

TEMA 2. EL ARTISTA Y LA MANIFESTACIÓN DEL ESTILO

Las puertas en bronce dorado del Baptisterio de San Juan en Florencia de Ghiberti, (1378–1455). La arquitectura de Brunelleschi (1377–1446). Leo Battista Alberti, (1404–1472), su aportación a la teoría del arte. Miguel Ángel (1475–Roma 1564) y el neoplatonismo. El saber universal de Leonardo (1452–1519). Los colores expresivos de El Greco (1541–1614). El Monasterio San Lorenzo el Real de El Escorial (1563–1584).

LORENZO Ghiberti (1378–1455). LAS PUERTAS EN BRONCE DORADO DEL BAPTISTERIO DE SAN JUAN

Lorenzo de Bartoluccio, hijo de un orfebre florentino, ejerció la arquitectura y la pintura. Primer escultor que se basó en la cultura humanista, estudió a los autores clásicos romanos como Pimío y Vitrubio y fue uno de los primeros coleccionistas de arte antiguo. Escribió un tratado de arte en tres libros. *Comentarii*, hacia 1450, sus recuerdos o cosas memorables. En los *Comentarii* de la pintura habla con orgullo de su triunfo en el concurso convocado para realizar las puertas del Baptisterio de San Juan. Para Ghiberti el arte es el resultado integrador de la técnica con el razonamiento, es decir no sólo el trabajo de la materia sino la conjunción de la invención de la idea.

BAPTISTERIO DE SAN JUAN

Baptisterio situado frente a la catedral de Sta. Maria dei Fiore, San Juan Bautista era uno de los Santos protectores de la ciudad de Florencia.

De planta octogonal y cúpula con mosaicos bizantinos, tiene tres fachadas: una delante de la catedral y dos más, una cada lado, en su pared posterior esta el ábside con el altar, excavado en el grueso muro. Estas tres fachadas tiene cada una sus puertas de bronce. Las primeras pertenecen a Andrea Pisano, las otras dos fueron obra de Ghiberti.

ANDREA PISANO (1330)

Perteneció, Andrea, a la escuela de Incola Pisano. Llevaba también el sobrenombre de Pisano más por su arte que por su procedencia. En Florencia realizó las puertas del baptisterio de San Juan, como se ha comentado con anterioridad.

Estas puertas constan de 28 vanos cuadrilobulados, veinte de los cuales representan escenas de la historia de San Juan Bautista y los ocho restantes, más bajos, las representaciones en relieve de las Virtudes.

Es una mezcla entre el linearismo del gótico francés y el movimiento realista de Giotto.

Finalizado este trajo elaboró una serie de relieves para el basamento del campanile de la catedral, diseñado por Giotto, enmarcados en hexágonos regulares sobre temas del Antiguo Testamento y de Oficios, En este ciclo se centra mucho más en las figuras humanas.

LORENZO Ghiberti Y LAS PUERTAS DEL BAPTISTERIO

Sobre 1401 los mercaderes de Florencia se propusieron completar la decoración de Sn Juan. Para ello abrieron un concurso al que se presentaron siete escultores de toda Italia, entre ellos Ghiberti, Brunelleschi, Donatello y Jacopo della Quercia, en la fase final quedaron él y Brunelleschi. En el plazo de un año debían ejecutar una escena en relieve fundida en bronce dorado, 45 x 38, y mismo formato que la de las puertas ya hechas de

Andrea Pisano, con la escena del *Sacrificio de Isaac*. Según cuenta Vasari 34 expertos juzgaron las obras. Ambas placas se conservan en el Museo Bargello de Florencia. Es de suponer que quienes propusieron el tema también indicaran el número y posición de personajes.

La de Ghiberti, fundida en una sola pieza persigue la belleza, la figura de *Isaac* quizás el primer desnudo desde la antigüedad con interés por la anatomía y belleza del cuerpo, la de Brunelleschi, fundida en cuatro piezas, consigue dramatismo. En ambas el tratamiento individual de los personajes es clásico pero el espacio sigue siendo medieval dentro del marco lobulado y con algunas reminiscencias medievales: manto de Abraham suspendido en el aire, aparición del ángel en el cielo, la manera de componer el paisaje, y presencia simbólica del lagarto en la escena de Ghiberti, el lagarto cuando envejece se introduce en una grieta de un muro encarado al sol y cuando éste sale se abren sus ojos y ganan vista y salud perdiendo vejez. Ghiberti ganó el concurso y como estaba previsto hizo la decoración de la puerta norte, le ocupó unos veinte años de 1403–24. Le ayudaron Paolo Uccello, Donatello, Ciuffagni y Cennini.

Después de estas segundas puertas del baptisterio la fama de Ghiberti era ya tanta que se le encargaron las *terceras puertas* del lado este, sin ningún concurso, y permitiéndosele hasta cambiar el número de los asuntos que le habían propuesto, conforme al programa que trazó el erudito Leonardo Bruni. Según este, la tercera puerta tenía que estar dedicada al Antiguo Testamento, con 28 escenas recuadros donde se explicarían uno por uno los principales temas de la Creación y la historia de Israel; cada batiente de la puerta estaría dividido en 7 zonas, con dos relieves cada una. Pero Ghiberti acumuló varias historias en un mismo relieve, ejecutando el programa de Bruni en 10 compartimentos suficientemente grandes (medidas 79 x 79 centímetros), para poder desarrollar los fondos en perspectiva, los paisajes y pintorescas representaciones con muchas figuras que sólo se anunciaban en sus puertas anteriores. En algunos de estos diez relieves –dice Ghiberti en sus comentarios– he introducido más de cien figuras, en otros menos, trabajando siempre con conciencia y amor. Observando las leyes de la óptica, he llegado a darles tal apariencia de la realidad, que a veces, vistas de lejos, las figuras parecen de bulto entero. En diferentes planos, las figuras más cercanas son mayores, las demás lejos disminuyen de tamaño a los ojos, como pasa en la naturaleza. Comenta también que se esforzó en imitar a la Naturaleza hasta el extremo. Con estas escenas está desarrollando el relieve en perspectiva teniendo en cuenta el punto de fuga central y la interrelación entre arquitectura y figura. Estas puertas, en bronce dorado serán calificadas, según cuenta Vasari, por Miguel Ángel como Puertas que abren al Paraíso.

La acumulación de escenas, en lugar de ser una traba, es motivo de invención y nuevos efectos para las escenas reunidas.

Las medidas de cada espacio son de 79 x 79. Las escenas se leen desde arriba de izquierda a derecha, entre la escena 5 y 7 en pequeño medallón hizo su autorretrato. Entre las historias narradas están las de *Salomón y la reina de Saba*.

Ghiberti terminó estas puertas en 1452, empleó más de 25 años en la ejecución de estos diez relieves, enriqueciéndolos con una orla de adornos vegetales y cabezas de profetas, y sobretodo con un marco decorado con hojas, flores, frutos y pequeños animales.

A parte de utilizar la teoría de la perspectiva inventada por Brunelleschi crea también formas difuminadas entre el primer término y el fondo, los relieves son sucesivamente más bajos e indican con todo detalle el espacio intermedio, se da aquí la técnica del *sciacciato*.

Características de lo clásico:

- Muy claro
- Muy lineal
- Más o menos simétrico.

LA ARQUITECTURA DE FILIPPO BRUNELLESCHI (1377–1446)

Arquitecto, escultor, ingeniero militar, inventor de máquinas, estudioso de las matemáticas, cultivó la pintura y posiblemente la cerámica. Aplicó con rigor matemático y geométrico sus proyectos, iniciando y desarrollando las leyes de la perspectiva lineal. Su arquitectura se caracteriza por el equilibrio de las proporciones a la medida de la escala humana. Uno de los primeros artistas que se interesó por el saber humanista y el carácter universal de los conocimientos. Trabajó en Florencia y fue muy amigo del escultor Donatello: A Brunelleschi se debe, en gran parte, la formación de Donatello, con quien hizo por lo menos un viaje a Roma para estudiar ambos la antigüedad clásica.

Entendía que la belleza surgía de la armonía entre las partes y de éstas con el todo; su obra se caracteriza por el equilibrio y la austeridad. No vio ninguno de sus grandes proyectos enteramente acabados pues la mayoría de sus construcciones finalizaron después de fallecido.

Utilizó elementos clásicos, de los romanos el arco. y de los griegos el arquitrabe, columnas y capiteles, esta habilidad para incorporarlos a los edificios nuevos tuvo amplia influencia en la arquitectura del futuro en Europa.

• Santa Maria dei Fiore:

El gótico italiano es diferente al francés, predominante en casi toda Europa, sus fachadas van revestidas de mármoles y sus interiores son sobrios y grises.

El campanile de esta catedral también esta revestido de mármoles y se ve su carácter gótico en sus ventanas ojivales partidas por ajimeces. Fue un proyecto encargado a Giotto en 1334 pero murió tres años después por tanto se duda que pudiera más que hacer la traza inicial del campanile.

Cúpula de Santa Maria dei Fiore, 1417–46. El gremio de los tejedores de la lana se encargó de los gastos de la cúpula convocando un concurso en 1417, compitieron Brunelleschi y Ghiberti pero esta vez ganó Brunelleschi, aunque entre los colaboradores estuvo Ghiberti.

La mayor dificultad con la que se encontró Brunelleschi fue el enorme vano que debía cubrir, un anillo de 41 metros de diámetro, la altura resultante, hasta donde está la base de la linterna, es de 82 metros.

Tradicionalmente se decía que Brunelleschi se inspiró en la construcción de la antigüedad para hacer su cúpula, concretamente en el Panteón romano, su semejanza estriba en su diámetro, pero la cúpula del panteón se apoya sobre unos enormes muros cilíndricos cosa que la de Florencia debía de hacer sobre la iglesia gótica ya construida, y fue alzado aún más por Brunelleschi.

También se diferencia en su construcción:

- La bóveda del Panteón es un macizo de hormigón y ladrillos.
- La de Florencia: subdivide su peso para dar menos empuje con una cúpula interior más baja y una externa peraltada ligeramente apuntada que sirve de contra fuerte a la interior.

