

El Renaixement és una època clara de bipolarització entre ANTICII i MODERNII. Els Moderns volen demostrar la seva superioritat a través de l'engany de la vista (TROMPE LEI) mitjançant l'art.

En l'època medieval es produí un gran canvi en relació a l'època clàssica quant a la producció literària i artística: naixerà la necessitat de reflexionar sobre l'obra creada. I el seu origen o model serà el tractat clàssic. Serà, l'assaig literari, només un producte d'èlit. L'historiador austríac Schlosser va definir aquest fenomen com literatura artística.

Els artistes entren a treballar al taller del seu mestre entre els 7 i els 10 anys. Les universitats només reconeixien la Geologia, el Dret i la Medicina com a titulacions, i després d'aconseguir-ne una es tenia el títol de batxiller. El títol de Magíster es donava després d'una dissertació oral davant un petit tribunal, i obria les portes a la docència, que alimentava el sistema gremial. A Itàlia, les universitats estaven localitzades principalment al Nord (a Pàdua trobem la més prestigiosa – de caràcter científic, sota dependència de la universitat de Venècia – i a Bolonya es situava la més antiga de totes, datada del S.XII, de caire humanístic.

L'Humanisme era l'altre gran disciplina per aprendre al Renaixement. El primer que acunà el terme fou Niethammer, l'any 1808, que parlà de l'Humanisme com el sistema educatiu Itàlia a principis del S.XV. L'Humanisme no és un sistema educatiu organitzat com l'universitari, sino que es tracta d'una actitud que sorgeix de les pròpies universitats per intentar crear un sistema d'ensenyament alternatiu a l'imposat per l'escolàstica medieval. Niethammer defineix el terme Humanisme, però tenim ja constància que ja desde el mateix S.XV es parlava d'humanista.

A l'època, l'humanista era el professor dels Studia Humanitatis. En algunes universitats s'anà introduint aquest tipus d'ensenyament humanístic alternatiu, que derivava i tenia el seu origen en el Trivium medieval (la Gramàtica, la Retòrica i la Lògica) encara que la Lògica acaba quedant fora en els estudis d'humanitats i es substitueix per la disciplina d'Història. S'inclouràn també disciplines tals com la Poesia i la Filosofia Moral. Aquest tipus d'ensenyament s'impartirà sobretot a nivell privat, i tindrà principal força en l'educació dels prínceps renaixentistes. La seva implantació serà sobretot en les Corts de l'època, com per exemple succeí amb les de Màntua i Ferrara.

Anem a veure com funciona l'ensenyament humanístic en un paradigma de príncep educat en aquest marc.

Condottiero, a l'època, és el nom que rep el nou milites medieval, el mercenari o el senyor que viu de la guerra. Precisament aquest tipus de personatge serà el que més encaixi amb el tipus d'ensenyament humanístic. És el cas del príncep d'Urvino, Federigo da Montefeltro, el paradigma d'un deixeble dels Studia Humanitatis, a més de la seva formació paral·lela com a Condottiero. A la Cort d'Urvino, precisament, sorgiràn més endavant noms com Rafael o obres tan cèlebres de l'època com el cortesà de Baltasare Castiglione (1528), on explica la formació del príncep medieval i la vida cortès. És curiós observar com no s'estudien les matemàtiques o la física i en canvi s'imparteixen classes de música.

Els interessos dels Humanistes de la primera meitat del S.XV tindran sobretot una vena formalista. Per ells interessa, per exemple, la recuperació del llatí clàssic (això pot comportar una contradicció, per què de fet és un idioma elitista). L'humanista aspira a parlar i escriure correctament el llatí més clàssic de l'època de Ciceró. Els seus models són el Retòric Clàssic i l'Orador Clàssic. El Retòric forma part de l'Ars Dictaminis (que fa referència a l'art de l'epistolografia – cartes –, i l'orador a l'Ars Arengandi – d'arenga o discurs). L'orador topa aquesta època amb la falta d'assemblees i llocs on realitzar els seus discursos en públic.

Consideraven que s'avia desvirtuat el llatí pels copistes, deien, afegien elements de la seva collita a l'obra que copiaven (Marginalia). Volien restablir la veritat, els originals llatins. A LA SEGONA MEITAT DEL S.XV APAREIXERAN molts escrits originals recuperats. Els humanistes desenvolupaven sobretot càrrecs

administratiu. Alguns, com Marsilio Ficino (filòsof florentí) defensaven la vida contemplativa, però de fet, la majoria dels humanistes optaren per una participació pública animada.

Alguns parlaven fins i tot de restablir la República Romana, però no com una forma de neopaganisme, sinó emmarcada en el Cristianisme profund de l'època; es fixaven en els avantpassats romans que vivien sobre els seus vestigis.

Alberti reflectia l'ideal de l'Humanisme (secretari de la Cúria romana i arquitecte). Leonardo Bruni (canceller de Florència, autor de la primera Història de Florència). Montaigne (alcalde de Bordeus) Vittorino da Feltre (educador de la família dels Gonzaga, que governaven Màntua) Tomás Moro (canceller d'Enric VIII d'Anglaterra)...

Exemples múltiples de càrrecs públics i Humanisme al S.XV. A la segona part del S.XV, l'Humanisme agafa l'ambient que coneixem avui i comença a esdevenir una actitud filosòfica. Els artífexs són Ficino, Della Mirandola i el poeta Poliziano.

L'Organització del treball artístic a l'Època Moderna

Dues parts:

- estructura jurídica o legal de l'organització artística.
- El taller artístic.

Disposem de més informació de la primera part.

Des del punt de vista legal, totes les activitats manuals tenien una estructura organitzativa molt uniforme. Existia, com sabem, el Gremi de cada activitat. Era una institució amb potestat absoluta sobre la regulació de totes les activitats dels comerciants artesanals de cada ram. Regulava el preu de les mercaderies, exercia control sobre la mobilitat dels artistes – no podien desplaçar-se d'un taller a un altre sense consentiment –, totes les activitats estaven agremiades, no hi havia professions liberals i els contractes entre el client i l'artista també eren sotmesos a la regulació del Gremi. Era un control i un ofec absolut sobre la producció i els artesans.

El Gremi era una estructura plenament immobiliària de caire molt medieval, lligada a l'aparició de Burgo (ciutat) a l'Edat Mitjana. Tenia, tanmateix, els seus aspectes positius: es donava una defensa d'interessos i corporativisme dins el Gremi (sustentació en cas de malaltia d'algun agremiat). Si es passava per un període de crisi econòmica, s'havien creat unes caixes de resistència – fons econòmic – per tal de subsistir. Eren, a la fi, autèntiques armes de pressió social. Estaven representats o protegits per un Sant (Sant Lluch en la pintura) i participaven de la litúrgia del poder.

A principi del S.XV es produïa encara un fenomen d'inèrcia medieval, i els Gremis són encara forts i molt restrictius, però al llarg d'aquest segle i sobretot amb el debilitament absolutista del S.XVII, perdran bona part del seu pes econòmic i social. El Gremi té més força allà on ha evolucionat menys, quan més arrels medievals té la societat que tractem.

La Florència de principis del S.XV serà un cas insòlit; Allà es tanquen els Gremis i la Signoria (l'alcaldia de la ciutat) s'erigirà en un autèntic contrapoder. Tot aquest succés provocarà que els artistes no s'hagin d'afiliar a un Gremi, i per tant més mobilitat i llibertat en la creació artística.

Dins el Gremi, la organització és plenament jerarquitzada, amb forta legislació. L'objectiu final de tot aprenent era integrar-se en el gremi. Un jove subscribia un contracte d'aprenentatge, que es tractava d'un document notarial que firmaven el futur mestre i el mestre del taller encarregat d'ensenyar al nou alumne. És

important subratllar que el nom de contracte d'aprenentatge no implicava aprendre alguna cosa – el mestre no impartia classes pràctiques ni orals –. L'aprenentatge artístic com a tal no apareixerà fins que emergeixin les Acadèmies artístiques – pagades la majoria d'ocasions per reis absolutistes– cap als volts del S.XVII.

