

LA ESCULTURA RENACENTISTA EN ITALIA.

1. El Quattrocento.

Socialmente no hay diferencia entre un pintor y un escultor. La escultura renacentista se inspira en la naturaleza y el cuerpo humano, intentando recuperar un lenguaje antiguo.

Se ha ido gestando desde finales de la Edad Media, por lo que nos encontramos con unos siglos de transición. La escultura tenía la ventaja sobre la pintura de que existían abundantes los restos clásicos y un gran número de piezas que podían servir de inspiración a los artistas.

El nuevo lenguaje escultórico surgirá en fechas tempranas, en Florencia del s.XIII y XIV. En el siglo XIII encontramos a la familia de los Pisano, encabezados por NICOLAS PISANO, que ya empezaron a utilizar un nuevo lenguaje escultórico que tenía su origen en los sarcófagos romanos, de los cuales obtuvieron la inspiración para realizar sus relieves. Serán los hijos de Nicolás Pisano quienes difundirán todo esto por la Toscana.

A la muerte de Pisano el centro escultórico se trasladará a Florencia donde se crea una escuela de escultores medievales pero que multiplican los géneros y empiezan a crear el nuevo lenguaje; a partir de aquí, a principios del s. XV, va a arrancar la escultura moderna, antes que la arquitectura y la pintura.

LORENZO Ghiberti (1378–1455)

Era hijo de un conocido orfebre florentino, fue el primer escultor que basó su arte en la cultura, en la fuentes del humanismo.

Ghiberti tenía unos veinte años cuando, en 1402 se convocó un concurso para asignar la realización de las *puertas del Baptisterio de la catedral de Florencia*. En él participaron, entre otros, Brunelleschi, Jacobo della Quercia y Lorenzo Ghiberti. A cada uno de ellos se les propone que esculpan en relieve el tema del *Sacrificio de Isaac*. Entre todos, el preferido fue el de Ghiberti, quien ganó en concurso. Su obra se considera como el comienzo del Renacimiento italiano.

En el museo del Bargello de Florencia se han conservado los relieves realizados por Lorenzo Ghiberti y Filippo Brunelleschi. La comparación entre ambas ilustra la aplicación y el estado de la escultura en la ciudad de Florencia, la cual estaba entrando en su siglo de oro.

La composición de Ghiberti está fundida en una sola pieza, es clara, diáfana; se dispone en un orden diagonal que separa el grupo del sacrificio y el formado por los dos sirvientes y el asno. El relieve de Brunelleschi, fundido en cuatro piezas, es aparentemente confuso, aunque se ordena según dos planos superpuestos en altura cuya atención se centra en la mano del ángel que agarra el brazo de Abraham, en el eje central de la obra. El recuerdo de la Antigüedad está presente en ambas representaciones: la vestimenta y los gestos del patriarca; el ara del sacrificio; el desnudo de los niños, más en el de Ghiberti que en el de Brunelleschi...

Puertas del Paraíso (1378–1455. Baptisterio de la Catedral de Florencia): fueron denominadas así posteriormente por Miguel Angel, que se quedó maravillado ante aquella obra.

La puerta está compuesta por dos batientes, divididos cada uno en cinco recuadros que están rodeados por una serie de figuras en pequeñas hornacinas y medallones con retratos en alto relieve. En unos de estos medallones está retratado el propio Ghiberti, lo cual supone una gran novedad en la escultura y en el arte en general; por primera vez un artista toma conciencia de serlo y de su obra, hecho que no había ocurrido desde antes de la

Edad Media.

Los diez recuadros de las puertas representan escenas bíblicas del Antiguo Testamento. Encontramos a la figura humana que se agrupa y se mueve en grupos esculpida en alto relieve, en la parte inferior de la composición, mientras que el resto es ocupado por un paisaje natural o arquitectónico en bajo relieve. Ghiberti juega con el alto y bajo relieve para dar sensación de perspectiva y dar ilusión de espacio.

JACOBO DELLA QUERCIA(1382–1466)

Debió su formación a la herencia de los Pisano y al aprendizaje de orfebre realizado en el taller de su padre; a pesar de esto último, Jacobo era completamente escultor, en él encontramos figuras recias, con volumen. Trabajó en Lucca, en Siena, en Florencia (donde compitió en el concurso de las puertas del Baptisterio), en Ferrara y en Bolonia.

Sepulcro de Ilaria de Carretto (1406. Catedral de Lucca): se trata de una tumba exenta, sin ningún tipo de enmarque arquitectónico, solo está compuesta por una escultura funeraria yacente. La escultura muestra a Ilaria de Carretto, cubierta con un tocado recorrido por una cinta floral, reposando suavemente sobre dos cojines, como si durmiera.

Se aparta del preciosismo de Ghiberti, nos encontramos un volumen plástico, línea curva y angulosa.

Puertas del Templo de San Petronio de Bolonia (1425): en ellas no vemos la exploración del paisaje de Ghiberti pero sus figuras tienen corporeidad y volumen, lo cual delata la mano de un escultor, se aprecia el estudio de la anatomía y del retrato.

DONATELLO (1382–1466):

Fue sin duda, el mejor escultor del Quattrocento. Fue una artista muy prolífico, totalmente renacentista; cultivó muchos géneros escultóricos, todas las técnicas y amplió todos los temas.

Lo que hace Donatello es ampliar, con mucha inspiración, el horizonte de la escultura que en la Edad media estuvo subordinada a la arquitectura. El centro de su escultura es la figura humana. Su trabajo se iniciará en Florencia; trabajó con Ghiberti y fue amigo de Brunelleschi. Durante una época vivió en Padua y finalmente volvió a Florencia. Su última etapa se caracterizó por un gran ascetismo.

San Juan Evangelista (1411/13–1415. Museo dell'Opera, Florencia): escultura de bulto redondo hecha de piedra. Donatello presenta a San Juan como un anciano barbado.

En la escultura se aprecia la recuperación de los presupuestos clásicos, el plegado de los paños y la elegancia de la figura que recuerda a las figuras clásicas del *filósofo sedente*.

San Marcos (1411–1412. Iglesia de Orsanmichele, Florencia): esta obra pertenece a la decoración escultórica de la fachada de la iglesia de Orsanmichele, de tradición gótica, compuesta por hornacinas que algunas recogen esculturas del Renacimiento.

Donatello rompe con la tradición medieval de subordinar a la arquitectura la escultura que ahora simplemente ocupa su lugar en la hornacina, no se subordina a ella.

Habacuc (El Calvo) (1434): representación de un profeta alejada del planteamiento medieval, Donatello plantea las figuras religiosas con planteamiento de las esculturas de filósofos y oradores del arte romano. Hay un estudio del cuerpo, el rostro es real mostrando incluso su fealdad: rostro angulosos, nariz aguileña, cejas levantadas y boca abierta.

El banquete de Herodes (1426. *Relieve de la pila bautismal del Baptisterio de la Catedral de Siena*): Por estas fechas Donatello ya ha viajado a Roma y puede que los relieves romanos le hayan influenciado.

El tema muestra el momento en que le presentan a Herodes la cabeza cortada de San Juan Bautista. La escena transcurre en un marco arquitectura que muestra la influencia de Brunelleschi. Es una composición agitada, de gran tensión, en la que se aprecia un estudio del movimiento.

Vemos como Donatello desarrolla varios planos de profundidad mediante la gradación del relieve.

Cantoría de la Catedral de Florencia(1431): esta catedral tiene dos cantorías, una de las cuales realizó Donatello.

Se trata de un alto relieve con una sucesión de columnas pareadas entre las cuales vemos a unos *puttis* en plena danza orgiástica.

David (1438–1442. *Museo Nacional de Florencia*): en este siglo se recupera el tema de David y Goliat que permite comparar su tratamiento y evolución a través de los diferentes escultores pues fue un tema que todos realizaron.

Donatello nos lo muestra como un mozalbete, con aire seductor e indolente, elegante y hermoso, reflejando la curva praxiteliana. Es el primer desnudo integral del Renacimiento. En la mano sostiene la espada y apoya el pie sobre la coraza y la cabeza del gigante.

Retrato ecuestre de Gattamelata (1446–1450. *Padua*): retrato de un condotiero. Donatello en un planteamiento clasicista, recupera la figura del militar a caballo pasando revista a sus tropas. Donatello había contemplado la estatua de Marco Aurelio (único retrato ecuestre que se conservó en la Edad Media) y recupera el tema creando una tradición iconográfica que perdurará hasta nuestros días.

Relieves del altar mayor de la Basílica de San Antonio de Padua (detalle): es un bronce relativamente plano, de poco resalte representando escenas de milagros del santo, tiene gran profundidad por las líneas de perspectiva que fugan hacia el fondo.

Puertas de la Sacristía Vieja de San Lorenzo (1456, *Florencia*): continúa el relieve en bronce de poco resalte y poca corporeidad.

– 2ª Mitad del Siglo XV.–

LUCCA DELLA ROBBIA (1400–1482)

Representa la tendencia que se dio en la segunda mitad del s.XV. La escultura está plenamente desarrollada; decae el acento realista que deja paso a la elegancia, el ornato y la gracia. Lucca della Robbia es un claro ejemplo de ello, él representará el lado amable de la vida.

Es un escultor inventor de una nueva técnica escultórica: barro cocido esmaltado (barro vidriado); es un material frágil pero inalterable.

Madona de la Via del Agnolo (*Florencia*): Madona joven y bella sosteniendo al Niño acompañada por dos ángeles bello que sostienen ramos de azucenas, todos ellos enmarcados en un marco semicircular. Deja las figuras en blanco y las recorta sobre fondos azules, los únicos elementos decorativos son las flores.

Virgen del Rosal: es un relieve pero casi de bulto redondo. Virgen sosteniendo Niño sobre rodillas. Actitud elegante y bella. Figura blanca sobre fondo azul. Se aprecia el estudio anatómico y del ropaje.

Retrato de un joven: escultura de bulto redondo realizada con cerámica vidriada. Muestra un joven de bello rostro ambiguo y fisonomía elegante. La policromía a pasado del fondo a los ropajes de color azul y el cabello rubio.

Lucca también realizó escultura en piedra:

Cantoría de la catedral de Florencia (detalle) (1431–1438. Museo dell'Opera del Duomo, Florencia): esta cantoría es gemela a la que realizó Donatello aunque contrastan temáticamente; en esta cantoría vemos una serie de muchachos, de gestos tranquilos y entonando unos cantos, frente a la agitación de los personajes de Donatello. Los rostros de los niños son bellos e infantiles. El relieve tiene varios planos de gradación para dar sensación de profundidad.

ANDREA DELLA ROBIA (1435–1525)

Sobrino del anterior, trabajó en ocasiones con él. Decoró los medallones de las juntas de los *arcos del Hospital de los Santos Inocentes* que representaban una serie de niños en pañales, con la misma técnica que su hermano.

FRANCESCO LAURANA (h.1430–h.1502)

Hermano del arquitecto, como él su obra se desarrolló en Nápoles. Fue el escultor de la corte de Alfonso el Magnánimo.

Su temática se centra principalmente en retratos. Su serie más importante es una serie de retratos de princesas aragonesas; son retratos de busto, interesantes por sus volúmenes simples y claros.

Retrato de Leonor de Aragón

Retrato de Beatriz de Aragón

Pero a parte de esta serie, en su obra destaca la decoración del Arco de Triunfo de Alfonso el Magnánimo que su hermano construyó en Nápoles. Francesco decoró los frisos, las enjutas, las volutas, etc...

Friso principal: es un friso continuo que avanza entre columnas, está decorado con un relieve que presenta la entrada triunfal de Alfonso el Magnánimo en Nápoles, a la manera de los relieves romanos. Muestra una perspectiva arquitectónica delante de la cual avanza el cortejo, en medio del cual avanza el rey portado en una silla y rodeado de trompeteros y los nobles que le acompañan.

Detalle de otro friso: muestra a los capitanes de las tropas del rey de la Corona de Aragón.

VERROCCHIO (1436–1488)

Fue un autor muy prolífico. Debe mucho a Donatello del cual copió muchas de sus obras, adaptando temas que había desarrollado el otro escultor.

David: muchacho vestido, con espada y cabeza de Goliat. Cierta postura praxiteliana, frente a la sensualidad del David de Donatello, éste muestra una actitud más traviesa y llena de picardía.

Il Colleoni (1479–1488. Venecia): retrato ecuestre de un condotiero, replica del Gattamelata. Situado en una plaza de Venecia, la estatua se levanta en un enorme pedestal. Frente al Gattamelata que avanza tranquilamente, ahora nos encontramos con la tensión de Il Colleoni que adopta una pose gallarda y altiva, y la de su caballo que tiene gran impulso hacia delante.

2. El Cinquecento.

MIGUEL ANGEL BUONARROTI (1474–1564).

Es el gran escultor del siglo XVI. Miguel Angel fue sobre todo escultor, pintaba y construía como si esculpiese. La escultura era su campo preferido y su obsesión. Precisamente, en Florencia se inició como artista en este campo.

Miguel Angel crea una escultura de gran fuerza que evoluciona desde el clasicismo más puro hasta el manierismo. Su producción fue abundante y toda ella está unificada por su famosa *terribilità*, ese sentimiento tenso y dramático pero a la vez contenido, ese pathos interno que caracteriza a sus figuras.

Miguel Angel trabaja habitualmente grandes bloques de piedra y tiene un peculiar manera de trabajar: vacía la piedra por todas partes, dando la sensación de que la figura sale entera de ella, como si hubiese estado esperando a que la saquen de su envoltura de piedra. Esto podemos apreciarlo en sus esculturas inacabadas que su aspiración a la perfección impidió acabarlas, o porque perdió su interés en ellas, o simplemente porque se canceló el encargo.

Virgen de la escalera (1491): la técnica y su ejecución recuerda a Donatello que al ser el gran escultor del s.XV, debió influir a la fuerza en la formación de Miguel Angel como escultor.

El tratamiento de los plegados es perfecto. En el rostro de la mujer apreciamos la búsqueda de belleza.

Con unos pocos elementos (los niños que bajan) y la escalera, Miguel Angel crea varios planos de gradación sin tener que recurrir a un relieve muy acusado.

La Piedad del Vaticano (1498–1499. Vaticano): espléndida figura que refleja el compromiso de Miguel Angel con el clasicismo: la composición es triangular; en el rostro de María hay una búsqueda de belleza ideal (es una Virgen muy joven, bella y elegante); a pesar del dramatismo de la escena, es un conjunto tranquilo, la Virgen aparece resignada, aún no aparece el sentimiento de *terribilità*.

David (1501–1504. Florencia): es la obra donde se exhibe de manera más clara el genio escultórico de Miguel Angel. En la actualidad se encuentra en la Galería de la Academia de Florencia, pero hasta 1873 estuvo situado delante del palacio Vecchio, en la Plaza de la Signoría, en el lugar donde hoy está emplazada una copia.

Para construirla Miguel Angel utilizó un enorme bloque de mármol ya empezado, de forma larga y estrecha, que había sido desechado por otro escultor que lo había abandonado en el patio de obras de la catedral.

En esta escultura vemos un cambio iconográfico en el tema. Vemos a un David mayor que en las esculturas precedentes, un adolescente en el momento de la tensión previa a la acción. a punto para el combate y mirando fijamente al adversario.

Muestra la tensión interna, propia del Manierismo, y la potencia contenida. Pero también contiene características clasicistas, hay una búsqueda del prototipo ideal y del ritmo praxiteliano que adopta la figura. La escultura presenta algunas imperfecciones en cuanto a las proporciones (mano y cabeza desproporcionadas) que hoy en día aún son motivo de discusión; pero se sabe que el artista lo esculpió así intencionadamente pues la escultura representa a un adolescente que, por su edad, aún está desarrollándose; aún así no se sabe si es un precedente manierista.

El Mausoleo de Julio II: hacia 1501 Miguel Angel comenzó a trazar lo que sería su obra más ambiciosa, la que más le entusiasmaría y la que más problemas le traería.

Originalmente el mausoleo debía ubicarse en el centro de la basílica de San Pedro del Vaticano (donde actualmente se halla el baldaquino de Bernini). Miguel Angel diseñó un gran proyecto que se vio frustrado, pues por razones políticas y económicas tuvo que ser sucesivamente reducido hasta lo mínimo, hecho que provocó una gran crisis en el artista.

El primer proyecto estaba formado por un conjunto aislado de gran alzado, tres pisos en forma piramidal y unas 40 figuras. Pero Julio II muere y sus sucesores eliminan este proyecto y Miguel Angel tiene que crear otro, esta vez adosado, pero aún con un gran alzado y numerosas figuras entre las que ya planeó incluir el famoso Moisés.

Tras cuatro proyectos sucesivos, finalmente en la iglesia de San Pietro in Vincoli, se construyó un pequeño mausoleo adosado, muy disminuido e inacabado, compuesto por las figuras de *Moisés*, los *Esclavos* (inacabados) y las figuras de *Lia* y *Raquel*.

Moisés (1566–1513): soberbia figura que muestra a Moises como un dios clásico, barbado, musculoso y cargado de la *terribilita* propia de las figuras de Miguel Angel. Está representado en el momento en que advierte la traición de su pueblo, de ahí su mirada, su tensión ya plenamente manierista,

que no se refleja exteriormente.

En 1506, mientras Miguel Angel trabajaba en los proyectos del mausoleo, se descubrió el conjunto clásico del *Laoconte*. Este conjunto impresionó tanto a Miguel Angel que se inspiró en él para elaborar su *Moises* y los *Esclavos*.

Los esclavos: son cuatro figuras inacabadas que en el proyecto debían situarse por parejas al lado del *Moises* y al lado de la figura enfrentada a éste.

Las dos figuras más acabadas son las dos que se conservan en el Museo del Louvre: se trata de dos cuerpos varoniles, en terrible escorzo; su pose recuerda a la de los hijos del *Laoconte*. Debido a que están inacabadas, da la impresión de que están saliendo de la piedra.

Tumba de los Medicis (1520–1534. Sacristía Nueva de San Lorenzo de Florencia): son dos tumbas enfrentadas y pertenecen a Lorenzo el Magnífico y a su hermano Juliano de Medicis.

Cada tumba se compone por una urna con volutas que contiene sus cenizas, dos figuras alegóricas que representan los momentos del día y encima, en un nicho, una escultura entera de ambos.

Lorenzo está representado sentado, en postura pensativa, por tal motivo se conoce a esta escultura con el nombre de *El pensativo*. al lado de la urna se sitúan las figuras de la *Aurora* y del *Día*, representado como un hombre varonil y fuerte.

La escultura de Juliano le presenta como un joven militar, por su belleza esta escultura se la conoce como *El divino*; debajo de ella se hallan las figuras de el *Crepúsculo*, representado como un viejo, y la *Noche*, como una mujer en postura encogida.

En sus últimos años, Miguel Angel se dejó llevar por una profunda religiosidad.

Piedad Rondanini (1550. Roma): en ella no busca la belleza del cuerpo. se preocupa por plasmar el dolor y el sufrimiento, los lamentos interiores.

BENVENUTO CELLINI (1500–1574)

Fue famoso por escribir unas *Memorias autobiográficas* y por ser un gran artista de la fundición en bronce, de la orfebrería y del esmalte, las medallas y las gemas. Cellini era ante todo un orfebre que lograba, a pequeña escala, mayores éxitos que sus figuras al natural.

Fue un verdadero humanista, un artista practico como teorico, escribió su famoso *Tratado* (Florencia 1568) sobre escultura, y viajó por toda Italia, instalándose finalmente en Francia.