Las cúpulas semiesféricas tienden, debido al peso de su centro a hundirse de forma que sus bordes se abren hacia fuera, en cambio, las cúpulas apuntadas tienden a abrirse por la cúspide y consecuentemente sus bordes ejercen un gran empuje hacia dentro

Al combinar ambas cúpulas contrarrestó sus respectivos empujes. Esta técnica está basada en modelos medievales y no en el mundo antiguo cuyas cúpulas descansaban en gruesos muros. Brunelleschi unió las dos cúpulas por medio de costillas en los ángulos y cinchó la cúpula interior con grandes anillos de vigas de

maderas unidas entre sí con barras de hierro.

Sin recurrir a las tradicionales cimbras de madera pues para cubrir tan vasto espacio y considerable altura se hubiera necesitado un enorme trabajo de carpintería para crear la armadura de la cimbra (armazón sobre la cual se construyen los arcos y las bóvedas) inventó una especie de armazón en vertical como un castillo, así se iba cerrando la cúpula a medida que se ascendía para facilitar el trabajo de los albañiles; éste método de trabajo lo habían utilizado los antiguos romanos. Para las iglesias góticas se necesitaban grandes armazones de cimbras que mantenían la bóveda hasta su finalización. Brunelleschi prescindió de una masa de trabajadores adjudicándose él la responsabilidad del proyecto. Idea del sistema constructivo por encima de la ejecución artesanal.

Brunelleschi también descubrió los principios de la perspectiva, que aplicó a sus construcciones arquitectónicas.

En el interior la cúpula no tiene nerviaciones y los triángulos esféricos, al encontrarse, determinan ángulos curvos, de esta forma la cúpula interna coordina las diversas direcciones espaciales de la nave y del tambor octogonal y los conduce al profundo vacío, en fuga, de la linterna de acuerdo con las leyes de la perspectiva.

Al exterior vemos tambor octogonal recubierto de placas de mármol blanco y verde, cúpula con plementería de ladrillo rojo como se ha dicho dividida con ocho nervios de mármol y linterna de mármol en la cima, que permite dar luz al interior sin dejar el cielo abierto como ocurre en el Panteón romano. Dentro del contexto urbano destaca significativamente, y técnicamente logró resolver el conflicto de las fuerzas siendo capaz de sostenerse por sí misma. Además de su propia belleza formal, sus contemporáneos se asombraron de la técnica empleada. Alberti dijo que con su sombra cubriría a todos los toscanos.

Brunelleschi no logró verla terminada y puede decirse que dedicó toda su vida a este gran proyecto. Comenzó a dirigir los trabajos en 1430 y hasta 1445 no se puso la 1ª piedra de la linterna, él murió al año siguiente.

Esta cúpula define en piedra el concepto del Renacimiento y se opone a la multiplicidad de los elementos verticales de las iglesias góticas, caracterizadas por pináculos y templetes.

No se propuso imitar la antigüedad clásica, su punto de partida fueron, evidentemente, los hechos arquitectónicos que tenía ante sus ojos.

EXCURSUS:

En 1419 construyó el pórtico del *Hospital de los Inocentes*. Se trata de la 1ª e las obras arquitectónicas del Renacimiento: serie de columnas de fuste liso, con capitel corintio, sucesión de arcos de medio punto, sobre las que discurre la clásica cornisa, encima de la cual se abren ventanas rectangulares protegidos por frontones.

Estos elementos desorientaron a muchos clásicos que proclamaron una resurrección de lo antiguo. Pero hay matices, p. Ej. Los arcos que se apoyan sobre columnas delgadísimas son diferentes tanto de los edificios de la antigüedad como de los góticos del Norte de Francia. Los griegos jamás usaron el arco y los romanos lo apoyaron siempre sobre pilares cuadrados, excepto en obras tardías, donde por la influencia siríaca descansan sobre columnas como las medievales. Además la existencia de ábacos sobre cada uno de los capiteles de este pórtico nos induce al románico tardío.

Si miramos el pórtico desde el interior vemos que los arcos no son sólo elementos arquitectónicos que sostienen la mas constructiva, sino que han sido utilizados como coordinación entre dos entidades geométricas opuestas: la superficie y la profundidad.

Los arcos torales que sostienen las bóvedas baídas dividen el interior del pórtico en una serie de ramas que, si

lo consideramos como entidades de tres dimensiones, son cubos geométricos, todas son dimensiones idénticas.

La sucesión de estos cubos espaciales a lo largo de un eje es una perfecta ilustración arquitectónica de la pirámide visual de la teoría de la perspectiva /el ojo se encuentra en el centro de la base de la pirámide y el vértice de la misma es el punto de fuga hacia el que convergen todas las líneas).

- **San Lorenzo, 1422–42,**

Iglesia:

Iglesia: de planta basilical de tres naves, la cabecera en forma de T; se inspiró en las basílicas paleocristianas y no en las iglesias góticas. Hacia 1423 mientras se iba levantando la sacristía, Brunelleschi se encargó también de la iglesia de S. Lorenzo. Su interior de tres naves divididas por dos largas filas de columnas de orden corintio, recuerda al de las primitivas basílicas, pero un examen más atento permite darse cuenta de que en este interior se ha desarrollado simétricamente el tema del pórtico del Hospital de los Inocentes: Las dos naves laterales repiten la sucesión de arcos de medio punto y de cubos espaciales proyectados en profundidad, mientras que la nave central, mucho más iluminada, equivalentes al espacio exterior.

Ambas naves laterales coinciden en su estructura, como si se tratase de una imagen de un espejo respecto de su original.

Si consideramos ahora los tramos de las naves laterales en el fondo de cada uno de los cuales un arco abre paseo a una capilla, veremos que la proporción entre el arco de la nave central y el de la capilla correspondiente es de 5 a 3. Estas cifras demuestran que ambos arcos tienen el punto de fuga común, y que para el espectador situado en medio de la nave central y que contempla uno de los ramos, los dos arcos se presentan como dos intersecciones sucesivas de la pirámide visual.

La nave central en su parte superior en su parte superior recibe la luz exterior gracias a los óculos abiertos. La nave central es plana con casetones, las laterales bóvedas baídas.

Destacar también el peraltado practicado en las columnas a las que ha añadido pedazos cúbicos del entablamento (arquitraque, friso y cornisa). El arquitrabe corrido subraya la horizontalidad.

También se horadan las capillas en las paredes de las naves laterales, custodiadas por dos pilares acanalados empotrados.

Utilizó en algunas partes la "pietra serena" como contraste cromático.

La iglesia fue finalizada por Antonio Manetti. El pavimento es del siglo XIX. No se hizo la fachada, Miguel Ángel posteriormente hizo un diseño de la misma pero no se llegó a ejecutar.

San Lorenzo al principio fue financiada por ricas familias florentinas para adjudicarse una capilla funeraria, pero finalmente los Médicis mediante compras se hicieron con el mecenazgo de la iglesia, un ejemplo más de su interés por el arte y la posición social.

Sacristía:

En una parte del transepto proyectó la *Sacristía Vieja*, 1422–42, finalizada por Manetti en 1447–70.

Su espacio de planta cuadrada cubierto por una cúpula sobre pechinas, en una de cuyas paredes se abre una capilla cuadrada y también cubierta por una cúpula.

Se trata de una demostración casi matemática de uno de los principios fundamentales de la perspectiva: la pluridimensionalidad del espacio. Al dar al espacio mayor y al menor el mismo esquema cúbico y la misma cubierta con cúpula, Brunelleschi subraya que ambas unidades espaciales son iguales y que su diferencia, puramente cuantitativa, depende de la distancia aparente, es decir, que su relación es exclusivamente perspectiva. Por eso el espacio cúbico de la capilla está pensado como un espacio lejano, igual que si tratase de una intersección de la pirámide visual más cercana al punto de fuga. Los pilares empotrados, el friso y los arcos están contruidos con la llamada pietra serena, de color gris oscuro, para subrayar su presencia frente al blanco liso de los muros.

• *Capilla de los Pazzi*

Proyecto de 1429. Fue un obsequio de la familia Pazzi a la iglesia de Santa Croce para que se pudiera utilizar como Sala Capitular para los monjes, asimismo capilla para la propia familia. Está considerada como una de las obras maestras de la arquitectura.

Entre 1430 y 1444 (dos años antes de su muerte) dirigió la capilla de los Pazzi en el claustro de la Santa Croce de Florencia.

La base de esta capilla fue la planta de la sacristía de San Lorenzo con la diferencia de que aquí la cúpula no descansa sobre cuatro paredes, sino en dos muros y dos arcos casetonados cobijando unas prolongaciones laterales que convierten en rectangular el recinto que en la sacristía era cuadrado. También en la capilla de los Pazzi el espacio cúbico reservado al altar repite el pequeño cubo de la capilla anexa a la sacristía de San Lorenzo, y la pequeña cúpula sobre pechinas que cubre el altar de los Pazzi parece una reducción de la cúpula del espacio mayor rectangular, en la que figuran los cuatro medallones o tondos cerámicos, modelados por el propio Brunelleschi, probablemente, que representa a los cuatro evangelistas.

Los muros están sobriamente decorados por otros medallones en azul y blanco de Luca della Robbia, (que representan los doce apóstoles), y ritmados por pilares acanalados de pietra serena que se alzan sobre un escalón como para significar, a través de la oposición gris y blanco, que las paredes deben ser pensadas como una profundidad ilimitada, situada más allá de la estructura de los pilares y arcos. En el interior de esta capilla no hay sombras, la luz se esparce por toda la estancia de manera uniforme.

En cuanto a la fachada, se trata de un pórtico cuyas columnas lisas con capiteles corintios sostienen un entablamento, excepto en la parte central, donde se abre un arco. Este pórtico está cubierto con una bóveda de cañón casetonado, interrumpida por una cúpula en su parte central. La función de esta fachada es separar el espacio ilimitado y lleno de sol del exterior, del universo geométrico interno, por esos sus bóvedas y cúpula crean una zona de penumbra entre ambos y permiten que sólo pueda llegar al interior una luz alta y uniforme que no proyecta sombras.

EXCURSUS:

Luca della Robbia (1440–1482)

El primero de una familia de artistas que hicieron famoso su apellido principalmente como ceramistas y esmaltadores de esculturas en obras de terracota.

Una de las obras más importantes, sin embargo, esta hecha en mármol para la catedral de Florencia, son una Cantoría, niños cantando, para completar los relieves de Donatello.

Pero, como hemos comentado, el apellido se hizo famoso más por sus cerámicas vidriadas que por sus relieves en mármol.

La técnica de la cerámica vidriada es sencilla: los modelos ejecutados en barra, eran esmaltados al fuego con colores claros, casi siempre los mismos: el blanco o azul para el fondo, el blanco también para las carnes y los vestidos. Las orlas y recuadros son de flores y frutas, ramas de pino, rosas y espigas de trigo, de colores más vivos y variados.

Masaccio

La Naturaleza cuando hace a una persona excelente, no suele hacerla sola, sino que al mismo tiempo coloca cerca de ella a otras que pueden ayudarla y estimularla con su virtud. Así empieza Vasari el relato de la vida del pintor para explicarse en cierto modo, la aparición simultánea de tres hombres geniales: Masaccio, Donatello y Brunelleschi.

Precisamente Brunelleschi fue el que enseñó a Masaccio las leyes de la perspectiva.

Influyó de manera importante en la pintura italiana del momento pese a la escasez de obras atribuibles a él, se considera de su mano un fresco, en Sta. M^a Novella, con una simbolización de la Trinidad entre adoradores (dentro de un arco en perspectiva que Brunelleschi pintó, se trata de una bóveda con casetones, de cañón seguido).

Murió joven, a los veintisiete años, en 1428

LEO BATTISTA ALBERTI (1404-1472). SU APORTACIÓN A LA TEORÍA DEL ARTE

Descendiente de una de las más poderosas familias florentinas, nació en el destierro y visitó Florencia posteriormente deslumbrándole las nuevas realizaciones renacentistas. Humanista preocupado por el saber ejerció la filosofía, la poesía, la ciencia el urbanismo y la teoría del Arte. Proyectó pocas obras y no dirigió ninguna pues tenía en más alta estima la realización inteligente del proyecto que la resolución ardua y pesada de la albañilería.

Como teórico escribió tres tratados: Sobre la pintura (*De pictura*, 1436), la arquitectura (*De re aedificatoria*. 1452) y la escultura (*De statua*, 1464). de gran influencia en su época. En *De Pictura* recomendaba a los pintores que además de estudiar geometría leyeran poesía y retórica para fomentar su imaginación y ayudarse en la invención de los temas alude a la descripción pictórica del escritor Luciano como un modelo de captar la atención esta historia capta ya los ánimos al ser descrita, ¿cuánta gracia y placer piensas que exhibiría en una pintura de un eximio pintor?.

Sant' Andrea, 1472, Mantua.

Por encargo de la familia Gonzaga construyó en Mantua una iglesia dedicada a San Andrés, que es simplemente una planta de cruz latina y una sola nave con una gran bóveda y una cúpula en el crucero.

Así serán después la mayoría de las iglesias del Renacimiento, el esfuerzo de la bóveda de medio punto sobre la nave única se halla contrarrestado por las capillas laterales que ocupan el lugar antes reservado a las naves laterales, aquí las capillas se abren a la nave central mediante arcos alternativamente altos y anchos, vahos y estrechos. La idea de Brunelleschi de construir las iglesias según el tipo de las basílicas clásicas de techo plano aparece rectificada por esta solución de Alberti, que será definitiva.

Alberti va a buscar sus modelos en las construcciones abovedadas de las gradas termas romanas, que permiten dar a las naves mayor anchura. Las naves laterales han desaparecido, y las capillas abiertas a la nave central única, que ha ocupado su lugar, se convierten en una serie de centros de interés secundario que acompañan a la gran nave y parecen darle aún más anchura. Las columnas han desaparecido también y han sido sustituidas por pilares gigantes. Esta iglesia se convertirá, pues, en modelo a imitar durante todo el renacimiento y el

barroco.

La bóveda es de cañón seguido con casetones cuya línea dirige al ojo hacia el ábside, que recupera

Iglesia de San Sebastián, en Mantua

Es muy clásica su fachada, lo que la hace romper con lo clásico son las dos escaleras laterales y la ruptura del frontón

EXCURSUS:

Palacios Renacentistas:

Brunelleschi dio también el primer tipo de los palacios florentinos del Renacimiento, con una parte baja de grandes sillares apenas labrados, con aberturas rústicas y pisos superiores de paramentos más finos, en los que se abre ventanas adoveladas, y rematando el cubo de piedra un monumental entablamento.

- *Palacio de los Médici*: Los Médici encargaron un palacio a un discípulo de Brunelleschi llamado Michelozzo Michelozzi y que terminó en 1460. La fachada tiene un cuerpo inferior con grandes arcos ejecutados con toscos sillares que en un principio debían de estar abiertos y en el s. XVI se cegaron, dejando sólo ventanas, los dos pisos superiores llevan ventanitas con ajimez, y en lo alto una cornisa de piedra que remata el edificio. Su patio, con esgrafiados lleno aún de mármoles antiguos.
- *Palacio Rucellai* (1446): Un rico mercader florentino, Giovanni Rucellai, hizo comenzar las obras de su palacio que aún lleva su nombre. Alberti lo proyectó, hizo sus dibujos y planos, y lo dirigió Rossellino. La fachada es de tres pisos, cuyas pilastras dóricas en la baja, jónicas en la 1ª y corintias en la 2ª, ritma la fachada verticalmente,. Tres cornisas subrayan las separaciones horizontales, la última de estas es la 1ª que en Florencia sustituyó los viejos aleros de los tejados medievales. Con esta fachada Alberti creó un modelo de superposición de los órdenes clásico que fue imitado durante más de 400 años.

Piero della Francesca (Entre 1410/1492)

Se dedicó sobretudo a la pintura, en la Flagelación de Cristo, aparece como un fantástico ejercicio de perspectiva que utiliza elementos de la arquitectura de Alberti (no en vano Alberti había escrito unos años antes su Tratado de Pintura, en el que se explica y divulga el gran invento geométrico de Brunelleschi). Pero aquí, Piero sitúa en el espacio cristalino definido por las columnas, los arquivoltas y el mosaico del suelo, unos personajes típicamente suyos, en los que ha reprimido su instinto apasionado, su amargura y su violencia para que queden sólo como un monumento lleno de dignidad en el espacio increíblemente sereno. Novedades introducidas por Piero en la Pintura: Nuevo sentido espacial, Realismo y Plasticismo sereno hecho de precisión y calma.

Bramante:

Templete de San Pedro in Montorio, pasa a ser el punto de partida del estilo genuinamente romano del renacimiento. Es un pequeño edificio circular, rodeado por un pórtico de columnas toscanas, el cuerpo central se eleva más, formando un segundo piso con ventanas y rematado un una cúpula esférica. Aquí lo interesante es la disposición general y su estructura tan clásica. Fue erigido en 1503 por deseo de los Reyes Católicos en el lugar donde según la leyenda había sido crucificado y decapitado San Pedro.

El peristilo circular de 16 columnas está colocado sobre un pequeño basamento, y sostiene un friso con triglifos y una diminuta balaustrada que ciñe el cuerpo superior con un cinturón transparente. Es el templo platónico ideal cristiano de Marsilio Ficino y sus contertulios florentinos del palacio Médici.

MIGUEL ÁNGEL (1475–ROMA 1564) Y EL NEOPLATONISMO

No fue pintor, ni quería serlo. Escribió que no había ninguna idea que no pudiera expresarse en mármol, antepone la escultura a la pintura, al contrario de Leonardo que entendía la pintura como la máxima representación de la naturaleza. Tallaba directamente en el bloque de mármol blanco de Carrara, por estimar que este noble material es el más adecuado para acercarse a la Belleza, y si le faltaba piedra tenía que corregir sobre la marcha la actitud que había proyectado.

Valoraba la escultura que trabaja la talla de la piedra, actuando por eliminación, no por acumulación como el modelado del barro o la cera. Trabajó a la manera de los griegos aunque lógicamente existen diferencias: los griegos reprodujeron el modelo pero con un canon idealizado y establecido, Miguel Ángel sigue fiel a la anatomía pero destaca movimientos exagerados y extremos, altera incluso el sentido de la proporción buscando su idea.

Frente al interés científico de Leonardo ponía su fe ardiente en Dios, viendo el designio divino revelado en el cuerpo humano. Coinciden los dos genios en que la creación artística participa de la divinidad aunque lo entendían de distinta manera, para Leonardo, el artista es una especie de Dios pues puede crear objetos de la nada; para Miguel Ángel todo lo que crea el artista son instrumentos del poder divino y una manera de salvación.

Falleció en Roma acompañado de un fiel sirviente, su íntimo amigo Tomaso Cavalieri y los médicos, quiso ser enterrado en Florencia (se le enterró en Santa Croce) por lo que el féretro fue sacado en secreto por su sobrino, ya que los romanos hubieran deseado enterrarlo en su ciudad. Dejó tras sí gran fama y cuantiosa fortuna, pero él vivió austeramente y como un humilde artesano. En su arcón habían guardados 8.000 ducados de oro.

Neoplatonismo

"Se pinta con la cabeza, no con la mano" dejó escrito.

El neoplatonismo fue una escuela filosófica radicada en Alejandría hacia siglo III, sigue a doctrina de Platón. Tuvo vigor prácticamente hasta el siglo VI cuando Justiniano cerró, la *Escuela de Atenas* en Constantinopla, aunque siguió latente su influencia. En síntesis podría decirse que gracias al espíritu, o al alma, el hombre puede ser divino. El amor es un camino de conocimiento y el mejor recorrido es la contemplación de la belleza.

La doctrina se renovó y se puso de moda en el Renacimiento en los ambientes artísticos e intelectuales, y fue el sabio Marsilio Ficino (1433–1499) quien le dio difusión, dirigió la *Academia Platónica* de Florencia protegida por Cosme de Médici que regaló la villa de Careggi en 1462 para que en ella se estudiara y se debatiera a los clásicos, a ella acudieron entre otros, Giuliano y Lorenzo Médicis, el arquitecto Alberti, el estudioso Pico della Mirandola y el poeta Angelo Poliziano. A diferencia de la Edad Media que conocía fragmentos de la obra de Platón o parcialmente y de otros clásicos, ahora se estudian los originales griegos y latinos que son traducidos por los humanistas. Ficino que tradujo la obra completa de Platón hacía hincapié en el carácter cristiano del filósofo griego.

Lo que pretendía Ficino era armonizar la teología cristiana con la filosofía pagana, las ideas clásicas de Platón con el sistema de creencias cristiano.

La región de la naturaleza está llena de conflictos y de fealdad, es un lugar de lucha, pero la razón humana que participa de lo celestial puede superar las exigencias de la naturaleza inferior, para Ficino el hombre es el "lazo de unión entre Dios y el mundo, esto conlleva un esfuerzo continuo pues el "alma inmortal del hombre se siente siempre miserable en su cuerpo. El alma humana ansía volver a la región celestial de donde proviene.

Se puede ver en la obra de Miguel Ángel bastante la aplicación del concepto neoplatónico,

Panofsky dice "en un artista italiano del siglo XVI la presencia de influencias neoplatónicas es más fácil de explicar que su ausencia. Pero entre sus contemporáneos Miguel Ángel fue el único que adoptó el neoplatonismo no en algunos aspectos, sino en su integridad, y no como un sistema filosófico convincente, mucho menos como una moda, sino como una justificación metafísica de su propio yo (...), las obras de Miguel Ángel reflejan la actitud neoplatónica no sólo en la forma y los motivos sino también en la iconografía y el contenido (...) recurre al neoplatonismo en su busca de símbolos visuales de la vida y el destino humanos, tal como él los concebía". Para este investigador donde más se evidencia es en la *Tumba de Julio II* y en la *Capilla de los Médicis*.

Pintura

Entro en el taller de pintor Guirlandaio a los 13 años, estuvo solamente un año Vasari cuenta que Miguel Ángel antes de morir quemó muchos dibujos para que nadie viera sus esfuerzos y trabajos pues " sólo quería aparecer perfecto"

Un pintor parece haber influido en el espíritu de Miguel Ángel, y es Luca Signorelli. Signorelli, pintó la bóveda de la capilla de San Brizio con Historias Apocalípticas del Anticristo, el Juicio Universal, Resurrección de la Carne, el Infierno y Paraíso,... La prueba más evidente de su influencia en Miguel Ángel son dos tondos: Virgen y Niños con San Juan, de Signorelli y el otro la Sagrada Familia de Miguel Ángel .

Es evidente que en la Sagrada Familia del tondo Doni de Miguel Ángel, hay una efusión familiar y un cariño, ya humano, que no se hallan en las obras de Signorelli, pero no deja de ser curioso que en este cuadro, uno de los pocos de caballete que se conocen de Miguel Ángel, aparezca tan fuertemente el recuerdo de Signorelli. El Tondo Doni se llama así porque fue pintado en 1504 con motivo de las bodas de Agnolo Doni y Magdalena Strozzi. La preocupación por el dibujo de los volúmenes que manifiesta esta obra es tan grande, que se la ha calificado de escultura pintada. Esta característica, que lo relaciona también con Signorelli, confiere a los personajes un formidable aire monumental.

FRESCOS DE LA CAPILLA SIXTINA,

Corría el año 1508 cuando Bramante, amigo y pariente de Rafael Urbino, viendo que el Papa favorecía a Miguel Ángel, le persuadió para que su Santidad, en memoria de Sixto IV, tío suyo, le hiciese pintar la bóveda de la capilla que aquél había hecho en palacio. Pero Miguel Ángel, pareciéndole obra grande y difícil, y considerando su poca práctica en colores, buscó con todas las excusas imaginables descargarse de aquel peso, proponiendo para eso a Rafael. Parece que cuanto más se excusaba Miguel Ángel, tanto más crecía el deseo del Papa, impetuoso en sus empresas, por lo que, estimulado especialmente por Bramante, el Papa Julio II, que era súbito, estuvo a punto de irritarse contra Miguel Ángel. Así es como Vasari describe el encargo que Julio II le hizo a Miguel Ángel para decorar la Capilla Sixtina. Aun no gustándole la pintura, emprendió esta gigante tarea. La Capilla Sixtina es una gran sala rectangular de 40 metros de largo por 13 de ancho. Había sido construida en el siglo anterior, y los Papas predecesores de Julio II se habían interesado en su decoración por grandes maestros contemporáneos. Las paredes estaban decoradas y aún sigue así con frescos de pintores del quattrocento hasta la base de la bóveda. Pero la enorme bóveda de cañón seguido (40x13) con lunetos a 25 m. de altura, resultaba un problema. Esta bóveda se pintó en azul con decoración estrellada del s XV.

Miguel Ángel dividió la superficie por medio de arcos figurados y cornisas en perspectiva a mitad de la bóveda de cañón. Así formó un cuadrículado arquitectónico que separa las composiciones. El proyecto era pintar los doce Apóstoles, pero finalmente se amplió el programa con los Profetas y Sibilas y temas del Antiguo Testamento. Los de los dos espacios centrales representan escenas de los primeros días del linaje humano:

Primero se halla la Creación: 1. *la separación de la luz y las tinieblas*, 2. *La creación del sol y de la luna*. 3. *La separación de la tierra de las aguas* 4 *La Creación del hombre*. 5. *La creación de Eva*

Después otras escenas del Antiguo Testamento: 6. *La Expulsión del Paraíso*. 8. *El Diluvio Universal*, 9. *Noé ebrio*.

Estos plafones están divididos por arcos, pero animando aquella arquitectura figurada aparecen unos jóvenes desnudos que se apoyan en pedestales, efebos pensativos, la eterna humanidad que contempla su marcha desde el principio de los tiempos. Más abajo se ven, entre los lunetos de los arcos, alternándose, los profetas y las sibilas, criaturas gigantescas, como representación que hade redimirlas del pecado. Están sentados a cada lado de la bóveda: *Jeremías*. Autorretrato, 19. *Ezequiel*, 12. *David y Goliat*, 24 *La Sibila Delfica*.

En los espacios que quedan a cada lado de las ventanas pintó otras escenas bíblicas, un mundo de personajes trágico, profetas menores y héroes judíos, movidos por el dedo de Dios.

Cuatro años pasó allí encerrado Miguel ángel, enfrentándose contra muchísimas fatigas, pues tuvo que realizar las obras varias veces debido a su inexperiencia en el arte de la pintura al fresco. No conocía las particularidades de la cal de Roma, y cuando tenía pintada parte de la bóveda, los frescos se le cubrieron de una capa blanca de sales. Tuvo que montar de nuevo los andamios, despidió a los colaboradores que le ofrecieron sólo admitió aprendices para tareas como moler los colores. Sólo algunos íntimos eran admitidos a contemplar la obra en vías de ejecución. El Papa a menudo acudía allí también para ver por sus propios ojos los progresos del trabajo, para esta obra Julio II se resignó a retrasar la finalización de su propio sepulcro, obra que también realizaba Miguel Ángel.

No sólo tuvo que luchar con dificultades del arte, sino también con apuros económicos, pues estando por entonces el Papa en guerra con los franceses en ocasiones le faltaban los recursos materiales. Dos veces tuvo Miguel Ángel que suspender la obra y en una de ellas se marchó a Bolonia exasperado. Vasari dice que, por haber tenido que pintar medio tendido aquella bóveda, que en el centro es casi plana, en su vejez le dolían los ojos a menudo. El mismo Miguel Ángel cuenta en un soneto los trabajos que pasó en la inmensa labor:

La barba arriba y el cogote siento
sobre el tablado, el pecho ya es de arpía;
y el pincel en la cara, todavía,
va goteando un rico pavimento,...

Por fin, dice a Juan de Pistoya, su amigo, a quien dirige el sonto: Defiende ahora tú mi puntura y el honor de mi nombre, no siento el sitio a propósito y no siendo yo el pintor. La bóveda de la Capilla Sixtina no tuvo necesidad de apologista; desde el primer día, Roma entera, y desde entonces toda la humanidad, se han mostrado unánimes en reconocerla como uno de los más grandes triunfos del esfuerzo humano

Fue inaugurada el día de Todos los Santos de 1512. Julio II quiso celebrar aquél día la misa de pontifical en la capilla. Son interesantes las últimas anécdotas que cuenta Vasari de los coloquios del Papa terrible y Miguel Ángel después de la inauguración. Quería el Papa que la bóveda se enriqueciera aún de colores vivos y toques de oro, alo que respondió Miguel Ángel que los patriarcas y profetas allí pintados no fueron nunca ricos, sino hombres santos porque despreciaron las riquezas.

Veinticinco años más tarde, Miguel Ángel volvía a la Capilla Sixtina para pintar por orden de otro Papa de la familia Farnesio, la gran pared del fondo, donde Perugino había representado las escenas de la vida de Moisés. Aquellas composiciones, demasiado pequeñas, contrastaban como miniaturas con el enjambre gigantesco de

la bóveda.

Juicio Universal, 1535–1541, en la pared del fondo, en el altar, en principio se pensó en el tema de *la Resurrección* pero se decidió por el *Juicio Final*, según el Papa Paulo III más acorde con la época. Trabajó en esta obra seis años y fue inaugurado el día de Navidad de 1541. La composición consta de: en lo alto y centrando la obra, el Salvador, a modo de Júpiter antiguo, lleno de fuerza levanta la mano para juzgar a los réprobos, que se ven caer, son figuras colosales que imploran gracia, aterrados por aquel solo gesto de la divina majestad.