El contracte d'aprenentatge no podia ser firmat per l'aprenent, ja que era sempre un menor, i en el seu lloc firmava el seu pare o un tutor. El contracte estipulava que l'aprenent serviria en tot allò que fos necessari el seu mestre. De fet, realitzarà sempre les feines més feixugues del taller. L'aprenent no podia abandonar el taller sense permís, i si fugia podia ser retornat per qualsevol persona al seu mestre.

Aquests contractes duraven quasi sempre un període de 4 anys, però en coneixem de 6 i a Venècia fins i tot de 10. Les obligacions del mestre eren bàsicament les relacionades amb el sustent: menjar, vestuari i costos relacionats amb la salut fins a un màxim de 15 dies. Aquestes obligacions, encara aparèixer al contracte, resultaven més teòriques que pràctiques. El contracte estipulava igualment l'obligació del mestre d'ensenyar l'ofici, que mai s'acomplia de debò, perquè a més de alentar-li la feina del taller, suposava la formació de futurs competidors.

La piràmide del taller era la següent:

Mestre

Oficial

Ajudant

Aprenent

Es podia ser Oficial a partir dels 16 anys, posició que donava un cert estatus, ja que oferia certa llibertat i contemplava la possibilitat de cobrar diners. Per ser mestre s'havia de superar l'Examen de Mestratge. Els beneficis de superar-lo eren poder tenir taller i botiga pròpies.

L'examen de Mestratge tenia dues fases: la teòrica i la pràctica. La part teòrica consistia en una dissertació oral – que solia ser sobre la liberalitat de la pintura– i la presentació d'un C.V. La part pràctica comprenia l'elaboració d'esbossos primer, i després la realització d'una ISTORIA en quadre – dibuix previ a l'obra definitiva que s'envia la client per tal que hi doni l'aprovat. L'examen, tant teòric com pràctic, es feia davant d'un Tribunal del Gremi constituït pels Alcaldes del Gremi.

Existien moltes especialitats entre els pintors (dauradors, pintors de sarjes – mena de llenç que servia per cobrir els orgues de les esglésies; els imaginers, pintors al fresc, pintor de grotescos – a principis del Renaixement sobretot, que imitaven la pintura mural romana –.

La figura del Vistaire del Gremi tenia molta influència. Exercia el control ideològic sobre les imatges religioses, aprovant o no les que eren aptes per a la venda.

A partir del S.XVI, molts mestres de taller, en acabar la feina diària, realitzen classes de formació per als aprenents, normalment de nit, després de la jornada laboral. Es busca perfeccionar el gest pictòric o artístic, seguint models de fang o guix. Després s'inclourà el model viu, que eliminarà l'estaticisme dels models de fang o guix anteriors. Molts cops el mateix aprenent exercia de model.

Per a la realització d'una pintura es seguia el següent ordre:

1.– Esbós de l'obra on el mestre planteja el tema (anomenat rasguño)

2.- Els oficials de taller traslladen la idea inicial al paper amb la mida que tindrà en el quadre real, mitjançant el traçat d'una quadrícula.

3.- Els oficials traslladen la quadrícula a la tela definitiva (trasllat per fils)

4.- La composició es realitza per diverses mans que confeccionen certs aspectes de cada figura. La part més important i delicada (els rostres habitualment) seràn pintades a mà pel mateix mestre, per exigència del mateix client normalment.

Aquesta manera d'organitzar la feina funcionarà en tallers grans, amb forta demanda de productes artístics. Els recursos artístics dels tallers provenien bàsicament de dues vies:

- El gravat.
- La imatge pictòrica.

El gravat neix amb la impremta. A l'època medieval no es coneixia encara, i la seva aparició és tot un fenomen de força el S.XV. La seva funció és la reproducció de la imatge artística, i ofereix una major difusió de les obres. La lliure circulació d'obres model en els tallers oferirà molts elements de suport compositiu. Podran ser copiats literalment o només superficialment. Aquesta còpia o fins i tot plagi està tolerada i fins i tot ben vista. Pels tallers era un mètode d'acostament els grans mestres, per captar i aprendre les tècniques pictòriques. El gravat, però, no té color, i es perd un element essencial de l'original. Els principals gravadors són de l'escola alemanya, i entre ells Dhurrer. El Greco utilitzarà el gravat, importat d'Itàlia, encara que de forma parcial. L'utilitza com si fos una cita. A L'espoli de Crist del Greco hi ha un element pràcticament idèntic d'un gravat de Dhurrer.

La reproducció de gravats s'utilitza sistemàticament fins i tot al S.XVIII, pk l'exigència del client no era molt alta i pk tampoc ho era la seva cultura pictòrica. Aquesta és precisament la conseqüència directa del gravat en els tallers: l'estancament, el sedentarisme artístic, la permanència en el manierisme, en la còpia de models anacrònics.

La Trinitat del Greco torna a guardar elements d'un gravat de Dhurrer del 1511. Al nord d'Europa l'elevació pictòrica va ser superior, en part pk els clients tenien força més cultura pictòrica i la seva exigència era més alta.

Pacheco va definir aquest fenomen de quasi plagi de gravats com un art eclèctic: la còpia del rostre d'un gravat, la còpia de les mans d'un altre gravat, la còpia del cos d'un altre gravat diferent, etc... El resultat no és igual a cap gravat, sinó un refregit, però que paradoxalment no anava en detriment de la qualitat final de l'obra.

El Tríptic Portinari d'Hugo Van der Goes causà sensació el 1483 a Florència, i actuarà en un futur com a autèntic model en, per exemple, Domenico di Ghirlandaio. Molts cops els tallers elaboren còpies dels seus originals, que després adquirien altres pintors i tallers que els utilitzaven com a autèntics models en els encàrrecs que servien: La crucifixió de Sant Pere, de Caravaggio, és reproduïda per Francesc Ribalta de manera literal, per exemple.

La llibertat per executar obres d'art és total a partir del S.XIX. Només en l'arquitectura hi ha certa llibertat prèvia, mai existeix intervencionisme , no es posa traba a la feina de l'artista. Fins al S.XIX. l'artista guardarà relacions de subordinació amb el client. És ell qui sempre tria el tema de l'obra – l'artista tan sols executa-. El client imposa els seus gustos estètics i els seus criteris. Aquest model és típic del Renaixement. El marc legal de l'època ampara i fins i tot incentiva l'intervencionisme del client. També existia un mercat lliure d'obres de caire devocional sense la intervenció del client, destinades sobretot a la població corrent.

El Contracte

En ell s'especifica el tema, el sistema de pagament i el material. El tema no es detalla amb precisió quasi mai, però molt sovint s'exigeix un dibuix preliminar. De vegades s'exigeix la presència de certs personatges. Si no s'accepta el dibuix preliminar s'arriba a un acord pactat, adoptant com a model un quadre sobre el tema pintat anteriorment. De fet, es demana quasi que plagii.

La forma de pagament és en metàl·lic o també en espècies. Es pacta una quantitat total per l'encàrrec i es fa per quotes. La primera es realitza quan s'accepta el dibuix preparatori, el segon a la meitat de l'obra, i el tercer quan s'ha acabat l'obra i ja s'ha lliurat. En alguns casos existia una clàusula que obligava l'artista a pagar qualsevol desperfecte en l'obra en els pròxims 10 anys.