Perseo (1554, Plaza de la Signoría, Florencia): fue un encargo de Cosme de Medicis. La escultura representa a Perseo, joven y de gran belleza, que muestra la cabeza de Medusa que acaba de cortar mientras que con la otra mano sostiene la espada. A sus pies se halla el cuerpo del monstruo.

El pedestal sobre el que se apoya la escultura demuestra su trabajo de orfebre y su minuciosidad.

El tema ha perdido el caracter épico y se centra en lo anecdótico.

LA PINTURA DEL RENACIMIENTO EN ITALIA

1. La pintura del Quattrocento.

En el Quattrocento nos encontramos con una serie de pintores ansiosos de buscar nuevas posibilidades, un nuevo lenguaje pictórico.

Se abandonan los supuestos de la tradición bizantina como el gusto por la línea y se recupera el gusto por el bulto pleno.

Los pintores renacentistas son intelectuales y también practican las otras artes.

La pintura deja de cumplir su objetivo didáctico y a partir de ahora se concebirá para el placer estético.

Pero esta renovación pictórica se había iniciado antes del Renacimiento. Hasta el siglo XIII había predominado la *maniera griega* (estilo bizantino) pero hacia el año 1300 se produce la primera reacción: el artista Cimabue y otros pintores reaccionan contra el amaneramiento de la pintura bizantina y propugnan un naturalismo. El más importante de estos pintores es GIOTTO (discípulo de Cimabue) que rechaza la pintura griega y se dedica a observar la naturaleza. Es el motor de arranque del Renacimiento, la base de la revolución pictórica del s.XV.

La pintura renacentista se gesta en la Florencia del siglo XV a través de una serie de autores que harán una gran revolución pictórica. Estos pintores se dividen en tres generaciones que coinciden con el gobierno de tres generaciones de Medicis en Florencia:

1400–1429. Es la fase más temprana y coincide con el gobierno de Juan de Medicis.

Nos encontramos con los primeros pintores renacentistas: Masaccio, Filippo Lippi, Fra Angelico...

1429–1464. Gobierno de Cosme de Medicis el Viejo.

Pintores: Paolo de Ucello, Andrea del Castagno, Piero della Francesca...

1464–1498. Gobierno de Lorenzo el Magnífico. Es la generación de madurez y el Renacimiento ya se ha consolidado definitivamente.

Pintores: Botticelli, Ghirlandaio, Piero di Cosimo...

– La escuela florentina (s.XV).–

FRA ANGELICO (1400–1455)

Es una figura de **transición** entre la última pintura medieval y la primera pintura moderna que se está gestando en Florencia. Por eso las pinturas de Fra Angelico conservan muchos **elementos góticos**: colores vivos, predominio del dorado, nimbos... Está considerado como un pintor moderno, y lo es cronológicamente, pero el legado medieval en su obra es importante.

Fra Angelico era franciscano y por eso su pintura es únicamente **religiosa**; era muy positivo y prefería los paraísos y los **temas amables y gozosos** (Coronación de la Virgen, Nacimiento del Niño...); es un pintor de sentimiento espiritual (era de espíritu contemplativo), pintaba como si rezara, con **gran devoción**. Su pintura al fresco, de caballete, la encontramos en conventos (ej: convento de San Marcos en Florencia).

Coronación de la Virgen: pintura religiosa, actitud devota, tema festivo. Escena cortesana. Dosel gótico, arcos ojivales. Jesús como rey corona a una doncella que es la Virgen. Figuras celestiales (santos y ángeles) con ropajes de gran colorido.

La predela (zona inferior) del retablo está dividida en pequeñas escenas narrativas: crucifixión de Cristo y vidas de santos.

Beso de Judas: tema ya trágico. Tratado con gran humildad, espíritu contemplativo. Todos los que salen están pintados con gran quietud, sin gestos teatrales.

Descendimiento: arcos ojivales marcan las calles del retablo. Cristo descendido por los discípulos, mujeres que miran. Al fondo la Jerusalén terrestre, ángeles llorando en el cielo. Mesura y tranquilidad. Tema trágico, doloroso pintado con un espíritu observativo, pasivo. Mucho detallismo. Colorido, belleza de rostros (algunos idealizados); todo recuerda la pintura gótica.

Aparición de Cristo: detalle de la aparición de Cristo después de muerto a una mujer. Vemos a Cristo en un prado de hojas y al fondo, un paisaje de árboles.

Anunciación: está en el Museo del Prado. Gran proyección en la historia del arte (las anunciaciones). La gran tabla central del retablo está dividida en dos zonas: Loggia con la Anunciación; y el Paraíso donde Adán y Eva son expulsados.

Las dos Evas enlazadas por un rayo divino.

La arquitectura de la pintura conecta con lo que en esos momentos está creando Brunelleschi. Reglas de la arquitectura: loggias, arcos de medio punto.

Actitud sumisa de la Virgen y el Ángel.

Es miniaturista: flores y elementos vegetales, vestidos, elementos dorados de los nimbos.

Las escenas de la predela son de la vida de la Virgen: en el centro está el nacimiento de la Virgen; a un lado la Visita a Isabel; en el otro la Presentación de Jesús en el Templo; la muerte de la Virgen y las Bodas de María y José.

Anunciación: es más austera que la anterior. Es la misma escena de la Visita bajo un marco más goticista. Actitud devota de ambos. Rasgos arquitectónicos más sencillos.

MASACCIO (1401–1428)

Es el primer autor totalmente renacentista. Rompe con la tradición medieval y aporta una innovación: la **corporeidad y volumen** de las figuras. Las de Fra Angelico son bidimensionales, están dispuestas sin esfuerzo; las de Masaccio tienen peso y volumen.

La necesidad de que el ojo humano se dirigiese hacia lo natural, latente ya en la pintura de Giotto y en las obras de los escultores toscanos de principios del s.XV, alentaron la pintura de Masaccio, convirtiéndola en la primera que renovó radicalmente las maneras góticas. En ella, el hombre se pone ante la realidad tridimensional, volumétrica, no inmersa en la infinitud, fuera de la trascendencia de las superficies doradas medievales, una realidad que tiene existencia tanto en lo espacial como en lo emotivo. Las figuras de Masaccio, macizas y contundentes, ajenas por completo al gesto grácil del Gótico, ocupan un espacio verdadero, histórico, un espacio que puede ser perfectamente reconstruido en un volumen acorde a las leyes de la perspectiva lineal y a las del contraste del color.

Los frescos de la Capilla Brancacci son su obra más importante. Son temas extraídos del Nuevo Testamento y de los Hechos de los Apóstoles:

Expulsión de Adán y Eva del Paraíso terrenal (1427): estudio de la perspectiva y tridimensión. Pintura dramática. Hay pocos elementos, las figuras de gran tamaño ocupan todo el fresco y son muy expresivas: Adán y Eva muestran dolor y adoptan una actitud llorosa; el ángel levita sobre ellos sosteniendo una espada y con actitud desafiante. El cuadro adopta un aire absolutamente dramático, Adán y Eva no son solo criaturas avergonzadas ante Dios, son seres humanos que sufren profundamente su alejamiento de la tierra feliz. Nadie había pintado antes, como Masaccio, el drama del género humano.

Es el primer desnudo integral del Renacimiento, púdicamente oculto por unas hojas. Supone la recuperación de la idea de belleza aunque hay cambios en esa idea.

El cuadro también tiene un valor simbólico y filosófico: al ser expulsados, Adán y Eva sienten vergüenza y se cubren; el desnudo es la inocencia y el vestido, la vergüenza.

Tributo al César (1425): cuadro antológico del primer Renacimiento. Se corresponde con el episodio del Nuevo Testamento Mat,17. Siguiendo a Mateo, Masaccio representa la historia del recaudador que pide a Cristo, rodeado de sus discípulos, el pago del impuesto; Cristo ordena a Pedro que consiga la moneda del vientre de un pez y la entregue luego al recaudador. Aunque la narración evangélica presenta tiempos distintos, Masaccio concibió un grandioso espacio único en el que los dos actos de la acción del hombre, en la secuencia de la obediencia de Pedro, franqueasen el mandato de Cristo.

La acción transcurre en un desértico paisaje en el que solo unos pocos árboles marchitos contrastan con la aridez que lo asola. Apenas sin luz ni color, la mirada del espectador se dirige irremediablemente hacia la figura de Cristo. A la derecha, sobre un fondo arquitectónico, la última escena de la narración aparece ya como el cumplimiento de un deber; atrás ha quedado lo único sobrenatural del relato: el hallazgo de la moneda en el vientre del pez. Este desplazamiento del milagro a una zona secundaria ha hecho pensar que la historia evangélica pudiese esconder un significado más cotidiano, como el poder en evidencia el deber político social que todo ciudadano florentino tenía con el catastro, instituido en 1427, en beneficio de conseguir una igualdad tributaria. El cuadro tiene un planteamiento horizontal. Masaccio recurre a unos pocos recursos medievales: pintar en una misma composición varias veces los mismos personajes, narración continua, varios sucesos; la isocefalia; y los nimbos dorados.

Vemos un estudio de la perspectiva arquitectónica: Cristo, sus discípulos y la gente que los interroga están situados bajo una perspectiva arquitectónica, con líneas que siguen un punto de fuga; lo mismo ocurre en la escena en que San Pedro está pagando el tributo.

Por lo demás es un cuadro antológico del Renacimiento. Perspectiva horizontal y no ascensional como en la pintura gótica. Pesa más el color y el claro oscuro que el dibujo como en el gótico. Ahora es la pincelada la forma dada por el contraste de colores y no por el contorno.

Hallazgo compositivo, las figuras no aparecen en sentido lineal ya que hay uno de espaldas y están en sentido circular, rodean a Cristo, distintos planos de profundidad que crean espacio.

Figuras volumétricas, corpóreas. Gran capacidad para pintar retratos, planteamiento psicológico de los personajes, están sus propios rasgos individuales.

La Trinidad (1427, pintura al fresco. Santa María Novella, Florencia): es uno de los frescos más importantes de Masaccio. Representa la aparición del lenguaje moderno en la pintura.

El fresco se sitúa en medio de una pared blanca y muestra el tema de la crucifixión. El eje central viene marcado por las figuras de Cristo crucificado (desnudo excepto por el manto de pureza, cabeza ladeada y buen estudio anatómico) y Dios Padre, a cuyos lados se sitúan simétricamente opuestas, las de María y San Juan en el plano superior y las de los donantes arrodillados en primer término (todavía perdura esta incursión medieval), la Paloma del Espíritu Santo se desplaza del Padre al Hijo.

Masaccio crea unas pocas figuras otorgándoles un realismo extraordinario, tanto en sus poses, como en sus gestos y rostros. Consigue estos efectos con el dominio absoluto de los modelados lumínicos y cromáticos.

Un marco arquitectónico totalmente renacentista cobija la

escena (arco de medio punto sostenido por dos columnas corintias, bóveda de cañón acasetonada). Al ser tan colosal, esta arquitectura le da un sentido dramático a la obra.

El punto de fuga de la perspectiva está en el eje de simetría, ahí convergen las líneas dando un sentido de profundidad acentuado por el punto de vista alto.

La Trinidad es quizá una de las obras más perfectas de la historia de la pintura. Para realizarla, Masaccio debió contar con la ayuda de Brunelleschi, tal y como afirman cantidad de estudiosos del tema basándose en la precisión con que se planteó la estructura arquitectónica que cobija la escena. Dicha estructura demuestra una aplicación perfecta de la perspectiva matemática. Asimismo la adopción de una serie de elementos típicos de la arquitectura brunelleschiana corrobora

la hipótesis antes mencionada.

Todas las figuras obedecen a unas mismas dimensiones, tanto las de los orantes como las de los personajes divinos. La arquitectura se halla en función directa de esas dimensiones, por lo cual puede hablarse de una conjunción entre las figuras y el fondo. Cada elemento ha sido pensado en relación a la medida de un hombre de estatura media situado de pie delante del fresco. Como resultado de ello se advierte la unidad espacial conseguida por el artista.

Crucifixión: sorprendente por los contrastes. Arco gótico y fondos dorados, nimbos.

Corporeidad de las figuras, dramatismo de la escena, estudio anatómico de Cristo que preludia la "terribilità" de Miguel Angel.

FILIPPO LIPPI (1406–1468)

Era fraile y llevó una vida muy agitada. Su pintura es básicamente religiosa pero con un planteamiento

diferente al de Fra Angelico, sin referencias divinas, los personajes celestiales de sus obras están tratados como personajes cotidianos.

También cultivó el fresco (Iglesia de San Felipe).

Sus obras destacan por su gran calidad y minuciosidad.

Era un gran retratista. Pintó muchas *madonnas*.

Su obra va a ser fundamental para toda la pintura florentina en la medida que asimila, sistematiza y difunde las novedades de los grandes cradores: de Masaccio, la solidez de los volúmenes; de Fra Angélico, el lirismo de su expresión y colorido; de Piero della Francesca, la fuerza narrativa y la

construcción del espacio a partir de la luz. Fue en su última etapa cuando se dedicó a sintetizar lo que habían hecho los pintores anteriores.

Predicación del Bautista: tanto las actitudes de los personajes como la solución compositiva anuncian un lenguaje renacentista, aunque el paisaje es arcaico, goticista (falta un verdadero estudio de la naturaleza, las rocas del fondo son simples volúmenes que se quiebran en ángulos muy acusados).

Nacimiento: Virgen, Niño, Dios Padre en los cielos y el Espíritu Santo como paloma.

Niño sobre el prado, Virgen arrodillada, paisaje natural, nimbos. No hay sentido devocional, es más cortesana. Estilo caracterizado por la importancia que da el detalle. Es el exponente del espíritu flamenco en Italia: minuciosidad de cada elemento.

Anunciación: básicamente nos hallamos ante una pintura cortesana, los personajes llevan ropajes normales y solo se les reconoce por los nimbos. Planteamiento más próximo a la vida, podrían ser personajes cortesanos en una galantería amorosa.

El escenario arquitectónico muestra la evolución de la arquitectura en este momento (arco de medio punto, loggia, columnas y pilastras corintias).

Colorido muy decorativo. Tratamiento minucioso de la pintura

que es característico del Quattrocento.

La iconografía es la habitual, el ángel con una azucena en la

mano como símbolo de pureza (elemento medieval), la Virgen, Dios, la Paloma. Gran luminosidad. Tratamiento poco místico y espiritual.

PAOLO DE UCELLO (1396– 1475)

Se inicia como orfebre. Tiene un estilo muy original, bastante interesante. Uno de los aspectos que más le preocupan es la **perspectiva**, crear espacios. Halla la solución a través de las **reglas geométricas**. Intenta crear **volúmenes**, masas. Plantea aspectos "cubistas" al tratar de captar los volúmenes de las figuras.

Una sola temática: pintura de **batallas**. A través de los escorzos de los caballos y el cruce de lanzas intenta ahondar los problemas del espacio.

Batalla de San Romano (temple sobre tabla): es su obra más importante y refleja muy bien sus

planteamientos. Se trata de un ciclo de tres paneles que Uccello pintó para el palacio Medici después de 1451 y antes 1457. El motivo de la obra lo constituye la conmemoración de la batalla de San Romano (1423) en la que los florentinos vencieron a los sieneses.

Uccello eliminó cualquier tipo de grandiosidad heroica y convirtió las escenas en un despersonalizado campo de batalla. Inspirándose en la rigidez formal de los tapices, Uccello puso a prueba todos sus conocimientos de perspectiva para crear claridad visual en los grupos de guerreros que se apretujan en un espacio ordenado por elementos y accesorios casi ornamentales o considerados como tal (banderas, lanzas, cimbras, sombreros) y los propios cuerpos de los caballos y caballeros que con sus escorzos provocan un inquietante movimiento visual

Panel de los Uffizi (detalle): dos grupos de jinetes que chocan en mitad del cuadro provocando una confusión de caballos y lanzas. Colorido muy decorativo e irreal, intenta captar el dinamismo (el constante cambio de color intensifica la sensación de dinamismo).

Panel de la National Gallery (detalle): duelo entre dos jinetes. Se aprecia la presencia de una perspectiva lineal en el primer plano. Escorzo de los caballos. Contraposición de volúmenes de diferentes colores para dar dinamismo. Al fondo hay un paisaje dilatado con ballesteros.

Panel del Louvre.

Uccello pintó dos versiones del tema de *la leyenda de San Jorge*.

San Jorge y el dragón: riqueza de colorido, contraposición, volúmenes. Son siempre escenas de caballería de tradición medieval.

Paisaje natural, gruta ojival, princesa de perfil tradicional en las damas florentinas, poca importancia de la figura femenina. Dragón y jinete en forzado escorzo. Composición violenta y dinámica. Recuerda a la técnica del cómic.

San Jorge y el Dragón: otra versión más tosca. El dragón sobre sus patas se lanza sobre el jinete. Las figuras están todas de perfil, paisaje menos trabajado.

ANDREA DEL CASTAGNO (1421– 1457)

Era un autor de carácter violento, apasionado y duro, carácter que tuvo fiel reflejo en su arte. Pintó poco y estuvo bastante condicionado por sus magníficas dotes de dibujante que recupera la importancia de la **línea** (precisa mucho los contornos). Destaca también su **naturalismo** sobre todo en la persona, intenta retratarlos como son. Llegó al límite las aportaciones de Masaccio, límite en que los cuerpos de sus personajes adquieren **robustez** escultórica y expresan un intenso dramatismo.

Los elementos ambientales están reducidos al mínimo, centra todo el interés en la **figura humana**.

Se dedica tanto al fresco como a la tabla, pero trabaja más el fresco.

La última cena (1448, pintura al fresco. Refectorio de Santa Apollonia, Florencia): fresco grande longitudinal. Frente a la típica mesa circular, Andrea propone un nuevo planteamiento longitudinal y pinta una larga mesa y detrás de ella, un banco adosado a la pared con los discípulos sentados y una figura enfrente en primer plano para crear niveles de profundidad, (sólo pone a uno para no tapar la acción del cuadro).

Juego de mármoles policromos que rememoran la arquitectura clásica.

En torno a la mesa están situados los personajes, Cristo en el centro, San Juan recostado sobre él, los demás están conversando.

Galería de retratos con rasgos personales, no sólo en el pelo sino también en los rostros. Inspiración de la gente de la calle.

Retrato de Dante (convento de Santa Apolonia): fondo ambiental neutro sobre el que se recorta el personaje. Retrato sobre tabla de gran calidad.

PIERO DELLA FRANCESCA (1416–1492)

Es el más interesante de esta generación. Sigue a Masaccio en la valoración del volumen, también a Ucello. Fue muy admirado por los posteriores pintores cubistas por la importancia de los volúmenes y la geometría.

Está obsesionado por la **perspectiva**, el **volumen**, la **geometría**. Son rasgos característicos de su pintura.

Temática religiosa centrada en la figura humana: son corpulentas, voluminosas, estéticas...

Bautismo de Cristo: en un primer plano está Cristo en el Jordán que está siendo bautizado por San Juan Bautista, sobre él vuela la Paloma del Espíritu Santo y a su lado hay un árbol detrás del cual hay un grupo de tres ángeles que observan la escena; al fondo se ven cuatro fariseos (innovación al introducir a los fariseos y los ángeles).

Los niveles de profundidad quedan fijados por los cuatro árboles que van disminuyendo de tamaño y que relacionan el primer término con el fondo del paisaje.

Las formas se han simplificado para conseguir que la composición quede reducida a una hábil ordenación geométrica (todo está encaminado a conseguir un equilibrio perfecto).