Abajo, en su barca, repleta de almas condenadas, Carón se apresta a atravesar la laguna. Es *la boca del Infierno*, una oscura gruta, está encima del altar, donde el Papa puede celebrar misa

Al lado de Cristo esa la Virgen en actitud suplicante a ella acuden con la mirada los humanos pecadores, ella es la única que puede serles de intercesora con el Señor de la tierra y los cielos. En lo más alto, grupos de ángeles llevan los atributos de la Pasión, motivo del enojo que muestra el Salvador, porque, ni aún con su propio sacrificio ha podido redimir la humanidad.

El estado de ánimo del artista de miedo y premonición aparece representado en la figura de *San Bartolomé* que fue desollado vivo. en su mano izquierda el santo sostiene una piel vacía en la que aparece el autorretrato de Miguel Ángel, el rostro del santo es el retrato del poeta Pietro Aretino precisamente uno de los críticos más acerbos con respecto a los desnudos del *Juicio Final*, aunque el fue autor de sonetos escandalosos. En sus cartas decía Yo escribo, las cosas más impúdicas y lascivas, pero con palabras veladas y decentes, mientras que vos tratais un asunto religioso tan elevado sin ninguna vestidura, ángeles y santos como desnudos mortales... Es muy probable que otras reclamaciones de este estilo obligaran al pintor a encubrir con mantos y gasa algunos de los cuerpos más venerables de la composición, como el de Cristo, y acaso también el de María que por su gesto parece dibujado para representarlo sin vestiduras.

Realmente Miguel Ángel fue un punto álgido para la pintura universal, la razón de esta superioridad estriba en que Miguel Ángel trabajó realmente solo, no educó discípulos ni les traspasó sus encargos, los artistas que entraron dentro de la obra de Miguel Ángel se formaron una personalidad independiente, el maestro para ellos era el modelo del artista excelso, no un pintor a quien imitar.

Escultura

Como ya hemos dicho Miguel Ángel se consideraba escultor, nunca enseñó a nadie pero creó escuela. Firmaba como Michel Angelo, scultore fiorentino.

Hoy no podemos forjarnos ilusiones del carácter y el genio de Miguel Ángel. Conocemos perfectamente su persona y actos, tenemos sus cartas: las que escribiera y las que recibió; nada ilustra tanto como esa correspondencia para que podamos entender completamente su espíritu.

Carácter, duro, de trato difícil, sus amigos más queridos y parientes debían de andar con sumo cuidado para no irritarle. Recibió multitud de encargos desde la finalización de San Pedro hasta Panteones. Siempre obras de gigante que en ocasiones no veían su fin.

No faltan biográficos, pero sucede con estos grandes genios que siempre deseáramos saber más. Los principales elementos de juicio son sus obras. Su sobrino se encargó de reunir su correspondencia, incluido sus versos. Propiamente biografías tuyas no se redactaron más que dos: la que Vasari incluyó en su libro, y otra, que es la fundamental, escrita por un tal Ascanio Condivi, de la cual Vasari copió muchos párrafos. La biografía de Condivi se publicó ya en vida de Miguel Ángel, el gran artista parece haber corregido el texto, o por lo menos lo conocía, antes de publicarse. Condivi era un personaje que no pudo concluir su formación en el taller de Miguel Ángel, y por nostalgia escribió la biografía de su maestro, enlazándola con conversaciones

que ambos habían tenido.

Condivi lo describe como de estatura mediana, ancho de espaldas, aunque ligero en sus movimientos, ojos claros, nariz aplastada por un golpe recibido en su juventud (parece ser que esa deformación fue debida a un puñetazo del escultor Pietro Torrigiano dado en el calor de una discusión, que denota el carácter del artista).

Trasladado su padre a Florencia, aprendió escultura con un discípulo de Donatello, el pintor Granicci, pero su verdadera escuela fueron las piezas antiguas de la colección de los Médici y las tertulias que estos ofrecían en su palacio que hicieron de él una especie de academia para los jóvenes con dotes artísticas. A los 14 entró al servicio de Lorenzo de Médici el Magnífico que lo protegió considerándolo como un ahijado, donde permaneció dos años. A propuesta de Poliziano, uno de los humanistas que acudían a la casa de Lorenzo de Médici, hizo Miguel Ángel el relieve con la *Batalla de los Centauros*, el cual recordaba con orgullo y decía que lamentaba no haberse dedicado exclusivamente a la escultura.

Virgen della escala, 1492, relieve aplastado, con 16 años,

Crucifijo policromado, 1492, madera en la sacristía de la basílica florentina del *Espíritu Santo*, lugar para el que fue encargado por el prior del convento. Era todavía aprendiz en la corte de Lorenzo de Médici.

A la muerte de Lorenzo, Miguel Ángel, parte a Bolonia (1494), donde esculpió un ángel para completar el conjunto de la urna de Santo Domingo de Guzmán.

De ahí parte hacia Roma, por primera vez (entre 1496–1501). Labró la *Pietá* 1498–99, mármol de Carrara, 195 x 174 x 64, San Pedro del Vaticano, capilla del Crucifijo. Encargo privado del cardenal Jean Bilhères de Langrolas para su capilla funeraria.

Miguel Ángel, celoso de su obra, grabó su nombre en la cinta que cruza el pecho de la Virgen, la única obra que firmó. A Condivi le contó respecto a la Virgen que La Madre tenía que ser joven, más joven que el Hijo, para demostrarse eternamente Virgen; mientras que el Hijo, incorporado a nuestra naturaleza humana debía aparecer como otro hombre cualquiera en sus despojos mortales. Con esta Virgen más joven que su hijo, representa un ideal de belleza. Es su primera *Piedad*.

Miguel Ángel hacía gala de que no hay ningún concepto o idea que un buen artista no puede circunscribir en un bloque de piedra.

Esta obra salió por primera vez de Roma para la Exposición Universal de Nueva York en 1964. siendo Papa Juan XXIII.

Un gigantesco problema se le presentaría a su regreso de Roma, cuando los administradores, el gremio de la lana, de la catedral de Florencia le encargaron que sacara el mayor provecho posible de un gran bloque de mármol abandonado que en el cual ya habían trabajado otros escultores: parece que el primer encargo fue a Donatello que hizo un David dibujado, pero el bloque quedó intacto al fallecer el escultor Agostino de Duccio, y después A. Rossellino. Miguel Ángel hizo salir de aquella piedra el *David* (1501–4), 4'435 metros, Museo de la Academia, Florencia.

Trabajó durante tres años. Una vez realizada la escultura adquirió tanta popularidad que se colocó delante del palacio Vecchio convirtiéndose en el símbolo de la república florentina, es decir, dispuesta a enfrentarse a los enemigos. Es un modelo de belleza y de perfección. En el siglo XIX se sustituyó por una copia y se trasladó a lugar protegido

Mausoleo del Papa Julio II, el Papa llamó a Miguel Ángel a Roma y le encargó un proyecto ambicioso, su mausoleo en *San Pietro in Vincoli*, 40 estatuas debían rodear la tumba, las cuales debían medir 7 m x 8 m x 11

alto, además varios relieves en bronce. Se le pagarían 10.000 ducados para cinco años de trabajo. Para este trabajo Miguel Ángel realizó seis proyectos entre 1505–1545, sobre los cuales se hicieron modificaciones, finalmente al morir el Papa en 1513 se redujo el proyecto considerablemente.

El proyecto consistía:

Parte inferior dedicada a los *hombres, Victorias, Esclavos, Virtudes, Artes Liberales* como "alegoría del mundo cristiano"; los dos esclavos: *Esclavo moribundo*. 228 altura, Louvre, y *Esclavo rebelde*, 215 altura, Louvre, entre 1505–1513, pensados para flanquear nichos alrededor del piso bajo donde habría "Victorias", todo en una alegoría sobre el alma atada al pecado y la muerte, y finalmente la victoria cristiana sobre estas condenaciones. En 1793 pasaron al museo del Louvre. La *Victoria*. 1506.

Parte central dedicada a "profetas y santos", una de las tres piezas que se conservan del proyecto primero es el *Moisés*, ejecutada hacia 1515, de 235 cm altura, que está en *San Pietro in Vincoli*, en el centro de la capilla funeraria.

Parte superior con el "Juicio final", dos ángeles conduciendo al Papa fuera de su tumba.

El de que no le permitieran la entrada a la cámara pontificia cuando iba solicitar lo que le debía para poder hacer frente a los gastos del mausoleo, motivó que Miguel Ángel partiera hacia Florencia completamente enojado. En 1506 regresa a Roma reconciliándose con Julio II, éste retrasaba el encargo precisamente por sus continuas peticiones. Primero una estatua de bronce para Bolonia, después la Capilla Sixtina, así se demoraba la ejecución del sepulcro. Los posteriores Papas que sucedieron a Julio II, le hicieron demorarse aún más en el sepulcro que no podía dejar inconcluso debido a los contratos firmados. Después del Moisés como los nuevos encargos no le permitían ocuparse de la sepultura de Julio II, los Papas obligaron paulatinamente a los albaceas del pontífice difunto a contentarse con un proyecto cada vez más reducida. Por fin, al cabo de 30 años, 1542, se fijó el plan definitivo, el sepulcro, en lugar de ser un monumento proyectado fuera del muro, lleno de estatuas y alegorías sería una simple pared decorada con tres estatuas realizadas por Miguel Ángel.

Piedad Rondanini, 1555, sin acabar, castillo Sforza, Milán. Encontrada en su casa, haciendo inventario después de su muerte. La empezó con 80 años y trabajó en ella hasta seis días antes de su muerte a los 89 años.

Arquitectura

Proyecto para la fachada de San Lorenzo, 1517. pluma, 21 x 14 centímetros. Casa Buonarroti, Florencia. Brunelleschi no había previsto la fachada. Es su primer trabajo como arquitecto. Se presentó al concurso convocado por el Papa León X, ganó frente a otros proyectos presentados por G. de Sangallo, Jacopo Sansovino y Rafael. Pero la fachada no llegó a ejecutarse, y las fatigas para reunir los mármoles de Carrara resultaron inútiles; el edificio se halla todavía desprovisto de fachada en nuestros días. Miguel Ángel en una de sus cartas, describe los peligros de bajar las grandes moles de los alto de la montaña, operación que él, como todo lo suyo, dirigía personalmente.

EL SABER UNIVERSAL DE LEONARDO (1452–1519)

Nació en Vinci una aldea toscana, su padre era un notable notario de Florencia y su madre una moza de taberna, era hijo ilegítimo pero reconocido por la familia paterna la cual le pagó sus estudios, en 1470 fue a vivir con su padre. Estudió con Toscanelli célebre matemático, astrónomo y alquimista, pero se decidió por la pintura, esto hizo que a los quince años su padre lo colocara en el reconocido taller de Verrocchio, donde estuvo entre 1469–1478, una permanencia tan larga se entiende por la amistad entre discípulo y maestro pues lo normal era un aprendizaje de seis años. Ya a los tres años de estar en el taller se inscribió como pintor oficial en la Compañía de San Lucas en 1472. Verrocchio gran orfebre, escultor y pintor, gozaba de prestigio,

Brunelleschi le encargó la esfera en bronce dorado que corona la cúpula de la catedral de Florencia.

Era zurdo para escribir, pero también utilizaba la mano derecha. Llevó una vida de asceta, no comía carne y escribió en su *Tratado* "El respeto de la virtud es pan del alma y del cuerpo".

Leonardo, no por humildad, pero sí con un fin polémico muy claro, se autodefinió: Hombre sin letras, manifestó a favor de la experiencia madre de todos los conocimientos. Concebía la naturaleza como un sistema dinámico global de fenómenos y de fuerzas, perceptibles y susceptibles de investigación por parte del hombre, en cuanto éste, con sus sentidos organizados y dirigidos por la mente, es parte y motor del sistema. Este es el fundamento sobre el que se apoya la continua relación de Leonardo entre arte y ciencia, que es también la relación íntima entre pensamiento y sentidos. Fue muy admirado en su tiempo como un hombre extraordinario. Una mente privilegiada, experimentó y observó la naturaleza.

El patrimonio gráfico de Leonardo que se conserva es de más de 4000 folios entre los aislados y los recogidos en Códice por el propio Leonardo o por otros en forma de Miscelánea que constatan una investigación global de la naturaleza: desde el arte pictórico a la escultura, a la arquitectura, a los artefactos para fiestas y ceremonias, desde la tecnología y la mecánica militar a la cartografía y a la topografía, desde las matemáticas y la geometría a la óptica representativa (perspectiva) y fisiológica, desde la mecánica aplicada a las máquinas, a la mecánica pura (la teoría fisicodinámica de las fuerzas motrices), desde la anatomía, que abarca desde el hombre, la zoología y a la botánica, a la biología, y por último ya en plena madurez, desde la geología a la hidrología y a la aerología. Sus diseños de proyectos científicos se consideran muy actuales y si no se pusieron en práctica en su época era por falta de medios materiales. Desde el siglo XIX se han empezado a descubrir y catalogar los numerosos cuadernos que escribió y dibujó sobre sus inventos, en los cuales a veces anotó acontecimientos personales.

Las razones del traslado de Leonardo de Florencia a Milán son algo complejas. Según algunas fuentes se ofreció a Ludovico el Moro como mecánico de instrumentos y artefactos bélicos, como arquitecto e ingeniero hidráulico, aunque hay quien afirma que Lorenzo el Magnífico lo habría enviado a Ludovico el Moro por el entretenimiento y asombro que causaban sus juguetes mecánicos y por ser un músico excelente, asimismo hacía invenciones sobre representaciones escénicas, fue un animador y escenógrafo de las fiestas cortesanas en la corte de Milán. Inspector y arquitecto general de las fortalezas de César Borgia. Algo apartado de la erudición clásica, no trató la filosofía y la poesía, aunque compuso música incluso hizo las letras.

Tanto en Florencia como en Milán habían empezado a notarse cambios. La Florencia de 1480 va empobreciéndose sobretodo en el terreno cultural e ideológico, la cultura literaria y filosófica neoplatónica se encuentra cada vez más encerrada en el círculo de la abstracción cortesana y del intelectualismo de las ciencias mentales tan duramente criticadas por Leonardo. En cambio el Norte se presenta como la tierra de las ciencias empíricas y la filosofía natural, gracias sobretodo al estudio de Padua.

Se especula por qué escribió invertido, o bien no le interesaba ser conocido como teórico o bien cierto temor a que sus ideas resultaran muy innovadoras. Antes que Copérnico escribió "El sol no se mueve. Leonardo llevaba siempre encima una libreta para anotar cualquier cosa que despertara su ilimitada curiosidad y reflexiones. A partir del periodo milanés sus libretas se convierten en cuadernos tamaño folio y su interés es más científico– naturalista

Cuando Luis XII de Francia, en 1499, derrotó al Moro, Leonardo deja Milán para pasar a Mantua y se detiene en los primeros meses de 1500 en Venecia. Alrededor de Abril de 1500. Leonardo vuelve a Florencia.

Para Leonardo arte y ciencia son la misma cosa y la pintura un método de conocimiento "una invención que sirviéndose de una especulación sutil y filosófica estudia todas las propiedades de las formas, mares, plantas, animales, hierbas, llores, todas las cuales se hallan encerradas en un círculo de luz y sombra". Tenía claros varios principios con respecto a la pintura: un buen pintor debe saber ejecutar todas las figuras de la

naturaleza: el pintor está por encima del constructor de máquinas, del ingeniero, del arquitecto; el contorno que el pintor por visualización convierte en conocimiento encierra todo en sí, al representar lo que ve lo aprehende y se hace dueño de todo eso.

Consideraba la pintura por encima de todo incluso por encima del pensamiento que aunque capta las fuerzas del cuerpo no lo hace con la veracidad de la pintura. El ojo se engaña menos que el entendimiento. Sólo la pintura puede reproducir toda la realidad, era la imprescindible conclusión y comunicación visual del proceso mental que organiza. Hacia innumerables dibujos hasta dar con la idea exacta de lo que quería de la pintura. La misión del artista era explorar el mundo visible, no confiaba más que en lo que examinaba con sus propios ojos. Acudió a la escuela de medicina y a los hospitales, diseccionó más de 30 cadáveres.

Además quiso dignificar la condición social del pintor aportando conocimientos científicos "La pintura es cosa mental", en esto coincidió con Miguel Ángel "Se pinta con la cabeza, no con la mano". Características de su pintura: luz suave, crepuscular, unificando armoniosamente el conjunto, delicada gradación del modelado, perfecta fusión entre forma y expresividad.

Se dedicó a investigar en el campo de la óptica y de la física atmosférica, observando las modificaciones del color y de la nitidez de las formas en la visión a larga distancia. Con la que obtuvo la perspectiva atmosférica y la graduación infinitesimal de la luz llamado sfumato. Es la forma científica de la naturaleza.

OBRA

Su primera obra es el dibujo de los Uffizi con la inscripción Día de Sta. Maria de las Nieves, 5 de agosto de 1473. Constaba con 21, hacía uno que ya era considerado artista por esta inscrito en la corporación de San Lucas y frecuente desde hace seis el taller de Verrochio. Precisamente ayudó a Verrochio con el *Bautismo de Cristo*, se nota su mano en el ángel de la izquierda y en el paisaje. Se trata de la *Virgen del Clavel*, una visión interior con dos ventanas geminadas abiertas en el fondo sobre un paisaje: la luz fría y cristalina, la complejidad decorativa y gráfica de los pliegues pertenecen a la tradición florentina. Se ve un contraste entre la penumbra interior y la luz natural.

Ginevra de Benci, 1474–76, National Gallery, Washington, encargado por Bernardo Bembo. Para la época es un dato innovador que el rostro femenino mire de frente directamente al espectador pues este gesto estaba reservado preferentemente al hombre, para las mujeres el modelo era de perfil. Tonos cromáticos claros y oscuros, ritmados en profundidad, en sustitución de la perspectiva lineal, fondo claro, y a contraluz la mata de hierbas, enebro, tras la cabeza. Leonardo en aquella época era desconocido. Se valora como el primer retrato moderno.

En las últimas obras florentinas, antes de su marcha a Milán, el tema sacro llega a ser punto central de referencia, visual y simbólico. Hay dos obras que dejó sin acabar a su marcha a Milán, *La Adoración de los Reyes Magos* y *San Jerónimo*

San Jerónimo, 1482, Pinacoteca Vaticana. Inacabada pero dada la intensidad con que estudiaba los temas parece importar poco. Se trata de la unión de la ciencia anatómica y de la observación de la dinámica del rostro y de los miembros captada atentamente en cada una de las circunstancias cotidianas o extraordinarias, con la ciencia fisiognómica, entendida como estudio (y no necesariamente como representación) de la manifestación física de los fundamentales estados afectivos y psíquicos en el mundo animal (y no sólo humano). Precisamente en ese profundizar psicológico–naturalista, acentuado también por la magnífica idea de representar la reacción nerviosa del león (exclusivamente decorativo en la tradición pictórica), frente al éxtasis y tormento del Santo es donde se encuentra la neta separación con el dinamismo puramente anatómico de la última generación florentina. Para esta pintura estudió cadáveres en los depósitos de hospitales, hizo bocetos de viejos desnutridos y locos. Estudio anatómico y descriptivo en cabeza y musculatura del cuerpo, expresividad y captación de cada uno de los movimientos musculares; el santo está desnudo, pintado con

ocres, destacado por la luz del paisaje, tumbado en el suelo un león rugiente. Dramatismo del hombre que se vuelca en la meditación y se alimenta sólo para sobrevivir.

Otra novedad que aparece en esta obra está en la ambientación: se ve por primera vez ese paisaje geológico, primitivo, al margen de la historia y, más que hostil, ignorante de la presencia de la intervención modificadora del hombre, que desde luego tiene claros precedentes en la pintura del quattrocento, y no tanto en la florentina cuanto en la veneciana, pero en este caso descansa, más que sobre la fantasía estilizadora, sobre una profunda observación y meditación de la realidad del ambiente natural y de las estructuras geológicas, de tal forma que dicho ambiente se transforma de elemento decorativo en símbolo profundo y consciente de la naturaleza en su esencia primitiva y fundamental.

