. El abandono de la tridimensionalidad y la perspectiva, la limitación de los movimientos de las figuras, las expresiones ascéticas o emotivas son algunas de las manifestaciones plásticas de esta crisis. El vacío que se inicia en los alrededores de 1348 durará hasta 1420, momento de reanudación del Quattrocento.

55. El Quattrocento

Sería absurdo creer que por generación espontánea el arte italiano del siglo XV sufrió un cambio total y, abandonando el gótico, optó por unas nuevas formulaciones espaciales y plásticas. El arte es producto de un proceso lento que sólo gracias a varios factores culturales y a las personalidades geniales de los artistas, puede ofrecer un cambio más radical en el concepto que en la misma forma o estructura.

La tradición historiográfica ha tenido por costumbre crear momentos estilísticos que debía definir como originales y diferentes de los anteriores, olvidando a menudo todo un sistema de dependencias y de realizaciones que, de modo latente, ya estaban presentes en el estilo que se quería superar.

Al mismo tiempo, una cierta visión meridional ha hecho olvidar a los historiadores del arte la existencia de obras flamencas –a veces incluso modelos de escuelas llamados renacentistas como las del norte de Italia– que no tienen ninguna relación con el mundo gótico.

Ante este estado de cosas, debemos concluir que el arte renacentista del Quattrocento es más un problema de fondo conceptual que un problema de forma, sujeto a un mundo cultural, social, político y económico que encuentra en Florencia las condiciones necesarias para desarrollarse. Éstas son las causas principales que harán posible la aparición de artistas como Brunelleschi en arquitectura, Donatello en escultura y Masaccio en pintura, que empiezan el renacimiento.

La transformación del pensamiento y de la función del arte fue llevada a cabo en Florencia: con Brunelleschi, Masaccio, Donatello y Alberti el arte se convirtió en una actividad autónoma, intelectual, individualista y liberal. La sociedad burguesa, interesada en conocer objetivamente la realidad, la historia y el hombre, declaró, a través del arte, su protagonismo y su concepción de la vida, la belleza, la religión y la razón. Las fórmulas ficticias del gótico bizantinizante y la poética religiosidad franciscana fueron suprimidas y sustituidas por el equilibrio y la serenidad mediante la reconquista de la forma y la volumetría clásicas. Pico della Mirandola situó al hombre en el centro de la existencia y el neoplatonismo introdujo el sentido de la autenticidad y la precisión de las proporciones. La formulación de la perspectiva, según una concepción matemática de signo pitagórico, redundó en la teoría de las proporciones y en los estudios de anatomía.

Por lo tanto, el Quattrocento traduce el apogeo de la ideología y del arte de la alta burguesía, el interés por la antigüedad (síntoma del nacionalismo burgués), la búsqueda de una comprensión causal de la naturaleza, la nueva valo-

ración de la forma, y una preferencia por la sencillez y claridad, pero, al mismo tiempo también, por una tendencia hacia lo que es cortesano y aristocrático (claro deseo de imitación de las condiciones de vida feudal). Se da, pues, una mezcla de antigüedad, neofeudalismo, naturaleza, emotividad y racionalismo.

La visión iconológica de E. Panofsky nos habla de un *rinascimento dell'Antichità*, de la búsqueda de la mimesis y del espacio tridimensional, de una ruptura con la tradición por la vía de la fertilización cruzada (la pintura se inspira en la arquitectura) y la reversión (retorno a la antigüedad), así como del retorno a la naturaleza. Se produce, sin embargo una dicotomía en pintura: el escenario es clásico, pero las figuras no son clásicas (parecen, a menudo, estatuas). Las soluciones adoptadas serían una superintensificación del movimiento lineal (típica de Botticelli) y una supercomplicación compositiva.

55.1. Italia: humanismo y *rinascita*

El humanismo surge de la fusión de los conceptos de virtud, belleza, razón y naturaleza con referencia a la Antigüedad, a los que se añade el de la religión cristiana. Así, el renacimiento no busca la paganización, sino que trata de encontrar la continuidad lógica entre el mundo clásico y el mundo cristiano, entre naturaleza e historia, de manera que la mitología clásica y la iconografía religiosa servirán para la educación del nuevo hombre cristiano.

La *renovatio* o *rinascita dell'antico* no será tanto la copia de modelos del pasado clásico como la recuperación de una manera de ser, sentir y expresarse. Es, pues, más un punto de referencia conceptual que un modelo que se deba imitar.

Ahora bien, sería un error pensar que los restos clásicos no influyeron en los artistas del primer renacimiento. Por el tratadista Giannozzo Manetti sabemos que Brunelleschi, en su viaje a Roma, el año 1403, estudió edificios y ruinas antiguos y *il modo antico dell'edificare*. En escultura la renovación surgió del estudio de los relieves de los arcos de triunfo y ruinas romanas, mientras que la pintura se decantó por los modelos escultóricos, hasta que en la segunda mitad del siglo XV se descubrieron las pinturas de la Domus Aurea de Nerón.

Además, muchos mecenas, como Lorenzo el Magnífico y Giovanni Rucellai, eran famosos coleccionistas de restos arqueológicos, y los textos antiguos de Vitrubio, Plinio el Viejo o Platón se estudiaban y se traducían al italiano. La filosofía de Platón la dio a conocer el griego Pletón en el año 1438 en Florencia, donde muy pronto se creó la Academia Platónica de Marsilio Ficino, con sede en la villa Carreggi. Este neoplatonismo no fue exclusivo de Florencia, sino que influyó en centros como Urbino, Milán y Roma.

Así como antes la clerecía había sido el órgano intelectual de la nobleza, la burguesía tenía ahora la necesidad de sus propios intelectuales, los humanistas. Surgidos de sus propias filas, a menudo ocupaban cargos (Salutati, Bru-

ni, Poggio) y eran los cronistas de la ciudad. En sus teorías encontramos una cierta nota de pasividad y de cultura esotérica, una ignorancia en asuntos económicos (exceptuando los casos de Villani, Morelli y Ridolfi) y una opinión desfavorable contra los mercaderes influida por los escritos de Aristóteles y de Cicerón, aunque encontraron una justificación en la riqueza y en los que lo adquirirían en el estoicismo romano.

En esta línea de regreso al pasado, Petrarca, ante la contemplación de las ruinas de Roma y consciente del contraste entre un pasado lleno de magnificencia y un presente deplorable, elaboró una original teoría de la historia, en la que consideraba escindida en dos periodos: el periodo de Cristo como el principio de una edad oscura de decadencia y tinieblas, y el precedente, la época de Roma, como una edad de esplendor y luz. Al mantener que los romanos paganos habían vivido en la luz, mientras que los cristianos caminaban por la oscuridad, revolucionó radicalmente la interpretación de la historia. Inspirado por la idea de una nueva Roma que continuara la soberanía y el imperio mundial de la antigüedad, formuló la idea básica de una renovación bajo la influencia de modelos clásicos, e imaginó la nueva era en términos de regeneración política (justificando el nacionalismo italiano y proclamando el ideal de una Italia independiente y libre) y de una depuración de la dicción y gramáticas latinas, la restauración del griego y el retorno a los textos clásicos antiguos".

Boccaccio, miembro de la burguesía florentina, republicano y enemigo de tiranos, amplió el concepto de renacimiento: al aplicar la teoría de la historia a Giotto (a quien considera el reformador de la pintura mediante el naturalismo), convierte a Cimabue en la bisagra entre la edad oscura y la nueva era, y revitaliza la idea de que la pintura evoluciona paralelamente con la literatura (*ut pictura poesis*), extendiendo así el concepto de renovación del ámbito de la palabra al de la experiencia visual. Al término básico de Petrarca de "vuelta a los clásicos", Boccaccio opone el de "vuelta a la naturaleza".

El redescubrimiento de la naturaleza fue introducido en conexión con la renovación de la pintura a principios del XIV, y el redescubrimiento de la antigüedad se reafirmó en conexión con la renovación de la escultura y la arquitectura a principios del siglo XV.

55.2. Artista y sociedad

La sociedad que generará el nuevo arte renacentista será eminentemente urbana. Así, la figura del burgués, abierto al comercio y a una cultura laica, amplia y dinámica, fomentará el proceso creativo. Aparece la figura del mecenas, que crea un nexo imprescindible entre el artista creador y la obra. Su finalidad no es la de financiar empresas artísticas destinadas a una función pública, religiosa o política, sino que patrocina una obra o un artista para exaltación propia, por el prestigio y la gloria personal o familiar. Desaparece la figura del donante, que se convierte en protagonista de la escena. Desde la Florencia de los Médici hasta la Roma papal, además de Venecia, Padua, Ferrara... la figura

de estos patrocinadores es indispensable para entender la gran proliferación de artistas y obras. Con el apoyo de estos prohombres, los pintores, escultores y arquitectos considerarán su arte como una ciencia liberal, y postularán que, a pesar del aprendizaje y la realización manual de sus obras y proyectos, lo que es importante en la creación artística es el proceso mental e intelectual. Empieza así un debate que lleva a defender la máxima horaciana *ut pictura poesis*, que iguala poesía y pintura, y concluir que si la primera siempre ha sido considerada arte liberal, igualmente se debe considerar la segunda. No tan sólo lo reivindicaron los pintores, sino que Marsilio Ficino, en el año 1491, en una carta a Paul de Middelburg, habla de una "edad de oro" que ha vuelto a iluminar las artes liberales: gramática, poesía, música, pintura, escultura, arquitectura... Esto provoca que los artistas abandonen el anonimato y reivindicquen, firmando las obras, su autoría manual e intelectual. Esta autoestima introduce un nuevo tema: el autorretrato. Y entonces empieza la historia de los artistas; la historia de los nombres por encima de las obras. Es significativo que ya en este siglo, en torno a 1480, Antonio di Tuccio Manetti escriba la *Vita di Filippo Brunelleschi*, a medio camino entre la biografía y el crítico de arte, antecedente de *Las Vidas...* de Vasari.

Urbanismo y escultura monumental

El urbanismo del Quattrocento fue más proyectado que realizado. La idea radial, ya defendida por Vitrubio, fue seguida por Filarete y reinterpretada por Alberti. Antonio Averlino, conocido por el sobrenombre de "Antonio Filarete", tiene el mérito de ser el primer tratadista renacentista que presenta una ciudad ideal globalmente planificada. En su *Trattato de Architettura* (1457-1464) nos habla del plano de Sforzinda, una ciudad dedicada a Francesco Sforza. Paralelamente, Alberti, en el tratado *De Re Aedificatoria* (1443-1444), publicado postumamente en el año 1485, tratará el hecho urbanístico optando por el sistema radial, aunque cuando proyectó el nuevo Borgo Leonino, barrio que se extiende entre la basílica de San Pedro y el castillo de Sant'Angelo, optó por un plan espacial geométrico, con tres avenidas que unían dos plazas. En este proyecto aparece por primera vez la idea de monumento insertado dentro del urbanismo, ya que piensa colocar un obelisco en la plaza del extremo de San Pedro, idea que Sixto V hizo suya en el año 1585, más de un siglo después.