Colorido cálido y suave, tamizado por una luz especial, sin

sombras que da una suave atmósfera; una gama de colores claros y fríos que recortan las figuras destacando la geometría de la composición, (descubre la luz, la cual no será estudiada por los renacentistas excepto por él mismo y Rafael hasta el Barroco).

La Natividad: en primer plano se halla la Virgen arrodillada ante su hijo; detrás de ellos hay un coro de ángeles (derecha) y un grupo de tres hombres (izquierda); detrás de estos dos grupos se halla el portal con el buey y la mula; y en último plano se ve un dilatado paisaje. Es una composición armoniosa, el equilibrio es perfecto. Los grupos de figuras de la zona izquierda y de la derecha se corresponden plenamente.

Díptico los duques de Urbino (1465): Piero della Francesca también cultivó el retrato. Se trata de un retrato convencional florentino de la época: dos bustos de perfil que Piero della Francesca recorta delante de un paisaje dilatado donde se capta perfectamente la lejanía con la gradación.

El retrato de la mujer (Battista Sforza) está pintado con cierto idealismo y el de el hombre (Federico de Moltefreto) con más realismo.

En el reverso del díptico están representados unos carros con figuras alegóricas que representa el triunfo alegórico de los espesos.

También cultivó el fresco, su serie más importante es la de la Leyenda de la Vera Cruz (iglesia de San Francisco, Arezzo) que es su obra más importante y está compuesta por un conjunto de diversas escenas, en

algunas de las cuales toma la temática de las batallas:

Batalla de Constantino y Majencio: planteamiento no tan irreal, figuras con volúmenes geométricos. La geometría adquiere un papel esencial en el ordenamiento de los grupos y los personajes y en su formalización, convirtiéndolos en verdaderas experiencias geométricas en las que todas las partes obedecen a una estructura perfecta reducida a cuerpos simples: un óvalo para la cabeza, un cilindro para el cuello, volumen regular para vestimentas y tocados, etc. En los episodios de acción como las batallas, esa geometría hace que la quietud sea la expresión dominante en los frescos; ningún dramatismo, ningún gesto arrebatado, ningún movimiento. El orden es el principio que lo domina todo, aun en aquellas composiciones como las de acción bélica en que el desorden parece necesario. El orden se inicia en un absoluto dominio del dibujo, se expresa más rotundamente a través del color y la luz.

Piero della Francesca se hace eco del colorido de la escuela veneciana. Figuras inmóviles, nobles, como de un mundo épico. También usa el recurso de los escorzos.

Batalla de Heraclio y Cosroes: composición complicada, ya que incluye gran cantidad de figuras y el tema exige una correcta representación del movimiento y el escorzo que se soluciona aplicando una perspectiva. Las figuras contrastando con el tema están muy estáticas, no hay dramatismo ni planos de profundidad.

Sueño de Constantino: vemos al emperador, con barba, recostado en la cama de su tienda de campaña; a sus pies está sentado un criado y de pie, un soldado haciendo guardia.

Se aprecia un estudio lumínico del cuadro, un foco único de luz se proyecta sobre la tienda creando un contraste de luces y sombras (es un precedente del tenebrismo), al centinela de espaldas le da la luz solo de perfil y su figura, captada la contraluz, proyecta su sombra sobre el servidor sentado a los pies de la cama de Constantino.

GHIRLANDAIO (1449–1494)

Es un autor bastante desconocido a pesar de que tuvo a Miguel Angel como discípulo. Enlaza con Filippo Lippi, también es un exponente de lo flamenco. Da importancia de lo secundario; es un pintor refinado, **elegante y cortesano** aún tratándose de pintura religiosa. Supo conjugar el iluminismo con un fuerte plasticismo en el tratamiento de las figuras. Tuvo gran conocimiento técnico de la figura, conocimiento que puso al servicio de la elegancia de las formas.

Desde el punto de vista de las formas fue más modernizante que Botticelli.

Retablo de la Epifanía (1485, fresco. Hospital de los Santos Inocentes, Florencia): Concentración en los detalles más mínimos. Anecdótico.

Pesebre sobre pilastras corintias con decoración de grutesco, Virgen, San José, Reyes Magos, buey, mula, gente.

Detrás hay un paisaje intentando profundizar en el espacio. Composición muy simétrica, la Virgen parece una señora de la nobleza. Colorido rico.

Retrato de viejo con niño (1480–1490, óleo sobre tabla): es un típico retrato de perfil en el que Ghirlandaio busca un acusado realismo. Las dos figuras se recortan sobre un cuadro o ventana que da sensación de profundidad.

SANDRO BOTTICELLI (1444–1510)

Es un pintor de enorme **sensibilidad**. La obra de Botticelli no constituye un progreso respecto a lo que ya se ha visto, sino un retroceso a formulas arcaizantes. No se preocupa por los hallazgos técnicos como la perspectiva y el volumen, se deja llevar por su inspiración. Es un gran dibujante. El artista busca la plasmación de una **belleza ideal**; hacia ese objetivo dirige el dibujo elegante y afectado (tiene un estilo especial caracterizado por líneas curvas) y el colorido rico e irreal.

Todas sus figuras son similares, no hay musculatura ni anatomía, fuerza en el rostro, tristes, **melancólicos**, mirada de ensueño que enlaza con el **carácter poético** de su pintura. Tuvo gran éxito en la Florencia del siglo XV. Trabajó tanto la pintura sobre tabla como la de caballete y el fresco. Trató diversos géneros: **religioso, mitológico, retrato**.

Natividad mística (1501): tema religioso. Pesebre, Virgen, San José, buey y mula, muchos ángeles en explosión de gloria por el nacimiento de Jesús. Tema alegre y emotivo.

Virgen del Magnificat (1480–1481. Temple sobre tabla): este tondo es un primer intento por parte de Botticelli de dar vida a una composición redonda. En él vemos a la Virgen, una bella mujer de mirada nostálgica que sostiene al Niño; unos personajes jóvenes sostienen la corona y el libro, estos personajes que pueden ser ángeles son todos iguales: rostros de gran belleza, melancólicos, lánguidos, y asexuados. Aprovechando el marco curvo del tondo, Botticelli crea un ritmo contrapuesto de curvas: la Virgen ladea la columna adaptándose al círculo, también el Niño se arquea y los ángeles que sostienen la corona.

Apreciamos la fuerza del dibujo.

A finales del s.XV y principios del s.XVI, los papas empiezan a llamar a los artistas italianos para que trabajen para ellos. En 1481, Sixto IV llamó a Roma a los principales pintores del momento: Ghirlandaio, Botticelli, Perugino y Signorelli para decorar la *Capilla Sixtina*. Ellos pintarán las escenas de los muros laterales de la nave:

Las pruebas de Moisés: Fresco que relata escenas de la vida de Moisés. Su personaje se repite en cada escena, viste de amarillo con un manto verde. Recurso medieval de la sucesión narrativa: Moisés mata al egipcio; luchando contra los pastores lágidas; liberando a las hijas de Yectro; haciendo de pastor; hablando con Yahvé; volviendo con su familia a Egipto.

Enfrentamiento entre Datán y Abirám: gran número de personajes, horror y sorpresa. Se recortan sobre un marco arquitectónico clásico: arco de triunfo de Septimio Severo de tres vanos, algunas columnatas en ruinas en los laterales.

Botticelli es un pintor arcaizante, no aporta nada nuevo sino que **refleja la sensibilidad poética** que tiene.

También pinta una temática mitológica que suele tener profundos contenidos filosóficos. Fue muy dado a representar **alegorías** (acaparan la mayoría del contenido de sus obras), debido a la libertad que este tipo de temas le proporcionan para abocar toda la originalidad de su arte en ellas.

Alegoría de la calumnia (1495): está inspirado en la descripción del cuadro de Apeles llamado igual, aunque no tiene nada que ver excepto el nombre.

En el extremo derecho del cuadro, en un trono aparece el rey Midas con orejas de asno, está situado entre la Ignorancia y la Sospecha, tiende la mano a un personaje vestido con andrajos que es la Envidia y que conduce a la Calumnia que arrastra del pelo a su víctima y aparece acompañada por la Insidia y el Fraude. Detrás de ella hay un personaje sombrío que representa la Penitencia y que dirige su mirada hacia la Verdad desnuda, que cierra la composición pictórica en la parte izquierda.

Los personajes están situados en un marco arquitectónico de referente clásico con figuras en hornacinas, relieves en el friso y pilastras con escenas narrativas que enlazan con el tema tratado en el cuadro.

El cuadro pretende ser una reflexión sobre la verdad y la mentira.

Palas y el centauro (1482–1483): cuadro vertical (inusual en Botticelli). Presenta a Palas Atenea armada con una alabarda (en lugar de la lanza típica) que aferra con gesto tranquilo a un centauro por los cabellos; éste, armado con un arco, se vuelve hacia ella con una mirada de dolor y sorpresa.

En los personajes vemos el rostro habitual en las figuras de Botticelli. Atenea está representada con paso cadencioso, vestida con elementos vegetales y en la mano tiene la cabellera del centauro arqueado por la espalda. Los personajes están junto a un resto arquitectónico y sus figuras se recortan sobre un paisaje dilatado.

El cuadro se interpretado como una alegoría de Florencia dominando a Roma; o la sabiduría dominando a la ignorancia...

La Primavera (1482): es una de sus obras más importantes y representa su momento cenital. La composición conforma una aureola que enmarca la figura de Venus (la verdadera protagonista). La composición se resuelve en varios grupos de figuras hasta un total de nueve, el máximo aconsejado por los tratados de la época para confeccionar una composición amplia. El dibujo es detallista y está bien marcado; no existe un estudio naturalista de la vegetación, también totalmente idealizada. Las flores, los frutos y las hojas no son más que un elemento decorativo.

El pintor se recrea en mostrar una dulce melancolía en los rostros de sus figuras.

El Nacimiento de Venus (1484–1486): es una de sus obras más importantes y está inspirada en una pintura de Apeles. Está realizada con gran sentido poético. Todo resulta armónico y está al servicio de la belleza; la figura de Venus es un recatado desnudo femenino de indudable delicadeza, subrayada por la palidez de su piel. La línea curva domina el cuadro, como lo demuestra la manera de resolver el movimiento del cabello de la figura principal. La composición resulta más simple que la anterior al estar reducida a tan solo cuatro figuras. La falta de naturalismo de la pintura hace que la representación del agua se reduzca a una sucesión convencional de líneas en "V" en filas alternas completamente ingenuas (solución típica de Botticelli que pasa de soluciones técnicas). Los personajes siguen desprendiendo melancolía de sus miradas.

Historia de Nastagio degli Onesti (1482–1483): son cuatro tablas que plasman un cuento del Decamerón. Tres de ellas se encuentran en el Museo del Prado.

En los últimos años de su vida entra en un período de crisis: en 1492 muere su protector, Lorenzo el Magnífico y se ve atacado por Savonarola que ataca sus pinturas por sus desnudos y temas mitológicos y filosóficos. Tiene una crisis moral y casi destruye sus cuadros. A partir de ahora se dedicará a temas religiosos como la pasión de Cristo o *la Piedad*.

– **Otras partes de Italia (S.XV).**–

LUCA Signorelli (1441– 1523)

Es de Etruria. Se adentra ya en el siglo XVI porque encaja con ese momento pictórico. Es un autor interesante porque enlaza con Massaccio y Piero della Francesca preocupados por el **volumen** y el **sentido dramático** que desembocará en Miguel Ángel. Tiene una enorme imaginación. Su pintura es **monumental**, hay muchos personajes de tamaño gigante, furor dramático.

Pintó los *frescos de la Catedral de Orvieto (1499–1502)* que son un ciclo de pinturas centrado en las postrimerías: "*Juicio Final*"; "*Anticristo*"; "*Resurrección de los muertos*"; "*Infierno*" y "*Paraíso*".

Juicio final (detalle): preludia a Miguel Ángel. Los condenados con cuerpos convulsionados y rostros suplicantes y desesperados son atados por los demonios y llevados a los infiernos. Hay demonios verdes o grises con patas de cabra o alados. Arriba hay un ángel que expulsa a los condenados con los demonios. Amontonamiento de figuras, complicados escorzos, gran estudio anatómico (músculos, venas al detalle), furor dramático, gestos de terror, dolor y crueldad, y un estudio del movimiento interesándose por la resolución de complicados escorzos y la representación del desnudo en movimiento. Se concentra en cada detalle.

PERUGINO (1446–1523)

Es llamado así porque vivió en Perugia. Es un pintor que desarrolla un estilo particular. Su pintura es **blanda, sentimental, monótona, sensual e indolente**. Los retratos son siempre iguales, lánguidos. Una pintura que no encaja con su personalidad ya que era una persona irreligiosa, irreverente y ávara.

Es conocido, sobre todo porque fue maestro de Rafael.

Retrato de Santa Flavia: la santa adopta la posición típica de sus figuras: lánguida, devocional y blanda.

Retrato de San Plácido

Tondo de la Virgen con el Niño: actualmente se halla en el Louvre. La Virgen y el Niño están situados entre Santa Catalina y Santa Rosa, junto con un coro de ángeles.

Es muy simétrico, la Virgen aparece como eje de la composición. Los rostros son blandos, emocionales, populares.

El fondo está muy cuidado, con técnica miniaturista, y los planos se alejan suavemente hasta el infinito.

La Piedad: Es una composición muy dramática y se desarrolla en un marco arquitectónico que enmarca a la Virgen, Cristo, Magdalena y San Juan y los ennoblece. Rigidez cadavérica y color cenizo en Cristo. Actitud mística similar a la de San Plácido al mirar al cielo.

Resurrección: es una pintura muy blanda. Cristo se eleva hacia el cielo, gesto indolente, está en una mandorla; asombro y sueño de los soldados. Ángeles al lado de Jesús.

Perugino también fue a Roma a trabajar en la *Capilla Sixtina* a allí realizó los paneles laterales, de gran calidad, que nos permite apreciar su influencia en Rafael.

Entrega de las llaves a San Pedro: reglas de perspectiva, suelo geométrico que fuga hacia el fondo. Se trata de una composición simétrica, para la perspectiva utiliza como punto de fuga el edificio del fondo, es un edificio de planta central como los que llevará a cabo Bramante ya que pintura y arquitectura están muy conectadas, es un edificio formado por dos cuerpos, y a su lado aparecen dos arcos de triunfo. Para hacer más efecto de perspectiva, Perugino coloca a los personajes en primer plano, mucho más grandes que los del segundo, en el primer plano aparece Cristo entregando las llaves a San Pedro, los personajes aparecen con vestiduras renacentistas.

Tentaciones de Cristo: panel lateral. Se reduce a un nivel secundario. Demonio tentándole en el desierto detrás y delante está lo anecdótico.

Moisés en Egipto.

PINTURICCHIO (1454–1513)

Su obra es menos conocida que la de Perugino, a igual que éste, trabajó en la escuela de Perusa, pero más tarde se traslada a Florencia porque es el gran foco de atención del s.XV.

El Papa Sixto IV lo convocó con otros pintores para decorar la Capilla Sixtina en los registros horizontales de los muros. Más tarde deja Florencia y se trasladará a Roma donde en 1492, desarrolló su obra cenital y menos conocida: la decoración de los departamentos Borgia en el Vaticano.

Frescos de los departamentos Borgia: son unas dependencias anexas a las pintadas por Rafael y hoy en día están destinadas a albergar esculturas del siglo XX. Estas estancias fueron decoradas para Alejandro IV, pero cuando los Borgia perdieron el poder fueron cerradas a cal y canto. Julio II, afortunadamente, se mandó pintar otras estancias y no destruyó las de los Borgia.

En total se trata de 5 estancias que contienen todas ellas una decoración suntuosa y que contienen un lenguaje hermético y simbólico, a través de ellas se marca una progresión mística:

- 1– Cámara de los planetas.
- 2– Cámara de las sibilas y profetas.
- 3– " de las artes liberales.
- 4– " del Credo o de los santos.
- 5– " de los misterios.

En la cubierta de las estancias se refleja el gran contenido esotérico.

Disputa de Santa Catalina de Siena: aparece la santa enfrentada al monarca y a las personas que quieren juzgarla, perspectiva paisajística con arco de triunfo. La pintura de Pinturicchio no supone ninguna innovación, pero es de gran calidad.

Entrada del Papa Pio II en San Juan de Letrán (detalle): representa a Pio II, portado en una silla, entrando en San Juan de Letran, catedral de Roma. Vista de la nave central, con columnas de orden corintio, se observa el presbiterio y el baldaquino, el papa aparece con muchos atributos del poder; obispos y nobles contemplan la escena. Hay volumen y perspectiva.

ANDREA MANTEGNA (1431–1506)

Pertenece a la escuela de Padua, ciudad muy conectada con Venecia dada su proximidad. A pesar de ello, la obra de Mantegna se circunscribe a esta ciudad.

Desde el punto de vista de las innovaciones técnicas, Mantegna es una de las grandes figuras del s.XV. Era un **gran dibujante** y sigue a Masaccio en la **corporeidad** de las figuras, domina el **escorzo**. Su principal característica es que impone el **punto de fuga del cuadro muy bajo**, así el pintor y el espectador se sitúan mas abajo del cuadro. El punto de fuga no huye hacia arriba, sino hacia abajo. Otra gran innovación de Mantegna es lo que llama la **cúpula perforada**; hasta entonces la cúpula suponía un espacio cerrado, Mantegna intenta hacer desaparecer la cúpula mediante la utilización de muchos escorzos, pintando el cielo y a veces ángeles en escorzo sobre el cielo azul.

Fue un gran estudioso de la anatomía humana, gran corporeidad, algunos estudiosos han mantenido que

primero pintaba las figuras desnudas y luego las vestía con paños en que los pliegues están muy bien representados.

San Sebastian (1470): aparece el santo atado a una columna corintia, representando su martirio, con todo el cuerpo plagado de saetas, solo va cubierto por un paño. El color de la figura es cenizo ya que le gusta pintar el color de la muerte. Añade un elemento realista, su cara es morena, mientras que el resto del cuerpo es cenizo. El punto de vista es bajo, ha representado dos niveles, en la parte de abajo aparecen representados dos verdugos y en la parte de arriba aparece San Sebastián, sufriendo el martirio. Hay un excelente estudio anatómico.

Gusto arqueológico de pintar elementos arquitectónicos. La figura es un desnudo clásico que hay que conectar con la escultura romana que se está conociendo en Italia y se hace eco de eso.

Cristo muerto (1480. Milán): Se aprecia el color seco y austero propio de Mantegna, debido a lo cadavérico de la figura (la combinación de colores fríos y ocre acentúa el dramatismo); se reflejan las costillas y el abdomen, todo eso se funde en un gran estudio de los pliegues del paño. No aparece ningún indicio de idealización. Destaca el dolor de las mujeres y la minuciosidad de las heridas, gran escorzo que destaca que la figura aparezca pintada desde los pies proyectados hacia el fondo. El juego de luces y sombras marcan claramente los volúmenes del cuerpo

Tránsito de la Virgen: es un cuadro ambivalente porque por un lado, sigue la tradición y por otro, enseña el horror a la muerte. Aparece la Virgen, muerta y rodeada por los apóstoles. Para dar profundidad se utiliza una ventana que da a un paisaje y el suelo. Los apóstoles aparecen representados por nimbos. Es innovador porque nos presenta lo desagradable de la muerte, la Virgen en vez de representarse como una mujer bella aparece como una anciana decrepita y cadavérica con vestiduras poco seductoras.