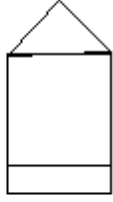
El material també s'especifica habitualment. Es parla sobretot del color, i exemplifica els criteris estètics de l'època. Els primers contactes posaran èmfasi en la bellesa de la sumptuositat, de la ostensió; es posarà èmfasi en l'obra com a símbol de poder. S'utilitzaran colors cars per aquesta fi (or, argent, blau ultramarí – extret del laplàzuli d'importació, color molt car i exòtic, del qual s'acostuma a especificar la quantitat).

A mesura que avancem pel Renaixement, els contractes perden aquest èmfasi pels colors cars i la sumptuositat. Interessarà molt més el tractament que en faci l'artista. A finals del S.XV hi ha contractes que comencen a diferenciar la feina del mestre i la dels seus ajudants. La utilització de l'or desapareix palatinament. Les causes són els motius estètics, sobretot per la teoria pictòrica d'Alberdi, que diu que l'or no és un color de la naturalesa, i gràcies al qual es produeix un canvi de mentalitat. Es substitueix l'or per paisatges, castells, roques, ciutats...

Apareix el fenomen o la idea de la varietat, i la pintura l'haurà de representar d'una o altre forma, com si es tractés d'una finestra oberta a la natura. Els contractes també obligaran a que certes parts de l'obra siguin realitzades pel mestre.

Les figures religioses van descalces com a símbol d'humilitat. En Masaccio s'observa encara la reminiscència de l'art medieval (el daurat, el blau ultramarí...)

Retaule:



Part triangular: Àtic o taula cimera, Taula principal (representació de Sagrades Converses), Part inferior: predel·la o bacanal. Retaule en guardapols: els laterals es tanquen per evitar que s'embruti la pintura.

El Greco

Falta primera part dels apunts.

El Caballero de la mano en el pecho. 2 punts de vista – aspecte del llenguatge utilitzat pel Greco, iconografia complexa-. El Greco normalment utilitza la figura de $\frac{3}{4}$, de cintura cap avall, aspecte sobri i auster, amb vestuari molt a l'espanyola cort de l'època. Busca trobar o representar la psicologia de retratat. El fons és fosc per ressaltar el punt de llum imaginari , sempre enfocat al rostre.

El segon aspecte o punt de vista – el quadre en si-: No sabem encara qui és el personatge representat. Simbolitzaria el tòpic o prototip de cavaller espanyol, místic, religiós. Aquest tòpic avui dia no s'aguanta per enlloc. Avui es considera el retrat d'un cavaller, potser noble, d'una gran influència. El gest de la mà al pit pot tractar-se d'un jurament civil de la idea de l'honor cavalleresc, una afirmació, encara que no coneguem qui la fa.

Anteriorment s'havia identificat la figura amb Cervantes, ja que només es veu un braç, però una restauració última ho va desmentir. La idea de l'autoretrat també no és suficientment sostenible.

LA idea que té més pes és que es tracti del Marquès de Montemayor, per la seva semblança amb una de les figures de El entierro del Conde de Orgaz que sabem que sí és ell. El coll (allò que sembla com un comtessa) s'anomena popularment lechuguilla, però la paraula pròpia és gorguera o gorguilla.

Un altre retrat, de 1608, de la darrera etapa del cretenc, és el del llicenciat Jerónimo de Ceballos, que va ocupar càrrec de regidor a l'ajuntament de Toledo i era tractadista en llatí i castellà. El Greco sempre va tenir unes relacions sòlides amb els intel·lectuals, però sempre va considerar-se estranger, grec en una altra terra.

Aquest retrat té un cert perfil. Les cares sempre es troben allargades i tractades amb cert misticisme, herència de la seva primera etapa de pintura de caire bizantí, de pintor d'icones (aquest fet desmenteix la idea que situa El Greco com a il·lustrador de misticisme castellà de la contra- reforma).

El Greco sempre construeix fons neutres, amb colors foscos, tenebristes fins i tot. La seva activitat com a pintor de quadres devocionals li ha atorgat aquest cartell de màxim exponent del pintor de l'època de la contra- reforma.

La Representació de les llàgrimes de Sant Pere, on s'il·lustra el penediment de Sant Pere per haver negat Crist tres vegades. Es representa el Sant com un eremita cristià, amb ulls humits, extasiat. Representa dos elements bàsics per a la doctrina de la contrareformista: la penitència de la confessió – a la qual la reforma negava tota validesa– i en segon lloc la reafirmació de la institució papal – que també era condemnada per la reforma.

Tracta un tema molt original, sense fonts precedents pràcticament. També estableix en el quadre una divisió entre allò celestial i allò terrenal. Són representats núvols i Santa Maria Magdalena, l'altre gran pecadora de l'Evangeli. Existeix un anacronisme entre Sant Pere (abans de la resurrecció de Crist) i Maria Magdalena (Crist ja havia ressuscitat), però la visió per vincular ambdós personatges (Maria Magdalena va consolar Sant Pere després del seu penediment) és molt ocurrent. El tractament de l'anatomia superposa dues influències: per una banda la musculositat del cos (a l'estil de Miquel Àngel) i per l'altra la llanguidesa del rostre.

Com ja hem anunciat, l'altre personatge que captiva dins la pintura devocional és el paradigma de la dona pecadora, Maria Magdalena. Amb ella es subratlla el valor del penediment i de la confessió. Trobem en primer terme la figura religiosa, amb un tractament semblant a l'estil del quadre anterior de Sant Pere, i en segon terme l'episodi del sepulcre buit per la resurrecció de Crist. Maria Magdalena, però, té una ambivalència: l'aspecte de sensualitat dels cossos, que topa amb l'esperit de la contra- reforma. També topa la representació de Maria Magdalena com a penitent, que de fet serà un tòpic del S.XVII: la representació del Sant com a meditador amb el llibre (imatge que durant el S.XVII serà cremada amb insistència per considerar-se el llibre com a profà, tal com explica Cervantes) Aquest tipus de representació també conté el seu aspecte positiu en l'època, doncs el llibre també representa el model cristià de pregària i meditació.

La calavera representada recorda a l'home la seva condició fràgil, sovint acompanyada d'un rellotge de sorra. Durant el S.XVII apareixerà una contradicció: la representació mundana de l'home (l'amor material) i la representació de la vida religiosa (el camí espiritual).

El Greco també visita per a les seves representacions de Sants Màrtirs Sant Sebastià, que es pren com a soldat de Crist contra l'heretgia, i sobretot és considerat un protector o immunitzador contra la pesta. Cap a l'any 1590 aproximadament, El Greco representa la figura de Sant Sebastià, on mostra una clara influència de les figures nues de la Capella Sixtina (el Judici Final), sobretot en la representació de Sant Dimas. Són figures manieristes, quasi escultòriques, molt mòbils i musculades.

Comú de les pintures religioses de l'època és mostrar un patiment marcat en el martiri, cosa que El Greco no fa. De la sageta que es troba clavada en el pit de Sant Sebastià només mana un fil prim de sang, i la seva cara és impertorbable. El Greco crea una representació molt personal del patiment en aquest quadre, sempre guardant el misticisme.

Molt conreada també pel Greco és la pintura devocional: Crist abraçant la Creu (1600–1602): el model de Crist de l'expoli (el Via Crucis de Crist). La representació torna a ser de $\frac{3}{4}$, amb actitud contemplativa d'èxtasi i amb els ulls humits. Se'ns representa Crist com a salvador i redemptor (encara que aquest episodi es produeixi abans de la seva resurrecció)

Acabarem amb la presència del Greco a Toledo: la vista de Toledo És de les èpoques més emblemàtiques i misterioses del pintor. Crida l'atenció en aquest quadre el tractament del paisatge, perquè és un gènere pràcticament nou pel pintor cretenc, un tema que no havia visitat. La seva influència o protagonisme en el paisatge prové sens dubte dels paisatgistes flamencs que va conèixer a Roma. El paisatge no és en absolut realista, és volgut, situant només els edificis més emblemàtics (l'edifici de l'Alcázar – al turó, representat objectivament si tenim en compte des d'on es pren la vista–, el puente de Alcántara i el Castillo de Servento, a

l'esquerra). Ara bé, no sabem perquè introdueix elements incoherents. Des de la vista del quadre haurien de quedar fora de la composició certs edificis, i al igual passa amb l'estil arquitectònic d'alguns monuments, que han estat modificats.