Cierra el apartado urbanístico Francesco di Giorgio Martini (1439-1502), que en el tercer libro de su *Trattato di Architettura* (1495) habla sobre castillos y ciudades. Todos estos nombres, con sus planteamientos, abrirán el camino hacia el urbanismo del siglo XVI.

En las ciudades medievales del norte de Italia se empezará un proceso nuevo de gran significación urbanística: el monumento. Hay dos ejemplos que cabe destacar: el *Condottiero Gattamelata* (1444-1447, Padua) de Donatello y el

Condottiero Bartolomeo Colleone de Verrochio en Venecia. Los dos se configurarían como hitos dentro del paisaje urbano y forman, junto con las nuevas arquitecturas, las ciudades renacentistas.

Finalmente, se puede hablar de realizaciones urbanísticas concretas, como la plaza de la Santissima Annunziata de Florencia, según el proyecto de Brunelleschi, que fue el autor del pórtico del Hospital de los Inocentes. A la muerte de Brunelleschi, Antonio di Sangallo el Viejo (1455-1534) y Baccio de Agnolo (1462-1543) acabaron el conjunto.

Antropocentrismo y arquitectura

La arquitectura del siglo XV hizo suya una serie de elementos constructivos y decorativos clásicos que, si bien habían sido utilizados en parte a lo largo de la Edad Media, ahora se incorporan globalmente, y no de manera mimética, sino consciente. Así, el repertorio renacentista hace suyos el arco de medio punto, los órdenes clásicos, las bóvedas de cañon y la cúpula de media naranja. Por otra parte, racionaliza las estructuras arquitectónicas con una perfección matemática; armoniza la planta central con la longitudinal y crea espacios diáfanos en contraposición al gótico. Estos espacios manifiestan un antropocentrismo claro; son fácilmente mesurables: están hechos a la medida del hombre.

La arquitectura renacentista empieza con Filippo Brunelleschi, autor de la gran cúpula de la catedral de Florencia, más conocida por Santa Maria del Fiore. La complejidad técnica y la simbología de esta cúpula son exponentes claros del papel del arquitecto como creador responsable de la obra, desde la concepción mental y el diseño del proyecto hasta realización material. Su sistema proporcional, que se basa en un módulo cuadrado, configurará el espacio de las iglesias basilicales de San Lorenzo (1420) y del Sancto Spirito (1436). En Florencia, en la planta de la iglesia de San Lorenzo, el módulo creado por la intersección de las naves longitudinal y transversal se repite seis veces en la longitudinal y tres, en la transversal.

El tema de la planta central lo materializa Brunelleschi en tres obras: la sacristía vieja de San Lorenzo (1420-1429); la iglesia de Santa Maria degli Angeli, proyectada en el año 1434, y la capilla Pazzi (1430-1446) –hoy de atribución controvertida– en el claustro de la Santa Croce. Las referencias de estas dos últimas obras se relacionan con la antigüedad y los baptisterios medievales; la capilla Pazzi es una lección de un tipo de construcción de sencillez y claridad extraordinarias, por el hecho de utilizar, sobre una base cúbica, una cúpula sobre conchas. Sus discípulos, Benedetto da Maiano (1442-1497) –Palacio Strozzi– y Michelozzo (1396-1472) –Palacio Médici Ricardi (1440)– hacen un tipo de construcción racionalizada en su organización axial y de acusado carácter defensivo y cerrado.

Teoría y praxis en Alberti

Leon Battista Alberti fue el máximo exponente de la cultura humanística. Sus tratados *De Pictura* (1435), *De Statua* (1464) y *De Re Aedificatoria* (1443-1444), son en sí mismos una defensa de su ideología artística, que valora la supremacía de la idea sobre la ejecución. Alberti encarna perfectamente la figura del nuevo artista, valorado y considerado por sus contemporáneos humanistas y favorecido por el poder bajo el que trabaja: los Malatesta, Rucellai, Eugenio IV y Pío II. Sus obras se basan en relaciones matemáticas a partir de la proporción áurea, más de acuerdo con un estado evolucionado de la arquitectura que abandona un elemento de apoyo débil –la columna– por otro más sólido –la pilastra–, aunque pecan de una cierta monumentalidad. Sus obras en Mantua –*San Sebastián* (1460) y *San Andrés* (iniciada en 1472)– anticipan –en especial la segunda, con una gran nave central, bóveda de cañon, gran cúpula, capillas laterales y planta de cruz latina– el tipo de iglesias congregacionales jesuíticas de finales del siglo XVI. En el Templo Malatestiano, de Rímini (1450), la deuda con el clasicismo romano es evidente en la solución a manera de arco de triunfo de la fachada.

Un poco forzado, proyectó la fachada de la iglesia de Santa Maria Novella de Florencia, de principios geométricos.

Dentro de la tipología civil, Alberti fijó el tipo de palacio señorial que según él "debe imponer más por la belleza de sus proporciones que por la ostentación". En la fachada del palacio Rucellai (1447-1451) demuestra un gusto por los órdenes clásicos, que superpone desde el dórico de la planta baja al corintio de la segunda planta, y al jónico de la planta principal. Al mismo tiempo, la verticalidad de las pilastras se contraponen a la horizontalidad de los entablamientos. La influencia de la antigüedad romana es patente en la utilización del *opus reticulatum* del zócalo. Entre sus discípulos destaca Giuliano da Sangallo (1445-1516) y su iglesia de Santa Maria delle Carceri, en Prato, (empezada en 1485), de planta de cruz griega y decoración severa.

Otras propuestas arquitectónicas

Derivados del tipo florentino, los palacios romanos del siglo XV fusionan la influencia de Brunelleschi –palacio Pitti (proyecto de 1420)– y de Alberti, como el palacio de la Cancillería (1455), mientras que el palacio Venecia (1455) es clasicista en el patio cuadrado con arcada y medieval en el exterior.

La racionalización florentina es menor en otras zonas de la península itálica, como podemos observar en la Lombardía, más avezada a la exuberancia decorativa, a la manera de fachada retablo –cartuja de Pavia (1475), de Amadeo (1447-1522–; en Venecia, donde los frontones se vuelven semiesféricos –iglesia de San Zacarías (1470), de Amaso Coducci (1440-1504), o Santa Maria dei Miracoli (1480), de Pietro Lombardo (1435-1515)–; en las obras conmemorativas –Castel Nuovo de Nápoles (1452-1466)–, en forma de arco triunfal, o elegantes –Palacio Ducal de Urbino (1444-1482)– de Francesco Laurana, o en las estruc-

turas civiles abiertas y diáfanos de Amaso Coducci, donde todavía se mantienen rasgos góticos, como se puede observar en el palacio Vendramin-Callergi en Venecia (v. 1500).

La escultura: el hombre como modelo

La búsqueda de la realidad en la representación del cuerpo humano llevó a los escultores del primer renacimiento a interesarse por el estudio de la anatomía, el movimiento corporal y las relaciones espaciales. Uno de los éxitos de la estatuaría quatercentista es el hecho de fijar las medidas y la proporción mediante un canon de entre nueve y diez cabezas. Al mismo tiempo, la anatomía del cuerpo desnudo se convirtió en el paradigma de la escultura. Los materiales utilizados eran la piedra y el mármol para las esculturas de volumen redondeado y el mármol y el bronce para los relieves. Los géneros más comunes son la estatua, el busto, el relieve historiado, los medallones o mediacañas y las medallas.

El punto de partida de la escultura florentina fue el concurso que se convocó en el año 1401 para realizar la segunda puerta del baptisterio de Florencia. Se presentaron Jacopo della Quercia (1374-1438), Francesco de Valdambino, Lorenzo Ghiberti y Filippo Brunelleschi. Lo ganó Ghiberti, que consiguió más adelante, gracias a la realización de la tercera puerta, que Miguel Ángel llamó "del Paraíso", un lugar merecido en el Olimpo de las Artes. Gracias al tratamiento pictórico resolvió todos los problemas de perspectiva, anatomía, composición y movimiento. Jacopo della Quercia, de la misma generación, se asomó en busca de la expresividad, mientras que Nanni di Banco optó por el clasicismo.

Donatello o la nueva propuesta figurativa

La escultura renacentista no sería lo que es sin la figura de Donatello. Decantado hacia la figura exenta –*San Jorge* (1415, Florencia, Orsanmichele), *Profetas* (1420)–, que evoluciona desde un clasicismo totémico a un expresionismo realista o monumental, no olvidó el relieve de líneas sinuosas y modelado suave *schacciato*, que encontramos en el basamento del mencionado San Jorge, o el altorrelieve que queda bien patente en el coro de la catedral de Florencia (1433-1439). Sus composiciones juegan con el *contrapposto*, de raíz clásica, sobre todo en su paradigmático David, modelo del primer renacimiento.

Fueron discípulos directos de Donatello: Desiderio de Settignano (1430-1464), Bernardo (1409-1464) y Antonio (1427-1479) Rosellino, Benedetto da Maiano (1442-1497) y Mino da Fiesole (1429-1484), quienes cultivaron formas más suaves y estereotipadas. Por su parte, la familia de los Della Robbia, en especial Luca –coro de la catedral de Florencia (1430-1439)– fue una raigambre que produjo una escultura de cerámica esmaltada de fuerte personalidad y comercialización muy buena.

Ya en la segunda mitad de siglo destacan a un grupo de artistas representativos de la evolución formal de la estatuaria florentina. Nos referimos a Andrea Verrochio –*David*, Florencia, Museo Barguello–, entre decorativo y expresivo; y a Antonio de Pollaiuolo, *Hércules y Anteo*, que (1475, Florencia, Museo Barguello) resume perfectamente la tensión y la fuerza dramática. En esta época, la preocupación por la técnica y la suavidad de los contornos es notable en Agostino de Duccio (1418-1481).

La pintura: Florencia y las escuelas del norte

Así como la escultura se puede explicar, casi de manera exclusiva, mediante los artistas florentinos, la pintura, a pesar de presentar en la Toscana sus mejores exponentes y las soluciones más logradas, se debe analizar teniendo en cuenta varias escuelas.