Iglesia de Erimitari: conjunto de frescos que se perdieron al caer una bomba en 1944, durante la II Guerra Mundial, y que conocemos a través de algunas fotos antiguas.

Tríptico de la Adoración (1460–1470): es en la tabla central donde se aprecia un colorido más rico, en ella aparece la Virgen en un marco más naturalista junto con San José y el Niño, rodeados de angelitos y con los tres Reyes Magos (ya con el rey negro) y su séquito de criados. Hay realismo, escorzo, volumen y perspectiva, las figuras son corpóreas.

La circuncisión (detalle de la tabla lateral): la Virgen lleva en brazos al niño Jesús para que el sacerdote judío practique la ceremonia. Otros personajes contemplan el ritual, el templo de Jerusalén es el marco de la escena, aparece decorado como un templo renacentista, el suelo ajedrezado, arcos de medio punto, mármoles, grutescos, orden corintio, guirnalda y decoración en relieve del "Sacrificio de Isaac" (prefiguración bíblica, no casual) y "Moisés mostrando las tablas de la ley".

2. La pintura del Cinquecento.

El Cinquecento se desarrolló durante el siglo XVI. Los artistas de esta época se dividen en tres grandes grupos:

- Grandes figuras del XVI: Leonardo da Vinci, Rafael y Miguel Ángel.
- La escuela manierista.
- La escuela veneciana.

En este período los problemas técnicos (perspectiva, volumen) ya están resueltos, es una etapa de

maduración, solo la luz será estudiada más tarde, en el Barroco. El lenguaje artístico ya está creado.

Ahora los artistas ya no tienen que demostrar lo que saben y pueden llevar la pintura a la madurez, centrarse en la búsqueda de la belleza ideal.

Se estudia el cuerpo humano y el desnudo, pero sobre todo el femenino como un eco del movimiento intelectual llamado neoplatonismo.

Esta etapa destaca por la claridad, grandiosidad y simplificación de sus obras. Por esta razón desaparece lo anecdótico y lo secundario y destaca la importancia del cuadro como conjunto. En los cuadros del Quattrocento se observa gran cantidad de figuras, ahora la obra se ve como un conjunto.

La línea deja paso cada vez más a la pincelada y al modelado, un modelado suave como el que podemos apreciar en Leonardo y Rafael.

Este es el momento cenital de la pintura clásica que se aprecia en Leonardo, Rafael y Miguel Angel.

El Clasicismo.

LEONARDO DA VINCI (1452–1519)

Aunque es anterior a algunos pintores considerados del Quattrocento, debido a sus innovaciones está considerado un pintor del Cinquecento, o al menos se le sitúa en el tránsito entre del siglo XV y el XVI.

Leonardo fue una figura clave del Renacimiento italiano. Fue un hombre muy **polifacético** y exploró en todos los campos, tanto en el ámbito práctico como en el teórico. Su obra trata sobre **muchos proyectos**, algunos de los cuales llevó a la práctica.

Artísticamente, Leonardo se formó en el taller de Verrocchio, junto a Botticelli y Perugino.

Como pintor, Leonardo se caracteriza por:

- **Blando modelado** de los cuerpos que ganan en belleza expresiva. Su obra se centrará en la figura humana.
- Plasmará el **movimiento con gran naturalidad** y sus figuras son muy ricas en movimiento (ésto, a la larga, desembocará en el manierismo).
- Insinuará la conquista de la luz a través del **SFUMATO** que consiste en una **suave transición entre la zona iluminada y la zona a oscuras** a través del blanco y el negro; con esta técnica **funde las figuras con el ambiente**, como si unas neblinas las cubrieran y otorga una **expresión dulce y vaga** a sus figuras (esto se ha calificado como *sonrisa leonardesca*). Explorará en el campo de la luz y de la sombra, estudiando el tránsito de una a la otra. Para cubrir sus paisajes de neblinas empleará el sfumato basado en un dibujo lineal por líneas vaporosas, mediante las cuales consigue una especie de niebla imprecisa donde los **personajes se difuminan** y parece que todo flota en una atmósfera especial, por ello las figuras adquieren un encanto distante y enigmático.
- En sus pinturas intenta captar la **psicología** de sus personajes.
- Poseía grandes dotes de **dibujante**.
- Tiene preferencia por las **composiciones triangulares**.

– Su pintura es básicamente **religiosa**.

Autorretrato: Este autorretrato da idea de las extraordinarias cualidades de Leonardo como dibujante: con unos pocos trazos ha conseguido representar fielmente un rostro muy expresivo y lleno de fuerza.

La Anunciación (1472. Florencia, Galería de los Uffizi): es un cuadro de la primera etapa (una de sus primeras obras), con influencia de su maestro Verrocchio, aún no ha encontrado su estilo definitivo pero ya son detectables ciertos rasgos que van a conformar parte de su producción futura.

El modulo compositivo es el común desde hacía varias generaciones, con el angel que aparece a la izquierda y la Virgen que recibe el mensaje situada ala derecha. El ángel, de perfil, está arrodillado y levanta la mano derecha; María está sentada delante de un atril decorado con motivos vegetales y clásicos (hechos con gran minuciosidad) y que está situado entre ambos, en primer plano, como en un bajorrelieve, en perspectiva central. María representa el ideal de belleza del pintor, refleja sensualidad, serenidad y también distancia; los rostros han sido idealizados y no hay ninguna evidencia del *sfumato* característico de sus obras de madurez. La factura de las telas está muy lograda, como puede apreciarse en esa especie de gasa en el apoyo del libro. El horizonte está pintado a dos tercios del cuadro, detrás de la Virgen hay una balaustrada que separa la terraza de la fuga de los planos, al fondo aparece un paisaje, formado por montañas, aguas y árboles, Al ser de su primera etapa, está aun sin solucionar definitivamente el paso paulatino el primer al último plano y se utiliza la arquitectura (concretamente los sillares que conforman la esquina del muro situado tras la Virgen) como elemento configurador de una perspectiva lineal, muy infrecuente en obras posteriores. Sin embargo, el marcado interés por la vegetación del prado, así como la consecución de la profundidad por medio de la alternancia de bandas horizontales claras y oscuras anticipan lo que serán algunas de las características de su obra.

Madona del clavel (1478–1480. Oleo sobre tabla. Alte Pinakothek de Munich): es una obra de juventud y pertenece al primer período florentino. Al ser un cuadro de juventud, aún no están patentes todas las características propias de Leonardo.

El cuadro muestra a la Virgen jugando con el Niño enseñándole un clavel. Se aprecia la conexión del movimiento entre las dos figuras. La Virgen muestra el ideal de belleza de Leonardo, vestida con ropajes de la época cuyos colores armonizan perfectamente. En el exterior, más allá de las ventanas compuestas por arcos de medio punto, los azules del cielo y de las montañas se pierden en el infinito.

Leonardo divide su cuadro en dos "espacios" separados por una pared: un primer espacio interior, en que la luz y los reflejos modelan la figura de la Virgen, y uno exterior, invadido por un paisaje brumoso y fantástico, tan típico en Leonardo. Destaca la impresionante búsqueda del relieve y la búsqueda de monumentalidad.

En 1482 Leonardo se traslada a Milán, donde permanece durante casi veinte años al servicio de Ludovico el Moro. Durante su estancia en Milán pintó dos grandes obras:

La Virgen de las rocas (1483. Museo del Louvre): se trata de un tema tomado de los evangelios apócrifos. Se trata de un paisaje en el cual un ángel encuentra a San José, María y al Niño en su huida a Egipto y presenta al Niño Jesús su primo San Juan Bautista.

Es una obra cenital ya que en ella si que encontramos todos los elementos propios de Leonardo: composición triangular y simétrica; movimiento de gran naturalidad con todas las figuras conectadas entre si mediante el juego de manos y miradas; el modelado es suave; Leonardo, como siempre idealiza a sus personajes, sobretudo a los femeninos buscando un peculiar ideal de belleza (ya presentan su característica y enigmática sonrisa leonardesca); en esta obra se aprecia perfectamente la técnica del *sfumato*, el tránsito entre luces y sombras es tan suave que las figuras parecen difuminadas y la expresión de sus caras es muy dulce.

Al fondo aparece un paisaje grutesco, en tonos grises y con niebla imprecisa, dándole al cuadro un ambiente muy característico de Leonardo.

En 1503–1506, Leonardo pintó otro cuadro con este mismo tema y que actualmente se halla en la National Gallery de Londres, este cuadro se diferencia por tener unos colores más fríos y por los nimbos de los personajes.

La última cena (1498. Refectorio de Santa María del las Gracias, Milan): El tema de la obra está totalmente conectado con su ubicación. Situado en la pared del fondo del refectorio, el cuadro parece prolongar el espacio real, las líneas de fuga nos indican que el tema del cuadro también está ocurriendo en el refectorio y consiguiendo así, proyectar el espacio real de la sala.

La pintura está muy dañada debido a la propia investigación del artista. Leonardo siempre buscaba nuevas técnicas y en este caso intentó adaptar el temple a la pared, técnica que no dio los resultados esperados.

La composición es muy simétrica, en el centro de una larga mesa longitudinal, se sitúa Cristo y a los lados los apóstoles que se sitúan en grupos de tres. No aparece nadie delante de la mesa; este hecho tiene contenido simbólico pues deja a Cristo solo ante el eminente peligro que le amenaza; Leonardo, a diferencia de muchos otros pintores, no eligió el momento de la Consagración, sino que escogió otro momento de la Santa Cena, el momento en que Jesús anuncia que uno de los apóstoles le va traicionar y el los rostros de los apóstoles se refleja la alarma ante esas palabras. Leonardo ha elegido un momento de gran carga psicológica y de gran dramatismo, por esta razón sitúa a Cristo solo y a los apóstoles en grupos, para captar las diferentes reacciones.

Hacia 1500, Leonardo vuelve a Florencia y es durante su estancia en esta ciudad cuando pinta *la Gioconda*, retrato, según Vasari, de Monna Lisa, esposa de Francesco del Giocondo.

Leonardo permanecerá en Florencia el 1506, año en que vuelve a Milán.

La Gioconda (o *Monna Lisa*) (1503–1506. Museo del Louvre): es sin duda su obra más conocida (quizás la más conocida de la historia del arte). Es de reducidas dimensiones y el pintor siempre lo tuvo con él. Según Vasari, el retrato corresponde a Monna Lisa, esposa de Francesco del Giocondo.

Se trata de un retrato femenino de medio cuerpo, típicamente florentino pero con algunas innovaciones (como la posición de los brazos). Leonardo culmina aquí su modelo de retrato a medio camino entre la idealización y la realidad, al tiempo que lleva al extremo refinamiento la técnica del *sfumato*, creando un velo atmosférico que envuelve toda la escena y da un carácter inasequible a la figura, en contraste con su corporeidad. La técnica del *sfumato* adquiere su máximo desarrollo aquí y contribuye a crear esa sensación de atmósfera sugerente, reforzada por el tortuoso paisaje del fondo, que contrasta con la aparente calma del personaje de la Gioconda; el aire es tan vaporoso que semeja una gasa.

Por primera vez en la historia de la pintura, se acomete la ejecución de un retrato con la intención de captar el carácter del personaje, no solo su apariencia física, Leonardo capta totalmente la psicología del personaje. La Gioconda trasluce todo lo que Leonardo intentó a través de la pintura, y como no, todas sus características.

Este tipo de retrato dejará profunda huella en los pintores posteriores, tanto milaneses como florentinos.

Boceto del Ana Triplex (Cartón de Santa Ana), (1498. Museo del Louvre): Leonardo demuestra sus dotes de gran dibujante. Dominio de la luz mediante la técnica del *sfumato*. El rostro de la Virgen es de gran belleza. En este boceto hallamos la misma atmósfera de ternura que en el cuadro.

"Ana Triplex" (Santa Ana, la Virgen y el Niño) (1510. Museo del Louvre): En el cuadro aparece Santa Ana

que sostiene sobre sus rodillas a María que coge a Jesús que a su vez, está cogiendo un corderito. La estructura es piramidal y de pocas figuras pero interrelacionadas entre ellas. Su actitud, su movimiento, es natural y elegante. El dibujo es importante, pero está difuminado por el sistema del *sfumato* que, como una suave neblina desdibuja los contornos. En el rostro de las dos mujeres aparece la sonrisa leonardesca.

Al fondo un paisaje con colores monogrisés, contornos casi difuminados. En estas pinturas desaparece lo anecdótico.

Baco (1511–1515. *Museo del Louvre*): en un primer plano se sitúa Baco sentado en una actitud un poco forzada, está sentado con las piernas cruzadas, con el brazo derecho sostiene un manto y señala algo con la mano, mientras que con la otra mano sujeta un bastón; está desnudo y solo se cubre con un paño. Su rostro es de gran belleza, en él se aprecia la sonrisa leonardesca y un gran estudio anatómico.

Al fondo hay un paisaje con fondos grisáceos, de montañas y aguas, tratado con la técnica del *sfumato* consigue un toque enigmático. Los contrastes entre luces y sombras presagian el tenebrismo del barroco de Caravaggio.

En 1513, Leonardo marcha a Roma invitado por el cardenal Juliano de Medicis. No pinta casi nada, la única obra que se le atribuye en este periodo es la de *San Juan Bautista*.

San Juan Bautista: Es un cuadro muy interesante por su escorzo. Vemos a San Juan, en actitud algo forzada señalando con la mano derecha la cruz que sostiene. Su figura se recorta sobre un paisaje neutro. El juego de luces y sombras nos indican la presencia del *sfumato*.

A principios del año 1517, Leonardo acepta la invitación Francisco I y se instala en Francia, donde vivirá hasta su muerte, dos años años después, en el 1519.

RAFAEL SANZIO (1483–1520)

Marca la cota más alta dentro del Renacimiento, representa el **gran clasicismo** y además murió antes del Saco de Roma, por lo que su obra no se vio afectada por ello.

Pese a morir muy joven (vivió solo 33 años), su producción artística fue muy elevada. Trabajó tanto el fresco como la tabla, instaló un taller donde realizaba los numerosos encargos con ayuda de sus discípulos. Trabajó en todas las artes, incluso se conoce una escultura suya, pero claramente se decantó por la pintura.

Rafael **aglutina** todos los hallazgos del Quattrocento, incluso todas las características de sus contemporáneos y **armoniza** todas esas tendencias pictóricas. En Rafael se **sintetiza** un proceso pictórico de más de 200 años, fundiéndolo en un estilo personal. Su pintura es **idealizadora**, basada en el neoplatonismo, pero al mismo tiempo es **real** ya que está pensada para la contemplación de la belleza pero reflejando rasgos reales, siempre mostrando sus rasgos psicológicos. Es un estilo muy personal donde se observa el **predominio de la curva**.

De muy joven se convirtió en el pintor "mimado" por los papas y consiguió grandes triunfos en poco tiempo. Básicamente se le puede considerar como un niño prodigio de la pintura.

Sus características más importantes son:

- En sus composiciones domina la **claridad**, junto con la **perfección de composición y ejecución**.
- Influencia de Perugino, Leonardo y Miguel Ángel.
- **Proporción, medida, elegancia y belleza ideal**. De ahí la **delicadeza** de los tipos humanos de Rafael.

- Es creador de **composiciones simétricas**. Primero lo hará en planos paralelos y más tarde en composiciones triangulares (clara influencia de Leonardo).
- Sus **figuras son suaves**, con rostros redondos y miradas de ensueño.
- Su principal aportación a la composición espacial es que le da **gran profundidad y amplitud**. Crea un espacio donde sus figuras puedan moverse elegantemente.
- Su pintura se puede dividir en varias etapas en función de los lugares donde estuvo:

1. Urbino.

2. Perusa.

3. Florencia.

4. Roma.

Autorretrato (1506. *Galería de los Uffizi*): a pesar de ser un autorretrato, aún pueden apreciarse en él algunos visos de idealización, ala que tan propenso fue Rafael. Un colorido suave y cálido, sin contrastes, acompaña un dibujo cuidado, pulido y elegante.

1. Etapa de Urbino: pintura de infancia.

San Jorge: el cuadro presenta en primer plano, a un joven caballero cubierto con una armadura brillante que está clavando la lanza al dragón, mientras que la dama aparece en un segundo plano. este cuadro es muy sugestivo e interesante por el escorzo del caballo, la naturalidad del jinete y el paisaje de fondo, también hay que destacar el reflejo de la armadura. Con este tema se puede apreciar el avance en la pintura con respecto a Uccello.

2. Etapa de Perusa (1501–1504): esta es su segunda etapa de formación. Durante esta época Rafael trabaja en el taller de Perugino con quien se formará pictóricamente y le influirá de gran manera.

Las tres Gracias (1502–1503, *Oleo sobre tabla*): aparecen las tres Gracias desnudas y formando un círculo. Es una composición interesante, se aprecia un estudiado y delicado equilibrio de ritmos en la superposición de los cuerpos y del movimiento de las tres Gracias que ocupan todo el espacio de la escena sobre un fondo desnudo que sirve sobre todo, con sus tonos de tierra tostada y con el tono del cielo, para realzar el color carne de los desnudos.

Sueño del caballero (1504. *Oleo sobre tabla. National Gallery de Londres*): según Martín Gonzalez, Rafael debía tener unos trece años cuando pintó este cuadro. Es una pintura atractiva que posee un contenido simbólico: el joven está reclinado sobre la silla de montar, detrás hay un paisaje formado por una arquitectura típicamente medieval (un castillo), el caballero tiene un sueño en el aparecen dos damas a ambos lados del caballero que le ofrecen un libro, una espada y una flor.

Es una obra de juventud, pero ya se advierte el gusto que Rafael tenía por las composiciones claras, sencillas y equilibradas: un árbol en medio del cuadro actúa como eje de simetría, las figuras se contraponen como si fuera un espejo. Se trata de un cuadro cerrado. Vemos un clasicismo de formas que buscan la belleza ideal (en los rasgos idealizados de las damas apreciamos su ideal de belleza), sensación de calma, dibujo cuidado al máximo (se aprecia lo gran dibujante que es) y gran colorido del cuadro.

Los desposorios de la Virgen (1504. *Oleo sobre madera. Pinacoteca di Brera, Milán*): en esta obra se aprecia

claramente la influencia que tuvo en Rafael su maestro Perugino. Este cuadro es casi una réplica de la *Entrega de las llaves a San Pedro*, que Perugino pintó para los paneles laterales de la Capilla Sixtina.

En un primer plano aparece el ritual de la boda. Los personajes están divididos en dos grupos colocados en esquema circular y separados por el rabino que actúa como eje de simetría; a la derecha de la composición se sitúa San José con un grupo de hombres y a la izquierda aparece María acompañada de un grupo de doncellas. Detrás de ellos se levanta un edificio de planta central que ocupa con su volumen casi la mitad de la escena. La composición tiene una clara perspectiva lineal. Rafael organiza la composición haciendo partir los puntos de fuga de la perspectiva desde el fondo del cuadro; el eje central está claramente marcado tanto por el sacerdote, como por el templo y la decoración del pavimento (perfectamente visible gracias al punto de vista alto que ha adoptado Rafael). La construcción del fondo está claramente inspirada en Bramante y es muy parecida a la del cuadro de Perugino: se trata de un edificio de corte clásico y planta octogonal, central y dividido en dos cuerpos pero sin los dos arcos de triunfo que aparecen en el otro cuadro. Rafael consigue la unidad entre los personajes y el fondo mediante la armonía bicromática entre las figuras y el suelo (a su vez, los grupos de figuras y la decoración del pavimento obedecen por separado a una bicromía). El dominio del dibujo es evidente y la idealización es notable, sobre todo en los rostros femeninos. El rostro de los personajes denota la sensibilidad propia de Perugino.