La seva transgressió de la realitat, sobretot en la representació del paisatge castellà, que sembla pirinenc, s'ha volgut veure com un protoexpressionisme. Com cal interpretar el quadre? Probablement es tracta d'un encàrrec per transmetre una imatge emblemàtica de Toledo, fet tradicional a finals del S.XVII. A més, Toledo començava a perdre importància en favor de Madrid, i es pot tractar d'una imatge reivindicativa i mediàtica del propi autor.

Apunts 1dia.

ART NOVA (Art Flamenc)

El terme Art Nova va ser acunyat per Panovski. En ell trobem com a característica una acusada recerca del Naturalisme. El més important dels pintors de l'escola flamenca és Jan Van Eyck. A començaments del S. XV també trobem Gerard David, format al taller d'Eyck, que també va arribar a aconseguir certa rellevància. En Els desposoris de Santa Caterina, de David, s'identifiquen molts elements de l'estil que sempre havia cultivat Eyck. La disposició de les figures és frontal, amb un personatge central (Mare de Déu) que divideix la composició simètricament. Tema freqüent, d'importació italiana (una Sagrada Conversa – Mare de Déu envoltada de Sants-. També crida l'atenció el protagonisme de la figura agenollada, que s'ha identificat amb el donant de l'obra. La figura iconogràfica del donant es transforma des d'època medieval (on és un estereotip) fins a l'època renaixentista (Vera effigie – l'efigie vertadera, la representació real) on cada donant (encarregador de l'obra) és representat amb una personalitat i rostre propis. Aquest tipus d'obra amb temàtica religiosa servia per redimir-se del pecat i també com a obra votiva en mostra d'agraïment.

Entre David i J.Van Eyck existien paral·lelismes clars, a part de la formalitat i temàtica de les obres, com per exemple el desig habitual de plasmar el luxe i l'elegància, fins al punt d'arribar a representar les Santes com a cortesanes de l'època, amb els seus pentinats i túniques. La formulació de la perspectiva respecte Van Eyck continua en David, encara que les obres continuen essent força frontals i estàtiques. És una obra que continua mantenint dos plans o termes molt separats entre ells, que es tracten de manera diferenciada, i que mantenen una desharmonia.

Les idea del punt de fuga de Brunelleschi i la sistematització per part d'Alberti en De pictura 1435, es veuen reflexades en els edificis pintats per David. El gos representa la idea de fidelitat. De David també tenim una tauleta anomenada el Trític del Baptisme de Crist. Aquí podem estudiar la figura del Donant. Apareix un donant masculí a la tauleta esquerra i una femenina a la dreta. Aquesta disposició es convertirà en un prototip, que neix de la disposició igual en els bancs de missa (homes a l'esquerra, dones a la dreta)

El Tríptic Portinari (encàrrec d'un comerciant anomenat Tomasso Portinari), pintat per Hugo Van der Goes per a l'església florentina de San Egidio. El tema central és l'adoració dels pastors i als laterals els donants, segons la disposició d'homes a l'esquerra, dones a la dreta. Aquesta obra influirà enormement en la pintura italiana contemporània. Fa 3X6 metres. Il·lustra el bon intercanvi artístic que existia entre el Nord i el Sud. S'encarrega el 1473 en un viatge a Bruges de Portinari, i es traslladarà a Florència el 1483. En l'obra, el naturalisme s'obre pas cap a Itàlia.

Ja en Ghirlandaio la influència del Tríptic Portinari és molt clara (1485). Assistim a la fusió entre l'art flamenc i l'art italià. El paisatge també aprofundeix en aquest intercanvi. Mostra un canvi de gust en els clients. I també s'entreveu un amor per l'art clàssic (en el tractament de sarcòfags, columnes, arcs de triomf, edificis romans, ...) La representació de les columnes en ordre corinti s'elegeix perquè representa la destrucció de l'antic ordre pagà.

L'adoració del Mags, de Ghirlandaio, ja vista, 1487. Es tracta d'una Sagrada Conversa. Disposició frontal piramidal que procedeix de la teorització d'Alberti en De Pictura. On convergeixen les ortogonals de la piràmide s'anomena punt de fuga. L'espectador centra la vista en aquest punt i així s'aconsegueix jerarquitzar la composició.

Existeix altre cop un distanciament massa gran entre el primer i el segon terme (perspectiva monofocal) i altre cop s'observa la fusió amb el llenguatge clàssic.

Piero della Francesca, 1452, Obra retardatària, detall d'Octotríptic de la Misericòrdia. És curiós veure la Verge representada com una església donant aixopluc a tots els fidels de tota condició social (homes a l'esquerra, dones a la dreta). S'observa encara el daurat en el fons. Es una obra retardatària.

Sandro Boticelli (Adoració dels Reis Mags – es tracta doncs d'una epifania–) encarregada per Gaspar de Lama. S'enmascara de forma subtil el donant. L'únic element que tenim per diferenciar-lo és que mira directament a l'espectador. Un altre personatge que no participa de l'escena pot ser un retrat del propi Boticelli. Vol realitzar amb aquesta obra un retrat de la societat florentina de l'època i el culte al poder institucionalitzat: ls Médicis, raó per la qual també s'inclouen a l'obra.

Aquest desig d'homenatjar els Médicis, rau també en el fet que el donant estava emparentat amb aquest a família. El tema dels Reis Mags s'acostuma a utilitzar força, perquè són considerats els màxims representats de Déu a la Terra i recull també la tradició florentina de representar cada cinc anys una Confraria dels Reis Mags amb la presència d'ela flor i nata de la cort de l'època. Els Reis mags també simbolitzen les tres parts del món conegudes fins llavors (Europa, Àsia i Àfrica) i a més es veien com encarnacions del coneixement ancestral, amb connotacions esotèriques i màgiques fins i tot orientals, que es consideraven també inicis del cristianisme. El rei negre no es representa com a tal fins al S.XV a Alemanya. El color negre era representant del paganisme des d'antic, però és amb el descobriment posterior d'Amèrica i l'obertura a noves cultures que es facilitarà, gràcies a la simbolització dels reis com les parts del món, que s'acabi d'aplicar de forma definitiva el color negre a un dels reis.

Jean Fouquet fou un pintor àulic que pinta per a Lluís XIV a la zona de Tours. Recull la tradició flamenca de representar el donant en actitud devota i de perfil.

Un model de donant representat de forma distinta a la que hem vist és el model numismàtic, cap a finals del S.XIV. El pintor gòtic tardà Pisanello introduí aquest tipus de model : sempre de perfil, de bust, a l'estil del revers o anvers de les monedes clàssiques. És sobretot un retrat de poder, quasi sense atributs. Poca caracterització psicològica a l'estil gòtic. S'accentua la idea del luxe i el fons és decoratiu, molt en la línia del gòtic. Pisanello va representar sobretot la família Este, dominant a Ferrara. Representava sovint parelles cara a cara.

Una de les cortesanes més cèlebres de la Florència de finals del S.XIV va ser Simonetta Vespucci (Cattaneo de soltera) dona del navegant Marco Vespucci (que vol dir vespa o abella). Va ser també retratada per Piero de Cosimo en un retrat atípic. El pits descoberts són molt enigmàtics, no s'adeqüen al decor d'una cortesana. Es podria tractar d'un trassumpte d'un personatge mitològic (Lucrècia potser).