Florencia, por lo tanto, ha de añadir centros como la Umbría, Perugia, Roma y las llamadas "escuelas del norte": Padua, Ferrara, Mantua y Venecia.

El gran cambio formal y temático se produjo en Florencia. Los primeros pasos en la búsqueda de la veracidad representativa se dieron de manera empírica en Giotto y Lorenzetti, pero en aquel momento la especulación científica creó un método de representación visual, la perspectiva, y unos sistemas de proporción de base antropomórfica, o puramente especulativa, como proporción áurea o proporción divina. La visión antropocéntrica del universo hace que, sin olvidar la temática religiosa, muy abundante en la primera mitad de siglo, aparezcan temas históricos, alegóricos, mitológicos y retratísticos.

Después de los antecedentes góticos de Lorenzo Mónaco (1370-1422) y del preciosista Gentile da Fabriano (1370-1427), la pintura florentina entró de pleno en el renacimiento. A pesar de ser prácticamente contemporáneos, Masaccio y Fra Angelico tienen una producción muy diferente. El segundo, fraile dominicano, todavía representa la tradición del gótico internacional, aunque, a partir de 1430, cuando Masaccio ya había muerto, el uso de la perspectiva da un tono nuevo a su idealismo medievalizante. Sus pinturas del convento de San Marcos de Florencia y los frescos de la capilla de Nicolás V en el Vaticano, junto con algunas obras sobre tabla –*La Anunciación*–, son exponentes de un arte arcaico en el concepto, pero de gran sensibilidad.

La primera generación florentina

La verdadera revolución pictórica llegó de la paleta de Masaccio. Discípulo de Masolino (v. 1383-v. 1440), que colabora en su obra *Santa Anna, la Virgen con el niño y cinco ángeles*, rompe con los esquemas y estilemas góticos por –en palabras de Vasari– "dar nacimiento al estilo moderno". Los frescos de la capilla Brancacci de la iglesia del Carmine de Florencia (1426-1428), en cuya realización también intervinieron Masolino y Filippino Lippi (1457-1504), hoy felizmente restaurados, son un manifiesto práctico de la nueva manera de

hacer pictórica: plasticidad de las figuras, ordenación compositiva, utilización del color para modelar planos y volúmenes, búsqueda de una iluminación de apariencia real dentro de un marco tridimensional y, sobre todo, realismo de las anatomías y de las actitudes. En su *Trinità* de Santa Maria Novata (1426-1427), el uso de la perspectiva consigue crear en el espectador la ilusión de profundidad. Adelantándose a la arquitectura, representa la bóveda de cañon con artesones, procedimiento que todavía no había utilizado la arquitectura renacentista, y eso lo convierte en un teórico a partir de la praxis.

En el campo de la investigación de la perspectiva destaca Paolo Uccello, pintor preocupado por los escorzos y por la representación espacial; su serie de la *Batalla de San Román* (1456, Uffizi, Louvre y National Gallery) anticipa la volumetría de la obra de Piero della Francesca en la iglesia San Francisco, en Arezzo.

Dentro de lo que podríamos denominar "línea sensualista", debemos mencionar a Fra Filippo Lippi, artista injustamente relegado en relación con pintores de la segunda mitad de siglo, como Sandro Botticelli. En la lumínica destacan Domenico Veneziano (principio siglo XV-1461) y en la escultórica Andrea del Castagno (v. 1420-1457).

La segunda mitad de siglo

Es en la segunda mitad de siglo cuando, de manera paradójica, encontramos a un autor tardío como Benozzo Gozzoli, más preocupado por los aspectos de carácter decorativo que por lo esencial, hecho evidente en su conocida obra *Séquito de los Reyes Magos* (1459, Florencia, palacio Médici).

Domenico Ghirlandaio merece un capítulo aparte. Es uno de los pintores más importantes de este momento, y a pesar de dedicarse a temas religiosos se acerca más al realismo burgués de la escuela flamenca. Es, además, un gran conocedor de la perspectiva y de la composición renacentistas, como se puede observar en sus ciclos pictóricos de la iglesia Santa Maria Novella de Florencia (1486, capilla Tornabuoni) o de la iglesia la Trinidad (1485, capilla Sassetti).

Aunque la historiografía artística ha sublimado Sandro Botticelli, su estilo no es más que la vulgarización de Filippo Lippi aunque, en honor a la verdad, debemos reconocer que es uno de los pintores de temática más amplia y que tiene una magnífica técnica pictórica. *La primavera* (1478, Florencia, Uffizi) y *El nacimiento de Venus* son dos de las obras de este autor más conocidas del gran público, aunque nosotros preferimos *La calumnia de Apeles* (1495, Florencia, Uffizi), una de las mejores, que bien podría ser una síntesis de la plástica del pleno renacimiento y el contenido humanista estimulado por la corte de los Médici.

Al lado de Botticelli, Filippino Lippi se presenta como un artista mimético y ecléctico, a medio camino entre la obra de su padre Filippo Lippi y las formas de Masaccio, que copia, sin fuerza, como se hace patente en la capilla Brancacci.

Ya a finales de siglo, los hermanos Piero (1441-1496) y Antonio (1432-1498) Pollaiuolo, Piero del Cosimo (1461-1521), Lorenzo di Credi (1458-1537) y Andrea Verrochio empiezan el camino experimental que desembocará en Leonardo da Vinci, discípulo de este último.

Piero della Francesca o la especulación formal

La Umbría, cerca de la Toscana, recibió la influencia de las corrientes renacentistas. Aquello que habría podido ser un arte mimético y despersonalizado se convirtió en una verdadera aportación plástica, bajo el tutelaje de uno de los pintores más especulativos de la historia del arte: Piero della Francesca. Este artista racionalizó su obra a partir de la valoración de la geometría como elemento fundamental. Piero, al margen del asunto representado, es decir, del tema, se interesa por la representación misma. Por esta razón su propuesta plástica es mucho más valorada por nosotros que por sus contemporáneos. Basándose en una concepción artística personal, sus composiciones se acercan a una cierta realidad metafísica. Las figuras de este artista parecen haberse detenido en el tiempo, totemizadas. En definitiva, se alejan de la realidad y se acercan a la visión volumétrica de los personajes, tan apreciada por el también especulativo Paolo Uccello. Entre sus obras destacan la serie de la *Leyenda de la Cruz*, en la iglesia de San Francisco en Arezzo (1542-1549), formada por diez historias, desde la *Muerte de Adán* hasta la *Exaltación de la Cruz*, y el Sueño de Constantino, como también las que hizo para Federico de Montefeltro, en Urbino. Su intelectualización del proceso artístico lo llevó a escribir el tratado *De prospectiva pingendi*, uno de los textos fundamentales para comprender la representación pictórica.

La serenidad y la geometría de la obra de Piero eran difíciles de superar. No obstante, hay que considerar, entre los artistas en que influyó, al correcto Melozzo da Forlì (1438-1494) y al patético y dramático Luca Signorelli, quien, en la capilla de San Bricio de la catedral de Orvieto nos dejó uno de los conjuntos más admirables del periodo de transición al Cinquecento: *El Juicio Final*.

Signorelli está en Miguel Ángel como Perugino en Rafael. Pietro Vanucci, llamado Il Perugino, fue maestro de Rafael, y su obra es mucho más sólida que la que realizó su discípulo cuando empezaba. El fresco con el tema *La entrega de las llaves a San Pedro* (1481-1482, Vaticano, Capilla Sixtina) resume a la perfección las características con las que Wölfflin define el renacimiento: forma cerrada, composición cerrada, composición no unitaria, composición superficial, composición clara. En definitiva, la racionalización de Piero della Fran-

cesca pasada por el tamiz realista. Bernardino di Betto, llamado Il Pinturicchio, todavía influido por Perugino, se decantó hacia un decorativismo anecdótico y falta de fuerza.

Las escuelas del norte

En el norte de Italia se formaron unas escuelas artísticas de una personalidad e independencia muy fuertes. Conocedoras del arte florentino y umbrío, por medio de Donatello, Uccello y Piero della Francesca, estas escuelas potenciaron el dramatismo, el decorativismo y un cierto *vedutisme avant la lettre*. En Padua, Mantegna, discípulo del humanista y coleccionista de antigüedades Francesco Squarcione, buscó la monumentalidad en la representación, incluyendo elementos arqueológicos de la antigüedad romana, en unas composiciones de perspectiva compleja, escorzos violentos y expresividad dramática. Su *Cristo muerto* (1500-1505, Milán, Pinacoteca Brera) y la decoración de la Cámara de los Esposos (1473-1474), del Palacio Ducal de Mantua, y La Crucifixión, son demostrativas del clasicismo de este autor, que sabe combinar el heroísmo, aquello que es representativo, la mitología y la religión.

En Ferrara la vena dramática tiene su exponente máximo en Cosimo Tura, que combina con éxito el clasicismo renacentista con el sentido trágico flamenco de Rogier van der Weyden, cuya obra conocía, ya que éste había sido huésped de Leonello de Este en el año 1449. La obra de Francesco del Cossa (1435-1437), un poco más joven, es más suave que la de Tura.

Finalmente, la pintura del Véneto hace gala del dramatismo paduense y ferrarense, al que añade un cierto decorativismo –Carlo Crivelli– y hace protagonista de sus temas el paisaje de la ciudad de Venecia. Así lo vemos en las magníficas vistas de fondo, desde Gentile Bellini, Vittore Carpaccio, hasta lo más importante de esta escuela, Giovanni Bellini. Éste, en el tráfico hacia el siglo XVI, evoluciona desde el dramatismo –Presentación de Jesús al templo– hasta la sensualidad –*Mujer ante el espejo* (1516, Viena, Museo de Historia del Arte).

Otro pintor digno de destacar es Antonello da Messina, siciliano de nacimiento pero veneciano de adopción, que introduce la pintura al óleo y funde la minuciosa objetividad del flamenco con el sentido clasicista de la forma.

Con la aparición de la burguesía se supera la función religiosa del arte, ya que se instaura un proceso de secularización, que se irá afirmando mediante una mentalidad laica, y un proceso de desacralización. Ambos procesos rompen con la concepción teológica y estamental del mundo y de la vida e inician la configuración de una cultura laica. Además, se produce una ruptura con el trascendentalismo religioso y el providencialismo, ya que el sentido de la precisión y el valor del tiempo se desvinculan de las connotaciones religiosas,

y la previsión, la racionalización y el cálculo devienen los principios de una nueva ética. Este nuevo contexto social y mental provocará la aparición de un nuevo lenguaje artístico.