Virgen de las Rocas, 1483–86, utiliza por primera vez el sfumato, veladura que diluye los contornos, además los rostros emergen desde un efecto atmosférico del fondo.

El problema filológico es bastante enrevesado: la versión encargada en 1483 por la Cofradía de la Inmaculada Concepción de la iglesia de S. Francisco, como tabla central de un tríptico completado por Ambrogio de Predis, fue incautada por el Moro y es seguro que se trata de la misma que en 1625 estaba en poder de los reyes de Francia y actualmente esta en el Louvre. La Cofradía tuvo que conformarse con una segunda versión, algo modificada, que sustancialmente puede atribuirse a de Predis, el cual la realizó bajo la dirección de Leonardo. Esta segunda versión fue entregada tan sólo 1506, para ir después a Inglaterra. A pesar de los últimos intentos para levantar otra vez la discusión, la mayor parte de los expertos sobre Leonardo coinciden en la total autografía de la tabla conservada en el Louvre y en la muy limitada (para algunos nulo) de la londinense. Y para ellos los expertos se basan en los extraordinarios y únicos caracteres pictóricos de la tabla del Louvre, en el indescriptible equilibrio que hay en la penetración óptica del fenómeno natural, desde la luz hasta las rocas y los vegetales.

La Virgen pasa su brazo por los hombros de San Juanito, su otra mano, la izquierda, la dirige abierta hacia su Hijo en actitud de protección o de bendición, el Niño bendice a San Juanito, el cual lo mira y junta sus manitas en adoración, detrás del Niño un ángel. Hay quien interpreta que el ángel sería la Virgen y la otra figura femenina su pariente Isabel, la madre de Juan Bautista.

A su vuelta a Florencia pinto *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, con el cordero, cuadro que Leonardo se llevó sin concluir consigo a Francia. Sta. Ana esta sentada hacia la izquierda pero su cabeza esta girada a la derecha, scorcio que influiría en Miguel Ángel al igual que la forma piramidal que también influyó sobre Raphael.

Ultima Cena, 1495–97, óleo y temple sobre yeso, 4,60 x 8,80 metros, para el refectorio de los monjes del Convento de Sta. M^a delle Grazie. Fue realizado en Milán. Las cabezas de los Apóstoles son retratos tomados del natural en dibujos previos. Representa el momento en que Jesucristo indica que uno de ellos lo traicionará (Mateo 26: 21–22). Doble iluminación de frente y de fondo, potenciando las actitudes. Estuvo aproximadamente un año para hacer el Judas porque no encontraba modelo, al final lo encontró en el prior de la Orden el cual estaba enfadado por la tardanza y se metía con Leonardo, podríamos considerar un detalle del humor del artista, que se dice fue muy agudo, un testigo de la época atestigua que a veces Leonardo, subido al andamio, estaba todo el día contemplando la obra, sin pintar. Para Wólfllin Leonardo es el padre del claroscuro y esta pintura "es el cuadro en que por vez primera en el nuevo arte se utilizan ampliamente luz y sombras como factores de composición" p. 58.

En la Santa Cena las formas naturales se animan gracias a los más elevados y maduros resultados de las investigaciones mímicas y fisiognómicas sobre las pasiones humanas, en la admirable concatenación por ondas y alternancias rítmicos de gestos, actitudes y agrupaciones triple, que convergen en la pirámide perfecta de Cristo situado ya en el más allá del mundo, simbólicamente aislado y casi inalcanzable, según los mismo principios de la Virgen con el Niño en la Adoración de los Reyes Magos.

La realidad de la naturaleza, en sentido óptico, está presente, aparte de en la humanidad de los apóstoles, en el ilusionismo integral del ambiente, verdadera culminación de la ciencia de la perspectiva florentina del s. XV en su perfecta integración con el espacio real del refectorio; y todavía más en los efectos de luz, tanto la que se refleja sobre los grupos humanos y sobre la pared derecha del muro pintado que penetra desde la izquierda de que contempla el fresco, como la fingida de la triple apertura del fondo, que tiene la doble función de ofrecer un campo de contraluz y casi una aureola a la cabeza de Cristo, y de profundizar la visión hasta el infinito.

Hace pocos años la pintura ha tenido un delicadísimo trabajo de restauración que ha durado 21 años y ha permitido recuperar los claroscuros míticos.

Cabeza del apóstol Simón, dibujo preparatorio, de perfil, estudio del realismo.

La Gioconda, 1503-5, óleo sobre madera, 77 x 53 centímetros, Louvre, el marco oculta parte de pintura. Aporta detalles expresivos, el misterio de un personaje que ofrece sugerencias abiertas de su carácter, según Gombrich: "Nunca llegamos a saber con certeza cómo nos mira Mona Lisa, su expresión siempre parece escapársenos". Dibujo con el sfumato: contorno borroso y colores suaves que permiten fundir una sombra con otra dejando algo a nuestra imaginación. No tiene pestañas, era moda de la época recortárselas. Se dice que en este rostro, el modelo pudo ser su ayudante favorito, fundió el suyo propio. Al principio se conocía como "la cortesana del velo de gasa". Cien años después del fallecimiento del pintor, se identificó como Mona Lisa del Giocondo (Lisa Gherardini), esposa de este personaje rico de Florencia. Se dice que el proceso del cuadro duró unos cuatro años, en distintos períodos, y que Leonardo para que su modelo no se cansara contrató a músicos. La pintura impresionó en la época y dice la leyenda que alguien quiso besarla, asustado Leonardo la conservó hasta el mismo día de su muerte. Está en Francia porque fue adquirida por el rey Francisco I. En 1998 se destinaron más de 600 millones de pesetas para acondicionar una sala especial donde conservar el cuadro.

De los dos últimos años sólo nos queda su obra de *San Juan*, tan misteriosa como la Gioconda, con explícita androginia, con esa calculada incertidumbre lumínica entre el salirse y ser absorbido por las sombras, con ese gesto y esa sonrisa, más bien de oráculo delfico o de esfinge de Edipo que de mensajero precursor de Cristo.

Murió en Cloux, cerca de Amboise, el 2 de mayo de 1519, en el definitivo clasicismo volumétrico de la estructura piramidal y el profundo simbolismo místico de la misión desmaterializada por el definitivo logro del sfumato.

LOS COLORES EXPRESIVOS DE EL GRECO (1541-1614)

Nacido en Candía, Creta, entonces soberanía veneciana desde el siglo XII, la isla fue conquistada por los turcos en 1569, ante el peligro el joven pintor salió de la isla antes. Probablemente aprendió pintura con los pintores de iconos de estilo bizantino. Su padre trabajaba para la administración veneciana. Interesado en la escultura, de la cual han quedado algunos ejemplos, y al parecer hacía modelos en cera que le servían para sus personajes pictóricos; asimismo realizó proyectos de arquitectura, y con relación a ella se destaca la construcción de retablos. A comienzos 1567 marchó a Venecia siendo influido por los maestros venecianos; viajó por algunos lugares de Italia y en 1570 está en Roma.

Llegó a España en 1576 con la intención de trabajar en El Escorial. Quiso entrar en la Corte de Felipe II, pero éste, después de encargarle *San Mauricio* y *la Legión Tebana*, no apreció su trabajo, prefirió otros pintores como El Bosco, Tiziano, y los manieristas italianos. Se instaló en Toledo relacionándose con los sectores cultos y eruditos de la ciudad, amigo de médicos, juristas, hombres de letras, no se sabe que tuviera relación con otros pintores. Rodeado de un círculo escogido y selecto, entre ellos Antonio de Covarrubias, Pedro Salazar y Mendoza administrador del Hospital de Tavera y fray Hortensio Félix Paravicino que le dedicó sonetos. Alquiló unas estancias remodeladas del palacio del marqués de Villena, hoy destruido. Uno de los primeros encargos en Toledo fue *El Expolio* para la catedral pero problemas de pago le enfrentó al cabildo lo

que hizo que no trabajara más para la catedral, sin embargo fue solicitado por altos eclesiásticos, nobles y ricos comerciantes, por lo cual llegó a dirigir un importante taller. Vivió bien pero sus costumbres eran lujosas y al final de su vida se vio acosado por las deudas. Se unió sin casarse con Jerónima de las Cuevas a quien retrató en *La dama del armiño*, tuvieron un hijo. Jorge Manuel, dedicado a la arquitectura. En la vejez quedó sordo. Tras su fallecimiento, los últimos encargos los finalizó su hijo Jorge Manuel.

Casi siempre tuvo pleitos con encargos importantes ya que valoraba artísticamente su trabajo y el esfuerzo que suponía, quería pues cobrar en consecuencia, pretendía cambiar la mentalidad del pintor artesano plegado a la demanda y a la valoración a la baja, pretendiendo imponer el criterio italiano de la valoración artística del pintor. Luchó por el reconocimiento y la superioridad de su arte. Su pintura la consideraba una actividad liberal y noble como ya había quedado claro en el Quattrocento italiano, pero esta actitud lo enfrentaba con la clientela española pues los pintores y escultores todavía eran considerados artesanos.

Las últimas investigaciones llevan a cuestionar esa imagen tradicional de castellano místico, y resaltan un personaje preocupado por el sentido de la belleza y de original pensamiento. La idea tradicional que se tenía de él como hombre místico y solitario es falsa, fue mundano, amante del lujo y preocupado por el dinero y el prestigio social. Fernando Marías lo ha definido como "un hombre raro, orgulloso, nada ascético ni manso" y lo califica como el primer artista moderno de España. Dotado de una gran capacidad de trabajo.

Trabaja la calidad del tejido, le confiere solidez al paño que se hace evidente como un relieve finamente construido. Colores carmesí, verde, azul, amarillo–dorado viejo. Sobrenatural foco de luz que parece salir del fondo. En muchas composiciones con el personaje de pie el horizonte queda muy bajo lo que acentúa la verticalidad.

El Expolio, 1577–1579, óleo / lienzo, 285 x 173, al cabildo de la catedral le pareció poco ortodoxo la iconografía pues las tres Marías a la izquierda según los Evangelios no estaban presentes, algunas cabezas más altas que la de Jesús y las celadas que llevan algunos personajes. El Greco se inspiró en las *Meditaciones sobre la Pasión de Jesús* de San Buenaventura. El tema sacado del Evangelio (Mateo 27): "le desnudaron y le echaron encima un manto de púrpura"..."Después de haberse burlado de él, le quitaron el manto, le pusieron sus ropas y le llevaron a crucificarle. Según Julián Gallego, *El pintor de artesano a artista*, fue un encargo para el vestuario de los canónigos comunicado con la sala capitular, supone una imagen simbólica para el vestidor "de quienes van a rememorar con la misa la Crucifixión", el momento en que en el Calvario se despoja a Jesús de su túnica.

Entierro del Conde de Orgaz, 1586–1588, óleo / lienzo. 460 x 360. Santo Tomé, Toledo. Enterramiento del conde fallecido en 1323: San Esteban y San Agustín bajan del Cielo para depositar su cuerpo en la tumba, sacerdote a derecha leyendo los oficios, vestidos negros, con sus golillas y gorgueras blancas, para los españoles que son retratos en contraposición a la vestimenta llamativa de los santos, realzada con brocados de color oro, asimismo los reflejos de la armadura de acero. Un ángel lleva el alma del conde, aparece como en una composición bizantina la Virgen, San Juan Bautista y Cristo. Sin solución de continuidad lo celestial y lo terrestre. Síntesis del color veneciano, misticismo español y tradición bizantina.

San Bartolomé, hacia 1610–1614, 97 x 77, Museo del Greco, Toledo, uno de los doce apóstoles elegidos por Jesús para vivir con él como discípulos y luego enviados por el mundo para evangelizar, su nombre sería Natanael Bar–Tolmai, la iconografía cristiana lo ha representado con los atributos de su martirio, una piel desollada y el cuchillo del verdugo, también pero infrecuente con la cabeza de un sátiro (mitad hombre barbudo y macho cabrio) aludiendo a Marsias que fue atado a un pino y desollado vivo por Apolo, este semidiós de la mitología simboliza la fecundidad y el placer camal del amor. La crítica reconoce el color blanco del manto como uno de los más hermosos que pintó El Greco en sus series del Apostolado. En esta última fase de su carrera ejecutó un nuevo tipo de conjunto sobre el Apostolado, nuevo por dotar de personalidad individual a los apóstoles como quiso la Contrarreforma según su proyecto propagandístico. Ribera siguió este camino: estas series se componían generalmente de trece pinturas representando doce a los

Apóstoles y una a Jesús, parece que tuvo gran demanda de ellas, figuras en tres cuartos. Dos Apostolados completos están en la sacristía de la catedral y en el museo del Greco, en Toledo, en ambos seis apóstoles miran a derecha y los otros seis a izquierda.

Laocoonte y sus hijos, 1610–1614, 137 x 172, National Gallery, Washington, esta pintura quedó inacabada en su taller, al fallecer; la única obra mitológica que se le conoce, es de difícil interpretación pues la parte derecha está inacabada, donde hay dos personajes de pie, se han interpretado: Apolo dios de la luz que amonesta al sacerdote y Artemisa diosa de la virginidad que mira hacia, otro lado, o bien. Adán y Eva, Adán parece tener en la mano una manzana y Eva mira a otro lado avergonzada de que Laocoonte rompiera su voto de castidad. La historia del sacerdote troyano fue popular en el siglo XVI al descubrirse en 1505 el grupo escultórico griego de época helenística. Ya al principio de la leyenda Laocoonte sacerdote de Apolo enfadó a su dios al casarse y tener hijos, luego en el último año de la guerra con los griegos apareció un caballo de madera en la playa, los troyanos creyeron que era un regalo de Atenea pero el sacerdote que ofrendaba al dios Poseidón, clavó una lanza al caballo diciéndoles que era una trampa, al rato surgió del mar dos enormes serpientes matando al sacerdote y a sus dos hijos, los troyanos entendieron que era un castigo por negar el regalo de Atenea y decidieron meter el caballo en la ciudad, de esta manera los aqueos pasaron las murallas y vencieron. La acción no se sitúa en Troya sino ante las murallas y la ciudad de Toledo, no se sabe bien lo que quiso decir el pintor, hay interpretaciones variadas, entre ellas aludiendo a la persecución de la Inquisición contra el arzobispo erasmista Bartolomé de Carranza, hay otra interpretación basada en la leyenda de que Toledo fue fundada por dos descendientes troyanos. Propio de esta última etapa tensión expresiva y dramática. Curiosamente en su ancianidad se interesó por un tema mitológico con desnudos.

EL MONASTERIO SAN LORENZO EL REAL DE EL ESCORIAL (1563–1584)

Con Felipe II (1527–1598) el clasicismo italiano se impuso finalmente en España. Su formación renacentista y sus viajes a Europa fomentaron su interés por la arquitectura. El rey admiraba los proyectos del arquitecto Giacomo da Vignola (1507–1573), autor de los planos de la iglesia contrarreformista de Il Gesù, con el cual conversó de sus planes sobre *El Escorial*. Felipe II falleció en el monasterio donde vivió sus últimos años.

El edificio se encuadra dentro del Manierismo con influencia de la arquitectura romana, es casi contemporáneo de la fachada de Il Gesù. el primer arquitecto fue Juan Bautista de Toledo continuado los trabajos su asistente Juan de Herrera que pasó a ser el arquitecto principal, se dice que Felipe II intervino también en el proyecto.

Por la minuciosidad y planteamiento, su construcción parece planteada como si de un tratado de arquitectura se tratase. Austeridad y racionalismo en lo decorativo. Adornos exteriores basados principalmente en unos pináculos piramidales rematados en bolas o esferas. Se excavó la vertiente de la montaña de El Guadarrama utilizándose el granito de la zona, muy duro. El sitio elegido era porque Felipe II quiso singularizar la obra y que ningún monumento próximo alterara su protagonismo.

Será un edificio emblemático para la arquitectura española de la época y también la europea como así se está reivindicando en los últimos años. Es de interés por lo infrecuente en la época la combinación de palacio, monasterio, iglesia y panteón real. La residencia real está dispuesta en la prolongación de la cabecera de la iglesia, las habitaciones reales alrededor del altar mayor de la iglesia, todo muy sencillo pero ennoblecido con buenos materiales, tapices, pinturas y muebles de calidad. El panteón real queda justo debajo de la iglesia. El convento se ubica a la derecha y el colegio a la izquierda, las enseñanzas del monasterio debían seguir las directrices del Concilio de Trento, se encomendó a la Orden de los Jerónimos, en la época se cuentan unos cien frailes. Parecería que el rey quiso resaltar la unión entre el poder divino y el terrenal. Un detalle de suma religiosidad, entre otros, es la advocación de todo el conjunto a San Lorenzo. Carácter unitario y del gusto exclusivo del rey, otros arquitectos de prestigio no se hubieran plegado tan enteramente a las directrices de un rey.

En el proyecto de Juan Bautista de Toledo la iglesia resaltaba visualmente; con Juan de Herrera el conjunto se hace más unitario con toda la fachada externa aumentada el doble de lo previsto. 206 metros de fachada. El Templete del patio de los Evangelistas considerado una de las mejores obras de Herrera.

Felipe II ordenó que viniera de Italia el arquitecto Juan Bautista de Toledo, que en aquel momento trabajaba como ayudante principal de Miguel Ángel en la Basílica de San Pedro, para que se hiciera cargo del proyecto; había trabajado en Nápoles a las órdenes del virrey Pedro de Toledo reformando el barrio antiguo uno de cuyos resultados fue una calle principal que todavía se conserva. El arquitecto hizo el viaje en barco con gran infortunio pues en un naufragio perdió a su familia y muchos documentos de trabajo. Esta desventura repercutió en su vida posteriormente. Al fallecer en 1567, su ayudante, Juan de Herrera, se hace cargo del proyecto.

El Prior de la Orden de los Jerónimos ejercía como aparejador o coordinador de la construcción. Un peón cobraba dos reales diarios, un albañil cinco reales diarios, un aparejador cinco reales diarios más una prima anual de setecientos treinta y cinco reales. Herrera cobró al principio 400 ducados reales pasando a 800. Finalmente Felipe II le concederá una renta vitalicia de 1000 ducados al año. En orden a otros honorarios para organizar los nuevos arsenales reales paga a Cristóbal de Barros en 1562, 1.200 ducados anuales (el doble de lo que cobraba J. B. Toledo).

Puntual noticia de la construcción la dio fray José de Sigüenza, bibliotecario y prior después del Monasterio. Escribió *Historia de la Orden de San Gerónimo*, Madrid 1600, en cuya tercera parte comenta todos los detalles de la fundación de Felipe II. Él estableció la comparación de esta construcción con el Templo de Salomón, además una relación entre el templete del Sagrario (del orfebre Jacomo da Trezzo según diseño de Herrera) y el Altar Mayor, con el Tabernáculo de Moisés.

En la decoración pictórica y escultórica trabajaron principalmente artistas italianos.

Juan Bautista MONTENEGRO

San Lorenzo, fachada exterior.

Los seis reyes de Judá, fachada de la iglesia, en el centro y más apartado de los otros dos grupos, David y Salomón, quizás con un parecido a Carlos V y Felipe II.

Evangelistas, en el patio de los Evangelistas.

Pompeyo y su padre Leone LEONI hicieron el famoso *grupo funerario* y *marco arquitectónico* de Carlos V y Felipe II, flanqueando el altar mayor.

Pintores italianos intervinieron en la decoración de la Biblioteca, Claustro y el Retablo (también diseñado por Herrera) del altar mayor.

Los Borbones habitaron durante alguna época y completaron el entorno creando dos residencias, la *Casita del Infante* y la *Casita del Príncipe*, obras del arquitecto neoclásico Juan de VILLANUEVA.