Simonetta Vespucci i Giuliano de Médicis estaven mig embolicats en relacions extramatrimonials. Simonetta personificava l'ideal petrarquista de dona bella físicament i moralment. Referències a aquest amor són freqüents als retrats de la Florència del temps; per exemple, en un retrat de Giuliano hi apareix una tòrtola, símbol de l'amor fidel.

Boticelli per la seva part va pintar una escena mitològica anomenada Els amors de Mart i de Venus que podrien personificar (1482) els amors de G. De Médicis i Simonetta Vespucci. Està inspirat en el neoplatonisme de la ciutat de la ciutat de Florència, sobretot a partir de la traducció de Marsilio Ficino del

Banquet de Plató, que va traduir com El Simpòsium en la versió a l'italià vulgar o toscà. Aquesta idea neoplatònica parteix de la creença de l'harmonia entre els contraris, que Boticelli sembla aplicar en la seva obra: Mart – Venus, Guerra – Amor. Mart esdevé el poder i Venus és l'encarregada de mitigar-lo. Es tracta d'una representació del matrimoni fins i tot, sembla un quadre preparat per penjar-se a la capçalera d'un llit, com a regal per a nous matrimonis amb la intenció d'afavorir la fertilitat.

Mart apareix nu i guerrer, molt mascle. Conté l'obra un paral·lelisme amb la idea poètica de l'amor neoplatònic: la idea de l'amor sensible i l'amor suprasensible (Mart nu, Venus vestida). No sabem qui va ser el client de l'obra, però en segon pla apareix un eixam d'abelles, símbol dels Vespucci, cosa que fa pensar que fos encarregada per algú de la família.

Al llarg del S.Xv adquireixen gran importància les ciutats del Nord d'Itàlia. En tenim quatre bons exemples. Funcionen com a monarquies institucionalitzades, hereditàries, que posen èmfasi en el punt de vista cultural, que es trobarà recolzat en la recuperació d'allò clàssic i en l'Humanisme. La primera ciutat que estudiem és Rímini, governada per Segismon Pandolfo, de la família dels Malatesta, que governen des d'època medieval la ciutat. A la cort dels Malatesta treballen Leone Battista Alberti, arquitecte, i el pintor Piero della Francesca, en la seva primera etapa artística. Aquestes famílies tenen com a funció artística la del mecenatge a l'estil de les monarquies absolutistes del S.XVII.

El fresc de P. della Francesca al temple Malatestià de Rímini, construït per Alberti. És anomenat temple en reminiscència a l'estil clàssic i pagà. Es veu, en el fresc, una cerimònia on apareix el donant Pandolfo Malatesta adorant el patró de Rímini, San Segismon, portant el ceptre i la bola del món. La decoració del segon terme és la sala de relíquies, amb elements arquitectònics del món clàssic i de palau. És una imatge de poder. Té un missatge clarament polític: la cerimònia d'entrega del poder. Reprodueix una iconografia molt semblant a la de l'època carolíngia, que ja cultivava aquestes escenes de poder i vassallatge. Hi ha dos gossos: un blanc i un negre. El blanc (idea de la fidelitat) mira l'escena, el negre, que mira fora l'escena, representa la defensa. El retrat del Malatesta és una Vera Effigie (retrat natural, vertader) a partir d'una medalla amb el rostre del senyor Malatesta. És un retrat numismàtic, nova recuperació del retrat romà.

L'obra més paradigmàtica del poder és la representació dels Ducs d'Urbino (la família Montefeltro). Federico da Montefeltro i la seva dona Battista Sforza són els més importants de la nissaga. A la seva cort va treballar-hi P.della Francesca. La representació que va fer dels ducs és un díptic, on apareixen ambdós cara a cara, l'home a l'esquerra, la dona a la dreta. Al revers del díptic trobem dos carruatges. A la representació de l'home hi trobem un exemple clar de retrat numismàtic, tallat en bust i de perfil, superposat a un paisatge. És molt realista, de gran influència flamenca. Sabem que al duc li faltava l'ull dret i el tabic nasal, i la representació no ho amaga. El paisatge del segon terme és fluvial, exemple de la permeabilitat de l'art italià amb el flamenc. Se'ns presenta la imatge del duc com un guerrer. Tot plegat escenifica el poder. Pel que fa la dona, podem dir el mateix respecte del plasticisme i la forma. Tallada en bust, de perfil, paisatge fluvial de fons agafat des d'un punt de vista elevat. En l'obra tenen més pes els valors de la sumptuositat i la condició que no pas els artístics. Crida enormement la poca vitalitat que desprèn B.Sforza, amb un rostre amarfilat i pàl·lid. Això ens pot indicar que probablement es tracta d'un retrat funerari, realitzat pel pintor després de la mort de la duquessa. La intenció del comte de Montefeltro era portar el díptic allà on ell anés, com si es tractés d'un àlbum de fotografies.

Creiem que és un retrat funerari perquè està inspirat en unes plaques de marbre on es representa la Vera Effigie de B.Sforza, segurament realitzades després de la seva mort. El retrat és en general molt flamenc, i es consolida a Itàlia sobretot a partir de la dècada dels setanta.

En un retrat de Boticelli anomenat L'home de la medalla observem enormes analogies amb aquest retrat dels Montefeltro. Torna a ser un model clarament clàssic, perquè la moneda que l'home ensenya és de caire clàssic, romana. El personatge podria tractar-se d'un antiquari col·leccionista o, per la seva joventut, del mateix pintor o d'un germà d'aquest que es dedicava al gravat. La medalla té gravada la imatge de Cosme de Médicis,

fundador de la nissaga dels Médicis, que apareix com a restaurador de les formes clàssiques a Florència. Es tracta d'un homenatge.

El que fa Boticelli és copiar pràcticament la pintura del flamenc Hans Memling, en el seu retrat de Giovanni Candida. El personatge pintat per Memling porta també una medalla, però aquesta és més clàssica perquè duu gravada una imatge de Cèsar August. Les dues pintures són tan semblants que coincideixen fins i tot en el vestuari.

Tornant als Montefeltro, el revers del díptic trobem una representació de carros triomfals destinats a exaltar la figura de tots dos ducs, les virtuts femenines i masculines. A l'esquerra trobem assegut F. da Montefeltro, vestit de general i acompanyat de les quatre virtuts cardinals de bon governant: la fortalesa, la templança, la prudència, i la justícia, representada amb els símbols de la balança – la pau – i l'espasa – la guerra –, totes quatre virtuts representades com dones. Darrera Montefeltro apareix una personificació de la Fortuna (Niké clàssica) o victòria clàssica, que col·loca una corona de llorer al general. És una al·legoria, tota la representació, de les virtuts del bon governant i del general, que es personifiquen i convergeixen en la figura de Federico da Montefeltro.

Hi ha referències al cançoner de Petrarca i al trial de Dionís. El carro de la dona, a la dreta, va acompanyat de la fe –la creu i el calze–, l'esperança – d'esquena a l'espectador, se suposa per la mort sobrevinguda de la duquessa– i la caritat – en la figura d'un pelicà–. La dona es troba representada a la manera devocionària de l'època (dona dedicada tot el dia a l'oració). Un àngel pot representar la idea de la castedat de la dona. Els dos unicorns que arrossegueu el carro també exemplifiquen la castedat i també són una al·legoria de les virtuts de la dona (res pudícia).