Aunque la temática seguirá siendo, inicialmente, religiosa, se manifiestan ya las dificultades de establecer un sistema cultural desvinculado ideológicamente de la religión: se produce una disociación entre cristianismo y cultura laica, con la consiguiente pérdida del monopolio cultural por parte de la iglesia, aunque no cambian un conjunto de creencias que sirve de justificación al nuevo sistema. Los encargos artísticos, pues, se encontrarán sumergidos en las contradicciones entre el tema religioso y el sistema de representación.

Aparecerán, por lo tanto, nuevas funciones. El encargo asumirá el papel de ostentación del prestigio político, ideológico y emblemático, y la obra será la visualización de los prestigio y de la ideología del poder. De esta manera, el artista se convertirá en un arma política y un instrumento para desarrollar una auténtica estrategia diplomática, y todo en el marco de un nacionalismo cultural y político. Además, el artista se integrará en un nuevo sistema de mercado artístico y asumirá como propio el juego de la oferta y la demanda.

A mediados de siglo XIV se empiezan a superar estas contradicciones y, progresivamente, el arte se irá vinculando a la vida civil. Nuevas formas artísticas deberán satisfacer las nuevas necesidades. Así, se desarrolla el tema del mito, materializándose el ideal arquetípico de una cultura laica que acepta como válido el modelo cultural de la Antigüedad. El paisaje toma un nuevo valor en las composiciones, el retrato experimenta un fuerte desarrollo, y el palacio y la villa configuran nuevas tipologías arquitectónicas. Toda esta nueva demanda artística comportará la aparición de nuevos talleres, que se convertirán en los centros de producción, formación, transmisión y evolución del sistema plástico. Y dado que los maestros de taller actúan como empresarios, se producirá una nueva valoración del artista, tanto como individualidad, reparto la competitividad en el mercado, como también como experto y entendido y punto de referencia crítica a la hora de valorar la competencia artística del arte desarrollado en las diferentes cortes.

56. El Cinquecento

El siglo XVI, en su complejidad, es un periodo apasionante. Al principio los valores del renacimiento humanista alcanzan su punto culminante. Pronto, sin embargo, esta perfección clasicista dará paso a una subversión de los parámetros ortodoxos, con la aparición de un anticlasicismo patente en todas las artes.

Floencia, centro principal del Quattrocento, dará paso a un nuevo centro: la Roma papal. Allí Rafael y Miguel Ángel empezarán el cambio hacia unas formas más dramáticas, que en el caso del primero tendrán en su discípulo y colaborador Giulio Pippi el exponente más logrado. Otros centros que se mantendrán serán Venecia, Mantua y Floencia.

La convulsión afectará no sólo a los aspectos artísticos, sino también a toda una ideología religiosa y de poder, incluso económica y social. Roma, después de la epidemia de peste del año 1522 y del saqueo de las tropas del emperador Carlos V, entrará en decadencia religiosa, política y artística, y no saldrá hasta el Concilio de Trento (a finales de 1563) y con la política social y artística de Sixto V (1585-1590).

En los últimos años del siglo XV y primeros del XVI (hasta 1527, cuando Roma fue saqueada por las tropas imperiales) se desarrolla aquello que a menudo se considera el modelo de clasicismo por su equilibrio, claridad en la composición y sentido monumental de las formas, placidez impasible y serena sencillez. Es un mundo de belleza, equilibrio, grandiosidad y orden; al detallismo del Quattrocento se opone la búsqueda de formas severas y monumentales, y una sensación de rigor, plenitud y unidad lo llena todo.

Desde el punto de vista formal, lo que se produce con el Clasicismo es una perfección y selección de los elementos del lenguaje que permiten que el sistema creado durante el Quattrocento alcance unos niveles máximos de regularización y normalización; es ahora cuando las relaciones entre arte y ciencia llegan al punto más alto. Los llamados "hombres universales" representan la relación interdisciplinar de los conocimientos.

El clasicismo se convirtió en el lenguaje triunfal de los programas pontificios como símbolo y mito de su valor ecuménico; la idea de la "restauratio" romana se verificó a través de la recuperación de un lenguaje arquitectónico que hiciera ostensible esta idea. Julio II no sólo quería ser el sucesor de San Pedro, sino también el de los emperadores romanos, es decir, ser un nuevo César cristiano y un papa emperador. Con él, el clasicismo se convierte en la cultura oficial del papado, y Roma la sede de esta etapa del renacimiento, donde convergirán las diferentes opciones y alternativas resultantes de la crisis del lenguaje flo-

rentino, a raíz de las contradicciones entre cristianismo y cultura clásica. Estas diferentes opciones se integrarán, sin embargo, en una alternativa unitaria, en un intento de "concordatio" entre cultura clásica y cultura cristiana.

56.1. Del renacimiento al manierismo

La evolución de la plástica y la arquitectura a lo largo de siglo XVI es compleja y diferente según los países. Así, se habla de un primer momento, que se conoce como pleno renacimiento o clasicismo. La gestación de esta culminación del renacimiento quatercentista se dará en Milán y Florencia. En la capital lombarda con el arquitecto Donato Bramante y el polifacético Leonardo da Vinci; y en la Toscana con Miguel Ángel y Rafael. Todos estos artistas, salvo Leonardo, culminarán sus propuestas en Roma a partir del papado de Julio II. Paralelamente, en Venecia Giorgione empezará un tipo de clasicismo más pictórico que lineal, que continuará su discípulo y colaborador Ticiano. Igual que éste, Andrea Palladio se debe considerar autor clasicista, aunque los dos realizaran su obra en el periodo manierista. En Europa, Durero y Hans Holbein se inclinarán por el clasicismo, mientras que en España el renacimiento aparecerá tardíamente, sin que se incorpore firmemente en el manierismo hasta el último tercio de siglo.

El manierismo surge como agotamiento del clasicismo y produce la ruptura de los cánones formales y la búsqueda de nuevas formas de expresión. El Miguel Ángel del *Juicio Universal*, acabado en el año 1541; la pintura y arquitectura de Giulio Romano; la escultura de Giambologna; las escuelas florentina con Pontormo, Bronzino y Rosso Fiorentino (1495-1540), parmesana con Correggio y Parmigianino, y veneciana con Tintoretto y Veronese, definen esta tendencia en Italia. En Francia, la Escuela de Fontainebleau; en Praga Arcimboldi, y en España El Greco, completan una lista básica y al mismo tiempo llena de propuestas variadas y singulares.

Autores como Pieter Bruegel y Hieronymus Bosch son difíciles de clasificar entre los estilos más comunes.

Del urbanismo puntual en la *Roma Sancta* de Sixto V

El urbanismo del siglo XVI italiano tiene un carácter puntual, de episodios sueltos. A lo largo del siglo la voluntad de ordenación de la ciudad no se hace sentir hasta que el Papa Sixto V (1585-1590) no inicia una reorganización urbana de grandes dimensiones en la ciudad de Roma.

Antes, sin embargo, los diferentes papas habían abordado una serie de actuaciones viales que prepararon el terreno para la mencionada regularización sixtina. Alejandro VI (1492-1503) conectó el Vaticano con el castillo Sant'Angelo mediante una nueva calle, el Borgo Nuovo. Julio II (1503-1513) abrió la Vía Giulia, al margen izquierdo del Tiber, y la Vía Lungara a la derecha, que enlazaba con el Trastevere. León X (1513-1521) y Pablo V (1534-1549) fueron

responsables de la apertura de la Vía Leonina (hoy Ripetta) y la Vía del Babuino, a derecha e izquierda de la Vía del Corso, de manera que quedaba abierta la Piazza del Popolo, entrada principal de peregrinos en toda Roma por su disposición en forma de tridente. Pío IV (1559-1665) trazó la Strada Pia, que unía la Puerta Pia y el Quirinal. Finalmente, Gregorio XIII (1572-1585) abrió la Vía Gregoriana.

Sobre esta red vial empezó el Plano de Roma de Sixto V, que conforma el entramado donde en el siglo XVII se construyó la ciudad barroca.

El urbanismo ideal y puntual

El urbanismo cincocentista continúa con propuestas globalizadoras de nuevas ciudades, que quedaron en el estado de ideas sin realizar. Es el caso de los proyectos de Vincenzo Scamozzi (1552-1606), presente en su tratado *L'Idea della Architettura Universale*, publicado en 1615, donde defiende la retícula, igual que hace Pietro Cataneo (1500-1569) en *L'Architettura* (1554).

Una excepción a la regla es la realización de la ciudad de Palmanova, atribuida a Scamozzi, con un sistema vial radial que aún hoy perdura. Casi en el campo de la ficción, cabe señalar los proyectos de Leonardo da Vinci, con la propuesta de separar en diferentes niveles el tráfico de peatones y el de vehículos.

Ahora bien, la praxis urbanística se plasmará en realizaciones de gran valía, como la ordenación de la plaza y la *piazzeta* de San Marcos de Venecia (1536-1584), obra de Il Sansovino (1486-1570), que continuó Scamozzi, y aquello que se considera un *capolavoro* del urbanismo del quinientos: el Campidoglio de Miguel Ángel.

La arquitectura: De Miguel Ángel a Palladio

A lo largo del siglo XVI la arquitectura italiana presentará soluciones múltiples, desde un renacimiento clasicista hasta formulaciones unitarias al servicio de la nueva liturgia contrarreformista, un manierismo lúdico y críptico y las realizaciones de un arquitecto excepcional: Palladio.

A partir de 1500, Roma se convierte en un centro de poder, más cultural que político, y desbanca a Florencia en su primacía artística. En el campo arquitectónico, el primer gran nombre que debemos tener en cuenta es Donato Bramante, que ejerce de nexo entre el Quattrocento y el Cinquecento. Su primera obra la realizó en Milán –Santa Maria presso San Satiro (1482)–, donde el recuerdo del mundo romano tardío está presente en la monumentalidad y el ilusionismo. En Roma, este clasicismo se hará evidente, por una parte, en el Templo de San Pietro in Montorio, inspirado en el modelo del templo de Túnica, con planta circular y cúpula, y por la otra en la organización del Belvedere, cuyo eje acaba en una exedra majestuosa. Este artista fue también el iniciador de la organización espacial y estructural de la iglesia de San Pedro de

Roma, de planta centralizada en forma de cruz griega. Continuada por Sangallo, Miguel Ángel y Rafael, la estructura que presenta actualmente es obra de Carlo Maderno, que la transformó, ya al principio del siglo XVII, en un organismo basilical de planta de cruz latina.