3. Etapa de Florencia: en 1504, Rafael parte hacia Florencia donde entró en contacto con Miguel Ángel y Leonardo, lo que, unido al estudio de los grandes quattrocentistas florentinos como Masaccio, Ghirlandaio, etc... completaría su formación. Hasta 1508, en que pasó a Roma, la obra de Rafael se centró preferentemente en la representación de *Madonnas*, figuras de bellas mujeres que invaden todo el lienzo, con actitud majestuosa y elegante (influencia de Leonardo).

Virgen con el Niño y San Juan (La bella jardinera) (1507. Museo del Louvre): este tema siempre fue uno de los preferidos de Rafael. Aquí igualmente supera a su maestro Perugino que también había cultivado este tema con su "dulce" estilo; Rafael nos muestra unos pocos personajes que invaden toda la escena, de rostros redondeados e idealizados y formas blandas. En la composición triangular se refleja la influencia de Leonardo. Esta composición triangular demuestra también, su gusto, ya indicado, por las figuras cerradas y estables del clasicismo.

La serenidad compositiva se transmite a la actitud de las figuras, así como al paisaje de fondo y se subraya igualmente por la armonía tonal y atmosférica de la tabla. La pintura de Rafael intenta presentar lo mejor de la figura humana.

La dama del unicornio (1505–1506. Oleo sobre tabla. Galería Borghese de Roma): en este cuadro se aprecia que Rafael fue un magnífico retratista. El artista presenta una dama que sostiene en la falda un unicornio, símbolo de la castidad, contra el fondo un amplio paisaje que se abre a sus espaldas, en la ventana entre dos columnas. La mujer está representada de medio cuerpo ligeramente ladeada y vestida con ropajes de la época. El rostro de gran belleza y perfil redondeado, está idealizado pero al mismo tiempo es real.

Santo entierro (1507. Oleo sobre tabla. Galería Borghese de Roma): composición religiosa de carácter dramático, aunque es un tema trágico, la acción transcurre con cierta comensura.

Los discípulos trasladan el cadáver sin vida de Cristo, éste aparece en el centro de la composición de forma horizontal, y el resto de los personajes intentan sujetarle; detrás hay un grupo de mujeres que sujetan a la Virgen que sufre un desmayo. Los rostros de las figuras son muy expresivos, son caras de sufrimiento y de dolor pero elegantes.

En este cuadro también destaca la gran luminosidad colorido que realzan el dramatismo del momento.

Es un cuadro del s.XVI que se puede comparar al Santo Entierro de Caravaggio ya en el s.XVII, en pleno

Barroco.

4. Etapa de Roma: en 1508 se traslada a Roma y se pone al servicio del papa Julio II como retratista de la corte vaticana. Debido a su gran éxito, el papa le encargará la realización de las Estancias Vaticanas con diversas pinturas al fresco.

Retrato del Cardenal (1510. Museo del Prado): es el retrato de un cardenal que no se ha podido identificar. Está representado de medio cuerpo sobre un fondo neutro. Es una versión idealizada del personaje pero con realismo (Rafael sabe extraer lo más bello de cada personaje). Hay que destacar el gran estudio cromático del traje del cardenal.

Retrato de Julio II (1512): Rafael retrata a su mecenas de medio cuerpo sentado en una silla, ligeramente ladeado y ataviado con los ropajes papales.

Rafael es un retratista de gran calidad, quizás sea el mejor hasta su época ya que consigue llevar el retrato a su cénit.

Madona de la silla (1514. Tondo. Galería Palatiana, Florencia): vemos a la Virgen (carente de atributos iconográficos) con el Niño y un ángel; es una Virgen muy sensual y bella que ocupa casi todo el tondo, adopta una actitud noble y distante. Se aprecia un claro predominio de la curva que permite adaptarse al marco y un cierto sfumato.

Retrato de Baltasar de Castiglione (1514–1515. Museo del Louvre): Es el típico retrato renalesco, idealizado, de medio cuerpo, ligeramente ladeado y sobre un fondo neutro. En este caso, Rafael ha utilizado la gama de colores ocres para dar más elegancia a la composición y resaltar la expresividad de la cara.

Retrato del Cardenal Bibiena (1516): la idealización de rafael presenta al cardenal noble y elegante, incluso apuesto.

Retrato de Leon X con dos cardenales (1517–1519. Galería de los Uffizi): aparece el papa sentado en su mesa de trabajo con un libro abierto y dos cardenales detrás de él.

A partir de 1508 Rafael trabajó la decoración al fresco o decoración mural en la Estancias Vaticanas.

Cuando Julio II subió al poder no se sintió atraído por las estancias Borgia, así que mandó disponer de unas nuevas y encargó su decoración a Rafael. Los nuevos departamentos son cuatro en total, con una estancia de gran tamaño y las otras más pequeñas. Al principio se encargó su decoración a Perugino pero Julio II cambió de opinión y acabó dándole el encargo a Rafael. Y así estas salas se convirtieron en el momento cumbre de su obra.

Su elaboración duró varios años, así que en ellas se puede apreciar la influencia de otros pintores como la de Miguel Angel que cada vez es mas patente, y su evolución artística.

Rafael tuvo tantos encargos que al final, las últimas estancias fueron concluidas por sus discípulos y él apenas trabajó en ellas.

Las estancias son de forma rectangular, cada una de ellas tiene un conjunto de dos frescos menor tamaño adaptándose a las puertas de acceso y al marco curvo, y otros dos frescos de mayor tamaño que también se adaptan a un marco curvo.

Estancia de la Signatura (1508–1511): era la estancia que debía acoger la biblioteca personal del papa, por esta razón era la de mayor tamaño. Recibió este nombre porque en esta sala se firmaron numerosos tratados

importantes. Esta estancia está decorada por los frescos de la *Disputa del Sacramento* y la *Escuela de Atenas*. Los temas están conectados, el primero representa la verdad revelada (o consagrada) y el segundo, la verdad natural (la filosofía). Rafael consiguió reflejar una de las máximas del Renacimiento: encajar la religión con la tradición clásica.

La escuela de Atenas (1509–1510): una gigantesca basílica que supone la sincronización con la arquitectura de Bramante, es escenario de esta grandiosa composición cuyo tema es la escuela de Atenas, símbolo y centro de la filosofía de la Antigüedad.

Nos encontramos con una perspectiva cuyos puntos de fuga convergen en el centro. El gigantesco marco arquitectónico está compuesto por pilastras, columnas, arcos de medio punto y hornacinas donde se sitúan estatuas de bulto redondo, medallones y dos grandes bóvedas de cañón, decoradas con exágonos.

Es una composición muy compleja debido a la gran cantidad de personajes que aparecen; infinidad de variados gestos animan una multitud de figuras sabiamente organizadas mediante una adecuada combinación de colores, aunque el dibujo sigue predominando por encima de todo. Bajo esta nueva arquitectura colosal aparecen multitud de filósofos, sabios y personajes de la Antigüedad, cada uno de ellos está perfectamente individualizado y algunos de ellos caracterizados por figuras del Renacimiento y contemporáneos de Rafael. La sala donde transcurre la escena está presidida por las estatuas de Atenea, diosa de la sabiduría y las ciencias, y Apolo, dios de las artes y la música.

En el centro de la composición aparecen Platón (Leonardo da Vinci), con el *Timeo* bajo el brazo, que eleva el dedo hacia el cielo indicando el mundo de las ideas, y de Aristóteles, sosteniendo la *Ética*, que extiende hacia delante la mano señalando la importancia de las experiencias. Ambos están acompañados por dos grupos de personas que a su vez enlazan con otros dos grupos.

A la izquierda de las dos figuras centrales está Sócrates enumerando argumentos a sus discípulos, entre ellos Jenofonte. Abajo, está Epicuro coronado de pámpanos y Zenón leyendo un libro. Pitágoras, sentado, anota en un grueso volumen mientras un jovencito sostiene la tablilla que contiene las normas de las proporciones musicales. Detrás aparece Averroes, caracterizado por el turbante blanco, se inclina hacia él. Mientras, a su lado Heraclito (con los rasgos de Miguel Ángel), escribe con el codo apoyado en un gran bloque cúbico de piedra; esta figura es interesante pues parece ser que fue añadida en el año 1511, cuando el fresco ya había sido terminado; en esa época, Miguel Ángel había terminado la Capilla Sixtina y Rafael había quedado tan impresionado que quiso homenajear al artista incluyéndolo en *la Escuela de Atenas*; por tal motivo pintó a Heraclito con los rasgos de Miguel Ángel, situándolo en una posición pensativa y forzada, casi manierista, que recuerda a la de las figuras de la Capilla Sixtina.

Más allá, a la derecha, aparece Diógenes, reclinado en la escalinata pese a las protestas de algunos discípulos. Mientras, en un primer plano Euclides (con los rasgos de Bramante) se inclina para medir con el compás una figura geométrica. A su espalda se sitúa Zoroastro que sostiene la esfera celeste, frente a él está Ptolomeo el cual tiene el globo terráqueo en las manos y ciñe una corona. Detrás de ellos, en el extremo derecho aparece el retratado el propio Rafael con un gorro negro.

Disputa del Sacramento (1509): situado en la pared opuesta a la anterior. Representa la tradición cristiana, a pesar del título, pretende ser una exaltación de la Eucaristía.

Esta composición está situada en un espacio abierto, la escena está dividida en dos franjas horizontales, en la zona inferior se muestra la vida terrenal con un altar en el centro y el pan eucarístico, en torno a éste se sitúa la Iglesia militante discutiendo la esencia del mundo eucarístico, en el centro vemos a San Gregorio y San Jerónimo mostrando la verdad de la Iglesia; como ya hizo en la *Escuela de Atenas*, entre los teólogos, doctores de la Iglesia y otros personajes históricos, Rafael pinta los retratos de personajes su época, (Fra Angelico, Julio II...). En la parte superior del cuadro se representa a la Iglesia triunfante con Abraham, San

Pedro, Moises, los ángeles... formando un esquema semicircular. En el centro aparece Cristo rodeado de la Virgen y San Juan Bautista y sobre él aparece Dios Padre rodeado de ángeles.

Es una composición simétrica y precisa que recuerda a Perugino. De nuevo observamos en la perspectiva las mismas características que en sus otras obras, convergiendo los puntos de fuga en la Forma Sagrada, que ocupa el centro de la composición, marcando el eje central junto con las figuras de la paloma, Cristo y Dios Padre. Rafael idealiza sus personajes pero no olvida la realidad.

El Parnaso (1510–1511): es el tercer fresco de esta estancia donde se representa el paraíso, ahora literario, del humanismo clasicista. En el centro de la composición aparece Apolo sentado mientras toca un instrumento musical, está rodeado por las Musas y personajes de la literatura clásica como Homero, Virgilio, Horacio, o escritores renacentistas como Boccaccio o Petrarca.

Este fresco es un símbolo de la idea de belleza de Rafael.

Estancia de Heliodoro (1511–1514): en esta segunda estancia se pone en relieve como la Iglesia de Dios es la verdadera a través de la demostración de la protección que Dios da a su Iglesia. Bajo este mensaje subyacía una clara intención de glorificación del papa Julio II.

Esta estancia se caracteriza por su dibujo insuperable, por lo que Rafael ahora se lanzará a resolver el problema del color, influido por la escuela veneciana.

Heliodoro expulsado del templo (1511–1512): el fresco representa el momento en que Heliodoro, profanador del Templo, es arrollado por la aparición celestial de un jinete montando a caballo, delante del sacerdote Oria, en el fondo, y del Papa Julio II mientras es portado por los silleteros, a la izquierda; la escena transcurre bajo los arcos de una arquitectura de arcadas y cúpulas que representa el interior del Templo de Salomón de Jerusalén.

Rafael introduce una nueva perspectiva al desplazar el grupo central a un extremo del cuadro. La composición es en diagonal marcada por el escorzo del caballo.

Se aprecia una investigación del color, hay un gran colorido en los ropajes, capas, terciopelos y armadura del jinete.

La luz, misteriosa y dramática, corresponde a las posiciones violentas de los personajes trastornados por el dramatismo de la historia. Por primera vez se incorpora el sentimiento dramático en su pintura lo cual supone un aspecto prebarroco.

Misa de Bolsena (1512): muestra la historia de un sacerdote bohemio que oficiaba en la ciudad de Bolsena que dudaba del misterio de la Eucaristía hasta que un día vio como la hostia empezaba a sangrar y recuperó la fe.

En la parte superior del fresco aparece el altar como eje de simetría, como una arquitectura, a un lado aparece el sacerdote cogiendo la hostia, el rostro muestra su asombro ante el milagro; detrás de él y en la parte inferior del cuadro, aparecen representados monaguillos, cardenales (entre ellos Julio II), príncipes y otros presentes a la misa, que también muestran en la expresión de sus rostros el asombro ante lo que está ocurriendo en el altar. Destaca el colorido de clara influencia veneciana que recuerda al Veronés.

Encuentro de Leon I con Atila (1514): este fresco está enfrentado al de *La expulsión de Heliodoro* y es uno de los más grandes de la estancia. El tema tiene base histórica pero se introduce la leyenda según la cual, en el momento del encuentro, aparecen San Pedro y San Pablo, flotando en el aire sobre la cabeza de Leon I y provocando el terror de los hunos, La temática, como se observa, muestra una aparición divina, la protección

que ejerce Dios sobre su Iglesia.

Julio II había fallecido, el papa que está representado es su sucesor. Leon X, es Leon I pero representado con los rasgos de Leon X.

La composición la plantea contraponiendo dos grupos, por un lado aparece el Papa acompañado por sus cardenales muy tranquilos y por otro, los hunos asustados e intentando huir, debido a la aparición divina de San Pedro y San Pablo que llevan sendas espadas.

La composición es inteligente y cerrada pero no simétrica como suele ser frecuente en Rafael. El colorido es de claramente veneciano. La agitación del grupo de los hunos le da un elemento dramático a la obra.

(Detalle): apreciamos el estilo rafaelesco. Vemos al Papa Leon I (representado con los rasgos de Leon X, que había sucedido a Julio II en el papado), con un grupo de sus cardenales (que han sido identificados por los especialistas); las figuras se recortan sobre un paisaje en el que se aprecia una arquitectura que esboza la ciudad de Roma, con sus acueductos y sus puentes. Leon I detiene a los hunos con un gesto de manos que nos muestra elegancia e idealización.

La liberación de San Pedro (1513–1514): incorpora la novedad del estudio de la luz, por primera vez en el Cinquecento, aparece este nuevo elemento que solo fue estudiado por Piero della Francesca el siglo anterior.

Este tema se pintó en esta estancia porque representa cómo Dios protegía a su Iglesia, liberándola de las cadenas. El fresco relata la ocasión en que San Pedro fue encarcelado y por la noche un ángel le rescató de la cárcel durmiendo a los guardias.

Son importantes los hallazgos técnicos que se van adaptando a este marco difícil, roto por la puerta; este marco, Rafael lo utiliza para dividir la escena, en tres pasajes del mismo episodio, esto supone un retroceso a la narrativa medieval. En la parte central aparece el ángel que duerme al centinela y suelta a San Pedro de las cadenas; en una escena lateral, el ángel guía a San Pedro fuera de la cárcel; y en el otro extremo aparecen los guardias que muestran su sorpresa ante la huida.

Esta obra supone un estudio de la luz adelantándose a Caravaggio ya que en el Renacimiento es casi imposible que los pintores investigen en este campo, solo lo hicieron Piero della Francesca, Leonardo con su sfumato y Rafael.

El cuadro está en la penumbra pero tiene cuatro focos de luz: el aurea del ángel (que aparece dos veces), la antorcha que sostiene el soldado (provocando el reflejo de la armadura) y el alba que aparece tras los soldados en la izquierda de la composición.

Estancia del Incendio (1514–1517): Al morir Julio II, su sucesor Leon X, se plantea esta estancia como una apoteosis de su persona, para ello pide a Rafael que pinte escenas de las vidas de Leon III y Leon IV, pero representándolos con sus rasgos. En este momento Rafael está abrumado por los numerosos encargos y ya ha asumido la dirección de la gran basílica de San Pedro del Vaticano, así que estos frescos los dejó en manos de sus discípulos en gran medida.

El incendio del Borgo (1514): el fresco principal de la estancia trasluce un hecho ocurrido en el 847, año en que este barrio que rodeaba el Vaticano se incendió. Según la tradición cristiana Leon IV salió al balcón de su palacio y haciendo con la mano la señal de la cruz, apagó las llamas.

Este fresco tiene un gran interés arqueológico e histórico, ya que muestra el alzado de la basílica de Constantino (s.IV), que en el s.XVI Julio II mandó derribar para construir la gran basílica de San Pedro.

En la composición Rafael nos muestra en un primer plano el incendio del Borgo, en un segundo lugar aparece el Vaticano con todos sus dignatarios alrededor del papa que intenta apagar las llamas y la fondo se aprecia la basílica de Constantino. A Rafael parece interesarle más el incendio que el milagro, por esta razón antepone el teme del incendio al del milagro. Para poderlo pintar, Rafael tuvo que buscar un referente y finalmente lo encontró en la Eneida de Virgilio, en la cual se narra el incendio de Troya. Por ese motivo, se aprecian que algunos de los personajes pintados por Rafael están sacados de esta obra: en la parte derecha del fresco vemos un grupo muy dramático formado por un hombre que, acompañado de su hijo, lleva a su padre a hombros intentando salvarlos del incendio. Es clara la referencia con Eneas, Anquises y Ascanio. La composición es dramática, especialmente el grupo ya mencionado y el de la casa casi destruida con sus habitantes que intentan huir de las llamas.

Destaca el movimiento y agitación de las figuras, la tensión muscular y los escorzos.

La aguadera que aparece en un extremo de la composición es obra de Gulio Romano y tiene un deje manierista.

Esta estancia se completa con otros tres frescos:

La batalla de Hostia (1514–1515)

La Coronación de Carlomagno (1516–1517)

La justificación de Leon III (1517)

Estancia de Constantino (1517–1524): es practicamente obra de sus discípulos y está decorada con los frescos:

La batalla de Constantino.

La visión de la Cruz.

La donación de Roma.

El bautismo del Emperador.

Los dos temas fundamentales son la "*batalla de Constantino*" y el "*bautismo de Constantino*", como muestra del derrumbe del paganismo y la conversión del cristianismo en religión legal y luego oficial; se pretende recordar al emperador y a los reyes de la época que están sometidos a la voluntad del papado. Otro tema importantes el .

En estas composiciones falta el vigor y la fuerza del estilo del maestro. Son composiciones monótonos y descriptivas.

Cuando Rafael terminó de decorar las Estancias Vaticanas, el papa le encargó, en 1517, la decoración de las loggias con diferentes temas bíblicos.

Las loggias de Rafael son tres galerías porticadas superpuestas que forman parte de los palacios vaticanos. El primer piso fue construido por Bramante, el segundo y tercero por Rafael inspirándose en elementos clásicos como el teatro Marcelo y el Coliseo. En aquella época Rafael había sido nombrado superintendente de las antigüedades de Roma, trabajo que le permitió conocer muy bien todas las antigüedades y ruinas y poder inspirarse en ellas.

Los tres pórticos contiguos están compuestos por tres galerías de trece arcadas cada una, de 65m. de largo y 4m. de ancho.

Que la temática sea bíblica y algunos aspectos formales hace pensar que utilizó una réplica de la Capilla Sixtina, no para competir con Miguel Angel sino por la actitud aglutinadora de Rafael. Las loggias están decoradas en 52 escenas (4 escenas en cada arcada de la galería) y también con grutescos... Rafael realizó los bocetos y eligió la iconografía, pero la decoración de las loggias fue realizada por sus colaboradores: Gulio Romano, Francesco Penni, Giovanni... En ellas se advierte el estilo de Rafael pero sin su vigor. Estas pinturas tienen una gran unidad y son difíciles de apreciar los rasgos estilísticos de cada discípulo.

Esta obra tuvo mucha influencia en el s.XVI, olvidándose de ella en el siglo siguiente, volvió a tener gran importancia en el s.XVIII, con el Neoclasicismo.

Adoración de los Reyes Magos: los Reyes llevan las ofrendas al Niño (de tamaño demasiado grande), la actitud de San José es muy forzada. Debido al colorido y la firma, es una serie muy interesante.

En la decoración de las loggias también se recogen otros temas como el *Juicio de Salomón*, *La creación de los animales*, *Moises con las hijas de Jethro*.

Pintura de caballete de su último periodo:

La transfiguración (1518–1520. Museo Vaticano): se supone que esta obra fue acabada por sus discípulos ya que Rafael murió repentinamente antes de poder terminarla.

El cuadro presenta un episodio del Nuevo Testamento, el de la transfiguración de Jesús.

El cuadro está dividido en dos partes. En la superior, Jesús flota entre Elías y Moises, en presencia de Pedro, Santiago y Juan que caen al suelo. La parte inferior, que es la que terminó Gulio Romano, muestra a los apóstoles presenciando la curación de un lunático. Pese a no ser de Rafael, la parte inferior del cuadro es de gran calidad.

Se muestra un gran contraste dramático a través de la luz y del color; el claroscuro está presagiando el próximo nacimiento del tenebrismo y acentúa el dramatismo de la escena; un potente foco de luz los ilumina desde la esquina superior izquierda. También destaca la elegancia de los rostros de Moises y Elías.

El cuadro, en conjunto, es de gran intensidad dramática.

Visión de Ezequiel (1518): es un cuadro religioso que incorpora elementos fantásticos, le permite pintar una obra tenebrista en un paisaje divino. El cuadro narra la visión de Ezequiel que vio a Dios Padre con un extraño animal. A través del tiempo este animal se convirtió en el Tetramorfos: el león (San Marcos), el toro (San Lucas), el ángel (San Mateo) y el águila (San Juan).

MIGUEL ANGEL BUONARROTI(1474–1564)

Fue una de las figuras más importantes de la Italia del s.XVI. Escultor, pintor, arquitecto e incluso poeta, su variada actividad expresa la multitud de intereses e inquietudes de este artista que vivió los sucesos culturales e históricos más importantes de ese siglo.

Pero Miguel Angel fue sobre todo escultor y en realidad pintó muy pocas obras. Algunas de sus características como pintor son:

– Pictóricamente se formó en el taller de Ghirlandaio del que aprendió la **firmeza del dibujo**.

- Miguel Angel era, ante todo, escultor, por tal motivo los mismos tipos de su escultura se repiten en la pintura.
- Elimina el paisaje y lo concentra todo en la energía del **modelado**.
- Se caracteriza por un **dibujo plástico**.
- Crea **violentos escorzos** con el ánimo de obtener el equilibrio dinámico.
- **Grandes proporciones** se acompañan de una **fuerza titánica** inspirada en el Laocoonte.
- En sus figuras la fuerza física y la fuerza moral se equilibran.

Tondo de la Sagrada Familia (Tondo Doni), (1503–1505. *Galería de los Uffizi, Florencia*): Miguel Angel representa a la Sagrada Familia con una total ausencia de elementos tradicionales y con personajes desnudos detrás, ajenos al tema.

Miguel Angel adapta la composición al marco circular, las posturas y los contornos de las figuras están supeditados a la línea curva que impone este marco. La forzada posición de las figuras pregonan una estética manierista.

El sugestivo colorido, con tonos cálidos y exaltados en el primer plano, y las líneas, dotadas de mayor definición en el primer plano con las figuras principales, marcan la diferencia con respecto al segundo plano que posee una homogeneidad cromática. Observamos un absoluto dominio de la línea, vemos la obsesión de Miguel Angel por el dibujo anatómico, la Virgen, en escorzo, refleja incluso una musculatura varonil, debido al tratamiento escultórico que el artista da a sus figuras.

En el año 1508, el papa Julio II pide a Miguel Angel que decore al fresco la *bóveda de la Capilla Sixtina*. El artista rechaza la oferta y se declara escultor y no pintor; escapa de Roma pero finalmente, ante las presiones del papa, Miguel Angel accede a pintar al Capilla Sixtina.

La Capilla Sixtina había sido construida en 1475 por deseo del papa Sixto IV. La capilla estaba compuesta por una sola nave, su bóveda estaba pintada con una tonalidad azul y de estrellas doradas y las paredes habían sido pintadas al fresco a finales del s.XV por Perugino, Pinturicchio y Botticelli, quienes decoraron los paneles laterales de esta capilla.

Entre los años 1508 y 1512, Miguel Angel decorará la bóveda y posteriormente, entre 1537 y 1541, decorará el ábside. según la tradición, Miguel Angel pintó la bóveda solo, sin ayuda, y sin dejar que nadie viera su obra hasta que ésta estuvo acabada. Hoy en día hay estudiosos que opinan que fue ayudado por sus discípulos.

A partir del s.XVIII, la Capilla Sixtina fue utilizada para celebrar los cónclaves. El hollín acumulado durante estos siglos hizo que las pinturas perdieran su gran colorido y luminosidad original. por tal razón, en 1980 se inició la restauración de la bóveda, recientemente acabada (1993) y actualmente se ha empezado la restauración del ábside.

Miguel Angel decorará la bóveda pintando una estructura arquitectónica subyacente de un color simulando la piedra, formada por entablamentos, pilares, estípites y sin un punto de vista unitario, los elementos no fugan todos en la misma dirección sino en función del marco. Sobre esta estructura arquitectónica situará más de 350 figuras escultóricas situadas según la división de la estructura:

La parte central de la bóveda se divide en nueve rectángulos, que se alternan según su mayor o menor tamaño, y en ellos se sitúan escenas del *Génesis*. En los lunetos se hallan representados los *Antepasados de Cristo*

hasta Abraham; en los triangulos (o bovedillas) están las familias hebreas a la espera del Mesías (*Reyes de Israel*); y en los lados menores, en las pechinas, se representan las cuatro "*Salvaciones milagrosas*" del pueblo judío. Entre las bovedillas, en doce grandes asientos, se representan a siete *Profetas* y cinco *Sibilas*. Completan la decoración los medallones (al lado de los recuadros menores del Génesis), que presentan diez *escenas bíblicas*; los *Niños cariátides*; los *Desnudos* enfrentados (desnudos de muchacho en grandes escorzos) que enmarcan los medallones con los episodios bíblicos y los *Desnudos bronceos* que se sitúan sobre las bovedillas.

Miguel Angel crea un cielo de titanes, de figuras grandiosas con un detallado estudio de su anatomía y con un Dios pletórico de fuerza. Todas las figuras obedecen a un mismo tema iconográfico, el de la historia espiritual de la humanidad que representa en tres fases:

1. La espera inconsciente (representada por los antepasados de Cristo).
2. La ciega esperanza (el pueblo judío).
3. Esperanza del futuro (conciencia del mundo de las Sibilas y los Profetas).

Desnudos: son bellos muchachos desnudos, de gran vitalidad, con una gran variedad de actitudes (desde la ternura al dolor) y una extensa gama de rostros que expresan desde la contemplación hasta el dramatismo. Destaca el vigor del dibujo, el silueteado de los contornos, el estudio anatómico y, especialmente, el dominio de Miguel Angel en los escorzos; la naturalidad de los escorzos hace intuir el corte manierista.

Estas figuras dan una gran carga dramática a todo el conjunto.

Grupo de los profetas y las sibilas.

En el segundo registro aparecen los siete Profetas bíblicos y las cinco Sibilas de la tradición clásica que conforman el mensaje, cristiano y pagano, de la llegada de Cristo. Por esta razón son personajes con una gran carga simbólica, porque anuncian la venida de Cristo.

Son figuras de gran tamaño que aparecen sentados en tronos marmoreos, alternados y adoptando actitudes diversas y cada uno está acompañado por dos jóvenes ayudantes. Estas figuras, de proporciones gigantescas van aumentando a medida que se avanza desde la entrada hacia el altar, probablemente para corregir la disminución que se debe a la perspectiva.

Profeta Jeremías: aparece sentado, en actitud reflexiva, (quizás medita sobre la destrucción del Templo de Jerusalén), llevándose una mano al mentón y la otra apoyándola sobre la rodilla. Pese a ser un personaje anciano, es una figura robusta y musculosa. Esta figura y las restantes de la Capilla Sixtina presentan unos nuevos tipos de actitudes que nunca se atrevieron a representar durante la Edad Media.

Profeta Ezequiel: el profeta aparece en actitud sedente pero en una actitud de movimiento agitado y dramático; viste a lo sirio, con un turbante en la cabeza; esta acompañado por una figura, que por sus rasgos feminoide, se creía que era una chica pero hoy se cree que se trata más bien, de un ángel. El dibujo y el contorno están muy definidos, Miguel Angel sabe captar muy bien el movimiento instantáneo de la figura.

Profeta Zacarías: aparece consultando un libro; Zacarías es considerado símbolo de la nación y de la ley.

Sibila de Eritrea: aparece sentada, con una actitud grave, desafiante y expresiva mientras pasa las páginas del libro que está leyendo; detrás hay un amovimiento que parece está realizando algún acto litúrgico.

Pese a ser una mujer, su físico recuerda al de un hombre. Los tipos femeninos de Miguel Angel son todos

iguales, bien sea por su homosexualidad o por ser un gran escultor, sus dibujos parecen esculturas y sus figuras, tanto sean hombres como mujeres, están dotados de una magnífica constitución.

Sibila de Delfos: aparece abriendo un pergamino, pero desvía su mirada de éste. Esta sibila es la más admirada de la serie por su belleza física emparentada desde el punto de vista estilístico con las obras de juventud de Miguel Angel.

Temas de las pechinas.

Las pechinas de la bóveda están ocupadas por la série de "***Milagrosas salvaciones del pueblo judío***" plasmadas en la representación de cuatro escenas bíblicas. En las pechinas más próximas a la entrada a la capilla se hallan los capítulos de *David y Goliat*, y *Judith y Holofernes*. Son prefiguraciones del sacrificio que hará Cristo por la humanidad; señalan que tanto David como Judith, fueron enviados por Dios para salvar a su pueblo, al igual que Cristo. En las otras dos se representan los temas de *La serpiente de bronce* y *El castigo de Amán*.

Si los profetas y sibilas representan la espera, estos temas bíblicos señalan que Cristo va a llegar.

Judith y Holofernes: representa el conocido episodio bíblico de la decapitación de Holofernes por la mano de la viuda de Betulia. En este tema se han visto varias interpretaciones: una encarnación de la libertad, la justicia divina...

(En la cabeza cortada de Holofernes muchos ven el autorretrato de Miguel Angel).

David y Goliat: el conocido pasaje bíblico aparece en su fase extrema, cuando David va a decapitar a Goliat en presencia de los soldados.

Episodios del Génesis.

Son los que decoran la parte central de la bóveda y están divididos en tres grupos en los que se representa, según la Biblia, la *Creación del mundo*, el *Nacimiento de la humanidad* y el *Castigo del mal*.

(Origen del universo)

Separación de la luz y las tinieblas: hace referencia al primer día de la creación, en el cual Dios separó la luz de las tinieblas.

Creación de los astros: es una escena que desprende gran fuerza. Dios aparece en dos imágenes diferentes aunque relacionadas: la una de frente con los brazos extendidos en un gesto de autoridad rodeado de ángeles y, en la otra, en escorzo y envuelto en un manto que agita el viento. Esta doble imagen hace referencia a dos jornadas de la creación: la tercera y la cuarta; durante la tercera alumbra el sol con su mano derecha y la luna con su mano izquierda; en la cuarta, crea la vida vegetal (y la noche).

Esta escena, Miguel Angel rompe con la unidad temporal; los escorzos son admirables, a pesar de lo difícil de pintar un personaje en esa posición, la perspectiva es perfecta. Destacan los contrastes cromáticos, los rosas y azules de Dios, el amarillo brillante del disco solar, y el verde de la espesura que aparece a la izquierda.

La separación de las aguas: se representa la creación de la tierra, las aguas y de los animales. Aparece Dios en escorzo, extendiendo los brazos hacia delante, con las palmas de las manos abiertas. Vemos un predominio del dibujo; la ancha curva del manto contrasta con la línea recta del horizonte que se encuentra abajo; los tonos rosas del manto que envuelve a la figura parecen más oscuros gracias al contraste que se establece con los grises-azulados del aire y del agua.

(Nacimiento de la humanidad)

Creación de Adán: esta escena ha sido realizada en base a dos grandes unidades plásticas de gran simplicidad concebida de un modo esencialmente escultórico. La figura de Dios aparece rodeada de once ángeles que le sostienen. Adán se incorpora a la vida y extiende la mano para que Dios le transmita la energía. El punto de unión de los dos índices y su contacto, actúa como generador de vida.

Miguel Angel representa a Dios como un ser titánico y lleno de energía, Adán está representado como el prototipo de cuerpo perfecto y viril, su figura es, sin duda, una de las más hermosas de la Capilla Sixtina.

Creación de Eva: representa a Adán durmiendo en una posición forzada mientras Dios crea a Eva de su costilla, la cual aparece como si estuviera orando; Dios aparece un poco hermético (como si le disgustara crear a la mujer).

Eva

El pecado original y la expulsión del Paraíso: son dos escenas agrupadas en una, separadas por un árbol, situado en el centro, como eje de simetría. En el lado izquierdo aparecen Adán y Eva, aceptando la manzana que le ofrece la serpiente, en un paisaje lleno de vegetación, símbolo de fuente de vida; y en lado derecho aparecen Adán y Eva que son expulsados del Paraíso por un ángel. Sin que sea casual, Miguel Angel asocia, en esta escena la culpa y el castigo. El contraste entre los dos planos es claro: si por un lado Adán y Eva muestran orgullosos sus bellos cuerpos desnudos, por el otro se avergüenzan de ellos y constituyen un conjunto de seres llenos de vulgaridad y tratados con un dramatismo ausente en el plano de la izquierda. La enorme fuerza que desprende el ángel, pintado en un forzadísimo escorzo, está remarcada por el color rojo de su vestimenta y por la enérgica y expresiva postura del brazo que sujeta la espada y que muestra el camino de salida del Paraíso a Adán y Eva.

(Castigo del mal)

El Diluvio Universal: es un fresco de gran dramatismo, gestos llenos de terror por la catástrofe muestran una multitud de gente desesperada y desamparada cuyas actitudes están llenas de dramatismo. El cataclismo está logrado con muy pocos elementos: tan solo las ramas desnudas de un árbol que se dobla por la fuerza del viento, que también hincha como una vela el manto de uno de los personajes y mueve los cabellos de otro; las nubes tan solo están esbozadas. La composición insiste en la diagonales para remarcar el dinamismo propio del tema. Sorprende la falta de unidad del espacio: la composición se divide en una serie de episodios que corresponden a unos grupos destacados en los que el color de los cuerpos desnudos y los extraños mantos resaltan sobre los tonos grises de las aguas y del cielo. El desespero y el dolor de la humanidad castigada por Dios, no sólo están presentes en las actitudes y en las expresiones: el conjunto de la representación, la fragmentación de los episodios, la falta de unidad entre las figuras y la naturaleza del contraste de los colores (verde, naranja, azul, violeta rojo) dan a la escena su fuerza trágica.

La embriaguez de Noé: Noé duerme junto a un tonel y la jarra con que se ha emborrachado mientras su hijo Sem le reprocha esa actitud.

Las figuras están muy conectadas entre sí en una secuencia lateral, y no en profundidad, parecen adoptar una acomodación en el espacio similar al adoptado por las figuras de un relieve clásico.

El sacrificio de Noé: Vemos a Noé y su familia que celebran un rito de acción de gracias a Dios por haberles salvado del Diluvio, (para algunos representaría el sacrificio de Caín y Abel).

En 1513 muere Julio II y Miguel Angel vuelve a Florencia donde residiría un largo período de tiempo. En esta época realizó numerosas obras de arquitectura y escultura (*Escalera de la Biblioteca Laurenziana; Sacristía*

Nueva de San Lorenzo; la Tumbas de los Medicis (1519), etc...).

Durante período se dan una serie de sucesos que cambiará el espíritu renacentista de Miguel Angel : muerte de Rafael, excomuniación de Lutero y el Saco de Roma, en 1527.

Al fin, en 1534, el artista vuelve a Roma. En 1534, el papa Clemente VII le confía un nuevo proyecto colosal: la decoración del ábside de la Capilla Sixtina.

Los trabajos duran de 1536 hasta 1541. Han pasado veinte años desde que Miguel Angel pintara la bóveda y este hecho hace que se aprecie una madurez en su pintura. Fue el papa Pablo III, que había sucedido a Clemente en 1535, quién definió a Miguel Angel el tema que deseaba: el *Juicio Final*.

Tal es la razón por la que el tema del ábside no guarda relación con el de la bóveda. Es un tema que refleja la situación de crisis del momento, las guerras de religión y la crisis espiritual que está viviendo Europa por estas fechas.

El Juicio Final (1536–1541): es una composición que agrupa 400 figuras de diversos tamaños. No se apoyan en ninguna arquitectura, sino en el cielo. La composición es unitaria, con un punto de apoyo que es Cristo, sobre un eje horizontal que es el centro focal; aparece con un gesto maldiciente, con un brazo en alto salva a los inocentes y con el otro condena a los culpables, de modo que este movimiento en espiral tiene una gran fuerza, todos los personajes miran hacia él, incluso está rodeado por una mandorla de personajes.

Rompe con la estructura tradicional horizontal creando un nuevo espacio unitario donde los personajes se mueven en torno a Cristo que aparece como un titán. A su lado la Virgen y la corte celestial formada por Santos y Apóstoles que se pueden reconocer por sus atributos iconográficos (por ejemplo San Pedro con las llaves; San Bartolomé con un cuchillo; San Lorenzo con la parrilla...); pese a que son ancianos aparecen representados con grandes músculos. Arriba de él, los dos lunetos superiores están ocupados por ángeles que llevan los instrumentos de la Pasión. A la izquierda de Cristo aparecen los que suben al cielo; abajo, a la derecha, de Cristo, los condenados que son llevados por los demonios a la boca de un infierno dantesco (barca de Caronte) que aparece en la parte inferior. También aparecen ángeles trompeteros que señalan la llegada del Juicio Final.

La figura de Cristo es manierista por su vigor, fuerza y movimiento. La Virgen es la única que aparece serena y tranquila, no agitada por ese movimiento que parece invadir la composición.

San Bartolomé (detalle): se encuentra a la derecha, a los pies de Cristo juez, mientras que San Lorenzo, a la izquierda, se sienta a los pies de la virgen. La presencia de estos dos santos se debe al hecho de que la Capilla Sixtina está consagrada a ellos.