Piero della Francesca, que treballà a la cort d'Urbino com hem exposat, va ser l'autor de la famosa Pala Brera (Pala és el nom italià amb que és coneixen les pintures d'altar i Brera és el nom de la pinacoteca de Milà on es troba aquesta Pala de della Francesca). Hi apareixen tota una sèrie de Sants, d'esquerra a dreta, en aquest ordre: San Joan Baptista, Sant Geroni (penitent), Sant Bernardí (com a Sant franciscà), i a la dreta de la composició, Sant Joan Evangelista, Sant Francesc d'Assís, i amgat Sant Pere Màrtir. La figura del nen Jesús s'ha identificat amb el fill de Federico da Montefeltro i B.Sforza, el successor de la nissaga dels Gidobaldo.

Aquesta obra té dos punts de vista interpretatius: el religiós, ja que una Pala és per davant de tot una Sagrada Conversazione: Maria (representant l'església) amb el nen Jesús i envoltada de Sants. En aquest cas, adopta, com passava des del S. XIV, la postura de Curia Coelli, és a dir, representada com a princesa i els Sants com a cortesans, tot plegat en un llenguatge de l'època. El segon punt de vista és el funerari, però sabem que encara F. da Montefeltro no era mort. Es parla que el duc va encarregar l'obra abans de morir per poder ser posada en un panteó familiar a l'església de Sant Donat, que s'estava fent construir en aquell moment. Piero della Francesca representa amb l'obra una església virtual. L'obra se situa entre 1472–74.

També tenim una interpretació més política o profana. El 1472 és l'any del naixement de Gidobaldo, el fill dels ducs, que pot ser representat en la figura del nen Jesús, i l'ou que penja del fons és el símbol de la nissaga dels Montefeltro, encara que també s'ha dit queno és del tot profà, ja que l'ou és a la vegada el símbol de la Pasqua, com a resurrecció. Per acabar amb l'enrabassat simbolisme d'aquesta obra, també ens hem de fixar que el nen Jesús porta un collaret de corall, símbol o amulet supersticiós que a l'època es considerava protector contra els mals d'ull.

Apunts 1dia.

Florència

Ara veurem i compararem dos arquitectes que hi van treballar, molts cops conjuntament: Filippo Brunelleschi (autor de la cúpula de la Catedral de Florència, que va ser realitzada amb l'ajut dels escultors Nanni di Banca

i Donatello) i per una altra banda Leone Battista Alberti (autor de la Capella funerària de Rucellai, la façana de l'església de Santa Maria Novella i la seva única obra civil, el Palau Rucellai).

Tenim també un altre personatge contemporani molt interessant: Vasari. Ell és el primer que estudi de forma conscient el Renaixement en el seu llibre Vides, publicat per primer cop el 1550, on divideix el període que s'està vivint en 3 etapes:

- 1a. Ettà: Trecento – L'anomena el creixement de la criatura. Es tracta dels fonaments, dels precedents del període, de la infància del procés.
- 2a. Ettà: Quattrocento – Analitza cada un dels tres arts amb les figures més representatives de cada una. A l'arquitectura tria Brunelleschi, en pintura comenta Masaccio i en l'escultura pren Lorenzo Ghiberti com a model.
- 3a. Ettà: Cinquecento – Etapa de maduresa del període. Apareix la figura que sintetitza l'art en els tres camps: Miquel Àngel. Reuneix una doble condició (supera la natura, tal com defensava Alberti, i supera el model clàssic antic). Ell és l'escola dels futurs artistes. Al final del període, aquesta nova etapa que s'obre és el Manierisme, que prové del disseny de Vasari, que es referia a les tres etapes com a Maniera (estil), i definia aquest nou canvi que s'estava vivint com a Nuova Maniera.

El seu llibre reproduïx un model bastant clar del que serà el gènere biogràfic cronològic, i ell en senta els precedents. El problema evident de l'obra de Vasari és que es centra tan sols en Florència. En la segona edició del 1568 intenta arreglar-ho incloent-hi alguna biografia d'artistes venecians, però el buit de la primera edició és massa gran.

Cúpula de la Catedral de Florència.

L'edifici és bàsicament gòtic, de finals dels S.XIII, aproximadament de 1290, iniciada la construcció per l'arquitecte romà Arnolfo di Cambio. Brunelleschi entra en contacte amb l'edifici el 1418, i en aquell moment falta per acabar la coberta de l'edifici. És precisament aquest any que el Gremi de la Llana, que s'ocupa del manteniment de la construcció, convoca un concurs públic internacional (més enllà de les fronteres florentines) per tal d'acabar la part d'edifici que falta. Al concurs hi acudeixen Brunelleschi, l'escultor Ghiberti, i un mestre anomenat Battista d'Antonio. Els concursants han de treballar sobretot en dos elements: han de tenir en compte que el tambor de la cúpula ja està construït, a més de manera octogonal, i amés han de tenir en compte que s'havia fixat l'alçada exacte de la cúpula en 82 metres, encara que com veurem el projecte final no ho respectarà i arribarà als 87. Aquests tipus de trets afegien dificultat a la realització d'un pla per a la cúpula i per a la seva posterior execució, dificultat alimentada més si cap pel poc joc i sosteniment que oferien els material de fusta emprats en les cimberes del gòtic.

L'únic que sap resoldre aquest dilema amb encert i convenciment és Brunelleschi, que introdueix el sistema de construcció romà anomenat Spicatum amb pedra i maó. Primerament Brunelleschi pensa en l'arc de mig punt per realitzar la cúpula, però ràpidament s'adona que és un propòsit del tot inviable, i es decanta per l'arc apuntat, que permet més sosteniment i punt de suport a la cúpula i que acaba dotant de viabilitat el seu projecte. Encara que no està tot resolt. El tambor conta un diàmetre enorme sense precedents, excepte el del Panteó, en qui segurament i de manera obligada Brunelleschi devia fixar-se per resoldre el compromís que se li plantejava. La maqueta del projecte que va presentar era de fusta i sumava més de 5 metres d'alçada, tan gran que ens podem introduir a l'interior per veure els resultats tan des de dins com des de fora l'església, feina que li va suposar tres mesos de feina amb un bon nombre d'ajudants.

El terme arquitecte resultava en aquella època desconegut, és a dir, que parlar de Brunelleschi com a arquitecte es tracta d'un anacronisme. Els arquitectes de l'època, doncs, no estudien l'ofici com a tal, sino que provenen d'altres oficis, com l'orfebreria en el cas del propi Brunelleschi. No existeix un Gremi d'Arquitectes. Les grans construccions són monopolitzades pel Gremi dels fusters. La construcció de la cúpula és un moment de canvi de poders en la construcció dels edificis, una idea que comença a agafar força en aquest moment i

que culminarà amb les tesis d'Alberti, que defensarà o premiarà la idea, la concepció de l'edifici (la feina de l'arquitecte) abans que la de la realització o la execució (feina del fuster). Es produirà un canvi de status en la construcció dels edificis.

L'obra s'inicia el 1420 i s'acaba el 1436 amb ajuda de Ghiberti i Di Banca, perquè ningú acaba de fiar-se de la sobrietat de Brunelleschi per realitzar l'obra ja que el seu currículum d'edificis o cúpules construïdes és a zero en aquells moments. Més endavant, amb l'obra més avançada, el propi Brunelleschi sí serà reconegut com a mestre d'obres i cobrarà més que els altres escultors que hi treballen. A la maqueta que va realitzar Brunelleschi no hi trobem la llanterna, l'element vertical superior.

L'altre gran resolució és el problema de la gravetat i l'estabilitat de la cúpula. La resolució arriba amb la construcció d'un doble casquet, tant exterior com interior. Es tracta de dotar d'un esquelet a la cúpula per tal de sostenir-la, afegint-hi a més la utilització de la terra sorrenca del Nord de Florència per afegir-hi lleugeresa.

L'esquelet té 16 arcs apuntats a l'interior que no veiem, que sumats a les arestes sumen 24; aquesta estructura es troba reforçada a més per arcs horitzontals i amb punts de suport. L'esquelet, si el mesurem, trobarem que és més vertical i apuntat que la cúpula de l'exterior, la que veiem. La realització de la cúpula inclogué la construcció d'un complex sistema de bastides, que a l'època s'aixecaven mitjançant força animal, però que en el cas de la cúpula van haver-se de substituir per complexos sistemes d'ancoratge a la part superior per tal de fer pujar diàriament entre 20 i 25 tones de material. A l'època, molt popular la cúpula, la bastida va ser anomenada popularment Stella de la Cuocola (l'estel de la cúpula).

A partir dels 24 metres d'alçada de la cúpula, Brunelleschi utilitzà la totxana, material molt més lleuger, tal com havia après del Panteó d'Agrippa. Mamposteria = cobriment. Es va cobrir l'exterior de la cúpula amb totxana i es va utilitzar el color blanc per a les arestes. Destaca el caràcter aeri i espaiós de la cúpula sencera i acabada, que contrasta amb l'atapeïment i els problemes estructurals interiors que planteja.

Alberti va designar l'harmonia com a Concinnitas (sinònim de bellesa). Brunelleschi és sobretot un tècnic, no és un erudit ni arqueòleg de l'arquitectura. Tot el que estudia d'arquitectura té una finalitat aplicable als seus edificis, no és per saber o per estudiar simplement.

El 1436 s'inaugura la cúpula, encara que falta la construcció de la llanterna superior. Brunelleschi presenta el 1438 la maqueta. És una llanterna molt a la manera del temple romà, incloent-hi però el contrafort gòtic en forma de cercle. No s'acabarà la seva construcció fins el 1467. Els frescos de l'interior de la cúpula daten de 1572-76, i són obra de Vasari i Federico Zucaro.

El gòtic italià, en general, es separa molt del gòtic europeu perquè mai s'acaba de perdre allò clàssic. Molts edificis medievals van ser confosos amb edificis realment clàssics.

També es diu que Brunelleschi va poder basar-se en una pintura d'Andrea de Firenze (de Florència) del S.XIV, on apareix una església en el fons amb una cúpula semblant per no dir idèntica a la que ell mateix realitzaria més tard. Segurament la devia utilitzar com a referència visual, a més d'haver-se fixat molt probablement també amb la cúpula del Baptisteri de Florència.

La construcció de la cúpula va ser mostrar l'orgull ciutadà i va passar conjuntament amb Dante a ser l'emblema de la ciutat.

Leone Battista Alberti (1404-1472)

De Pictura (1436)

De re aedificatoria (1447 - 1452) és un llibre que neix com a encàrrec d'un comentari sobre De architectura

de Vitrubi encarregat pel duc de Ferrara Lionello D'este. Serà un llibre model pels tractats posteriors. De Statua (1464), llibre on exposa el seu sistema de relacions proporcionals en les figures.

Va ser un home molt influent. Secretari del Papa, va tenir relacions amb la majoria de les corts de l'època. La diferència principal amb Brunelleschi és la seva dimensió teòrica – pensar edificis– i no tan pràctica.

Va construir l'església de Sant Francesc de Rímini. Malatesta, el senyor de Rímini, va fer gravar unes monedes de la Vera Effigie d'Alberti. El seu autor és Matteo de Pasti (gran col·laborador d'Alberti a Rímini. A la vida d'Alberti serà una constant trobar Alberti ideant el projecte i els seus col·laboradors posant-lo a la pràctica.

La seva fase d'activitat a Florència està marcada per Leopoldo di Giovanni Rucellai, mecenes o patró d'Alberti. Rucellai era banquer i un dels homes més rics de tota la ciutat, el segon de fet, després dels Médicis.

La capella funerària de L. Di Giovanni Rucellai és la primera obra d'Alberti. És difícil datar amb exactitud les obres d'Alberti a causa de la seva inconstància en el seguiment i execució dels projectes. Aquesta capella es va erigir després de derrocar una capella anterior, i segueix un estil molt semblant al del Sant Sepulcre de Jerusalem. El retorn a allò més clàssic serà una constant en Alberti, que serà un dels grans retornadors i reprenedors de l'art més genuïnament clàssic.

Tanmateix, Alberti es basa sobretot en les fonts literàries, perquè el Sant Sepulcre que es troba ha sofert enormes variacions des de l'Imperi Romà, i s'inspira en les fonts literàries per construir la capella com el Sant Sepulcre en l'època de Constantí.

És un model efectivament molt clàssic el que trobem en la capella acabada, sobretot per l'ordre corinti de les pilastres acanalades. La utilització d'inscripcions llatines en l'àtic del sepulcre és igualment molt romà. Alberti utilitza amb absoluta fidelitat l'ordre clàssic i també l'atmosfera i el clima que es creen. Fins llavors, altres artistes renaixentistes havien fet apunts descontextualitzats sobre la imitació dels models clàssics, mai una afirmació tan clara com la d'Alberti. Fins i tot les lletres llatines son de traç antic.

Alberti es va basar en les tipografies de Lucca Poccioni (La Divina Proporció) i sobretot en Felice Feliciano (1463 Alphabetum Romanorum). Els revestiments marmoris són iniciativa personal d'Alberti, amb pura finalitat ornamental. Introdueix escuts heràldics dels reis de Jerusalem i del constructor del Sant Sepulcre de Jerusalem, Salomó. Les referències i els paral·lelismes són constants. Es tracta d'una obra destinada a la salvació de l'ànima de Rucellai, com representa la famosa frase de l'Evangeli que Alberti inclou: Vaig cercar entre els morts i ja no era allà.

El revestiment de marbre torna a ser utilitzat per Alberti en l'església de Santa Maria Novella. Figura en l'àtic una data, però sabem que no indica l'any en que es va acabar l'obra. Suposem que el promotor d'aquesta nova església és també Rucellai. Es tractava d'un edifici gòtic preexistent en el qual Alberti havia de treballar per tal de fusionar el que ja hi havia construït en gòtic i el nou estil que volia imprimir. Des del punt de vista visual és una església gòtica, però Alberti aplica la Conchinitas (fusió de les parts velles i les noves per tal de trobar la bellesa i l'harmonia) per crear una façana completament nova.

Amb aquesta obra, Alberti crea un model de façana (la façana teló, que amaga la nau central i el que es troba darrera) que serà molt seguit a la Roma del S. XVI. Les volutes laterals soluciona l'efecte visual desharmonitzat que provoca l'amplada desigual entre el cos superior i inferior de la composició. L'entrada vol imitar un arc de triomf romà, que més amunt va seguit de la creació d'un fris que intenta dissimular la disintonia entre pis superior i inferior creant una transició visual.

El resultat final de l'obra és d'harmonia i riquesa en les parts i una proporció molt aconseguida. Utilitza un

sistema de proporcions basat en l'escala musical i l'estructura s troba recolzada en la idea i execució de la figura del quadrat.

A Sant Francesc de Rímini, Alberti torna a trobar-se amb la mateixa situació de conchinitas. Aquesta església resta inacabada.

La recerca d'Alberti per trobar una façana ideal s'acaba amb la troballa d'un bon model en la construcció de l'església de Sant Andreu de Màntua, on imposa el tipus de façana d'arc triomfal on l'única obertura o orifici és una porta enorme, o més aviat un arc triomfal. Separa les naus laterals de la façana mitjançant pilastres i introdueix basíliques o arcs triomfals més petits amb casetons, que reproduirà després en les capelles laterals de l'interior.

La tercera gran construcció d'Alberti a Florència és el Palau Rucellai. És la seva única obra civil, que no obtindrà molta ressonància perquè no innova respecte dels edificis precedents. . El que sí posa de manifest en aquesta execució és el model típic de Palau Renaixentista, construït bàsicament per a la defensa, amb una torre i un pati central ampli, com s'acostumava al S.XV, amb una alçada de tres plantes amb una sèrie uniforme de finestres.

La originalitat de l'edifici d'Alberti rau en la utilització de l'orde clàssic i de pilastres d'ordre dòric a l'inferior i compost en els dos superiors. Utilitza l'anomenat ordre rústic (el maó) per donar sensació de fortalesa a l'edifici. Introdueix tres vies d'entrada, trencant amb el costum de construir-ne només una. Entre planta i planta introdueix un fris o àtic també molt d'estil clàssic. A l'última planta introdueix també un aleró molt característic alhora dels palaus de l'època. Aquesta façana no té veu en els temps d'Alberti perquè és massa innovadora i no s'adiu amb la tradició.

Sempre s'ha dit que la realització pràctica del Palau fou obra de Bernardo Rossellino, col·laborador d'Alberti, amb qui va treballar en la construcció en nova planta de la ciutat de Pienza en honor del Papa Pius II. És l'única ciutat que segueix el model de planta renaixentista plantejat per Alberti.

Portes del Baptisteri de Florència

Les primeres portes daten de 1300 aproximadament, realitzades per Pisano. Les segones portes es porten a concurs el 1401, concurs guanyat finalment ex-aequo per Ghiberti i Brunelleschi. S'inicien les obres el 1404 i s'acaben, amb fortes complicacions tècniques, el 1424. Les obres seràn dirigides pràcticament per Ghiberti, ja que Brunelleschi se n'apartà. Ghiberti tenia una escola de formació del treball en bronze, on més endavant es realitzaran les portes. Allà treballaran en col·laboració Donatello, Michelozzo i Paolo Uccello (que derivà ala pintura més tard).

L'última col·laboració de Brunelleschi en relació al Baptisteri de Florència va ser en les portes del Paradís (1425-1452), que són les terceres portes del Baptisteri. Simultàniament a la realització de les portes, Ghiberti, Donatello, Nanni di Banco i Andre Verrochio van treballar conjuntament en els tabernacles de l'edifici dels Gremis de Florència (l'Orsanmichele). Cal remarcar aquí la presència de Ghiberti, que col·labora de 1411 a 1417 i de Donatello, de 1415 a 1417. Cal destacar també les estàtues de sibils i profetes (al Campanile de la Catedral de Florència) realitzades a inicis del S.XV. per Andrea Pisano i continuades des de 1420 fins 1436 per Donatello.

Tot això són exemples de la força florentina en l'art de l'època. Fins i tot fora Florència, a Pisa, en la Font Baptismal del Baptisteri de Siena, tornen a treballar Donatello i Ghiberti de 1417 a 1427. Totes aquestes dades de Florència i els seus artistes són recollits pel llibre Comentarii de Ghiberti (3volums) cap a 1430, pertanyent al gènere autobiogràfic gairebé i que serà el precedent de les Vides de Vasari.

El concurs per a les segones portes del Baptisteri de la Catedral de Florència se celebra el 1401, organitzat i

sufragat pel Gremi de la Seda, molt poderós. Van participar-hi 7 concursants. Havien de representar el tema El sacrifici d'Isaac. Només coneixem tres noms de concursants: Ghiberti, Brunelleschi i Jacopo de la Quercia. Hi ha qui diu que guanyà Ghiberti, hi ha qui diu que el premi va ser atorgat ex-aequo, hi ha qui diu que era un concurs fora de les fronteres de Florència.

L'obra que representa Brunelleschi està regida sobretot per la forma del marc, tetralobul·lat, que és possible que fos una de les regles del concurs. Brunelleschi intenta anar més enllà del marc, situant les figures molt horitzontals i sense jerarquització, sense transició entre plans. Cal destacar-hi el naturalisme i la vivesa de les imatges. La composició és inferior a la de Ghiberti, però, que és orfetre i es dedica des de fa molt de temps a aquest tipus de composició, més que no pas Brunelleschi que és davant de tot un arquitecte.

En la representació de Brunelleschi se subratlla el Pathos tràgic de l'escena, que simbolitza el sacrifici de Crist. És un símbol de la obediència paterna i la redempció cristiana. Isaac i Crist: els dos sacrificats en turons (el primer al turó Moira i el segon al Gòlgota) i a més eren fills únics. En els plecs de la roba hi ha molta més soltura en Ghiberti, és més solvent que Brunelleschi.

Si passem a l'obra de Ghiberti, veiem també l'escena del sacrifici a punt de consumir-se. Ghiberti és la transició entre la tradició gòtica i l'escultura renaixentista. El modelatge de les dues figures és soberbi, és un mestre amb el bronze.

La primera porta realitzada per Pisano a finals del XIV determina la porta de Ghiberti, la porta Nord. Quan se li va encarregar la porta, els plafons van ser encomanats sobre nou temes del Nou Testament, sobretot de la vida de Crist, fet que no s'havia previst en el concurs i que va condicionar l'obra final de l'escultor.

La segona empresa important de la Florència de l'època és la decoració dels tabernacles de la façana de l'Orsanmichele. L'edifici s'havia acabat a finals dels S.XIV. Aquí trobem el millor i el pitjor Ghiberti, el Ghiberti més gòtic, més semblant a Pisano. Els rinxolats de les barbes són molt medievals, encara que existeixi un tractament embrionari del naturalisme, sobretot per l'intent de representar els nervis de les mans.

Són estàtues que no es poden mirar sense el seu marc, no són exemptes. Aquest fet dóna una visió hieràtica a l'obra, encara que la figura intenti donar certa alegria amb la inclinació de la cama esquerra i de la cintura.

Donatello també va intervenir amb una sola figura en les estàtues pels tabernacles. Va fer un Sant Jordi pel Gremi dels Cuirassers entre 1415 i 1417. Aquesta escultura estava realitzada per a l'oratori de l'edifici i en un tabernacle més petit que els de l'exterior.

Donatello va tenir en compte que la figura pogués veure's com una silueta des dels laterals. El rostre és naturalista, Donatello experimenta en cada obra. Es probable que la figura portés una espasa a la mà dreta que avui no hi és. Aquesta figura és el prototipus del que serà l'escultura moderna. La manifestació d'avantguardisme de Donatello el trobem en el peu del tabernacle, on va esculpir la mort del drac. Marca un punt d'inflexió sobre tot allò anterior, perquè recull la tècnica de l'schiachiato (la utilització del relleu aplanat). Les figures semblen més dibuixades que esculpides. L'schiachiato dóna versemblança a les escenes, i permet modular el relleu en diferents mides per donar profunditat espacial. Donatello s'avança a la Santíssima Trinitat (el fresc) de Masaccio. Aquesta tècnica també permetrà dotar de més moviment a les figures.

Una tercera gran empresa a la Florència de l'època és la citada pica Baptismal del Baptisteri de Siena, que es troba a Pisa però que es pot considerar nascuda a partir de l'art florentí. En la seva construcció van participar-hi Donatello, Ghiberti i Jacops de la Quercia.

Cada un va fer dos relleus, que sumen 6 en total. El banquet d'Herodes, de Donatello, torna a ser realitzat utilitzant la tècnica de l'schiachiato en bronze i crea una jerarquia de plans i una profunditat sense precedents. És un tema de difícil lectura. Donatello desplaça l'acció a l'esquerra. No hi ha jerarquia compositiva en quant a

les figures i va més enllà del marc arquitectònic, perquè fins i tot talla figures per la meitat quan es topa amb el marc.

Contraposa dos termes: el primer terme és el Phatos i el segon és la placidesa. És una tractament molt original. La proximitat de Donatello fructifica finalment en Ghiberti, que s'apropa a l'avantguarda i modernitat del seu company. Ja en els mateixos relleus del Baptisteri Ghiberti utilitza la mateixa tècnica de Donatello, però mai sense arribar al seu mateix nivell expressionista.