Y precisamente Miguel Ángel, artista completo a pesar de su deseo de ser escultor por encima de todo, es quien nos deje uno de los hitos primordiales de la arquitectura moderna: la cúpula de San Pedro, que proyectó entre 1558 y 1561, y que acabó Giacomo della Porta. Antes ya había realizado otras obras arquitectónicas, como la escalera de la Biblioteca Laurenziana (1523-1560) y la Capilla Medicea (1520-1534), las dos en Florencia.

La arquitectura manierista

La arquitectura manierista empieza con Rafael y la construcción del palacio Madama, y la continúa su discípulo Giulio Pippi, que en el Palacio del Te (1526-1534), en Mantua, realiza una nueva lectura de la arquitectura clasicista y la transgrede en nombre de un virtuosismo caprichoso y experimental. El carácter escenográfico está presente en el *cortile* del Palacio Pitti, obra de Ammannati (1558-1570) y en las villas suburbanas, como la de Farnesio (1559-1573) en Caprarola o en la Villa Giulia (1555-1575) en Roma, las dos diseñadas por Vignola. Otros ejemplos notables son la Villa Demidoff (1575) en Pratolino y el Bosque Sagrado de Bomarzo. El sentido escenográfico, mencionado más arriba, es patente en la obra teórica de Serlio, que, en los *Libri de Architettura* (1537-1551), contribuye notablemente a la difusión de los órdenes clásicos y, al mismo tiempo, a la libertad imaginativa.

Vignola es quien, después del Concilio de Trento (1563), sistematiza el espacio de culto en la iglesia del Gesù de Roma (proyecto de 1568), influida por los espacios góticos y por la albertiana iglesia de San Andrés, en Mantua. Como teórico, destaca su obra *Regoli delli cinque ordini d'Architettura* (1562).

Cabe mencionar también especialmente la arquitectura veneciana. Empieza con la obra de Jacopo Tatti, Il Sansovino (1486-1570), que rompe con el goticismo y apuesta por unas formas de gran clasicismo, patentes en sus obras civiles, como la Biblioteca Marciana y la *Loggetta del Campanile* (1536-1556) en el conjunto urbanístico de la plaza y la *piazzeta* de San Marcos. En el campo de la arquitectura civil destaca Michele Sanmicheli (1484-1559), que trabajó en Verona y Scamozzi, continuador de las obras de Sansovino y Palladio.

La singularidad de Palladio

Andrea Palladio es un arquitecto con una personalidad tan fuerte que resulta difícil singularizarlo dentro de algún estilo. Conocedor de la obra de Sansovino y de la teoría serliana, supo hacer una síntesis en un todo homogéneo, especialmente en las obras urbanas de carácter civil: Basílica (empezada en 1546), Palacio Chiericati (1551-1553) y Loggia del Capitano (1571), todas en Vicen-

za, en las que abundan el arco serliano, también llamado palladiano, y los coronamientos escultóricos de los ejes verticales. La arquitectura suburbana –villas–, entre las que destacan la Villa Brabaro (1559-1561) y la Villa Rotonda, fijan un tipo de arquitectura que se desarrolló posteriormente en Inglaterra –Inigo Jones– y, ya en el siglo XIX, en el sur de Estados Unidos.

Arquitecto completo, hizo puentes, teatros –Teatro Olímpico de Vicenza (1584)– e iglesias. Las del Redentore y San Giorgio Maggiore, en Venecia, sirvieron de ejemplo a Baldassare Longhena para construir la iglesia de Santa Maria della Salute, que empezó en 1629.

La arquitectura fuera de Italia

Hay dos focos principales de la arquitectura no italiana: España y Francia.

La primera empieza, a principios de siglo, un proceso complejo que mantiene estructuras y formas tradicionales –góticas y mudéjares–, y las combina con un vocabulario propio del renacimiento italiano. El carácter más ornamental informará el primer tercio de siglo con el estilo plateresco, que dará paso a un mayor clasicismo, presente en el purismo. Esta corriente tiene como base teórica el libro de Diego de Sagredo, *Medidas del Romano* (1526) y como artífices máximos a Pedro de Machuca y Andrés de Vandelvira, con el Palacio de Carlos V (empezado en 1527) en la Alhambra y la catedral de Jaén (1548), respectivamente. El manierismo como tal no existe, ya que el monasterio de El Escorial (1563-1585) de Juan de Herrera es la culminación del clasicismo purista.

Francia introducirá el vocabulario artístico italiano. En el primer periodo es evidente la asimilación de motivos del renacimiento del norte de Italia, visibles en los castillos de Francisco I –Blois (1515-1525) y Chambord (empezado en 1519). Después de la batalla de Pavia, en la que Francisco I fue derrotado por Carlos V, el rey puso en marcha una actividad constructiva febril, que culminará con el castillo de Fontainebleau (1528). A partir de 1540 se acentúa el italianismo con la influencia de Serlio, sobre todo en Pierre Lescot (1510-1578), autor del patio cuadrado del Louvre (iniciado en el año 1546).

Un caso aparte en la arquitectura europea es la fachada del ala Ottheinrich en el palacio-castillo de Heidelberg (1553-1562).

La escultura: de Miguel Ángel a Giambologna

La escultura del Cinquecento tiene en Florencia la zona de producción más importante, inspirada todavía en los modelos heredados del siglo anterior.

Miguel Ángel será el nexo de unión entre Florencia y Roma. Evolucionará desde la suavidad de la *Virgen de la Escalera* (v. 1490, Florencia, Casa Buonarroti) hasta el dramatismo de la *Piedad Rondanini* (1552-1564, Milán, castillo Sfor-

zesco) y la rotundidad de las tumbas de los Médici. La Tumba de Lorenzo de Médici y la de su hermano Giuliano alcanzan la serenidad propia del mejor clasicismo.

La teoría escultórica de este artista propugnaba la unifacialidad y el uso de un bloque único de material. Suya es la definición de que la escultura consiste en obtener la pieza *per forza di levare*, hecho que presupone la existencia de la obra dentro del bloque de piedra o de mármol. Su evolución artística se puede definir a partir de la piedad, desde la muy lograda del Vaticano (1498-1499) hasta la citada Rondanini, las del museo de la catedral de Florencia (1550-1555) o la Piedad de la Academia florentina. Su *David* se constituyó en prototipo del pleno renacimiento, en contraposición al de Donatello. Debemos añadir a su producción el magnífico *Moisés* para la tumba de Julio II (1515, Roma, San Pedro in Vincoli); y la serie de esclavos inacabados, la mayoría en la Academia florentina.

La escultura manierista tuvo tres vertientes claramente definidas: la monumental, la austera y la singular. Al primer grupo pertenecen Bartolomeo Ammannati (1511-1592), Baccio Bandinelli (1488-1560) y, en algunos casos, Giambologna, autores de grandes grupos monumentales en Florencia y en Bolonia. La segunda vertiente, mucho más clasicista, presenta en la obra de la familia de los Leone Leoni –Leon y Pompeo– la máxima expresión. Para acabar, la línea más interesante es la de Benvenuto Cellini y Giambologna. En este último la teoría escultórica se contrapone a la idea de Miguel Ángel, ya que propone una multifacialidad y la utilización de bloques diferentes. Si para Miguel Ángel la obra se extraía *per forza di levare*, para estos últimos autores se obtiene *per forza di porre*, es decir, por añadidura. Por esta razón, el material pétreo da paso al bronce y a los materiales preciosos –Saler de Francisco I de Cellini– y las figuras buscan una ordenación helicoidal ascendente de gran fuerza plástica –Rapto de las sabinas, de Giambologna– o una cierta singularidad medio críptica, medio lúdica –*Alegoría de los Apeninos* (v. 1575, Patrolino, Villa Dermidoff).

La escultura fuera de Italia

Dentro de la escultura europea del siglo XVI destaca con luz propia la escuela española. Las realizaciones historiadadas se inspiran mayoritariamente en el modelo italiano. Durante el primer tercio de siglo se importan obras de la península vecina, como la tumba de Ramon Folch de Cardona, en Bellpuig d'Urgell (1522-1525), realizada en Nápoles por Giovanni Merliano da Nola, y en Nápoles trabajan escultores como Jacopo Fiorentino y Pietro Torrigiano (1472-1528). Este italianismo es asumido por los artistas españoles, entre los que destacan Philippe Biguerny, que trabajó en Burgos, Toledo y Granada; Bartolomé Ordóñez, autor del coro y trascoro de la catedral de Barcelona (v. 1517), de las tumbas de Juana la Loca y Felipe el Hermoso en Granada (1518-

1520), y de la estatua del cardenal Cisneros en Alcalá de Henares (1518-1520), influido por el estilo de Donatello y del joven Miguel Ángel; y Diego de Siloé y Damián Forment.

En el segundo tercio de siglo la influencia de Miguel Ángel se hace patente en la obra de Alonso Berruguete, formado en Italia, que preludia el estilo manierista con la utilización de la figura *serpentinata* y su manera de hacer destartalada, que contrasta con la contención y la perfección del borgoñón Juan de Juni, precursor, con un dramatismo contenido, del barroco.

La escultura del último tercio del siglo, curiosamente, muestra más contención expresiva, un rasgo que resulta bastante evidente en las obras de Gaspar Becerra y en la escultura retratística de los Leone Leoni –Leon y Pompeo–, que trabajan en España al servicio de Felipe II.

La presencia de escultores italianos, como Benvenuto Cellini, en la corte de Francisco I, hizo del palacio de Fontainebleau el principal centro de la escultura manierista en Francia. El más italiano de los escultores franceses fue Jean Goujon, y también destacó Germain Pilon (1536-1590).

A menudo se ha considerado el siglo XVI como la culminación del clasicismo, a la vez que la caída del hombre del renacimiento en una profunda crisis, visión que ha influido en la historiografía a partir de Vasari. La Reforma y la nueva ciencia originaron una transformación de todos los valores y determinaron una alteración de la cultura figurativa de la etapa anterior. La crítica moderna señala el hecho de que, si el clasicismo representó una concepción unitaria del mundo, no se puede considerar a Leonardo, Miguel Ángel, Tiziano, al último Rafael, etc., como representantes del equilibrio y la ponderación del clasicismo prototípico, ya que los grandes problemas del siglo XVI se encuentran formulados en su obra.

En las ciudades ya no son los gremios y la alta burguesía los que realizan los encargos, sino núcleos mucho más cerrados de la aristocracia. El arte se hace caprichoso, imaginativo y extraño; pierde la claridad renacentista y se hace tortuoso y difícil de entender por su carga intelectualizada, que traduce a menudo un evidente pesimismo. Todo desembocará en el Manierismo. Sólo Venecia, que mantiene su predominio económico, continúa con un arte que se basa en la realidad visible y en la fruición de los sentidos, que por su carga de inmediata sensualidad será de gran importancia cuando, con el naturalismo barroco, se pretenda volver a la conformidad con la realidad.