San Bartolomé se halla a caballo en una nube y en su mano derecha sujeta el cuchillo con el que fue despellejado, mientras que en la izquierda sujeta la piel (en el rostro desfigurado de los pliegues de la piel, algunos ven los rasgos de Miguel Angel).

Es una figura con gran musculatura pese a que es un anciano.

Detalle de los ángeles del luneto: ángeles transportando todos los elementos de la Pasión de Cristo (la cruz, la corona de espinas, la columna...). los ángeles están pintados en complicados escorzos y parece que trasladan la cruz como si pesara mucho.

Las fuentes sobre el tema del Juicio Final se remontan a la Edad Media, Miguel Angel se basa en la descripción del Infierno de Dante, en la descripción del Juicio Final de la Biblia y en los frescos de Signorelli de la catedral de Orvieto. Sin embargo Miguel Angel rompe con la tradición, no presenta el tema en registros

horizontales divididos, sino que lo trata como una unidad. Mediante escorzos crea un ilusionismo propio del Barroco.

Este fresco causó un gran escándalo en su época ya que los desnudos estaban ubicados en un lugar sagrado. Miguel Angel pintó a Cristo como un efebo griego. Por tal motivo se pidió a *Danielle Volterra* que los cubriese.

Incluso en la actualidad este tema ha suscitado polémica ya que en la restauración de la Capilla aun no se sabe si quitarlos o dejarlos.

A los diez años de haber pintado el Juicio Final se le encargó a Miguel Angel el trabajo de pintar sendos murales en la *Capilla Paulina de los Palacios Vaticanos*, que estarían dedicados a la *Conversión de San Pablo* y el *Martirio de San Pedro* y que acabaría en 1550.

La Capilla Paulina.

La conversión de San Pablo (1542–1545): de nuevo encontramos atrevidos escorzos, por ejemplo, el del caballo que centra la composición, pero esta vez en cuerpos que no poseen la belleza de la mayoría de los que pintó en la Sixtina. De todas formas, el extraordinario mundo de Miguel Angel sigue llevándolos al caos.

El martirio de San Pedro (1545–1550): la escena se desarrolla a cielo abierto. Aparece San Pedro crucificado, boca abajo, rodeado de curiosos que contemplan la escena.

Lo más destacable es la novedosa manera de resolver la composición, colocando la cruz en diagonal, resaltando sobre la colina desnuda; una característica propia del Barroco que Miguel Angel ya incorpora a su obra.

3. La escuela veneciana.

Venecia fue una ciudad que no admitió el gótico, ni siquiera el arte moderno en cuanto a la arquitectura. Sin embargo esto cambió a partir del 1527 con el Saco de Roma y la llegada a Venecia de numerosos artistas que habían huido de Roma.

Las grandes figuras del s.XVI son las más importantes ya que no nombraremos precedentes del s.XV. En el s.XVII el arte de esta escuela decae pero en el s.XVIII estará otra vez en auge.

En Venecia encontramos una serie de artistas que son exclusivamente pintores, son artistas profesionales, no universales a diferencia de Leonardo, Rafael o Miguel Angel que cultivaron todos los campos.

Esto permite diferenciar a la pintura veneciana y marca una frontera con la pintura del Cinquecento del resto de Italia ya que tiene una serie de características propias:

- El **color**: en el Quattrocento apenas hay un estudio lumínico, en el Cinquecento ya encontramos ciertos progresos pero en la escuela veneciana se llega al máximo, es un **colorido luminoso**, de gama amplia. Se prefieren los **tonos cálidos**, más adecuados para plasmar la forma bella o el ambiente opulento característico de la Venecia del s.XVI.
- La **pincelada**: se produce el triunfo de la pincelada sobre el dibujo. Es una pincelada **vigorosa y decidida**, como también ocurría con Leonardo.
- La **temática**: es muy variada, el **retrato** se cultiva mucho pero sobre todo, el tema por excelencia será la fábula clásica, la **mitología clásica** que los pintores conocían muy bien. Mediante estas fábulas pueden pintar

desnudos femeninos y así plasmar su ideal de belleza.

- Contemplación poética del **paisaje**, lleno de luces. Se le da gran importancia.
- Importancia de los **temas secundarios**, al igual que el tema principal.
- Los principales representantes son **Giorgione, Tiziano, El Verones y Tintoretto**.

GIORGIONE (1478–1510)

No es el iniciador de la escuela veneciana pero si que se le puede considerar como el que inició el momento más álgido.

Venus dormida (*Galería de Dresde*): es una pintura sofisticada y elegante y se apoya en dos factores, el desnudo y el paisaje. En el cuadro no aparecen los temas iconograficos para saber exactamente que se trata de Venus, el tema es simplemente una excusa para pintar a una mujer desnuda. Sobre el paisaje resalta la mujer bella y desnuda, recostada sobre un diván, sobre terciopielos blancos y rojos, y con una mano sobre el pubis. El paisaje arranca con fuerza, no como antes en el Cinquecento donde aparece con un perfil lejano. Hay una compenetración entre la mujer que aparece en primer plano y el paisaje situado en segundo plano.

Hay contrastes de colores, la Venus es muy suave.

En este cuadro posee características del Cinquecento y en él colaboró su mejor discípulo, Tiziano. Ha inspirado a pintores posteriores como Velazquez en el siglo XVII, Goya en el s.XVIII y a Manet en el s.XIX.

La tempestad (*Galerías de la Academia, Venecia*): el cuadro se compone de un paisaje con una aldea al fondo en el que una madre amamanta a su hijo mientras un pastor les observa.

La figura humana pierde protagonismo ante el paisaje del fondo que adquiere importancia, en la mezcla de seres humanos y paisaje, sale ganando este último. Se aprecia la fragilidad de la figura humana frente a las fuerzas de la naturaleza.

Es una composición clara y sencilla, como todas las de Giorgione. La pincelada es importante aunque con cierto carácter del Cinquecento pero también propia del artista.

Hay que destacar la importancia del desnudo y del paisaje. Para el estudio lumínico se utiliza el claro-oscuro que surge como consecuencia del estudio del color y la luz y la tonalidad a diferencia del Barroco donde el claro oscuro será a partir del blanco y negro y de sus contrastes.

Concierto campestre (h.1510. *Museo del Louvre*): muestra a cuatro jóvenes (dos hombres y dos mujeres) sentados en el campo y disfrutando tocando instrumentos musicales mientras cerca de ellos pasa un pastor con su rebaño de ovejas.

En el cuadro destaca el paisaje del fondo, el color y la textura de los ropajes. Es una composición al estilo del Cinquecento con pocos personajes pero que ocupan toda la escena con su gran tamaño. Los hombres aparecen ataviados con ropajes de la época, las mujeres desnudas y poco sensuales, son austeras y corpulentas.

Supone un precedente para el cuadro de Manet *Desayuno en la hierba*, donde la situación de los personajes es muy similar.

TIZIANO (1488/90–1576)

Principal discípulo de Giorgione. Es un pintor que vivió una vida triunfal: era amigo personal del papa y el gran retratista de la corte imperial de Carlos V. Pese a esto, Tiziano apenas abandonó Venecia, solo en unos pocos viajes breves. Tal vez esto se deba a que Venecia ofrece una gran seducción a sus habitantes, quizás por esta razón los artistas venecianos salieron muy poco de ella.

Tiziano desarrolló un color muy suntuoso de acorde con el tipo de pintura o tematica que desarrolló, como por ejemplo para los terciopelos, brillos de armaduras, piedras preciosas, brocados...

También se dedicó a la pintura mitológica e incluso algo de pintura religiosa aunque esta última es muy escasa y se caracteriza por su gran dramatismo.

Coronación de espinas (1442–1444. Museo del Louvre): pintura religiosa de caracter muy dramático acentuado por un color monocromo, casi monótono.

Tiziano pintó temas mitológicos tal y como los presentaba la tradición, le interesaba pintar desnudos femeninos para intentar captar el ideal de belleza abstracta que se materializa en el cuerpo femenino.

Amor sacro y Amor profano (h.1515. Galería Borghese, Roma): muestra a dos Venus contrapuestas, ambas apoyadas en un sarcófago, una vestida con ropajes de la época y que representa el amor profano y otra, desnuda, representando el amor sagrado. Un amorcillo aparece jugando con el sarcófago. En este sentido aquí Tiziano expresa una innovación iconográfica, ya que el desnudo como pureza es un desnudo ideal. La interpretación del amorcillo con el sarcófago es muy complicada. Hay que analizar los temas desde el punto de vista de la época ya que las iconografías cambian.

Aunque esta obra no pertenece a la madurez de su estilo, podemos apreciar ya en esta obra una tendencia a marcar lo menos posible la línea y dejar que el color vaya ganando terreno al dibujo. Sus cualidades de colorista, como buen veneciano, afloran ya.

La estructura compositiva viene dada por la separación del espacio en dos planos correspondientes cada uno a una venus distinta. El paisaje, tratado con espléndido sentido naturalista y lumínico, participa también de la separación de los dos planos de que hemos hecho mención, ya que el de la izquierda es mucho más sombrío que la alegre y clara zona de la derecha.

Danae (1554. Museo del Prado): tema mitológico y sensual que será muy empleado en el Barroco: Zeus enamorado de Danae se metamorfosea en lluvia dorada para poder poseerla.

Danae aparece recostada en un diván, en actitud dispuesta esperando a Zeus; el cielo se abre y aparece la lluvia dorada que se va depositando sobre el cuerpo de Danae mientras una criada está con ella e intenta coger el oro (en otras representaciones aparece la criada espiando; en este cuadro, esta criada recuerda a la Celestina de la tradición española). Al lado de Danae aparece un perrito que suele aparecer siempre en este tipo de tema.

Hay un contraste de color y texturas, se aprecia la suavidad de las telas sobre las que descansa Danae y la dureza de las cortinas de un vivo color.

Venus con organista y amorcillo (*Venus recreándose con el amor y la música*) (1548. Museo del Prado): en esta ocasión Venus tiene una apariencia muy cortesana, está recostada sobre el diván, cubierta con una tela transparente y muy enojada. La acompañan Cupido y el organista que aparece tocando a sus pies. En segundo plano se aprecia un paisaje artificial, de aspecto palaciego. Las características del colorido son propias de la escuela veneciana, Tiziano ha utilizado gamas cálidas (más adecuadas en su intento de llegar a un ideal de belleza), creando grandes contrastes con los tonos. Es evidente el trato que Tiziano da a las delicadas telas que se puede percibir en la lujosa vestidura del caballero, al igual que en las joyas de Venus, en este sentido Tiziano sabe extraer lo mejor de cada objeto o tela.

La Venus de Urbino (1538. Galería de los Uffizi, Florencia): es una de las más bellas composiciones en las que Tiziano plasma la figura de Venus. En primer plano aparece Venus, sugestiva y sensual, recostada en un diván mientras una de sus manos descansa sobre el pubis y la otra sostiene un ramillete, su mirada destaca fija sobre el espectador, como provocando. Al fondo del cuadro se abre una habitación donde aparecen dos mujeres, una de las cuales está de rodillas, buscando algo en un baúl mientras la otra permanece de pie, a su lado.

Hay que destacar el contraste entre la carnación blanquecina de Venus y las telas del mismo color sobre las que se encuentra recostada.

En este cuadro Tiziano implanta una nueva técnica consistente en insinuar una historia en el lugar secundario, en el fondo de cuadro y que tendrá cierto éxito en Italia y fuera de ella. En esta ocasión, el significado de la escena secundaria se nos escapa.

Baco y Ariadna (1522–1523. National Gallery, Londres): representa el momento en que Baco encuentra a Ariadna en la isla en que fue abandonada cuando él pasaba con su cortejo de ninfas y satiros. Este tema está conectado con su cuadro *La Bacanal*, pintado unos años antes.

En el cuadro se aprecia un abigarramiento de personajes y una sensación de movimiento poco frecuentes en su obra. El colorido es extraordinariamente atractivo y brillante, hay un gran contraste entre azules vivísimos, verdes encendidos y ocre y rojos intensos. Destaca también el estudio anatómico y el cuidadoso tratamiento de la naturaleza.

Bacanal (1518–1519. Museo del Prado): cuadro pintado para el duque de Ferrara y que con otros dos forman una trilogía.

La escena se desarrolla en un bosque, junto al mar. En primer plano aparece una ninfa dormitando, desnuda, con un movimiento sensual. Detrás de ella aparece una mezcla de figuras vestidas y desnudas que bailan o beben recostados en la hierba (la mujer que aparece en la esquina, en un escorzo forzado, se ha identificado con la amante de Tiziano, Violante).

En este cuadro Tiziano rinde culto a la alegría de vivir veneciana, al vino como factor curativo y medicinal mediante el cual se llega a la verdad (en esto se puede equiparar al cuadro de *Los Borrachos*, de Velázquez).

Hay un gran colorido y tonalidad, el azul del cielo contrasta con el verde del prado

Como retratista Tiziano era selectivo ya que exclusivamente pintó a la alta sociedad, a la corte papal y a monarcas. Esto le llevará a pulir las exigencias de este tipo de retratos como la suavidad de las telas, los brocados y los brillos de las armaduras.

Retrato ecuestre de Carlos V (1548. Museo del Prado): Tiziano realizó este retrato con motivo de la conmemoración de la victoria de Carlos V en la batalla de Mühlberg.

Este tipo de retratos tiene como precedente a la escultura de Marco Aurelio, recuerda a los condotieros de la escultura renacentista. Por un lado resalta al hombre medieval, como caballero y por otra, aparece como hombre renacentista, como el héroe defensor de la fe cristiana contra los protestantes.

Es un retrato soberbio e impresionante. El porte del monarca es solemne y lleno de dignidad y elegancia. En este cuadro se aprecian infinitud de matices tonales y captación de los reflejos de la luz en los reflejos de la armadura, los arneses del caballo... También resalta el estudio del caballo, así como el tratamiento del paisaje y la importancia de la pincelada sobre el dibujo.

Retrato de Felipe II (1551. Museo del Prado): Tiziano representa a Felipe II como un joven caballero, bello y elegante, ataviado con una brillante armadura de oro, y posando en un interior. Muchos de estos retratos se enviaban a monarcas extranjeros para conocerse o entablar compromisos matrimoniales. Este fue enviado a Inglaterra para que María Tudor conociese a su futuro marido.

Retrato de Isabel de Portugal (1548. Museo del Prado): fue esposa de Carlos V. Tiziano la pintó en la plenitud de su belleza, su figura elegante se recorta sobre un paisaje que se ve a través de la ventana. Isabel aparece sentada sosteniendo un libro en una mano, en actitud regia.

Retrato de Carlos V (1533. Museo del Prado): Tiziano destaca la figura del emperador recortandola sobre un fondo oscuro. De nuevo apreciamos sus extraordinarias dotes de colorista y su facilidad para captar la peculiaridad de cada materia, apreciable en los ropajes de Carlos V. El perro constituye un espléndido estudio naturalista.

Retrato de Andrea Besalio: apreciamos el intento de captar la personalidad por parte de Tiziano.

Retrato de hombre (Ariosto) (1508–1510. National Gallery, Londres)

EL VERONES (1528–1588)

Fundamentalmente es pintor de lienzos aunque también pintará un fresco. Es el pintor de la glorias de Venecia y por tanto el cronista del s.XVI, a través de sus cuadros presenta el lujo de los banquetes en los cuales aparece retratada la sociedad veneciana, una sociedad fastuosa. Para pintar estos cuadros acude a la tematica religiosa de forma muy curiosa, ya que convierte el tema principal religioso en algo anecdótico y representa la sociedad veneciana de su época en grandes lienzos y con todo lujo de detalles.

La bodas de Caná (1562–1563. Museo del Louvre): fue pintado para el refectorio del convento de San Jorge el Mayor, en Vencia. Como es típico en sus obras, este cuadro está lleno de multitud de personajes, entre los que desaparece la tematica religiosa. Cristo aparece mirando al espectador, como fuera del lugar. Presenta la sociedad veneciana, ataviada con ropajes de la época. Veronés suele incluir personajes de la época, aquí se aprecia a Carlos V, Francisco I, María Tudor, Soliman... y en los músicos, Verones frente a Tiziano y entre ambos Tintoretto.

La escena transcurre en una arquitectura muy imponente. Destacan el esplendor cromático y una compleja elaboración perspectiva en la que se multiplican los puntos de fuga.

Marmoles deslumbrantes, mesas repletas de manjares, criados que cortan carne o sirven, músicos... La escuela veneciana, con su amor por el lujo y el detalle, está resumida en esta gigante composición.

Esther ante el rey Asuero (1550. Iglesia de San Sebastián, Venecia): tema religioso que actúa como excusa para pintar el esplendor de una corte imperial. La escena transcurre bajo un marco arquitectónico decorado con espléndidos cortinajes. En primer plano aparece la escena religiosa, Esther es conducida ante el rey Asuero que la recibe sentado sobre un pedestal; en segundo plano está representada la corte del rey que observa la escena.

Cena en casa de Leví (1573. Galerías de la Academia, Venecia): Veronés representa un pasaje del Nuevo Testamento pero la escena religiosa se convierte en un anecdota al desarrollarse en un grandioso marco arquitectónico: Cristo aparece en el centro, presidiendo el banquete que se desarrolla bajo unos colosales arcos de medio punto (a través de los cuales se aprecian perspectivas de elementos arquitectónicos y el cielo abierto), columnas de medio punto, balcones, balaustradas, escaleras, decoración escultórica, etc. Representa un gran banquete con gran multitud de personajes ataviados a la moda veneciana de la época. A igual que Tiziano, el Veronés centra su cromatismo en pintar marmoles, terciopelos, vestidos y armaduras.

Glorias de Venecia (*El triunfo de Venecia*) (1583. *Bóveda del Palacio Ducal de Venecia*): es una representación alegórica del triunfo y la glorificación de Venecia (en forma femenina) que está siendo coronada por una Victoria. Volvemos a encontrar los elementos característicos del Veronés: exaltación del color, del movimiento, de la riqueza y la fastuosidad, de los ropajes suntuosos, perfecta utilización de la perspectiva ilusionista que obliga a la representación de multitud de difíciles escorzos, etc.

Por otra parte se intuye lo que será la pintura barroca ya que incluye un par de columnas salomónicas.

Martes y Venus unidos por el Amor (1565. *National Gallery, Londres*): tema mitológico en el que se representa la unión mediante una cinta atada por Eros.

Se aprecia el gusto del artista por representar el lujo y los elementos característicos de la escuela veneciana: desnudos, sensualidad, gran cromatismo en las sedas y la armadura, incluso el marco natural es espléndido y ostentoso.

Moisés salvado de las aguas (1580. *Museo del Prado*): como siempre ocurre en el Veronés, el artista ha convertido el tema religioso en secundario, situándolo en un contexto contemporáneo e incluso con cierto aire cotidiano. Lo importante es la representación los lujosos vestidos, los espléndidos paisajes, el colorido, etc.

TINTORETTO (1518–1594)

Tal vez sea el más vanguardista de todos y por eso no fue muy entendido en su época. En su obra entra ya el espíritu barroco, por eso no alcanzó el éxito entre la sociedad conservadora veneciana. Miguel Ángel y su sentido gigantesco fue lo que más le influyó, como Miguel Ángel, Tintoretto amó el gigantismo, la perspectiva y el movimiento. Creó su propia *terribilità*. Su pintura presenta tres innovaciones:

- Escorzo (dominio absoluto)
- Perspectiva
- Luz (su estudio de la luz es uno de los precedentes del barroco).

En su pintura hay un oscurismo que presagia a Caravaggio y sus discípulos.

Fue el pintor que más influyó en Velázquez.

Lavatorio de los pies (1547. *Museo del Prado*): fue adquirido por Velázquez quien lo trajo a España.

La escena transcurre sobre un fondo arquitectónico. La composición es muy inteligente, los personajes están diseminados por toda la sala en posturas diversas, el eje principal es la mesa que fuga hacia el fondo.

El color está matizado por la luz la cual provoca fuertes contrastes. Se aprecia la "perspectiva aérea" (no se pinta igual un personaje en primer plano que en segundo, el aire los difumina).

La invención del cuerpo de San Marcos (*El robo del cuerpo de San Marcos*) (1562–1566. *Galería de la Academia de Venecia*): Tintoretto pintó una serie de cuadros acerca de la vida de San Marcos para la Scuola Grande di San Marco.

La escena transcurre en un marco arquitectónico. Hay un tratamiento tenebrista. Perspectiva que fuga hacia el fondo.

El cuadro tiene cierto aire mágico, subrealista.

El descubrimiento del cuerpo de San Marcos (1562–1566. Pinacoteca de Brera, Milán): escena transcurre en un interior, un marco arquitectónico compuesto por una bóveda de cañón, arcos, un suelo cuyas líneas de las baldosas fugan hacia el fondo. En esta obra se aprecia un tenebrismo acentuado por el claroscuro que contribuye a reforzar el dramatismo de la escena.

En el año 1555 Tintoretto pintó una serie de seis Historias Bíblicas en los que mostró su énfasis narrativo (*Susana y los viejos*; *Esther y Asuero*; *Judith y Holofernes*; *Salomón y la reina de Saba*; *José y la mujer de Putifar*, *Moisés salvado de las aguas*). Adquiridas por Velázquez para Felipe IV, actualmente se hallan en el Museo del Prado.

José y la mujer de Putifar (1555. Museo del Prado): en esta obra se aprecia el colorido típicamente veneciano que roba protagonismo al dibujo. Destaca el opulento desnudo enjoyado de la mujer.

Judith y Holofernes (1555. Museo del Prado): los contornos se difuminan y los contrastes tonales aumentan para proporcionar mayor dramatismo a la escena.

Susana en el baño (h.1557. Kunsthistorisches Museum, Viena): el tema es una clara excusa para pintar un desnudo femenino. En primer plano se halla Susana, totalmente desnuda contemplándose en el espejo, su cuerpo es blanco y luminoso. Al fondo, la penumbra del jardín, desde la cual espía un viejo es más idílica que romántica, sin ningún dramatismo excesivo. Los accesorios del tocador están tratados con mucho cuidado y detalle.

Minerva alejando a Marte de la Paz y la Abundancia (¿h.1576?. Sala del "Anticollegio" en el Palazzo Ducal de Venecia): La diosa Minerva se encarga de alejar a Marte, dios de la guerra, en presencia de las figuras alegóricas de la Paz y la Abundancia.

Apreciamos elementos prebarrocos: los contrastes entre las pieles blancas y los brillos de las oscuras armaduras, las posturas en escorzo...

4.La Escuela Manierista.

Cuando el Renacimiento entra en crisis surge el Manierismo. Los grandes creadores del lenguaje manierista son los pintores del alto Renacimiento: Leonardo, Rafael y Miguel Ángel.

El manierismo surge cuando hay consciencia de subjetividad (la naturaleza no puede imitarse, no puede llevarse al lienzo y por eso inician el camino de la subjetividad). Durante los siglos XV y XVI, los pintores buscaban el ideal de belleza. ahora la obsesión es el propio lenguaje artístico y por ello estudian el arte que les ha precedido y lo analizan.

Es un arte muy virtuosista, refinado, hecho por y para intelectuales. A partir de ahora se valora al artista capaz de crear arte.

En la pintura manierista se distinguen dos escuelas:

- La escuela de Parma (Corregio, Parmigianino).
- La escuela de Florencia (Pontormo, Bronzino).
- También podemos añadir a la escuela de Milán (Archimboldo).
- Escuela de Parma.–

CORREGIO (h.1489–1534)

Su nombre es Antonio Alegri, es el precursor de todos. Después de Miguel Angel sería el primer manierista (pero su pintura no tiene nada que ver con él).

Desposorios místicos de Santa Catalina (1526–15270. Museo del Louvre): en esta obra apreciamos referencias a Mantegna, Rafael y Leonardo. Desarrolla una temática amable, de escena agradable con figuras blandas, refinadas y exquisitas, de sonrisa rafaelina, sfumato y esquema triangular propio de Leonardo....

Pese a esto su pintura es muy sensual.

Sueño de Antiope (1524–1526. Museo del Louvre): en la postura voluptuosa de la mujer apreciamos su dominio del scorcio. El tratamiento que le da a luz hace destacar a los tres personajes desnudos recortándolos sobre un fondo sumido en la oscuridad. La atmosfera, captada mediante el sfumato, está cargada de sensualidad, la que desprende el cuerpo femenino y su postura incitante y amanerada. El colorido sigue predominando y los contornos se difuminan. Es una pintura sensual.

Dánae (h.1530–1532. Galería Borghese, Roma): es una pintura clara y sensual. Las figuras humanas y las sábanas blancas se recortan sobre un fondo oscuro; los desnudos están tratados con una extraordinaria delicadeza, dejando que la luz y el color vayan acariciando suavemente la superficie de las delicadas y blanquecinas pieles de las figuras. es una pintura clara, sensual y erótica.

Corregio fue también un gran pintor de frescos. Fue el encargado de decorar el interior de las cúpulas de las iglesias de San Juan Evangelista de Parma (1520–1523) y de la Catedral de Parma (1526–1530), con figuras de enormes escorzos, que suponen un antecedente del Barroco.

La Virgen con San Jerónimo y el Niño (1527–1528. Galería Nacional, Parma): destaca el contraste de la blancura en las figuras femeninas frente a la dureza del santo. se aprecian la influencias de Leonardo y Rafael.

PARMIGIANINO (1503–1540)

Se formó en Parma donde fue discípulo de Corregio pero se trasladó a Roma donde triunfó gracias a Clemente VII. Tras el Saco de Roma, en el año 1527, Parmigianino volvió a Parma.

Su obra se caracteriza por la gracia, preciosismo y artificiosidad de sus figuras pero también por deformar conscientemente la realidad. Sus cuadros son herméticos, era aficionado a la alquimia por lo que su pintura tiene significados ocultos.

Virgen del cuello largo (1534–1540. Galería de los Uffizi, Florencia): Parmigianino deforma la realidad, aquí alarga las caras de las figuras. En esta obra no se aprecian símbolos iconográficos (a la Virgen solo la acompañan unos ángeles), el fondo va perdiendo interés y los colores son preciosistas.

La visión de San Jerónimo (1527. National Gallery, Londres): tremendo escorzo de San Jerónimo el cual adopta una actitud forzada e incluso extravagante. El Niño se distingue por su belleza y aristocracia. Carácter asexuado de la Virgen. Gran colorido.

–La escuela Florentina. –

Hacia 1515 se empieza a insinuar una nueva generación de pintores que devolverán el prestigio a la escuela de Florencia. El iniciador de esta nueva generación es ANDREA DEL SARTO (1486–1530). Tras él vendrán una serie de pintores que tienen como a sus máximos representantes a Pontormo y a Bronzino.

JACOBO PONTORMO (1494–1546)

Fue un pintor inquieto e inquisitivo, durante toda su vida realizó una búsqueda de nuevas formas de expresión lo que le condujo a abandonar el clasicismo académico por una visión más rica en rasgos expresionistas.

Lamentación sobre Cristo muerto (1526–1528. Iglesia de Santa Felicidad, Florencia): en esta obra se produce una desaparición del espacio con una ubicación incierta de los personajes que conlleva una clara inestabilidad.

Luz es irracional y desnaturaliza la forma. No hay perspectiva y el volumen se altera, se deforma (los miembros de las figuras han sido alargados) . Gama de colores fríos, antinaturales e irreales. Ritmo compositivo curvo y serpenteante (curva contra curva).

AGNOLO BRONZINO (1503–1572)

Fue discípulo de Pontormo y su continuador. Principalmente Bronzino es un pintor cortesano, un importante retratista del s. XVI que elabora un pintura de corte a la que adapta los rasgos de su maestro.

Alegoría del Amor (h.1526. National Gallery, Londres): esta obra tiene una enorme riqueza de contenido pues representa los peligros del amor sensual: el padre Tiempo y su hija la Verdad, descubren los engaños del Amor sensual, representados por Venus y Cupido junto a los que están los compañeros del amor sensual que son los celos, el Juego y el Fraude (o Engaño).

Se aprecian las características de Pontormo: Cuerpos rígidos, colores fríos, luz extraña, fondo neutro, desmaterialización, etc.

– Escuela de Milán. –

GIUSEPPE ARCHIMBOLDO (1527/30–1593)

Fue el más fantasioso creador de caprichos, representa la extravagancia dentro del Manierismo.

Viajó por Europa difundiendo el Manierismo y residió en Viena y Praga al servicio de los Habsburgo. Crea un nuevo género que consiste en juntar elementos incongruentes (frutas, flores...) para crear retratos, son como bodegones antropomórficos. Archimboldo supone el extremo del manierismo y va a ser muy imitado.

LA PINTURA DEL RENACIMIENTO

FUERA DE ITALIA

1. La Escuela Flamenca.

PIETER BRUEGHEL EL VIEJO (1529–1569)

A partir de él podemos hablar de pintura de renacentista en Flandes y cerrar el apartado del Primitivismo flamenco. Brueghel viajó a Italia donde conoció el arte que allí se estaba desarrollando pero que no le influiría mucho. Sin embargo lo que si le impresionará será cruzar los Alpes, que influirán en sus paisajes. Brueghel comprende que la pintura flamenca no puede ser una mera copia de la italiana, por tal motivo creará un nuevo lenguaje renacentista, abandonará los temas mitológicos y religiosos y se dedicará a la naturaleza. Será el principio del NATURALISMO FLAMENCO que se desarrollará sobre todo en el siglo XVII.

Su pintura tiene como uno de sus temas básicos a los campesinos. Es el cronista de su tiempo; observador del

mundo rural con su belleza paisajística y las actividades de sus pobladores en los momentos de trabajo, de descanso o de diversiones. Sin embargo, por encima de todo su tema esencial es la Naturaleza observada y transcrita en deliciosos detalles, y en la cual el hombre se integra totalmente en una síntesis admirable.

En el año 1555 Brueghel recibe el encargo de dibujar unos cuadros de El Bosco para ser grabados. Esto hará que se familiarice con su obra y asimile el elemento grotesco y humorístico, sin desdeñar el dramatismo que algunas veces se encuentra en sus cuadros.

Batalla entre Carnaval y Cuaresma (1559. Kunsthistorisches Museum, Viena)

La parábola de los ciegos (1568. Galerías Nacionales de Capomonte, Nápoles)

Los lisiados (1568. Museo del Louvre)

El país de Jauja (1567. Alte Pinakothek. Munich)

El triunfo de la muerte (h.1562. Museo del Prado)

Cazadores en la nieve (1565. Kunsthistorisches Museum, Viena)

La danza de los aldeanos (h.1568. Kunsthistorisches Museum, Viena),

Juegos infantiles (h.1559. Kunsthistorisches Museum, Viena)

El retorno de los rebaños (Kunsthistorisches Museum, Viena)

2. La Escuela Alemana.

Alemania fue bastante impermeable al Renacimiento, en general su pintura siguió con aspectos góticos germánicos, pero existen algunas excepciones, como Durero, introductor del Renacimiento en los países germánicos.

DURERO (1471–1528)

Nació en Nuremberg y era hijo de orfebre. Viajó mucho (Flandes, Norte de Italia) y a pesar de ser germano, coincide con el prototipo de hombre renacentista. Durero supone la fusión del espíritu vital de los humanistas italianos con el temperamento germánico.

En gran medida su pintura se basa en sus grandes dotes de dibujante, tal vez por su formación de orfebre, profesión que requiere un pulso firme pues es de difícil técnica.

Durero siempre firmaba sus cuadros con el año de realización y una A y una D.

Durero fue un importante tratadista, realizó dos referidos a las artes plásticas y a la figura humana: *Tratado de las proporciones. Instrucciones sobre la manera de medir*.

Adán y Eva (1507. Museo del Prado): es el primer desnudo del Renacimiento alemán. Las dos figuras muestran el canon esbelto y estilizado (nueve cabezas), propio de Durero y su concepción utópica de la belleza. En este cuadro apreciamos la habilidad del pintor: dibujo, color...

Los cuatro apóstoles (1526. Alte Pinakothek, Munich): se trata de dos tablas en las que Durero pintó dos figuras monumentales enfrentadas en cada una. Los pintó al poco de convertirse al protestantismo, por eso estos apóstoles están representados sin nimbos ni aureolas, solo con los símbolos iconográficos: San Juan con un libro abierto y San Pedro con las llaves; San Pablo con una espada y detrás, San Marcos.

Según Panofsky representan los cuatro temperamentos: sanguíneo (San Juan), colérico (San Marcos), melancólico (San Pablo) y flemático (San Pedro).

Son magníficos estudios expresivos. En estas tablas apreciamos la monumentalidad de los pintores italianos y la expresividad típica de Alemania.

Martirio de los Diez Mil (1508. Kunsthistorisches Museum, Viena): se ven diferentes escenas de martirios. Los paisajes recuerdan la tradición germánica pero la composición y la perspectiva recuerda a la italiana.

Junto a Holbein, Durero fue uno de los grandes retratistas de la Alemania de esta época.

Los personajes retratados por Durero aparecen siempre de busto o de medio cuerpo (ligeramente ladeados), sobre fondo neutro o bien con algún cortinaje, una balaustrada o una ventana a través de la cual se representa un paisaje, y pueden o no, mirar al espectador, marcando una separación entre personaje y espectador; son personajes bastante herméticos.

Autorretrato (1498. Museo del Prado): la fisonomía germánica es más dura que la italiana, es una expresividad más agresiva. Con el tiempo sus retratos irán dulcificándose.

Autorretrato (1500. Alte Pinakothek, Munich): mira directamente al espectador.

Retrato de Maximiliano I (1519. Kunsthistorisches Museum, Viena)

Retrato de joven dama: es un poco más dulcificado, lo que hace pensar que lo pintó después de haber viajado a Italia.

Retrato de un joven: el personaje, representado de medio cuerpo, se recorta sobre un fondo neutro, viste indumentaria de la época y en él, apreciamos la expresividad germánica.

Lamentación sobre Cristo muerto (1500. Alte Pinakothek): en esta obra Durero trata el tema del descendimiento de la cruz pintando como fondo un amplio paisaje en el que se distingue

Jerusalén y en la parte inferior del cuadro a los donantes. En esta obra se aprecia la minuciosidad y detallismo típico norteamericano, la precisión en cada uno de los elementos. La sencillez de las formas y la composición son italianas, pero el ambiente del fondo y los donantes responden al gótico.

Durero fue el mejor grabador del Renacimiento. En sus grabados apreciamos las mismas características que en su pintura, en ellos vemos sus grandes dotes de dibujante y su inagotable imaginación.

Realizó numerosos grabados de diferentes temas y también tres grandes series que tendrán gran repercusión por Europa y serán copiadas. Estas series giran en torno a los temas de la *Apocalipsis*, la *Pasión* y la *vida de la Virgen*, y fueron grabadas en cobre.

Finalmente aún realizaría una última serie acerca de *personajes del Nuevo Testamento*.

Adán y Eva (1504. Gabinete de Estampas, Berlín): el tema es una mera excusa para representar desnudos. Este grabado también ha sido interpretado como alegoría de los cuatro temperamentos, ya que la simbología de los animales y las plantas lo ponen en relación con este tema.

El caballero, la muerte y el diablo (h.1513. Museo Ständel, Frankfurt): aparece la figura del caballero, envuelto en un paisaje de fantasía, acompañado por un jinete que representa la Muerte y un diablo que les sigue.

El grabado está lleno de símbolos iconográficos.

El monstruo marino

San Jerónimo en su estudio (1514): el, santo aparece rodeado de objetos iconográficos relativos al filósofo y al sabio, y acompañado por un león.

Erasmus de Rotterdam: retrato amable pero con expresividad germanica.

HANS HOLBEIN (1497–1543)

Aunque es alemán se le vincula a la escuela inglesa pues allí desarrolló la mayoría de sus obras.

Su forma de asimilar el Renacimiento es italianizado, deja de lado la tradición germánica. En él encontramos una blanda sensualidad que conecta con el nuevo lenguaje italiano. Solo visitó el norte de Italia y, sin embargo, de entre todos los pintores del norte de Europa, es el que mejor asimila los planteamientos italianos.

Su obra de juventud se desarrolló principalmente en Basilea, donde en el año 1523 conoció a Erasmo de Rotterdam del cual hizo cuatro retratos. Erasmo será quién le animará a marchar a Inglaterra y lo recomendará a Tomas Moro. Holbein llega a Inglaterra en el año 1526, retrata al rey Enrique VIII y a partir de aquí se convierte en el artista preferido de la aristocracia inglesa. Se instalará definitivamente en Inglaterra en 1532 y fue nombrado pintor de cámara en el año 1536.

Holbein no tiene inquietudes religiosas como Durero o los pintores italianos, esto le permitirá pintar con serenidad y equilibrio, por eso es el más clasicista de la escuela alemana, admiró sobre todo a Leonardo y Rafael. Al ser pintor de la Corte inglesa, Holbein se especializó en retratos. Su obra es de gran calidad, es tan inquisitivo como Durero pero sabe subordinar mejor los detalles al conjunto. Holbein se caracteriza por dar un toque de distinción a todos sus personajes.

Retrato de Erasmo de Rotterdam (1523, Museo del Louvre): retrato de su época juvenil, realizado antes de su viaje a Inglaterra. Vemos a Erasmo de medio cuerpo, recortándose sobre una habitación.

Holbein le da a este retrato un carácter psicológico.

La familia del pintor (1528. Kunsmuseum, Basilea): retrato interesante pues es el primer retrato de grupo del Renacimiento en el norte de Europa. Es una pintura intimista y emotiva.

Retrato de Enrique VIII: Holbein lo representa como una figura elegante y gallarda, con lujosas vestiduras renacentistas, como un verdadero monarca, dotándole de gran distinción.

Retrato del Príncipe de Gales (h. 1539. Museo de Bellas Artes, Basilea): es un retrato infantil y encantador en el que se muestra al niño ataviado como un pequeño príncipe, sobre un fondo claro y colores cálidos.

Holbein sentó las bases del retrato infantil, genero difícil y sin demasiados precedentes que tuvo gran

repercusión en Inglaterra.

Los embajadores (1533. *Gallery National, Londres*): Holbein también sentó las bases del retrato doble que será perpetuado por Van Dyck. Es un cuadro bastante atractivo por su gran interés iconográfico y simbólico. En la mesa que se apoyan los dos embajadores vemos diferentes objetos (instrumentos de música, de medición, astronómicos, etc.); en primer término hay un calavera anamórfica que solo se aprecia si lo contemplas a través de un espejo (era habitual que los pintores quisiesen demostrar sus conocimientos científicos). La calavera es una alusión a la brevedad de la vida (precedente del Barroco), también la cuerda rota del laúd simboliza la precariedad de la vida, e incluso el peligro de la discordia en la amistad política, recordando así la armonía que ha de reinar entre los países y los diplomáticos.

33

La pintura del Renacimiento.

La Escultura renacentista en Italia. 1