56.2. La pintura

Después de un primer momento dominado por la tríada pictórica del renacimiento tardío –Leonardo da Vinci, Rafael y Miguel Ángel–, el arte se adentrará en la etapa conocida como "manierismo". Este término se aplica inicialmente, en sentido despectivo, a los seguidores de los tres artistas mencionados, quie-

nes imitaban pintando "a la manera de". Hoy entendemos por pintura manierista la que tiene un sentido anti-clásico, una fuerte intelectualización, y la que valora el capricho por encima de la norma; y se inclina por aquello que es extravagante, sorprendente y oculto. Formalmente, la característica principal es el alargamiento del canon, que llega hasta la proporción 1/13; y el uso de una gama de colores fría.

Italia será la cuna de este nuevo arte, con varias propuestas, algunas de las cuales tendrán gran influencia por toda Europa, como es el caso de la escuela florentina, que inspirará a la escuela francesa de Fontainebleau. Al mismo tiempo, Venecia creará un tipo de plástica cuya mejor expresión la encontramos en la pintura de El Greco.

Después del Concilio de Trento este manierismo se pondrá al servicio de la iglesia, y se producirá aquello que Fernando Marías ha bautizado oportunamente con el nombre de "manierismo reformado".

Sería absurdo creer en una uniformidad pictórica por toda Europa. Las singularidades y las diferentes propuestas a lo largo de todo el siglo exigen un estudio particular de cada escuela e, incluso, de algunos autores dentro de la misma escuela. Tradición y renovación son dos términos que definen este siglo complejo de crisis de valores.

Los pintores del renacimiento tardío

El siglo XVI italiano presenta una evolución pictórica de gran alcance, causada por circunstancias políticas –saqueo de Roma– y de evolución intrínsecamente artística. Así, a lo largo del Cinquecento la pintura abandona progresivamente los triunfos del renacimiento y se sumerge en unas formas y composiciones de gran complejidad, que definen tres tipos de manierismo: el romano, el florentino y el veneciano.

Hacia finales de siglo la pintura italiana, en aquello que tiene de vanguardista, se centrará en la figura del polifacético Leonardo da Vinci, pintor y al mismo tiempo científico y urbanista. Discípulo de Verrochio, de quien asimila la preocupación por la anatomía, la máxima aportación de Leonardo desde el punto de vista formal es la del *sfumato*, que añade un elemento vital para la perspectiva. Trabajó en Florencia y en Milán –*Santa Cena* (1495-1497, Milán, refectorio de Santa Maria Grazie)–, sus obras más conocidas, síntesis de su concepto pictórico, son La Virgen de las Rocas y la paradigmática *Gioconda* (1503-1505, París, Louvre).

La segunda gran figura, ya a principios del siglo XVI, es Rafael. Formado con Perugino, a quien siguió de una manera un poco libre, evolucionó hacia el estilo de Leonardo desde que llegó a Florencia. Pero donde Rafael consiguió un lugar en el Olimpo de los grandes artistas, es decir, la universalidad, fue en Roma. Sus pinturas de las estancias vaticanas –de la Firma (1509-1511), con

la paradigmática Escuela de Atenas, de Heliodoro (1512-1514), del *Incendio del Borgo* (1517) y de *Constantino* (1520)–, con los temas mitológicos de la Villa Farnesina (1511-1517), los magníficos retratos, las obras religiosas como Los esponsales de la Virgen convierten a Rafael en el artista sublime que inicia el paso del manierismo, patente en la *Transfiguración* (1518-1520, Roma, Pinacoteca Vaticana), acabada por Giulio Pippi y Francesco Penni (1488-1528).

Para acabar, Miguel Ángel, con la Capilla Sixtina –bóveda (1508-1512) y *Juicio final* (1537-1541– demuestra que en arte es más importante el concepto que la propia forma, ya que sin ser pintor sabe transmitir perfectamente el contenido. El *Tondo Doni* (v. 1503-1504), Florencia, Uffizi) y los frescos de la capilla Paolina (1542-1545) fijan el principio y el final de una evolución artística admirable.

El manierismo italiano

Hay tres escuelas que conforman el primer momento manierista en Italia: Florencia, Roma y Parma. En la primera la actitud serena de Andrea del Sarto (1486-1530) da paso a las formas atormentadas y a las composiciones con falta de orden de Pontormo, Bronzino y Alessandro Allori. La sensualidad, la monumentalidad, el alargamiento del canon, la torsión de los cuerpos y una gama cromática fría, son su norte artístico. Un contemporáneo suyo, Rosso Fiorentino (1494-1540), empieza la diáspora y encuentra asilo en la corte de Francisco I en Fontainebleau, cerca del Primaticcio (1504-1570).

En Roma, Giulio Pippi magnifica la lección de Rafael y llega al paroxismo en el Palacio del Te en Mantua (1532-1534). Perin del Vaga (1501-1547), Il Sodoma (1477-1549), y Sebastiano del Piombo presentan composiciones más suavizadas, no exentas de dificultad.

En Parma, Correggio representa la vía sensualista, difícilmente calificable de manierista, y anticipa el erotismo barroco de Bernini. Su obra, principalmente de tema mitológico, es una de las propuestas más sutiles de la plástica del Cinquecento. Los amores del transformista Zeus –*Leda y el cisne* (v. 1531, Berlín, Museos Nacionales) y *Júpiter y Io* (v. 1531, Viena, Museo de Historia de l'Art)– son dos ejemplos magníficos de su plástica.

En cambio Parmigianino optó por la vía del artificio, ya claramente inmerso en el llamado manierismo formal. La Virgen del cuello largo podría ilustrar perfectamente las características de la *nuova maniera*.

La definición de un manierismo más grandilocuente y menos sutil la encontramos en la decoración del Palacio Vecchio de Florencia, que, bajo la dirección del teórico e historiador Vasari –autor de *Le vite del piú eccelenti pittori, scultori e architettori* (1550)–, lo ejecutaron él mismo y todo un grupo de pinto-

res entre los que destaca Allori. De todo el conjunto, el Studiolo de Francisco I es la pieza más interesante. Encierra este breve apartado a un artista que emigró en la corte de Rodolfo II, en Praga: Arcimboldi, surrealista *avant la lettre*.

El caso singular de Venecia

El pleno renacimiento se inicia en Venecia a partir de las últimas obras de Giovanni Bellini, aunque es con Giorgione con quien adquiere carta de naturaleza. En su obra se coordinan luz y color con efectos geométricos y una cierta perspectiva aérea que anticipa el barroco. Hay que considerar la producción de Bellini como puente entre la Venecia del Quattrocento y la gran figura de Ticiano. Su obra, de espectro amplio, incluye temas aparentemente de género –*Concierto campesino* (1510, París, Louvre) y *La tormenta* (v. 1501, Venecia, Academia)–, religiosas –*Palacio de Castelfranco* (v. 1505, Castelfranco, catedral)– y mitológicos –*Venus dormida*–, esta última con la colaboración de Ticiano. Este autor es quien mejor representa el renacimiento de Venecia, y se convierte el primer gran pintor de fama universal de la edad moderna –trabajó para el emperador Carlos I. Su obra evoluciona desde las formas giorgionescas, de gran serenidad, hasta llegar a un estilo de gran dramatismo y formas deformadas en la última época. Gran retratista –*Carlos V a caballo en la batalla de Mühlberg*–, cultivó la mitología –*La bacanal* (1518-1519, Madrid, Museo Nacional del Prado)–, la alegoría –*La gloria* (1551-1554, Madrid, Museo Nacional del Prado)– y la pintura religiosa –*Pala Pesaro* (1519-1526, Venecia, Santa Maria Gloriosa) y *La Piedad* (1570-1576, Venecia, Academia). Entre sus discípulos y seguidores, que ya debemos situar dentro de la corriente manierista, cabe mencionar a El Greco y Jacopo Robusti, llamado "Il Tintoretto", pintor de formas atormentadas, composiciones centrífugas y asimétricas y gran conocedor de las soluciones de perspectiva que lleva hasta el límite, como lo demuestra el maravilloso conjunto de la *Scuola di San Rocco* en Venecia (1575-1579) o *El lavatorio de los pies*.

De carácter más serenado y composición escenográfica, Paolo Caliari, llamado "Il Veronese", representa la sociedad veneciana en sus obras, en frisos amplios de personajes, modos y maneras, especialmente en las obras monumentales –*Bodas de Caná* (1562-1563, París, Louvre, de 6,69 x 9,90 m).

Cierra el recorrido un grupo familiar de artistas de sentido más comercial que artístico. Nos referimos a los Bassano –Leandro, Jacopo y Francesco–, pintores especializados en la representación de animales y en la obtención de efectos de claroscuro muy acentuados.

Flandes: entre el cripticismo y el realismo

El renacimiento flamenco se moverá a lo largo de este periodo, empezado en las postrimerías del XV, entre un arte críptico, representado por la figura del enigmático Hieronymus Bosch, y un tipo de pintura de cariz realista que empezará una serie de temas que se desarrollarán plenamente en la escuela holandesa del XVII.

Hieronymus Bosch es el artista que mejor refleja un mundo grotesco e irónico preocupado por su destino. Los temas que toca enlazan con el repertorio medieval, lleno de animales monstruosos y demoníacos. Detrás de un mundo lleno de símbolos hay una clara intención moralizadora, aunque su obra se pueda interpretar de diferentes maneras. Las composiciones de Bosch serían muy apreciadas en España, sobre todo por el erudito Felipe de Guevara y el rey Felipe II, lo que explica la magnífica colección existente hoy en el Museo Nacional del Prado. Dos trípticos resumen su ideología plástica y conceptual: *El carro de heno* (1495-1500, Madrid, Museo Nacional del Prado) y *El Jardín de las delicias*.

La etapa de transición la cierra Quentin Massys, admirador de Leonardo, a pesar de conservar estilemas góticos.

A medio camino entre la realidad y el símbolo encontramos a Joachim Patinir. Con él nace el tema del paisaje, un paisaje de cimas abruptas, horizontes elevados, lugares inaccesibles... En este marco sus figuras minúsculas representan un pequeño contrapunto casi anecdótico. En el *Martirio de Santa Catalina* destaca el bello paisaje del fondo.

Manierismo autóctono y manierismo internacional

Pieter Bruegel es sin duda el artista más importante del siglo XVI flamenco. Iniciador de una raigambre que continuará en el siglo XVII, su obra se mueve entre un cierto cripticismo, que para algunos artígrafos (los que escriben sobre arte) es sinónimo de manierismo, y un realismo que es precursor del de los pintores holandeses de la centuria posterior, evidente en *Danza de los campesinos*.

La inclusión de la pintura flamenca dentro del manierismo internacional empieza a partir del retorno de los llamados artistas *vagí* que vuelven de Praga tras la muerte de Rodolfo II y bajo la influencia de Bartholomeus Spranger (1546-1611). Karel van Mander (1548-1606) y Cornelius van Haarlem (1562-1638) son los representantes más significados de un arte grandilocuente, formalmente fiel al arte cortesano. Por encima de él destaca Maerten van Heemskerck (1498-1574), un poco más hermético conceptualmente.

Iniciadores de las llamadas naturalezas muertas con figuras, Pieter Aertsen (1508-1575) y Joachim Beuckelaer (1535-1574) influirán en los pintores flamencos del barroco.

La singularidad pictórica alemana

La tradición medieval alemana fue reticente a adoptar el pensamiento artístico del renacimiento. Como consecuencia de esto, las características de la plástica alemana –exageración naturalista, dinamismo y expresividad– son la antinomia de los ideales de armonía y de equilibrio de la pintura y la escultura italianas. Igual que en el siglo XV, la clase social que patrocina la nueva corriente artística es la burguesía. Los modelos utilizados serán dobles: Amberes para Colonia, y Venecia y la Lombardía para Nüremberg y Hamburgo.

Pero la situación global del pensamiento filosófico y religioso del siglo XVI –Erasmo y Lutero– provocó una grave crisis ideológica que también influyó notablemente en las manifestaciones artísticas, hasta el punto de que se nos hace difícil hablar con propiedad de un renacimiento alemán, entendido como paradigma, y nos decantamos hacia una denominación que puede parecer mucho más ambigua y que ha sido muy discutida por los historiadores del arte, que es la de manierismo.

Entendemos este manierismo como la formulación de un arte que sabe compaginar las características intrínsecas de la plástica alemana con el nuevo espíritu renacentista, y que se ha inclinado claramente hacia la ruptura de los cánones prefijados y armoniosos con vistas a un arte que expresa un carácter atormentado.

Es evidente que toda la pintura del siglo XVI no es homogénea, ya que la personalidad de los diferentes artistas es variada e, incluso, la misma producción de cada uno es dispar. También, igual que en otras zonas de producción artística, éste es el periodo de los grandes nombres del arte alemán, algunos de los cuales son considerados imprescindibles en cualquier estudio sobre la historia del arte. Es el caso de artistas como Albrecht Dürer, Lucas Cranach, Matthias Grünewald o Hans Holbein.

Durero, pintor y grabador

Por encima de cualquier otro artista alemán de esta época se encuentra Albrecht Dürer, grabador, pintor y teórico del arte. En este último aspecto de su producción debemos destacar el proyecto inacabado de un tratado de pintura y los cuatro libros del *Herinn sind Begriffen vier Bucher von Menschlicher Proportion* ('Tratado de las proporciones del cuerpo humano', 1528), sobre las proporciones humanas.

Su formación, primero en el taller del padre y en el de Michael Wolgemut, los dos influidos por el arte flamenco de Bouts o Van der Weyden, se completó en Colmar, donde pudo estudiar los grabados de Martin Schongauer (1450-1491), que entonces ya había muerto. Los dos viajes que hizo a Italia (1495 y 1505-1506) le muestran un arte renacentista en que la luz y la atmósfera eran

básicos, igual que la perspectiva, que pudo estudiar en casa de Luca Pacioli, autor de uno de los libros teóricos más fundamentales del renacimiento, el tratado *De divina proportione* (1496).

Así, pues, podríamos definir a Durero, coincidiendo con Vasari, como un pintor flamenco con influencias italianas. En el *Adán y Eva* (1507, Madrid, Museo Nacional del Prado) trata de representar modelos perfectos en su proporción, pero les representa influido por los venecianos, con un canon de doce cabezas y unos contornos suaves, una cierta inestabilidad y una gesticulación afectada, inspirada en el arte flamenco. Este Renacimiento es también evidente en la Adoración de los magos y en muchas de sus acuarelas como Plaza de ciudad.

Dramatismo y orden: de Grünewald a Baldung Grien

Si Alberto Durero es el paradigma del renacimiento alemán, Matthias Grünewald es el mejor representante de la tradición medieval, aún latente en la plástica y la arquitectura alemanas del siglo XVI. Frente al orden dureriano, Matthias Grünewald nos presenta unas obras no cargadas de dramatismo y de arrebatos místicos, ni donde los personajes se estructuran en una composición preocupada de la concepción espacial arquitectónica, sino a partir de la luz y el color. A pesar del realismo punzante –en las crucifixiones, la figura de Cristo muestra un patetismo reforzado por el cuerpo lacerado y las deformaciones anatómicas–, la visión de las obras de Grünewald nos introduce en un mundo irreal, a veces surreal e inquietante.

Lucas Cranach el Viejo representa el lado más amable de la pintura alemana del momento. Los temas que toca son variados, ya que cultivó el retrato –retrato de Martín Lutero y de su esposa Katharina von Bora–, la pintura religiosa y la mitológica. Pintor amigo del detallismo y de las formas dibujadas, representa una estética sensual, alejada de la serenidad o el dramatismo de Albrecht Dürer y Matthias Grünewald.

Hans Baldung, también llamado "Grien", a quien muchos consideran un maestro menor, creemos que debe ser reivindicado. Singular pintor y grabador, discípulo y amigo de Durero, es el representante más cualificado de la pintura "moderna" del alto Rin. Sus mujeres desnudas, a través de velos finísimos, muestran más que esconden el sexo impúber y su belleza, un punto enigmático.

Albrecht Altdorfer, romántico *avant la lettre*, define a la perfección la línea del subjetivismo expresionista propio del arte de los países germánicos. En su obra destaca el paisaje que se impone al individuo o a la masa de individuos. Las figuras femeninas se encuentran a medio camino entre la serenidad del estilo de Albrecht Dürer y la figuración inquietante de Lucas Cranach el Viejo.

El cosmopolitismo de Hans Holbein

El carácter itinerante de la pintura del renacimiento alemán lo encontramos claramente representado en uno de los mejores retratistas de todos los tiempos: Hans Holbein el Joven. Aprendió y se formó en el taller del padre, en Augsburgo, pero pronto dejó la ciudad natal y se desplazó a Basilea y más tarde a la corte inglesa.

Pintor de burgueses, humanistas –retrato de Erasmo de Rotterdam– y después de los miembros de la corte real de Inglaterra, podemos considerar a Hans Holbein un artista cosmopolita, que tiene por patria, más que Alemania, el universo de las artes y las letras. Estuvo plenamente identificado con el espíritu humanista, por la relación que mantuvo con dos de los principales representantes del humanismo: Erasmo de Rotterdam y Tomás Moro. Psicólogo nato, sus retratos, mediante el dibujo detallado, minucioso y preciso, no sólo captan de manera admirable y con absoluta fidelidad los aspectos externos del personaje, sino también los rasgos fugaces y reveladores de la personalidad del modelo.

La pintura francesa: la Escuela de Fontainebleau

Con este nombre conocemos la escuela surgida bajo la influencia de los artistas italianos Rosso Fiorentino (1494-1540) y Primaticcio (1504-1570), llamados por el monarca Francisco I para decorar el palacio del mismo nombre. A ellos se añadieron artistas flamencos e italianos, en una muestra amplia, llena de composiciones alegóricas, mitológicas y cortesanas en las que destaca la representación voluptuosa y erótica de la figura femenina, patente en Diana cazadora.

Entre los pintores son importantes los Clouet, padre e hijo. El primero, Jean Clouet, fue el máximo representante del género retratístico del segundo tercio del siglo XVI. En su Retrato de Francisco I se manifiesta la doble influencia estilística de la pintura flamenca y del manierismo de raíz italiana. Su hijo François (v. 1510-1572), también retratista, no llegó a la sutileza de trazo de su progenitor.

Más manierista es la obra de Jean Cousen el Viejo (1490-1560), plenamente inmerso en el sensualismo de la Escuela de Fontainebleau. Su hijo Jean Cousin el Joven (1522-1594), que trabajó durante el último tercio de siglo, cierra un tipo de pinturas que se debe calificar de internacional por las diferentes influencias recibidas. Habrá que esperar al segundo cuarto del siglo XVII para poder hablar con propiedad de una escuela francesa autóctona y personal.

España: del estallido del renacimiento al manierismo

La pintura española del siglo XVI se inspira en modelos italianos y flamencos. Los del norte de Italia, Padua y Ferrara, junto con los de Flandes, son los que informan la pintura de Roderic de Osona –que trabajó en Valencia, pero que es de origen incierto–, cuya actividad en las postrimerías del siglo XV preludia

el desarrollo posterior, junto con Paolo de San Leocadio (1445-1570) y Pedro Berruguete, activo en la corte de Urbino. La influencia del mundo leonardesco y de Domenico Ghirlandaio está presente en la obra de Fernando de Llanos y Fernando Yáñez de la Almedina, autores de las Puertas del altar mayor de la catedral de Valencia (1507-1510).

En Toledo, la influencia flamenca es evidente en Juan de Borgoña –Sala Capitul- y Andalucía tiene en Alejo Fernández –*Virgen de los Navegantes* de la catedral de Sevilla– el representante más ilustre.

En el segundo tercio de siglo aparece con fuerza en la pintura española la manera de hacer rafaelesca, personificada en Vicent Macip (1475-1550) y su hijo Juan Macip y Navarro, autor del Martirio de San Esteban para el ciclo dedicado a la vida del santo, mientras que el mundo de Miguel Ángel, preludeo del manierismo, está representado en el también escultor Alonso Berruguete, conocedor de las obras de los florentinos Pontormo y Rosso Fiorentino.

Andalucía sabe amalgamar una doble influencia, la mediterránea –el rafaelismo de Luís de Vargas (1505-1567)– y la atlántica –Kempeneer y Hernando Es- turmio (que trabajó en Sevilla entre 1539 y 1557). El primero, de origen flamen- co (su nombre era Pieter Kempeneer) siguió el estilo nórdico con acentos italianos, como podemos ver en el Bautismo de Cristo. De personalidad única se debe considerar al extremeño Luis de Morales, cuya obra es una sabia sim- biosis de los estilos nórdico –Dureró–, español e italiano.

En el último tercio de siglo hay una mayor comprensión del renacimiento italiano tardío, con obras de artistas españoles –Gaspar Becerra (1520-1570), Luis Carvajal (1534-1607) y Juan Fernández de Navarrete llamado "El mudo"–, junto a obras de artistas italianos contratados por Felipe II para decorar El Es- corial –Pellegrino Tibaldi (1527-1546), Luca Cambiaso (1527-1585) y Federico Zuccari (1540-1609).

Mención aparte merecen los retratistas cortesanos, encabezados por el flamen- co Anthonis Mor, su discípulo Alonso Sánchez Coello y Juan Pantoja de la Cruz.

El Greco, espiritualidad y dramatismo

Doménikos Theotokópoulos, llamado El Greco, pintor de formación venecia- na, llega a España para trabajar en el monasterio de El Escorial, como lo de- muestra su obra *San Mauricio y la legión tebana* que, a pesar de haber sido pa- gada espléndidamente por el rey, fue excluida del programa religiosoplástico del conjunto monumental. Instalado en Toledo, El Greco supo sintetizar en su arte la lección manierista con la espiritualidad hispana. De fuerte personalidad y de enorme singularidad artística –El entierro del señor de Orgaz–, es una de las figuras más importantes de la plástica pictórica hispana.

Vale la pena destacar que esta obra se conserve en el lugar original para el que fue pintada.

La iconografía reproduce el entierro de Gonzalo Ruiz de Toledo, notario mayor de Castilla, preceptor de la Niña Beatriz y señor de la villa de Orgaz, conocido por "Conde de Orgaz", aunque la familia no poseía este título. Había mandado reedificar la iglesia de Santo Tomé a cuenta suya y había sido bienhechor de ésta hasta su muerte, en 1323. Según la tradición, San Agustín y San Esteban bajaron del cielo para dar sepultura al conde dentro de la misma iglesia, en agradecimiento a todas las obras de caridad que éste había hecho en vida.

El Greco plasma la escena dividiendo el cuadro en dos zonas, la celestial y la terrenal, como había hecho en multitud de composiciones, pero en ésta da mucha importancia a la zona celestial y, en cuanto a la terrenal, no se limita a la exposición del hecho central del cuadro, el entierro, sin ninguna ambientación ni escenografía.

En el centro de la zona baja, San Esteban de joven y San Agustín con barba blanca, sostienen el cuerpo del conde revestido con armadura de guarniciones de oro. Estos dos santos se identifican por los bordados de las vestiduras; en la dalmática de San Esteban podemos ver su lapidación –un cuadro dentro de un cuadro–, y en la capa de San Agustín, que lleva la mitra de su dignidad episcopal, vemos a San Pablo y San Jaime, cuyas epístolas había estudiado San Agustín. Ante San Esteban hay un niño que ejerce de monaguillo. Los tres personajes centrales están haciendo alguna cosa, y los colores dorados, rojos y amarillentos atraen la mirada del espectador.

Detrás del grupo principal, un friso de caballeros, todos en la misma actitud de asombro, al igual que el capellán que oficiaba el entierro, forman una línea estática. En el extremo derecho, el clérigo que recita un libro lleva bordadas en la capa la calavera, Santo Tomé y un escudo, lo que nos indica que pertenecía a la misma iglesia y que cumplía su misión de recitador perpetuo de oraciones mortuorias instituidas por el legado del conde.

La zona celestial, situada encima de estas nubes densas tan características del Greco, de tonos opalinos y poblados de ángeles, presenta a la Virgen envuelta con un manto azul y con una túnica de tonos rojizos que atrae las miradas, y San Juan Bautista que señala elocuentemente con la mano lo que está pasando. Cristo, con vestidura blanca, también señala hacia la zona terrenal. En medio de las nubes y detrás de la Virgen descubrimos a Moisés con la vara, a David con el arpa y a Noé con el arca; más arriba, San Pedro, con las llaves, en posición solitaria, contrapuesto al grupo compacto que hay detrás de San Juan. Entre estos santos venerables están los retratos de dos personajes: Felipe II y el Cardenal Tavera.

Cultivó sobre todo el tema religioso –La Anunciación– en conjuntos programáticos, como el del Hospital de la Caridad de Illescas (1603), y en múltiples retablos, entre los que destaca el del Colegio de Nuestra Señora de la Encarnación de Madrid, donde llega a la culminación de su arte con figuras de canon muy alargado y una cierta abstracción formal.

Al margen de esta temática, fue un gran paisajista y retratista. Sus *Vistas de Toledo*, al mismo tiempo reales y visionarias, las trata plásticamente de manera expresionista. En sus retratos elude la descripción de detalles ornamentales para incidir en la personalidad del retratado, como se manifiesta en el enigmático Caballero con la mano en el pecho.

Sin duda, El Greco empieza la historia de los nombres dentro de la pintura española, y deviene, igual que Velázquez, Goya y Picasso, un artista difícilmente clasificable estilísticamente, aunque, más por convención que por convicción, se lo considere manierista.

Mientras la pintura italiana encontraba su gloria en la luminosidad de los venecianos –Tiziano–, se perfilaba otra tendencia, de gran sofisticación intelectual, que recibirá el nombre de Manierismo. Quizás Correggio puede considerarse como un precedente, pero ya lo son Pontormo, Bronzino y Parmigianino; en Francia, la escuela de Fontainebleau, y en España, Morales y El Greco.

El espacio ya no conserva su renacentista homogeneidad geométrica, pero no porque se disuelva en luz, como en los venecianos, donde las distancias son efectos de color y neblina, sino porque aquí las figuras se deforman y retuercen para hacerse más expresivas, agrupándose en áreas y niveles parciales del cuadro, en un espacio heterogéneo. Si hay grandes líneas convergentes, el punto de convergencia no se encuentra en el centro del cuadro, sino en un lado y hacia arriba, hecho que destruye la base de todo ilusionismo escenográfico: el espectador ya no sabe dónde ponerse para que el cuadro sea una prolongación de su propio espacio, hasta que debe resignarse a que aquello "es otro mundo", un mundo por donde él no podría circular.

Las figuras tienen proporciones imposibles; también en sus partes por separado: un brazo puede ser más corto que el otro si con eso se acentúa la expresividad dramática. Pero, sobre todo, se sacrifica la verosimilitud óptica en las posiciones (por ejemplo, una nariz puede estar enfocada en una dirección incompatible con la que requieren los ojos). Los colores son de gama fría, fosforescentes y lívidos, bajo extrañas luces artificiales. Este arte exacerbado y espiritualista tiene un carácter minoritario, cortesano y hermético, con pretensiones aristocráticas.

Con el Manierismo se acaba la ingenuidad que todavía sustentaba a la pintura: el supuesto de que con ella se trataba de obtener una "copia", un retrato de la realidad vista. Ahora, la pintura es un problema: la relación con el mundo exterior es tan difícil como pronto empezará a serlo para la filosofía con Descartes.

Bibliografía

- Autores varios** (1972). *L'École de Fontainebleau*. París: Musées Nationaux.
- Ackerman, J. S.** (1980). *Palladio* (incluye "Reflexiones sobre Palladio en España", de Pedro Navascués Palacio). Madrid: Xarait.
- Antal, F.** (1963). *El mundo florentino y su ambiente social. La república burguesa anterior a Cosme de Médicis: siglos XIV-XV*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Argan, G. C.** (1981). *Brunelleschi*. Madrid: Xarait.
- Bairati E.** (1991). *Piero della Francesca*. Madrid: Anaya.
- Baxandall, M.** (1978). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Benesch, O.** (1966). *La pintura alemana. De Durero a Holbein*. Génova: Skira-Carroggio.
- Blunt, A.** (1971). *Arte y arquitectura en Francia. 1500-1700*. Madrid: Cátedra.
- Blunt, A.** (1985). *La teoría de las artes en Italia. 1450-1600*. Madrid: Cátedra.
- Bruschi, A.** (1987). *Bramante* (incluye "Bramante en España", de Fernando Marías). Madrid: Xarait.
- Buendía, J. R.** (1986). *Las claves del Arte Manierista*. Barcelona: Ariel.
- Chastel, A.** (1966). *El gran taller. Italia 1460-1500*. Madrid: Aguilar.
- Chastel, A.** (1982). *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*. Madrid: Cátedra.
- Checa Cremades, F.** (1983). *Pintura y escultura del Renacimiento en España: 1450-1600*. Madrid: Cátedra.
- Forssman, E.** (1983). *Dórico, jónico y corintio en la arquitectura del Renacimiento*. Madrid: Xarait.
- Garín, E.** (1986). *La cultura del Renacimiento*. Barcelona: Ariel.
- Gombrich, E. H.** (1982). *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento* (3). Madrid: Alianza.
- Gombrich, E. H.** (1983). *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento* (2). Madrid: Alianza.
- Gombrich, E. H.** (1984). *Norma y Forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento* (1). Madrid: Alianza.
- Gombrich, E. H.** (1987). *Nuevas visiones de viejos maestros. Estudios sobre el arte del Renacimiento* (4). Madrid: Alianza.
- Gudiol, J.** (1971). *Domenikos Theotokopoulos: el Greco*. Barcelona: Polígrafa.
- Lassaigne, J.; Delevoy, R.** (1977). *La pintura flamenca. De Jerónimo Bosch a Rubens*. Génova: Skira-Carroggio.
- Lee, R. W.** (1982). *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid: Cátedra.
- Murray, P.** (1972). *Arquitectura del Renacimiento*. Madrid: Aguilar (Historia Universal de la Arquitectura).
- Nieto Alcaide, V.** (1989). *La luz, símbolo y sistema visual. El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento*. Madrid: Cátedra.
- Nieto, V.; Checa, F.** (1980). *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*. Madrid: Istmo.
- Panofsky, E.** (1987). *La perspectiva como "forma simbólica"*. Barcelona: Edicions 62-Diputació de Barcelona.

Rosenau, H.; Hudnut, J. (1962). *Utopía y realidad en la ciudad del Renacimiento*. Buenos Aires: Paidós.

Sebastián, S. (1981). *Arte y Humanismo*. Madrid: Cátedra.

Shearman, J. (1984). *Manierismo*. Madrid: Xarait.

Tafuri, M. (1978). *La arquitectura del Humanismo*. Madrid: Xarait.

Tolnay, CH. de (1985). *Miguel Ángel. Escultor, pintor y arquitecto*. Madrid: Alianza.

Wittkower, R. H. (1982). *Nacidos bajo el signo de Saturno. El carácter y la conducta de los artistas: una historia documentada desde la antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra.