UNIDADE V: RENACEMENTO. O QUATTROCENTO

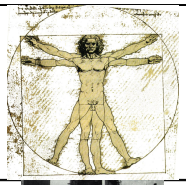
I. O RENACEMENTO

O Renacemento é un fenómeno global da historia do pensamento e da arte, que eclosiona na Italia de comezos do século XV e se extende por Europa ata finais do século XVI. Sen embargo, nalgunhas zonas de Europa, o gótico tardío enlazará directamente co Barroco, estilo que se difunde no século XVII.

Divídese en tres períodos: *Quattrocento* (século XV) e *Cinquecento* (1500-1520) e Manierismo (ata finais do século XVI). Constitúe o período artístico máis glorificado e mitificado da historia. Xa en 1550, o pintor e historiador da arte Giorgio Vasari considerouno como un cume que, en épocas sucesivas e ata finais do século XIX, sería calificado de insuperable; desde entón, os produtos artísticos renacentistas foron valorados como modelo de perfección e beleza por parte da crítica, os historiadores e artistas de todas as épocas.

Este movemento xurde en Florencia, enriquécese coas aportacións flamencas e, a través dos contactos e viaxes de artistas, difúndese sobre todo polas cidades-estado italianas, incluindo Milán, Venecia, Padua, Mantua, Rímini, Roma e Nápoles.

Como características xerais deste período podemos enunciar:

	O **antropocentrismo**, en oposición ao teocentrismo medieval. O ser humano volve ser a medida de todas as cousas, o centro das representacións, e as festas paganas conviven coas relixiosas nun período no que a liberdade de espírito se abre camiño e levará á Reforma luterana.
	O **retorno á antigüidade** manifestarase no interese por resucitar as ensinanzas do período grecolatino. Moitas das ordes clásicas son reutilizadas nos edificios renacentistas, as mitoloxías paganas difúndense no novo pensamento humanista.
	O **amor pola natureza** leva aos artistas a imitala, de xeito que o estudo da anatomía e a representación da realidade na pintura, como unha prolongación do espazo propio, se abre camiño. A natureza idealizouse e representouse matemáticamente exacta.
	A colaboración estreita entre **mecenas** e artistas terá como consecuencia o incremento de obras levadas a cabo. Os artistas convértense en creadores que son elevados á categoría de xenios, "inventan" e deixan para a posteridade a lembranza da súa **individualidade**; asinan as obras e aspiran á fama e a perdurabilidade, desfacéndose dos controles gremiais que os ataban ata entón.

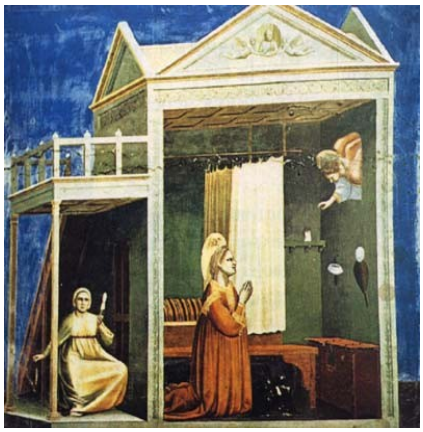
Á xestación deste movemento contribuiron esencialmente tres piares:
- as novidades artísticas do Trecento italiano;
- as aportacións do renacemento nórdico;
- o humanismo.

I.1. OS PRECEDENTES ITALIANOS

O Renacemento artístico italiano, xurdido cara a 1400, non naceu da nada. A súa arquitectura afundía as raíces nos edificios románicos da Toscana, rexeitou as nervaduras góticas e decantouse pola horizontalidade, exceptuando a súa preferencia por campanarios e torres. A escultura mirou cara a algunhas manifestacións de mediados do século XIII, como o púlpito do baptisterio de Pisa, de **Nicola Pisano**; as artes figurativas, en especial a pintura, dependeron sobre todo da grande renovación que tivera lugar en Florencia e Siena cara a 1300.

Cimabue é importante como precursor; da súa man, algunas prácticas pictóricas bizantinas (a disposición dos anxos arredor da Virxe) chegan a un punto de non retorno, mentres que outras (os crucifixos pintados) se desposúen das convencións do patetismo. Do seu obradoiro sairán dous discípulos que o superarán: o sienés **Duccio** e o florentino **Giotto**. Estes artistas outorgarán apariencia tridimensional ás figuras pintadas e un espazo natural onde estas poidesen moverse.

Giotto (1266-1337), que naceu perto de Florencia, limitou na súa pintura o uso das aureolas douradas –lembranza gótico-bizantina-, introducíu a paisaxe e os encadres arquitectónicos de carácter escenográfico, e deu monumentalidade escultórica aos seus personaxes, aspectos que fan del o máis significativo pre-renacentista.



"Anuncio a Santa Ana", na capela Scrovegni

No fresco da capela Scrovegni sobre o Anuncio a Santa Ana, Giotto escolle unha estrutura xeométrica que abre aos ollos do espectador para deixarnos ver unha escena entresacada dos Evanxeos apócrifos. Esta caixa espacial, da que as liñas de fuga se perden fóra da composición, contribúe a crear espacialidade no muro, pois cada un dos personaxes (o Anxo, Santa Ana e Xudit) atópanse a distintas distancias do ollo do espectador. A figura de Ana ocupa o centro da composición, marcada tamén por lembranzas clásicas como os tímpanos triangulares que coroan o edificio. Aínda que quedan lembranzas góticas como o uso da aureola dourada, a corporeidade dos personaxes principais é plenamente escultórica, e o escorzo de Xudit acentúa a profundidade na escena.

I.2. A CONTRIBUCIÓN DO PRIMITIVISMO FLAMENCO

O Flandres do século XV está conformado por cidades produtoras de tecidos e mercantes, ben comunicadas por camiños e canles, nas que se enriquece unha emerxente burguesía.

Neste contexto traballaron os *primitivos flamencos*, artistas que perfeccionaron a técnica do **óleo sobre táboa**. As pastas que se obteñen, traballadas con pinceis moi finos, permiten unha execución minuciosa que outorga virtuosismos cromáticos, lumínicos e incrementa as transparencias.

O **realismo visual** foi a característica máis admirada da pintura da Europa septentrional do século XV. É un realismo exacto e preciso, cheo de diminutos detalles, que sigue a tradición miniaturista e utiliza táboas e formatos de reducidas dimensións.

Os artistas septentrionais estaban interesados en crear nas súas composicións espazos interiores e exteriores cribles. Mais **non se sentiron moi atraídos polo uso do sistema matemático de representación** utilizado de xeito sistemático en Italia desde 1420.

As temáticas máis características destes pintores son as relixiosas e o retrato con doante, figura que costea o cadro e que tamén aparece nel, habitualmente nunha posición axeonllada; neste tema exemplifícase claramente o proceso de afirmación do individuo.

Cos antecedentes dos irmáns Limbourg ou o escultor Claus Sluter, o fundamental do cambio protagonízano Robert Campin (tamén coñecido como o Mestre de Flémalle) e os irmáns van Eyck (Hubert e Jan), ademáis de Roger van der Weyden.

Jan van Eyck é o máis grande destes pintores, cun papel comparable ao de Giotto na Italia do cambio de século anterior. Seguramente foi miniaturista, de aí o enorme detallismo das súas obras. Salvo excepcións, a meirande parte das súas pinturas fíxose para oratorios e casas particulares. Ao servizo de diversos mecenas, destacou a súa actuación para Filipe o Bo, duque de Borgoña, para o que tamén desempeñou misións diplomáticas. O *Políptico de San Bavón do Año Místico*, da igrexa de San Bavón de Gante, foi comezado polo seu irmán Hubert, e baséase nun programa cargado de matices, coa creación de inmensos espazos exteriores nos que se poden distinguir con detalle as diversas especies vexetais. Hai unha división clara entre os dous pisos da cara interna: na parte superior preside Deus maxestuoso e entronizado, entre a Virxe e San Xoan Bautista (o tema bizantino da *Deese*), acompañados nos laterais por anxos cantores e músicos e os moi realistas retratos de Adán e Eva espidos tras ser expulsados do Paraíso. Na metade inferior, pelegríns e ermitaños, cabaleiros e xuices xustos acuden con apóstolos e profetas, mártires e virxes a adorar ao Año Místico situado sobre un altar ornado con teas vermellas, e ao que adoran os anxos dispostos en círculo; simbólicamente, o Año está relacionado coa Fonte da Vida que se dispón diante da escena principal. Pechado o políptico, un interior doméstico dunha casa burguesa como a dos doantes que pagaron a obra acolle a escena da *Anunciación*; na parte inferior, as catro táboas restantes presentan ao matrimonio Vijd, retratado con sumo realismo, axeonllado nos extremos, flanqueando dous nichos que reproducen esculturas en pedra de San Xoan Bautista e San Xoan Evanxelista.

Políptico de San Bavón de Gante (aberto)

Políptico de San Bavón de Gante (pechado)

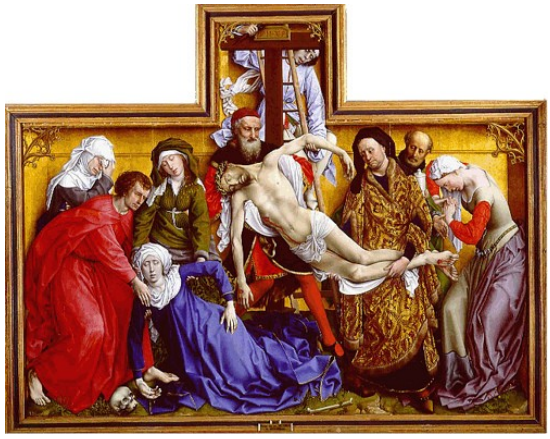
O Compromiso dos Arnolfini é a obra máis importante das realizadas por Jan Van Eyck.

"Ao espectador dalle a impresión de estar a ver unha habitación na que se atopan os prometidos, e fronte a eles, no lugar do espectador, as testemuñas. (…) O grande efecto de profundidade non o producen xa as habitacións en fiada, como no caso da iluminación, senón o espello convexo, que é o único que nos amosa a outra metade da sala. Van Eyck sabe do valor simbólico dos obxectos tanto como os seus contemporáneos. Non é casualidade que o espello, que polo demáis non deixa de evocar a vaidade, estea rodeado dun marco no que se incrustaron dez imaxes da Paixón de Cristo; que o rosario e a escoba, que simbolizan os deberes celestes e terreais, colguen na parede; e que Santa Margarita, patroa das nais, apareza na parte superior da cadeira, xunto á cama. Tamén está presente a suxestión por contigüidade realista: as laranxas ante a fiestra son froitas caras, que aluden ao luxo, igual que os ricos abrigos con ribetes de visón. Quíxose ver un símbolo de fidelidade no can,… así como atopar un sentido á única vela, acesa en pleno día, ás sandalias abandoadas á esquerda ou ao motivo da alfombra. Non obstante, o esencial da imaxe non son en absoluto estes detalles.(…) Giovanni e Giovanna están inmovilizados como por arte de maxia, están fóra do tempo e do mundo. (...) O silencio dos Arnolfini acha a súa continuidade no silencio do pintor e apodérase á vez de nós. A forza desta imaxe procede non do seu contido simbólico nin da súa audacia histórica, senón do estado no que nos mergulla: de novo a percepción cede o seu lugar á contemplación."

Tzvetan Todorov: *"Elogio del individuo".*

Outras obras importantes de Van Eyck son a *Virxe do chanceler Rollin* e a *Virxe do canónigo Van der Paele*. No campo do retrato cabe citar o *Home do turbante vermello*, probabemente o primeiro autorretrato da pintura flamenca, o que nos pon ante a idea de autoafirmación do artista, tan propiamente renacentista.

Dunha xeración posterior é **Roger Van der Weyden**. Unha das súas grandes obras é o *Descendemento* do Museo do Prado. Concebida como un intermedio entre pintura e escultura, o fondo da táboa é monocromo, de xeito que as figuras destacan sobre el como se fosen esculturas policromadas. A composición está moi coidada, pois a posición dos personaxes extremos (San Xoan e Magdalena) permite pechala; a Virxe desmaiada é rpéplica formal e conceptual do corpo de Cristo inerte, descendido por tres personaxes –entre os que destaca o ricamente ataviado Nicodemo-. Cada cabeza está tratada individualmente; o profundo dramatismo emana da xesticulación dos corpos e da expresividade das facianas. Os personaxes adquiren case tamaño natural, aínda que iso non fai perder calidade no detalle.



"Descendemento", de Van der Weyden

Outros artistas significativos, que tamén exercerían influencia na pintura italiana do Quattrocento, foron **Van der Goes** e **Memling**.

Aínda que a opinión dos artistas italianos posteriores non valorase en exceso as cualidades dos flamencos, sí que foi sensible ao recoñecemento das máis sobresaíntes: o amor polos detalles, as texturas e os efectos de luz sutiles e ilusionistas, así como a devoción e gusto pola beleza natural en ámbitos como a paisaxe.

I.3. O HUMANISMO

O Renacemento pode ser entendido, de xeito restrictivo, como o cumio da cultura occidental alcanzado en Italia por unha elite intelectualizada que tiña cultivado o Humanismo.

O Humanismo tiña xurdido en Florencia a mediados do século XIV. Baseábase nunha renovación cultural inspirada nos estudos das "humanidades" fronte á tradicional formación das sete artes liberais (*trivium* –gramática, retórica, dialéctica- e *quadrivium* –aritmética, xeometría, música e astroloxía) que se ensinaban nas universidades medievais. O latín, a gramática, a retórica, a poesía, a ética, a historia e a análise filolóxica dos textos antigos convertéronse en novos instrumentos do saber. O interese pola antigüidade e pola súa cultura vencellábase ao desexo de formar a un novo tipo de cidadán, axeitado para a vida moral e política das cidades-estado.

No campo da arte proliferaron, seguindo o espírito humanista, os coleccionistas de obxectos antigos e partícipes da restauración de certas ruinas. O acervo cultural occidental enriqueceuse coa chegada dos sabios gregos emigrados de Constantinopla tras a caída do Imperio Bizantino (1453). Algúns artistas, en especial Mantegna, impulsaron o estudo dos restos do pasado e a análise arqueolóxica dos modelos que imitaban. Tamén se recuperaron temáticamente os mitos clásicos e a historia antiga.

"O movemento humanista dista moito de ser unha escola filosófica nun sentido restrinxido, e nin aínda a grande hexemonía do platonismo permite catalogalo deste xeito. Máis ben trátase dun movemento cultural-moral, esencialmente literario, que postula o abandono da escatoloxía e a teoloxía medievais para defender unha visión nova da vida humana. Só nunha primeira instancia o Humanismo se presenta como un programa de educación clásica, baseado nos ideais da Antigüidade. O seu obxectivo, considerado en profundidade, é máis ambicioso: impulsar as bases civilizatorias que dean firmeza á individualidade e integridade do home.
(…) Coa maduración do Humanismo na época de Lorenzo o Magnífico, o pensamento e a arte quattrocentistas alcanzan o seu máximo esplendor. A exaltación da beleza, invididualidade e dignidade humanas arruina definitivamente a imaxe medieval do home para outorgar a este unha condición prometeica. Ao longo da Idade Media a capacidade do home é amputada no seu aspecto principal: a súa capacidade creadora. (…) Pola contra, co Renacemento o home adquire o poder de "moldearse e esculpirse a sí mesmo" –segundo a coñecida definición de Pico Della Mirandola-, de facerse heroe de sí mesmo e, como consecuencia, ao xeito de "alter deus", de posuir unha plena autonomía creadora."

Rafael Argullol: "El Quattrocento".

II. O QUATTROCENTO ITALIANO: REFORMULAR A LINGUAXE CLÁSICA

A mentalidade do Quattrocento está vencellada á recuperación da Antigüidade clásica como modelo, mais non para imitar, senón para "emular", tanto nos seus temas como nas súas formas. Isto significará:

- recuperar as ordes clásicas na arquitectura;
- volver ao canon clásico de proporción e equilibrio na escultura, tomando como medida de todas as cousas ao ser humano;
- fundir os mitos paganos coa nova tradición iconográfica cristiá na pintura, ao abeiro do **neoplatonismo**, e fomentar a retratística individual coa intención de prolongar para a posteridade a fama do representado.

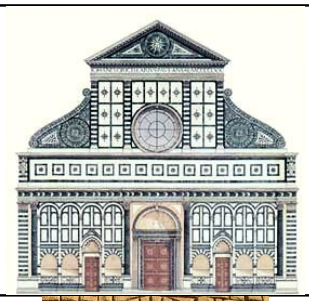
II.1. A ARQUITECTURA

A arquitectura do Quattrocento rompe claramente coa herdanza gótica, grazas aos seguintes factores:

- Restablécese a morfoloxía clásica (ordes, tímpanos, portas, fiestras,…), fronte aos arcos oxivais, vidreiras e arcobotantes.
- O espazo pasa a ser unitario, e iso mercede ao emprego de formas xeométricas básicas (círculo, cadrado, cubo, esfera, cilindro).

Esta arquitectura non se propón exclusivamente copiar o pasado clásico, senón adaptar a arquitectura clásica ao seu tempo.

Como elementos da súa linguaxe destacamos:

	Os materiais preferidos son a **pedra** e o **ladrillo**. Tamén son moi utilizados na Toscana os **mármores** polícromos.
	O muro volve ser elemento de sostén, peche e creación de espazo. O **aparello** é **regularizado** e preferentemente liso, mais ás veces, a parte inferior do paramento presenta **almofadillados** e un aspecto máis rústico.
	O **arco** característico é o **de medio punto**, de herdanza romana. Tamén se volve ás **ordes clásicas** (sobre todo xónica, corintia e toscana).
	As **cubertas** son **planas ou abovedadas**; elíxese preferentemente a **bóveda de canón** e a **cúpula** para espazos centralizados.
	Refórzase a estrutura do edificio sobre a decoración, que pasa a ser tectónica (columnas, pilastras, frontóns, …).

Podemos considerar inaugurado o Quattrocento co concurso de 1401 para as portas de bronce do lado norte do baptisterio de Florencia, para o que se recrearon representacións do *sacrificio de Isaac*. Aínda que a proposta do artista máis tradicional, Ghiberti, vencese á realizada por Brunelleschi, o máis avanzado, ambos tiñan volto os seus ollos cara á realidade e os motivos e os modelos antigos, e adiantaban o que sería o seu programa: a racionalización do naturalismo.

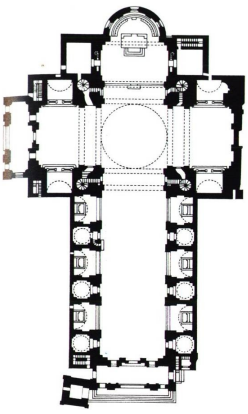
Filipo Brunelleschi (1377-1446) estudou directamente os edificios antigos nunha viaxe a Roma (1403), onde entrou en contacto coas obras clásicas de Vitrubio; del toma a idea de que un proxecto arquitectónico ha de conxugar solidez (*firmitas*), utilidade (*utilitas*) e beleza (*venustas*). Foi o descubridor, pouco antes de 1413, da perspectiva moderna. Demostrou que a súa imaxe pintada podía integrarse na visión da realidade e sustituir correctamente á dos edificios vistos. Todo dependía da aplicación da perspectiva e da adecuación do punto de vista e o punto de fuga da súa construción. Entre 1417 e 1420 proxectou a construción da *cúpula de Santa María dei Fiori*. Cun sistema de dobre cúpula atenuou os empuxes verticais do edificio e inaugurou a arquitectura renacentista.

Na creación de espazos relixiosos alternou as plantas basilicais e as centralizadas. Entre as primeiras destacan as de *San Lorenzo* e *Santo Spirito*, ambas de cruz latina. Nelas introduce, de abaixo a arriba, plinto, basa, columnas de fuste liso con capitel corintio –en correspondencia coas pilastras que enmarcan as capelas laterais- que sosteñen anacos de entaboamento e linteis que enfatizan a horizontalidade e as liñas de fuga en perspectiva cara ao altar; o artesonado plano cubre a nave central, mentres unhas bóvedas vaídas cubren os diversos tramos das naves laterais e aplanan a construción, danlle proporcións humanas; o cruceiro cúbrese con cúpula, e alí concéntrase a luz, que se esvae máis nas naves laterais –ás que penetra a través de pequenos **óculos**. Brunelleschi utilizou a planta centralizada na *sacristía vella de San Lorenzo* e na *capela Pazzi*.

Na arquitectura civil, Brunelleschi avanza o problema das tipoloxías dos *palazzos*, que será amplamente debatido en épocas posteriores. Realizou o *palazzo Pitti*, caracterizado ao exterior por un forte **almofadillado** e a ausencia de ordes clásicas.

O palazzo foi unha tipoloxía civil moi significativa do século XV, moi demandado polas ricas familias florentinas e doutras partes de Italia. Habitualmente compóñense dun organismo cúbico de planta habitualmente cadrada, cun patio central en torno ao que se organizan as distintas dependencias, tres plantas en alzado diferenciadas por molduras horizontais e rematadas por cornixa, e unha fachada na que a presenza de numerosos vans alixeira a sensación de macizo. Ademais do palazzo Pitti, na Florencia do século XV cabe destacar a construción do *palazzo Médici-Ricardi* por parte de Michelozzo e o *palazzo Rucellai* de Alberti. Este último ordeou a fachada principal non só en horizontal senón tamén en vertical, con pilastras superpostas que evocan a sucesión de ordes do mundo clásico; o conxunto remátase cunha cornixa prominente.

Leon Battista Alberti (1404-1472) é o segundo grande arquitecto do Quattrocento; trátase dun dos máximos exponentes da cultura humanística. Sistematizou as súas ideas no tratado *De re aedificatoria*, no que insistíu no coñecemento do "ornato" das ordes, da molduración e de todo tipo de decoracións, e insistíu nas proporcións como base construtiva. Considerou os templos circulares a forma máis natural dos templos centralizados e preferíu as basílicas lonxitudinais –seguindo o esquema paleocristián- cubertas con bóvedas. Nos seus proxectos de arquitectura amosou perfectamente o coñecemento da superposición de ordes e sentíu predilección pola arquitectura romana. No *templo Malatestiano* de Rímini proxectou unha igrexa dunha soa nave con capelas unida a unha rotonda cupulada e unha fachada composta ao xeito dun grande arco de triunfo cun segundo corpo de volutas, sistema que tamén seguíu na fachada de *Santa Maria Novella*. A súa obra culminante foi *San Andrés de Mantua*.



San Andrés de Mantua é unha igrexa construida cara a 1470. Trátase dunha planta de cruz latina dunha soa nave con tres capelas adosadas a cada lateral.

O interior, ordeado a través dun muro ornado de pilastras, culmina nunha bóveda de canón continua e artesonada. O inmenso espazo interior lembra á basílica de Maxencio, e culmina nun cruceiro con cúpula e unha ábsida semicircular ao exterior.

Na fachada principal, o motivo do arco triunfal adosábase, como un pórtico, á nave, rematándose nun frontón.

En consecuencia, dotábase á igrexa dun aspecto completamente novo, cun predominio das proporcións amplas e horizontais, decoracións sistemáticas no interior e un vocabulario que remite ao mundo clásico en todo momento.

As tipoloxías experimentadas en Florencia difundíronse posteriormente polo resto de Italia; en especial, desde mediados do século XV, a Roma pontificia iniciara tamén un programa de reconstrución da sede urbana e o pazo do Vaticano; foi a ocasión propicia para que os modelos de Brunelleschi e Alberti acadasen ampla repercusión.

II.2. A RENOVACIÓN DA ESCULTURA

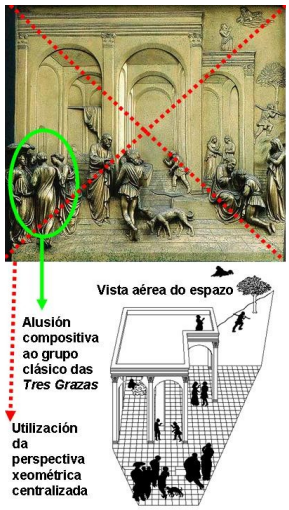
Os dous principais cambios que se producen na escultura do Quattrocento son:

- o **interese polo corpo humano**, que se exalta, seguindo os modelos antigos canto a proporcións e ao tratamento do espido; tamén contribúe á glorificación de persoas particulares a utilización do **retrato** e o **sartego**; e
- a vontade naturalista de reproducir a realidade, idealizándoa e contribuindo a exaltar a **beleza**.

Na primeira metade do século XV, na que traballan artistas como **Jacopo della Quercia**, **Nanni di Banco** e **Lucca della Robbia**, as persoalidades máis sobresaíntes son as de **Lorenzo Ghiberti** -renovador do relevo escultórico- e **Donatello**–renovador no vulto redondo-. Na segunda metade destacan as figuras de **Verrocchio** e **Pollaiuolo,** e xurden as primeiras obras de **Miguel Anxo** (artista que estudaremos na seguinte unidade).

Lorenzo Ghiberti (1378-1455) consolidou a súa fama ao vencer no concurso convocado en 1401 para realizar as portas de bronce do baptisterio de Florencia. Na escena do *sacrificio de Isaac*, que todos os escultores do concurso debían representar

sobre unha *cuadrifolia gótica de bordes lobulados*, había que integrar determinados elementos que están na narración bíblica: os personaxes (Abraham, o anxo, os criados), obxectos (o altar sobre o que está Isaac –como se fose un sartego clásico, con relevos nos frentes-), un animal e facer referencia explícita a un lugar (a montaña). Ghiberti concebiu a representación da escena como unha alegoría na que a obediencia de Abraham se antepón aos afectos; o canon, as roupas e as anatomías remiten aos modelos da antigüidade; as figuras artéllanse nunha composición centrípeta que permite armonizar dúas escenas diferentes, separadas por unha diagonal definida pola rocha; na man do anxo, o brazo dereito de Abraham e a mirada de Isaac, cun movemento detido, concéntrase o sentido último da escena.



Gañado o concurso, Ghiberti realiza as segundas portas do baptisterio de Florencia, cun total de 28 escenas bíblicas nas que se mantén o borde gótico da cuadrifolia. Mais nas terceiras portas de bronce do baptisterio (as *Portas do Paraíso*), encargadas en 1425, Ghiberti innova no formato (cadrado, cun número de escenas máis reducido porque estas son máis grandes) e na composición, introducindo unha maior complexidade en escenas nas que as referencias ás arquitecturas clásicas e á paisaxe se combinan coa utilización

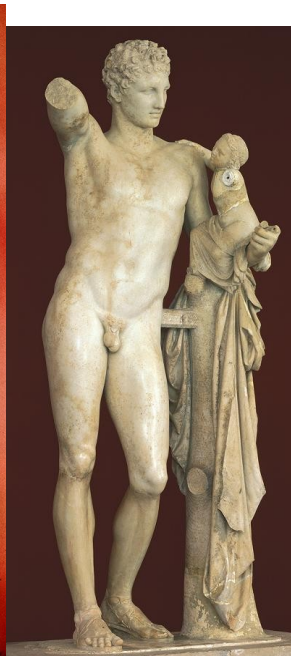
de medallóns nos listóns –nun deles autorretrátase-. Na *historia de Esaú e Xacob*, por exemplo, acada un **relevo pictórico** no que acada grande profundidade, poñendo en práctica os coñecementos da perspectiva

brunelleschiana, e a pesar da utilización do *schiacciato* ou relevo aplastado, con moi pouco volume, aprendido de Donatello.

Ghiberti foi tamén ourive, arquitecto e teórico humanista, amante dos tempos clásicos e do estudo das medidas e proporcións.

Donatello (1386-1466) foi o escultor que con maior persoalidade se apartou da tradición e percorreu o camiño que lle marcaban os modelos da antigüidade. A **inspiración na estatuaria clásica, nos motivos e decoracións romanas**, a **conciliación do espírito antigo coa temática relixiosa cristiá**, a utilización do contrapposto, da perspectiva monofocal e do **schiacciato** –no que se rebaixaba o volumen dos distintos planos, desde uns primeiros case en vulto redondo ata mínimas incisións nos máis distantes- para crear unha sensación atmosférica porque a luz se reflectía de forma diversa, son algúns dos principios que configuran a súa obra. Tamén imprimiu un novo **realismo individualizante** ás imaxes relixiosas, inspirándose na retratística romana; pregas acoiteladas e emoción psíquica caracterizan a algunhas delas como o *Habacuc*.

Traballador do mármore e do bronce, Donatello recuperou a decoración de guirnaldas e *putti* romanos nos *Nenos danzantes* da Cantoría da catedral de Florencia; rescatou o sentido da estatua clásica, de plástica grave e nobre, no *David* e no *Gattamelata*; exacerbou a expresividade relixiosa na tardía *Magdalena* de madeira policromada; expresou un naturalismo fortemente emotivo no grupo de *Xudit e Holofernes*.



"David", de Donatello e "Hermes", de Praxíteles

O David realizado por Donatello cara a 1430 foi unha estatua encargada por Cosme de Médici; é unha das máis representativas da escultura florentina do Quattrocento. Representa a David despois de vencer a Goliat e cortarlle a cabeza, tal e como se describe na cita bíblica.

Partindo dunha base circular, a obra está composta conforme a un sistema de diagonais no que entran en xogo pernas e mans.A figura de David, de altura natural, preséntase en repouso, espida –segundo o ideal clásico- e en posición frontal. A cabeza, de melena longa, aparece tocada por un chapeu de aba ancha, que semioculta a mirada baixa do heroe. A man esquerda garda unha pedra da honda coa que abatíu a Goliat; está apoiada na cadeira. O brazo dereito sostén unha longa espada, coa que o heroe ven de decapitar ao xigante; a cabeza de Goliat atópase aos pés da figura, baixo o pé esquerdo do heroe. A representación acentúa o sentido triunfal por terse erguido sobre unha coroa de loureiro.

Donatello representou a David como un adolescente pensativo, cun corpo sensual que se balancea lixeiramente, en contraposto, describindo unha curva tipicamente praxiteliana, herdeira de obras como o Hermes con Dionisos neno. Pola superficie pulida do bronce esbara a luz que acentúa as cualidades plásticas da escultura.

Tematicamente, a obra ten relación coa escultura de Xudit do propio Donatello. A obra foi rematada de restaurar recentemente (2008).

Na praza de San Antonio de Padua érguese o monumento ao *condottiero Gattamelata* (1453). É o primeiro grande retrato ecuestre do Renacemento, inspirado nas estatuas públicas que na antiga Roma dignificaban aos emperadores, e en particular no *retrato ecuestre de Marco Aurelio*; está pensado para perpetuar a fama do guerreiro. A estatua, de bronce, combina naturalismo e idealismo, individualizando ao personaxe (maduro, intelixente, sereno e grave) e adoptando unha escala magna. O guerreiro

móvese lentamente na praza, nunha lenta marcha de conquista, unido ao cabalo que avanza firmemente e sen excitación.

A *Magdalena penitente* (ca. 1455) fuxe da tradicional representación da fiel seguidora de Cristo como muller xove e bela; por contra, transmítenos Donatello unha imaxe dunha muller vella e demacrada, orante durante a súa estadía no deserto, que causa mágoa e horror no espectador. Trátase dunha figura moi expresiva e innovadora iconográficamente, na que se acumula a experiencia vital do artista.

No grupo de *Xudit e Holofernes* (1460) represéntase un tema habitual na arte italiana: a decapitación do xeneral asirio Holofernes por Xudit de Betulia, heroína hebrea que salva ao seu pobo. É un grupo escultórico de vulto redondo, que se pode rodear e ofrece diversas perspectivas; é compacto e artellado en torno á figura de Xudit en contrapposto, pois Holofernes ocupa un lugar secundario, tendido aos pés da heroína que vai dar o golpe mortal coa espada. Xudit, igual que David, exemplifica na Florencia do século XV as virtudes cívicas, é a alegoría dunha cidade que mantiña unha loita continua pola súa liberdade e independencia.

Andrea del Verrocchio (1435-1488), mestre de **Leonardo da Vinci**, centrou a súa actividade escultórica na fundición en bronce de grandes figuras de volumes fortemente contrastados pola luz, amplos e calmados.

En 1476 rematou o seu *David*, escultura en bronce que toma prestada a composición da obra precedente de Donatello. A figura, moi segura de sí mesma e decidida, representa ao heroe vitorioso que ven de decapitar a Goliat.

A dama do ramillete (1480) é un retrato frontal, de medio corpo, realizado en mármore, no que as finas e sensibles mans atraen intensamente a mirada do espectador.

A estatua ecuestre de *Bartolomeo Colleoni* (1488), tamén en bronce, sigue a estela do *Gattamelata*, aínda que resulta máis audaz e dinámica; a cabeza do cabalo xira cara a un lado mentres o xinete, un tanto arrogante, se apresta sobre a montura co seu corpo torsionado. Colleoni é a exemplificación do caudillo militar, con grande enerxía e dotes de mando.

Antonio Pollaiuolo (1432-1498) destaca na representación da figura humana en movemento. É un especialista no tratamento do corpo humano en condicións de tensión e violencia, en estado de axitación, tal e como podemos comprobar no grupo de *Hércules e Anteo*, no que se nara un dos traballos do heroe, que venceu ao xigante libio tras levantalo sobre os ombreiros. Dous estados de ánimo (a concentración de Hércules e a desesperación de Anteo) plásmanse nas facianas respectivas.

Na última década do Quattrocento prodúcense as primeiras obras de **Miguel Anxo Buonarrotti**, nas que reivindica a herdanza do máis grande escultor do século: Donatello, un "filósofo cos pés descalzos".

Fóra de Florencia cabe destacar a actividade en Nápoles de **Francesco Laurana** e **Antonio Rizzo** en Venecia.

II.3. NOVOS SISTEMAS DE REPRESENTACIÓN NA PINTURA

Aínda que nos primeiros anos do século XV a pintura florentina se mantén fiel ás tendencias do gótico internacional, pronto se introducirá a renovación da linguaxe pictórica. A necesidade de representar de xeito obxectivo e racional o espazo levou a un estudo da perspectiva. Para pasar do esbozo en tamaño pequeno ás pinturas

murais utilizáronse frecuentemente mallas de cuadrícula. A pintura convértese así nunha *xanela aberta* que prolonga o espazo real a través dun sistema de proporcións e liñas de fuga que reduce as figuras canto máis lonxanas están e intégraas no espazo do espectador:

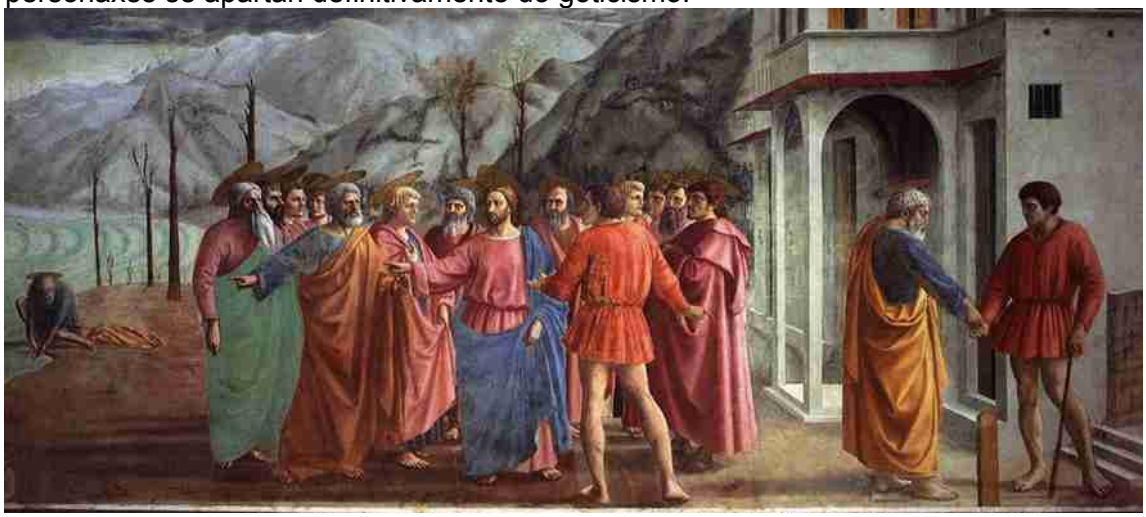
- imitando a escultura mediante a **reprodución do volume**;
- reproducindo o **retrato**;
- representando a **natureza e a paisaxe**;
- dotando ás obras dunha **luz** que modela as figuras;
- delimitando os contornos dos obxectos e figuras mediante unha **liña precisa**.

Ao longo do século XV cabe destacar a existencia de tres xeracións de artistas: unha primeira na que **Masaccio** é o autor máis relevante; unha segunda xeración representada sobre todo por **Piero della Francesca** e **Andrea Mantegna**; na terceira xeración destacan o florentino **Botticelli** e o veneciano **Bellini**.

II.3.1. Masaccio

A renovación da narración relixiosa e da imaxe sagrada foron acometidas polo xove Masaccio no primeiro tercio do século XV. Colaborador do seu mestre **Masolino da Panicale** na *Capela Brancacci* da Igrexa do Carmine de Florencia, abandona o estilo internacional para retomar o gusto polas figuras sólidas herdadas de Giotto e integralas en conxuntos espaciais convincentes, que despois serían teóricamente xustificados nos tratados *De pictura* e *De statua* de Alberti. Masaccio representa na pintura o que Brunelleschi e Donatello son na arquitectura e na escultura.

O estilo de **Masaccio** (1401-1428) apréciase ben nas súas intervencións na capela Brancacci, entre as que destacan *O tributo da moeda* -no que se testemuña a débeda con obras de Giotto como *O prendemento de Cristo* da capela Scrovegni- e a *Expulsión do Paraíso*, escenas nas que os *volumes contundentes* e o *naturalismo* dos personaxes se apartan definitivamente do goticismo.



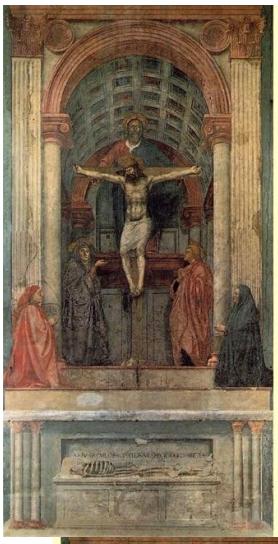
No *tributo da moeda*, tres escenas que se suceden no tempo son ordeadas de xeito diacrónico en torno á principal, na que Cristo sinala a Pedro para que colla a moeda da boca do peixe que está situado no lago (esquerda) co obxecto de entregarlla ao recadador de impostos á entrada de Cafarnaúm (dereita). Deste xeito, a escena principal destácase, cunha composición en círculo dos apóstolos en torno a Cristo –dotados dun volume escultórico remarcado polos contrastes de luz e as transicións de cor-; as figuras detacan tamén sobre unha paisaxe gris e áspera, en grande medida herdada de Giotto.

O *interese polo espido* e a *expresividade* que se manifesta nas facianas de Adán e Eva na *Expulsión do Paraíso* son expoñentes claros da *obxectividade* coa que

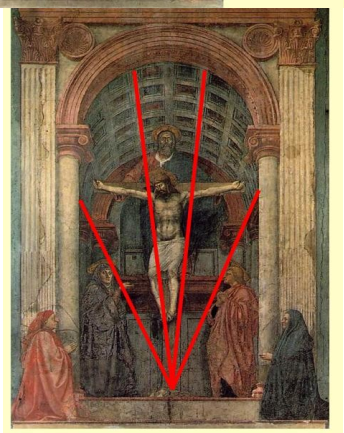
Masaccio representou aos seus personaxes.

A demostración de que a pintura é concebida como unha fiestra que prolonga o espazo no que se sitúa o espectador, que se manifesta na continuidade de estruturas arquitectónicas clásicas herdadas do estudo do antigo que realizara Brunelleschi, obsérvase con claridade na *Trinidade* de Santa María Novella. Nesta obra destaca o *ilusionismo espacial* que se confía á ficción arquitectónica e á perspectiva xeométrica; o punto de fuga vai parar á base da cruz e créanse cinco niveis de profundidade que van desde Deus Pai e o Espírito Santo en forma de pomba, ao fondo da bóveda, ata os doantes axeonllados situados nos extremos, pasando pola propia bóveda, a cruz de Cristo e San Xoan e a Virxe como intercesores.

Na *Trinidade* e nos frescos da capela Brancacci, *Masaccio abandona definitivamente o fondo dourado* das composicións – que supoñía a utilización dun fondo impreciso, aínda que con significados sagrados, tan propio da estética medieval- para acometer a representación dun espazo preciso e concreto, natural e conmensurable.



Masaccio: *Trinidade (Sta. Mª Novella)*



"No fresco procurouse, dentro dos límites da cultura arquitectónica do momento, desenvolver unha arquitectura clásica o máis próxima posible aos modelos antigos. Ata a composición cun arco sobre columnas, flanqueado por pilastras e un entaboamento establecen unha referencia figurativa dunha tipoloxía de carácter triunfal como é a dos arcos de triunfo. Neste sentido, pode dicirse que na Trinidade de **Masaccio** se produce un dos primeiros intentos renacentistas orientados a crear un sincretismo e unha concordatio entre cristianismo e cultura clásica. E tamén unha asociación do clasicismo coa idea do triunfo sobre a morte e dunha idea de atemporalidade expresada polas arquitecturas clásicas en contraposición coa perdurabilidade e a morte. É a mesma idea que non moito despois se plasmará no templo malatestiano de Rímini, cando Alberti desenvolve unha tipoloxía e unha linguaxe clásica inspiradas en tipoloxías triunfais orientadas a plasmar -neste caso nun panteón- a idea do triunfo sobre a morte. En certo xeito constitúe tamén unha postrimería, cunha referencia ao triunfo sobre a morte mediante a salvación que fai explícita a inscripción sobre o esquelete: Eu fun antes o que vós sodes; e o que son agora serédelo vós mañá (10. FV. GIA. QVEL CHE. VOI. SETE: E QUEL CHISON VOI. ANCOR. SARETE). Neste sentido existe un paralelismo ideolóxico co desenvolvemento ascendente da perspectiva que vai da morte á vida humana, á Gloria e ao divino."

V. Nieto Alcaide: "Masaccio".

III.3.2. Outros pintores florentinos da primeira xeración

No seo da corrente moderna que buscaba a conquista definitiva da natureza, **Paolo Ucello** (1397-1475) centrou o seu interese na *representación do relevo* e a *representación do movemento* no espazo, cunha notable preocupación pola *perspectiva* xeométrica. Así se reflectíu no *Monumento ecuestre de John Hawkwood* e no tríptico da *Batalla de San Romano*, no que a mestura de escorzos e cores contribúen á creación de sucesivos planos.

Andrea del Castagno (1419-1457) estudou o volume das figuras, representándoas con *corporeidade escultórica*. O interese pola profundidade e a

perspectiva tamén se pon de manifesto na súa *Última Cea*, na que as figuras se dispoñen en dous planos, separado Xudas do resto do conxunto, sobre un fondo marmóreo que lembra ás pinturas do primeiro estilo da antiga Roma.

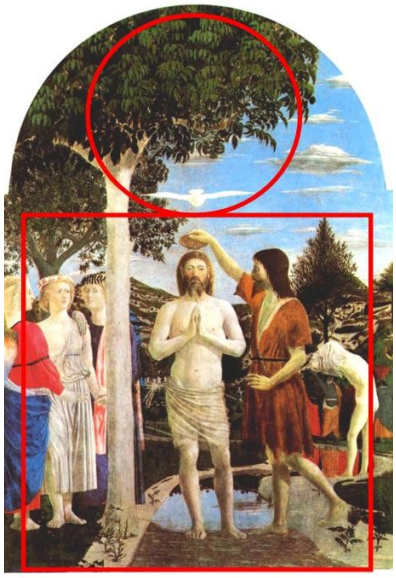
Fra Filippo Lippi (1406-1469) soe introducir a paisaxe como fondo das súas obras, nas que as figuras teñen contornos sinuosos e reflicten sentimentos emotivos, adiantándose a Botticelli neste aspecto.

Á beira destes pintores, outros mantiveron herdanzas góticas. Por exemplo, **Fra Angelico** (1390-1455) realza as súas composicións cunha forte *elegancia decorativa* e *cores moi vivas*; mais tamén usa a perspectiva lineal e confire monumentalidade e dinamismo ás figuras. Todo isto pode apreciarse ben na *Anunciación*, que presenta á Virxe e o anxo á dereita, en primeiro termo, baixo un pórtico de mármore de esbeltas columnas e formas que lembran ao *Hospital dos Inocentes* de Brunelleschi; á esquerda da composición, o xardín do Paraíso, tratadas as súas plantas e flores con grande minuciosidade, acollen a escena da expulsión de Adán e Eva; en conxunto, a obra simboliza o principio e o fin do pecado orixinal, mediante a representación dos primeiros pais e a salvación exemplificada en Cristo, o fillo que concibe María.

Benozzo Gozzoli (1420-1497) é sobre todo coñecido pola súa decoración da Capela dos Magos no Palazzo Médici-Riccardi. Na *Adoración dos Reis Magos* utilizou o tema como pretexto para representar a numerosos membros da familia Medici, principais mecenas do Quattrocento florentino. O detallismo e a viveza das cores combínanse aquí tamén co uso da perspectiva cabaleira.

II.3.3. A segunda xeración: Piero della Francesca e Andrea Mantegna

Unha *luz fría e homoxénea* inunda os cadros de **Piero della Francesca** (1420-1492). Escritor de tratados de xeometría e perspectiva, aplica na súa obra pictórica o interese por dotar de *volume* e *monumentalidade* ás figuras, que adoptan unha tranquilidade mística nas poses, estando case conxeladas. *Rigor xeométrico*, *simetría* nas composicións e *proporcionalidade* completan os trazos principais do seu estilo.


"Bautismo de Cristo", de Piero

Podémolo observar no *Bautismo de Cristo* da National Gallery de Londres, táboa central dun políptico que foi pintada pouco despois de que o Concilio de Ferrara-Florencia (1438-1439) resolvese o vello cisma entre as Igrexas grega e latina despois de discutir longamente sobre o tema da Trinidade; por iso, á dereita de Cristo bautizado no Xordán, sitúanse tres anxos que se agarran da man en sinal de concordia, evocando a presenza da Santísima Trinidade; nun xogo de simetría ben amado por Piero, na outra beira da táboa sitúase un catecúmeno espíndose para ser bautizado, ante a presenza de personaxes con vestimentas bizantinas que fan referencia ao mundo antigo. A composición combina un cadrado na metade inferior, que envolve á meirande parte das figuras, exemplificando o mundo terreal, e un círculo na metade superior, evocador do mundo celestial, no que a pomba do Espírito Santo, despregando as alas en cruz, se manifesta como prefiguración da crucifixión.

"Soño de Constantino"

Entre 1452 e 1466 realizou en San Francisco de Arezzo o ciclo de frescos sobre a *Lenda da Vera Cruz*, na que a escena do *Soño de Constantino* se nos presenta como unha das primeiras nocturnas da historia da pintura moderna. A

imaxe recolle un momento significativo da narración literaria de Jacopo della Voragine, escritor medieval que relata como *"a árbore da Cruz permaneceu oculta baixo terra máis de douscentos anos... ata que foi atopada por santa Elena, nai do emperador Constantino. Velaquí como ocorreu o achádego: por aquel tempo unha multitude innumerable de bárbaros congregouse á beira do Danubio coa intención de cruzar o río e conquistar todas as terras occidentais. Cando Constantino se enterou... chegou ata o Danubio e colocou nas súas beiras estratéxicamente aos seus soldados. Logo, vendo que as tropas inimigas atravesaban o río... sentíu un medo extraordinario. Aquela mesma noite, mentres durmía, un anxo espertouno e invitouno a mirar cara ao alto. Cando levantou os seus ollos cara ao ceo Constantino víu suspendida no espazo unha cruz formada por dous raios luminosos e sobre ela un sinal en letras de ouro que dicía: "In hoc signo vinces" (Con este signo vencerás)."* O escorzo das alas do anxo, combinado coa atrevida iluminación nocturna que resalta o clarescuro e a perspectiva sugerida pola presenza de máis tendas de campaña que a principal, dan á escena un forte realismo. Na *Flaxelación de Cristo*, quizá alusiva ao concilio de Mantua (1459), no que Pío II pedíu unha acción contra os turcos á vista das dificultades polas que pasaban os cristiáns gregos tras a caída de Constantinopla (1453), a luz branca define as figuras e o espazo cun carácter atemporal. Mais é importante aquí o rigor perspectivo e xeométrico aplicado polo pintor, que elixe a proporción áurea para a táboa (a relación entre o ancho e o alto da mesma aproxímase ao número de ouro ou número phi, 1,618034...). As diversas interpretacións da obra non se poñen de acordo sobre os personaxes da dereita, situados nunha arquitectura contemporánea que ben podería reproducir o Urbino do século XV, mentres o clasicismo máis fiel se adona da arquitectura da esquerda, que nos leva ata a escena da flaxelación nos evanxeos.

Na obra de Piero tamén se aprecia a influencia flamenca, tal e como observamos no detallismo do *díptico dos duques de Urbino*. Dúas táboas pintadas por ambas beiras reproducen as efixies de Federico de Montefeltro e Battista Sforza sobre paisaxes propiedade dos duques, cunha liña de horizonte baixa e, no reverso, triunfos clásicos dos mesmos personaxes. Os retratos, en primeiro plano, responden ao modelo típico italiano do século XV, seguindo o exemplo da acuñación de medallas, que confire maior dignidade ao representado. No reverso do díptico aparecen dúas carruaxes clásicas –a de Battista Sforza arrastrada por unicornios, símbolo da castidade- afrontadas, cunha inscripción latina a semellanza das que se rexistraban nos arcos de triunfo romanos en loubanza dos emperadores.

A influencia flamenca esténdese no segundo tercio do século XV, cando **Antonello da Messina** (1430-1479), pintor de orixe siciliana, introduce a técnica do óleo en Italia. O seu traballo permitirá unha maior riqueza de matices, a través do uso das veladuras (sucesivas capas de pintura que realzan os detalles cromáticos da obra), tal e como podemos apreciar no *Cristo morto sostido por un anxo*. De Antonello dixo un crítico que era *"clásico sen estudar aos clásicos, minucioso, exacto como un mestre flamenco, luminoso como Piero della Francesca".*

Moi próximo aos presupostos dos artistas toscanos traballou **Andrea Mantegna** (1431-1506), que deixou o máis significativo da súa obra en Mantua, onde, baixo a protección da familia Gonzaga, realiza a decoración do *Pazo Ducal*. Cunha racionalidade perspectiva digna do mellor xeómetra, Mantegna plasmou alí unha galería de retratos -de perfil, en tres cuartos, de fronte ao espectador- na que os membros da familia Gonzaga están perfectamente caracterizados.

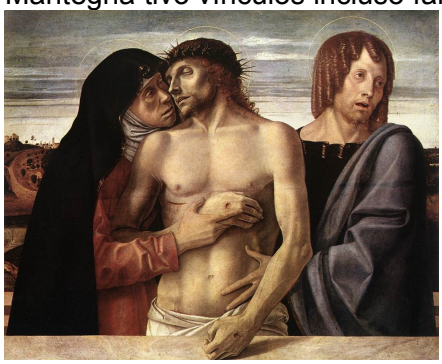
O estilo de Mantegna está impregnado dun intenso coñecemento arqueolóxico dos restos da antigüidade clásica e un interese pola anatomía que plasma en corpos

case pétreos como o *San Sebastián*. Excepcional debuxante e atenuado colorista, representa aos seus personaxes como se fosen esculturas, adoptando moitas veces un punto de vista baixo, presentándoas de abaixo arriba (*di sotto in sù*) para realzalas. A culminación das representacións anatómicas do autor prodúcese no *Cristo morto*, visto desde os pés –co que as dimensións dos membros se acortan de xeito brutal-. O rictus de dor da Virxe, acompañada por San Xoan e un terceiro personaxe, confire brutal dramatismo a esta composición marcada polo impresionante escorzo do corpo de Cristo e pola tendencia ao monocromatismo. Unha luz rasante, que entra desde a dereita, modela o torso do cadáver.

Mantegna creou un dos meirandes enganos visuais de todos os tempos, na "camara picta" ou Cámara dos Esposos, na que o autor intervíu entre 1471 e 1474: "A vontade de superación do espazo da representación para ilusionar a presenza da pintura no ámbito real púxose especialmente de manifesto na cámara dos esposos do pazo ducal de Mantua: as pilastras pintadas confúndense co volume real; os personaxes superan o plano das pilastras e repousan sobre o lintel da porta ou a repisa da cheminea; no centro do teito, o famoso óculo é unha xanela aberta ao ceo, a traverso da cal se asoman a ollar a cámara personaxes supostamente situados nunha terraza superior. Mantegna poboou a cámara de pantasmas que a habitan parecendo querer encher co seu rebumbio o interior; os muros, máis que abrirse cara a fóra, permiten que o exterior penetre, invadindo a estancia unha profundidade que, en realidade, lle resulta allea."

Facundo Tomás: *"Escrito, pintado"*.

Na táboa do *Tránsito da Virxe*, os once apóstolos restantes tras o suicidio de Xudas reúnense en torno ao leito no que xace o corpo da Virxe María, portando palmas e cirios. A escena, coas baldosas dispostas en perspectiva, utiliza como fondo unha paisaxe lacustre á que se abre unha grande fiestra, directamente inspirada nos lagos de Mantua, onde se desenvolve, coa ponte de San Giorgio que os atravesa. Este fondo paisaxístico está inspirado directamente na escola veneciana, coa que Mantegna tivo vínculos incluso familiares.



Gentile e **Giovanni Bellini**, cuñados de Mantegna, son os mellores expoñentes da pintura veneciana do século XV. Giovanni (1424-1516) acusou a influencia de Mantegna no tratamento das figuras, o uso de cores frías e a expresividade das facianas, incorporando ás súas composicións paisaxes de fondo e utilizando unha forte luminosidade. Estas características podémolas apreciar na obra *Cristo morto sostido pola Madonna e San Xoan*.

III.3.4. A terceira xeración. Botticelli

A finais do século XV, os principais artistas toscanos foron chamados a Roma, que emerxe como centro de mecenazgo papal, para decorar as paredes laterais da Capela Sixtina, a mesma que completará coa súa decoración pictórica Miguel Anxo no Cinquecento.

*"A influencia do neoplatonismo nos significados da arte do Quattrocento é tema fóra de dúbida e non se limitou a Florencia, senón que influirá tamén noutras cortes italianas, como as de Urbino e Milán. […] para **Ficino** [impulsor da Academia Neoplatónica], se a luz era a manifestación de Deus na terra e Deus o oculus infinitus que ve todas as cousas, o ollo do home é o instrumento do oculus da alma e pode contemplar toda a creación, sendo a vista o instrumento de coñecemento. A idea da beleza terreal como reflexo dunha beleza superior, levará a considerar que o amor pola beleza corporal é o primeiro grao dun amor superior. Venus, que simboliza o poder do amor, sería a divinidade primeira dos neoplatónicos e iso explica a súa presenza nalgunhas das obras de artistas relacionados con esta academia ficiniana, como poida ser **Boticelli**. Outra influencia da teoría neoplatónica sería a de que o artista é un ser inspirado por Deus, que crea baixo un furor divino; isto converteuse nun argumento máis para a liberación do artista do mundo dos artesáns, aínda que o grande éxito desta teoría corresponda xa ao século seguinte."*

Joaquín Yarza Luaces, en www.artehistoria.jcyl.es: "Difusión de la filosofía de la Antigüedad".

En Florencia, as décadas de 1470-1480 corresponden ao patrocinio de Lorenzo o Magnífico, mecenas da familia Médici que contrataría aos mellores artistas e se rodearía de todo un grupo de humanistas e filósofos que impulsaron o *neoplatonismo*.

Este período está dominado pictóricamente por **Sandro Botticelli** (1447-1510), que dota a moitas das súas obras de valores simbólicos incomprensibles sen a influencia do neoplatonismo. Tras pasar polos obradoiros de Filippo Lippi e Verrocchio, o seu estilo defínese cos seguintes trazos:

- a *delicadeza expresiva* nas facianas e nos xestos, coa acentuación dunha certa *melancolía* e nostalxia;
- presentación das figuras como se fosen baixorrelevos, *desentendéndose case da perspectiva*;
- predominio de *liñas sinuosas* que delimitan *claros e definidos contornos*;
- *minimización dos contrastes de luz e sombra*, utilizando *cores discretas*.

Ao servizo dos Médicis –aos que fixo protagonistas recoñecibles da *Adoración dos Magos*- durante o seu período máis produtivo, Botticelli é bo representante da pintura profana.

Botticelli pinta a *Primavera* en 1478, unha obra de intensa influencia neoplatónica, evocando a mitoloxía clásica e as celebracións primaverais da antigüidade. Esta *poesía* está presidida por Venus, que levanta a man facendo o tradicional saúdo de benvida, acompañada de Cupido apuntando coa súa frecha ardente. Acompáñana, á súa dereita, as Tres Grazas –servidoras de Venus que encarnan a voluptuosidade, a castidade e a beleza- e Mercurio, intermediario entre deuses e homes, tocado coas sandalias aladas e o caduceo, mirando ao ceo e disipando a néboa. Á esquerda de Venus atópanse Céfiro e Cloris (á que lle saen flores primaverais pola boca), que se converte en Flora ou deusa da primavera despois de ser desposada polo deus do vento; estes personaxes están entresacados dun mito clásico narrado por Ovidio. A composición participa dun fondo de laranxeiras –árbore moi relacionada cos Médici, pois no seu escudo figuran unhas pelotas ou *palle* ben parecidas ás laranxas que colgan dos froitais- e unha capa de herba escura sobre a que se destacan as flores toscanas que xurden en maio. As figuras destacan contra o fondo pola claridade da súa pel e as roupas, con cores case transparentes. Están representadas como baixorrelevos sobre un espazo no que o estudo perspectivo non interesa ao pintor.

A pintura profana foi alentada polo círculo erudito de Lorenzo de Médicis, e Botticelli deixounos outros exemplos como *Palas e o centauro*, obra dotada dun intenso contido moral: a virtude e a castidade, exemplificadas na deusa Palas Atenea, domestican á sensualidade e brutalidade instintiva do luxurioso centauro; as dúas partes da alma humana están representadas no ser dual do centauro (metade home, metade cabalo). Tamén pode que a obra faga referencia ao labor de Lorenzo de Médici como pacificador, protector das artes e das letras, que no tempo en que se pintou a obra estaba en Nápoles para evitar a guerra entre o Papado e o Reino de Nápoles; o centauro sería, nesta interpretación, símbolo da guerra, mentres as pólas de oliveira que recobren a Palas simbolizarían a paz.

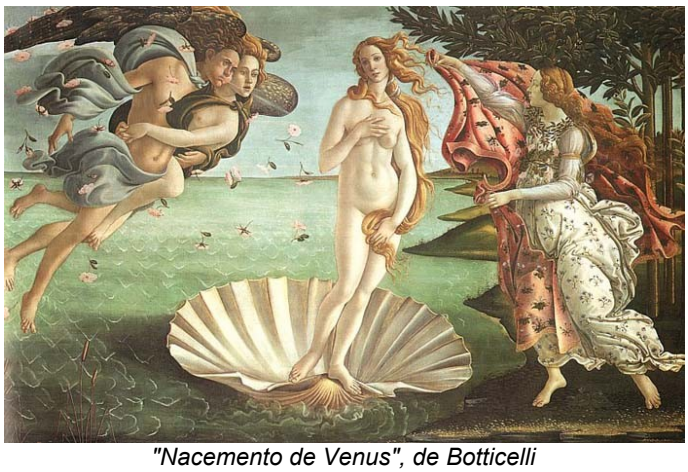
"Palas e o centauro", de Botticelli

"Virxe do Magnificat", de Botticelli

A filosofía neoplatónica fomentaba a conciliación entre antigüidade clásica e cristianismo, polo que non están ausentes da obra de Botticelli as representacións

relixiosas nesta época, como a *Virxe do Magnificat*, *tondo* ou pintura de carácter circular que aproxima ao espectador as imaxes da Virxe e o Neno rodeados de anxos que a coroan, sobre un fondo paisaxístico ante o que se interpón un arco de medio punto de carácter clásico; a composición está deformada como se estivésemos diante dun espello convexo que nos devolve a imaxe na que os modelos volveron ser membros da familia Médici.

As características do estilo botticeliano son ben palpables no *Nacemento de Venus* pintado en 1484. Iconográficamente únense aquí dúas escenas nunha: á esquerda, Céfiro –vento do Oeste-, abrazado á ninfa Cloris –raptada do xardín das Hespérides e futura Flora, señora perpetua das flores-, empuxa con suave brisa e entre unha choiva de rosas –a flor de Venus- á deusa espida sobre unha cuncha de vieira cara á illa de Citera; á dereita, a Hora da Primavera acolle baixo o seu manto de flores á deusa do amor. Venus aparece representada segundo o modelo da *Venus Púdica* da antigüidade clásica (os Médici posuían unha estatua helenística, a *Venus de Médici*, de **Cleomenes**, que puido servir de inspiración a Botticelli), xurdida do mar, nacida de Urano (a Venus celeste), convertida á súa vida material unha vez que é acollida en terra; así queda representado o sistema cósmico neoplatónico –celestial e terreal. É unha figura tan bela que o espectador non repara no seu colo excesivamente longo ou a caída antinatural dos ombreiros. Trátase dun modelo de *beleza ideal* que se nos presenta sobre unha paisaxe marcada por unha liña do horizonte alta, marcando o contacto entre ceo e terra, en contraste coa verticalidade dos troncos dos laranxos á dereita; unha liña quebrada adéntrase na enseada e unhas simplificadas uves suxiren o movemento do mar. O ritmo curvilíneo resérvase para as figuras; en Venus, a disposición en contrapposto remítenos á influencia da *curva praxiteliana*. A representación case se desentende do volume e da perspectiva, pois as figuras son como relevos sen profundidade. As cores, atenuadas, contrastan un ámbito verde-azulado de fondo coas carnalidades case marmóreas, ao que se suman as tonalidades rosáceas, azuis e marfís dos mantos e as flores. A composición é triangular, coa figura de Venus lixeiramente desprazada á dereita do centro do cadro.


"Nacemento de Venus", de Botticelli

Estamos ante unha alegoría profana, un tema mitolóxico que exalta o nacemento da beleza feminina, que se corresponde co bautismo cristián (materializado na vieira que sostén a Venus); de feito, o artista recolle as influencias dunha composición de Verrocchio, o *Bautismo de Cristo*.

Conforme se aproximaba o ano 1500, un ambiente de catastrofismo milenarista invadíu Florencia. As predicacións do dominico Savonarola, conminando aos habitantes da cidade a desfacerse dos seus obxectos de luxo e cosméticos, dos libros paganos, para queimalos na *fogueira das vanidades*,

"A calumnia de Apeles", de Botticelli

contribuiron á caída do goberno dos Médici e á implantación dunha república teocrática na que a pintura relixiosa volveu triunfar. E entón a pintura de Botticelli exaltou este novo ambiente en cadros como *A calumnia de Apeles*, no que o fondo de arquitecturas clásicas con relevos nos que se mesturan figuras mitolóxicas e cristiás ampara a un conxunto de figuras alegóricas entre as que destaca o espido feminino que exemplifica á *Verdade.*

A pintura florentina da segunda metade do século XV non descoidou outros temas relevantes como o retrato individual. Probablemente un dos máis elegantes é o que de *Giovanna Tornabuoni* efectuou **Domenico Ghirlandaio** (1449-1494). A modelo, de estricto perfil e busto, está retratada cos brazos en repouso e as mans xuntas, sobre un fondo con furnela na que figuran elementos alusivos aos seus delicados gustos (as xoias exaltan a súa vida pública, o libro de oracións e o rosario fan referencia á súa vida espiritual). Non falta a pequena cartela latina cunha transcripción dun epigrama de Marcial como elemento clásico por excelencia; e resalta a minuciosidade coa que está traballado o vestido da modelo, lembrando o detallismo da pintura flamenca. É un retrato típico florentino do Quattrocento, respondendo ao modelo de retratos de perfil propios da acuñación de moedas.

"Retrato de Giovanna Tornabuoni", de Ghirlandaio

O pintor umbro **Pietro Vanucci**, **Perugino** (1450-1523), tamén familiarizado coa obra dos florentinos, foi chamado a Roma para contribuir á decoración dos muros laterais da Capela Sixtina. E alí deixounos unha boa mostra da súa arte, conciliando antigüidade a arquitectura clásica cos temas cristiáns, e facendo alarde dun coñecemento perfecto da perspectiva xeométrica como sistema de representación que define á pintura do Quattrocento. Así o podemos comprobar no fresco da *Entrega das chaves a San Pedro*, unha composición simétrica e equilibrada en torno ao elemento principal (as chaves), na que a liña delimita claramente os contornos das figuras e as cores son sobrias.

"Entrega das chaves a San Pedro", de Perugino

UNIDADE 5: RENACEMENTO. O QUATTROCENTO

Anexo con imaxes

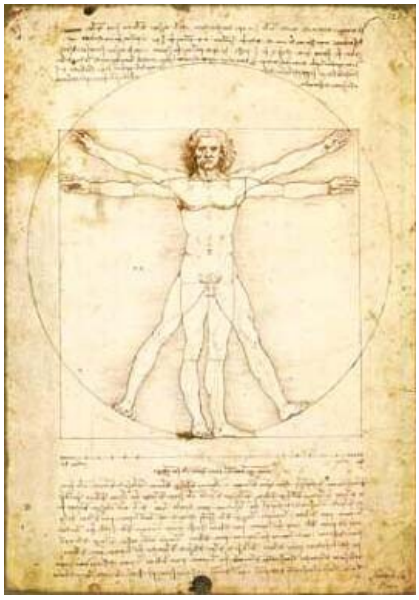


Ilustración 1: Leonardo da Vinci. Homo quadratus.

Ilustración 2: Rafael Sanzio. Retrato de León X.

Ilustración 3: Nicola Pisano. Púlpito do baptisterio de Pisa.

Ilustración 4: Giotto. “Anuncio a Santa Ana”, na capela Scrovegni.

Ilustración 5: Jan e Hubert Van Eyck. Políptico de San Bavón de Gante (pechado).

Ilustración 6: Jan e Hubert Van Eyck. Políptico de San Bavón de Gante (aberto)

Ilustración 7: Jan Van Eyck. O compromiso Arnolfini

Ilustración 8: Jan Van Eyck. Home do turbante vermello.

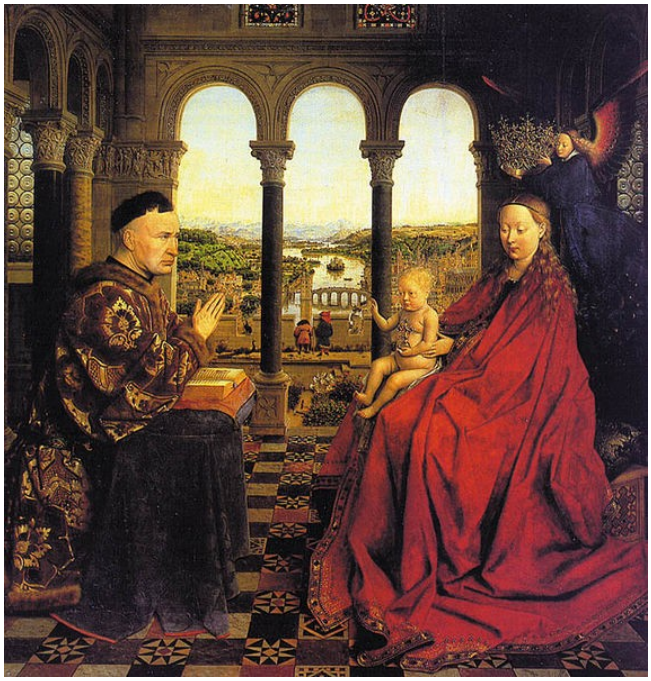


Ilustración 9: Jan Van Eyck. Virxe do chanceler Rollin.

Ilustración 10: Jan Van Eyck. Virxe do canónigo Van der Paele.

Ilustración 11: Van der Weyden. Descendemento.

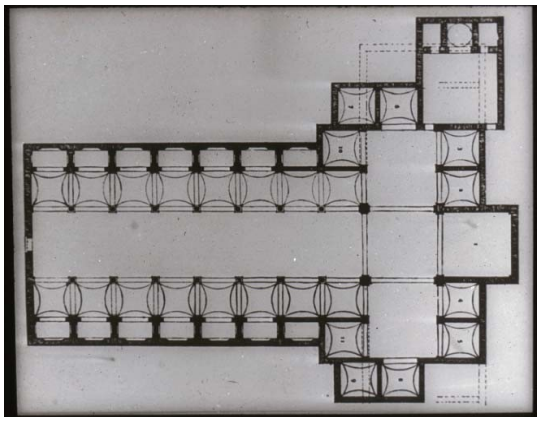
Ilustración 12: Brunelleschi. Sacrificio de Isaac.

Ilustración 13: Ghiberti. Sacrificio de Isaac.

Ilustración 14: Brunelleschi. Cúpula de Santa María das Flores (Florencia).

Ilustración 15: Brunelleschi. Interior de San Lorenzo.

Ilustración 16: Brunelleschi. Interior de Santo Spirito.



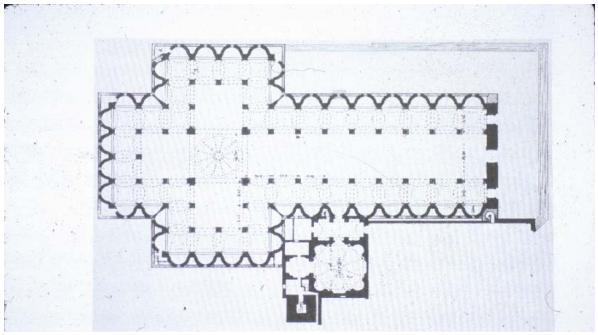


Ilustración 17: Brunelleschi. Plantas de San Lorenzo (arriba) e Santo Spirito (abaixo).

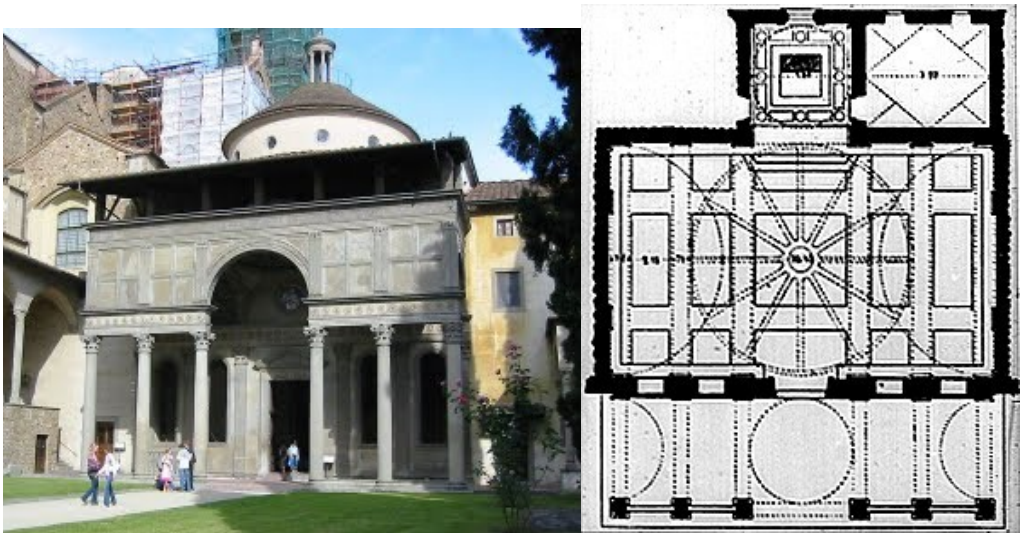


Ilustración 18: Brunelleschi. Capela Pazzi. Exterior e planta.

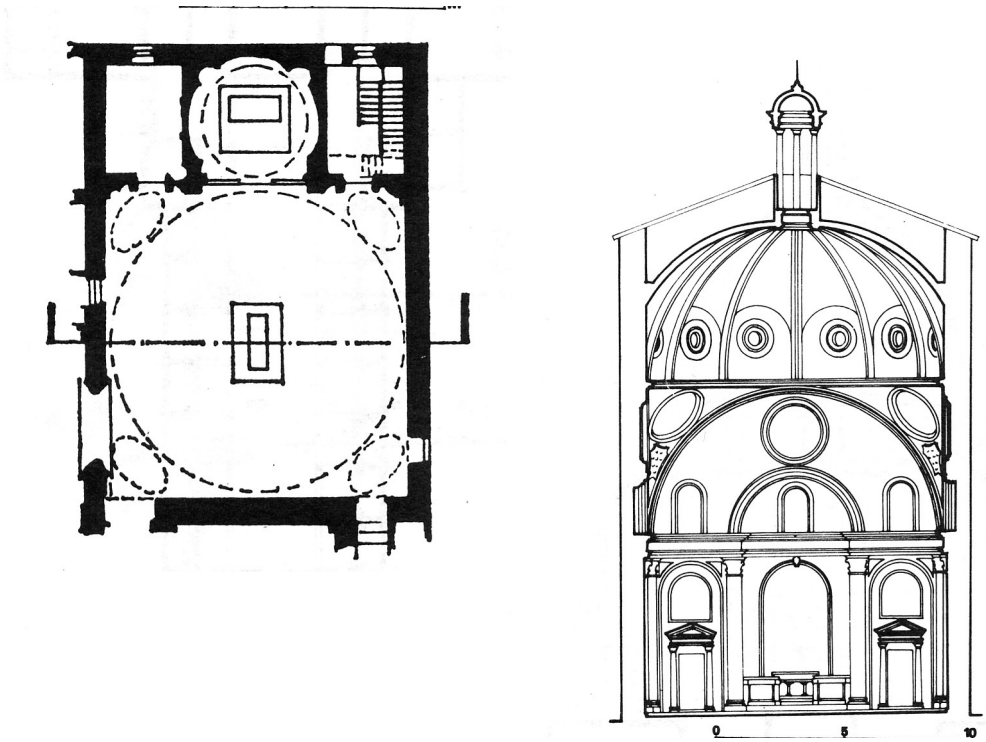


Ilustración 19: Brunelleschi. Sacristía Vella de San Lorenzo. Planta e alzado.

Ilustración 20: Brunelleschi. Palazzo Pitti.

Ilustración 21: Michelozzo. Palazzo Médici-Ricardi.

Ilustración 22: Alberti. Palazzo Rucellai.

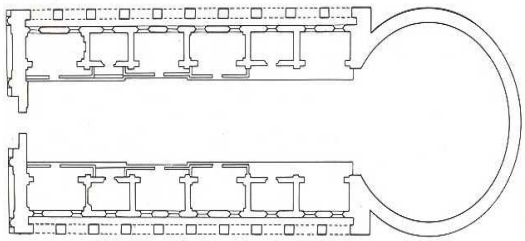


Ilustración 23: Alberti. Templo malatestiano. San Francisco de Rímini. Alzado e planta.

Ilustración 24: Alberti. Fachada de Santa Maria Novella.

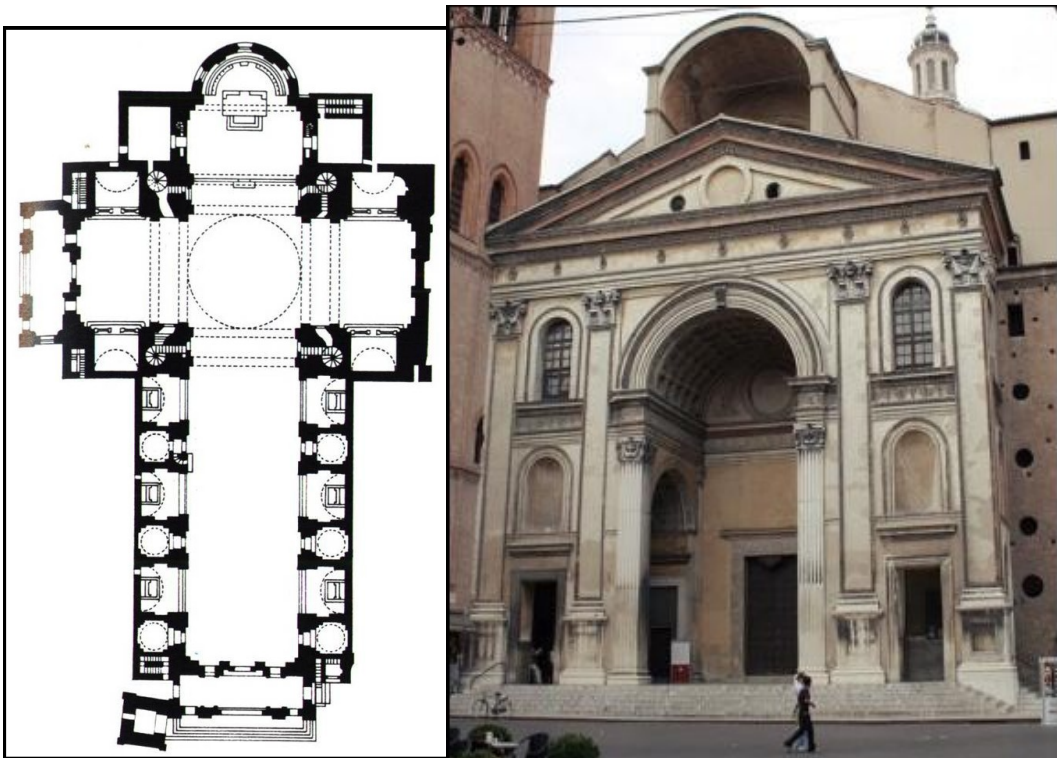


Ilustración 25: Alberti. San Andrés de Mantua. Planta e fachada principal.

Ilustración 26: Ghiberti. Portas do Paraíso. Sacrificio de Isaac (esquerda) e Esaú e Xacob (dereita):

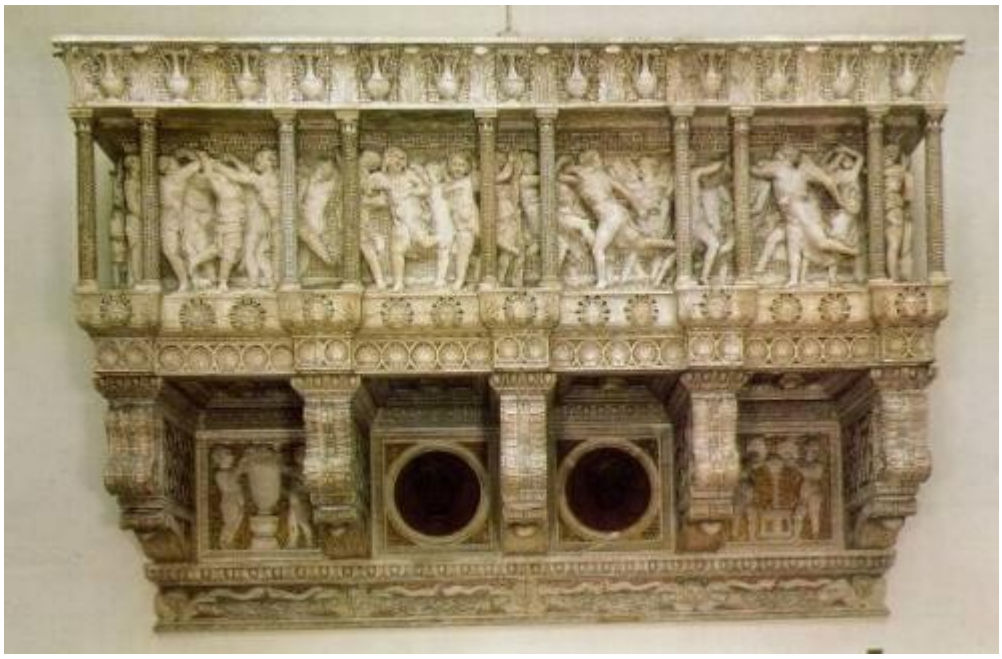


Ilustración 27: Donatello. Cantoría. Nenos danzantes.

IIlustración 28: Donatello. David. *Ilustración 29: Donatello. Xudit e Holofernes.*

Ilustración 30: Donatello. Magdalena. *Ilustración 31: Donatello. Habacuc.*

Ilustración 32: Donatello. Gattamelata. *Ilustración 33: Verrocchio. Colleoni.*

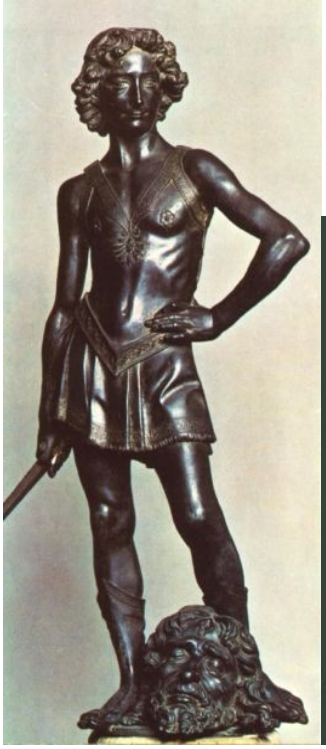


Ilustración 34: Verrocchio. David. *Ilustración 35: Verrocchio. Dama do ramillete.* *Ilustración 36: Pollaiuolo. Hércules e Anteo.*

Ilustración 37: Masaccio. Capela Brancacci. Escena da Expulsión do Paraíso (dereita).

Ilustración 38. Masaccio. Tributo da moeda.

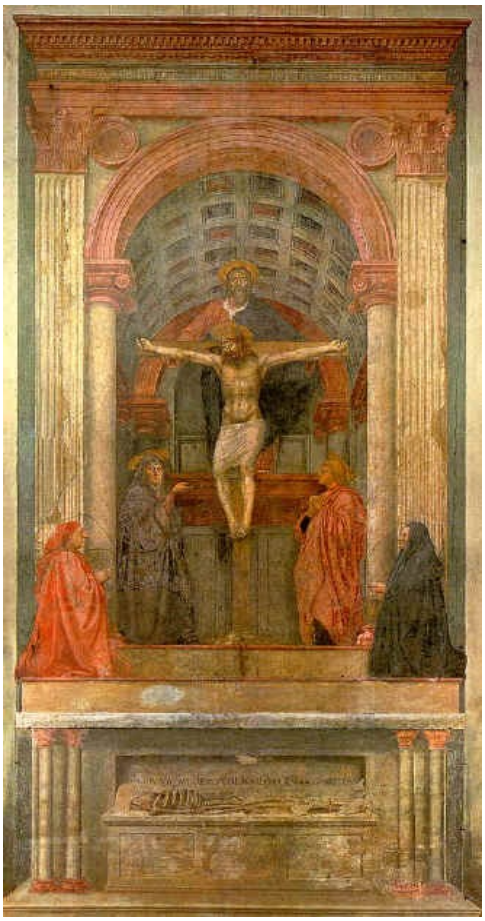


Ilustración 39: Masaccio. Trinidade (Santa Maria Novella).

Ilustración 40: Paolo Ucello. Monumento ecuestre de John Hawkwood.

Ilustración 41: Paolo Ucello. Batalla de San Romano.

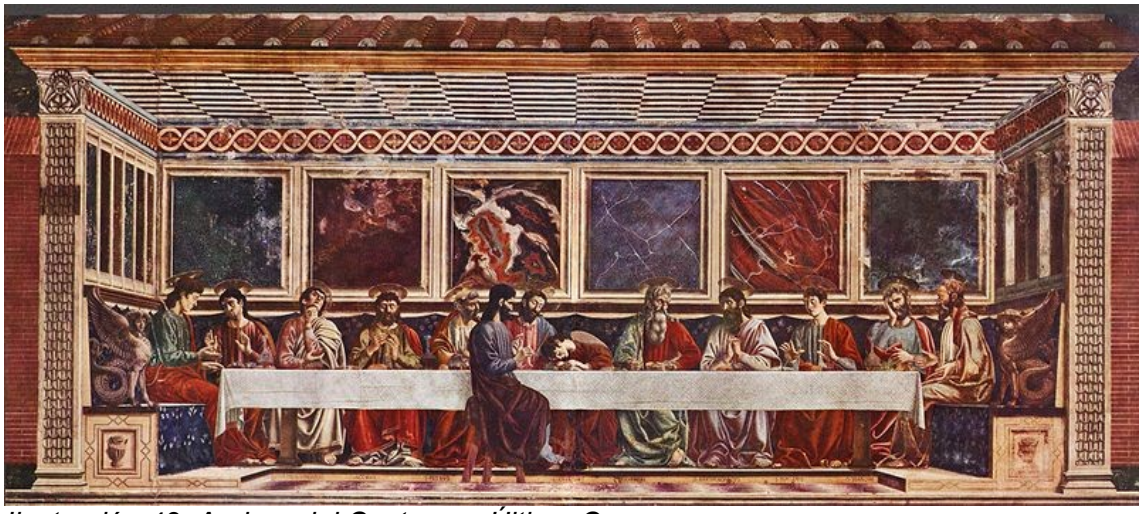


Ilustración 42: Andrea del Castagno. Última Cea.

Ilustración 43: Fra Angelico. Anunciación.

Ilustración 44: Benozzo Gozzoli. Adoración dos Reis Magos.

Ilustración 45: Piero della Francesca. Bautismo de Cristo.

Ilustración 46: Piero della Francesca. Soño de Constantino.

Ilustración 47: Piero della Francesca. Flaxelación de Cristo.

Ilustración 48: Piero della Francesca. Díptico dos duques de Urbino. Anverso e reverso.

Ilustración 49: Antonello da Messina. Cristo morto sostido por un anxo.

Ilustración 49: Andrea Mantegna. San Sebastián.

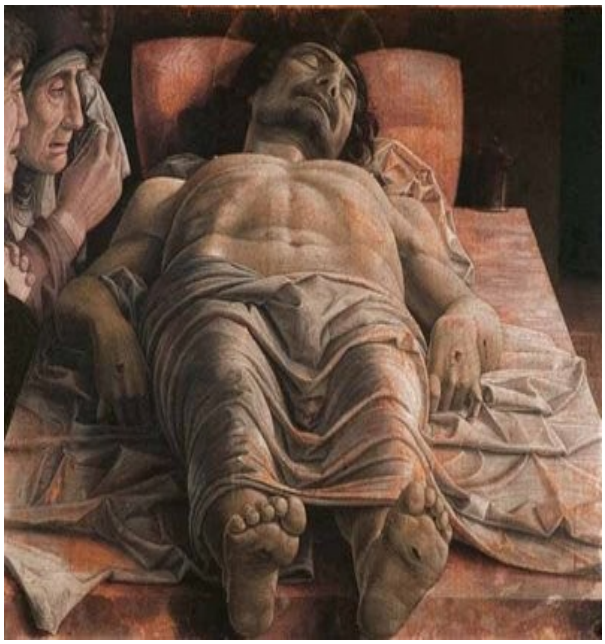


Ilustración 50: Andrea Mantegna. Cristo morto.

Ilustración 51: Andrea Mantegna. Óculo da Cámara dos Esposos (Pazo Ducal de Mantua).

Ilustración 52: Andrea Mantegna. Tránsito da Virxe.

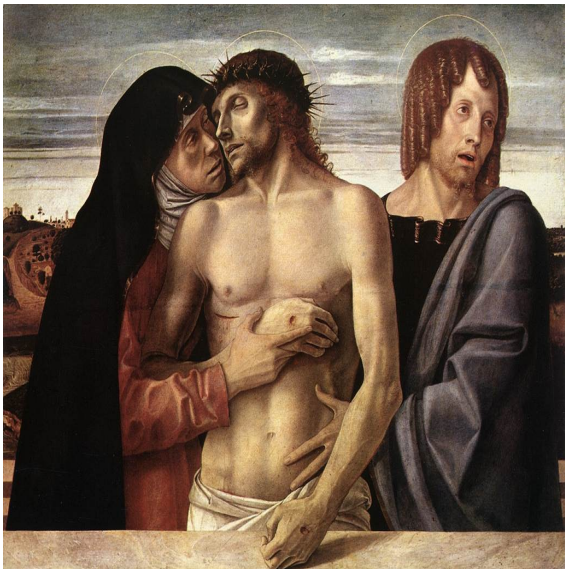


Ilustración 53: Giovanni Bellini. Cristo morto sostido pola Madonna e San Xoan.

Ilustración 54: Botticelli. Adoración dos Magos.

Ilustración 55: Botticelli. A Primavera.

Ilustración 56: Botticelli. Palas e o centauro.

Ilustración 57: Botticelli. Virxe do Magnificat.

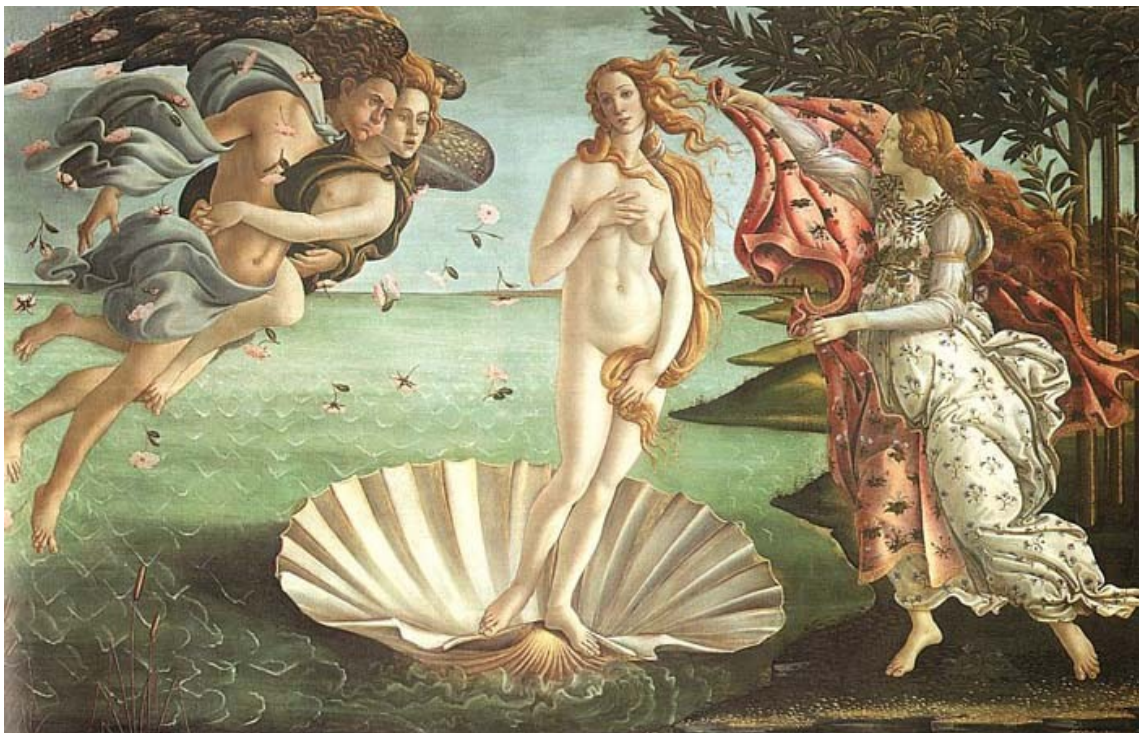


Ilustración 58: Botticelli. Nacemento de Venus.

Ilustración 59: Cleomenes. Venus de Médici.

Ilustración 60: Verrocchio. Bautismo de Cristo.

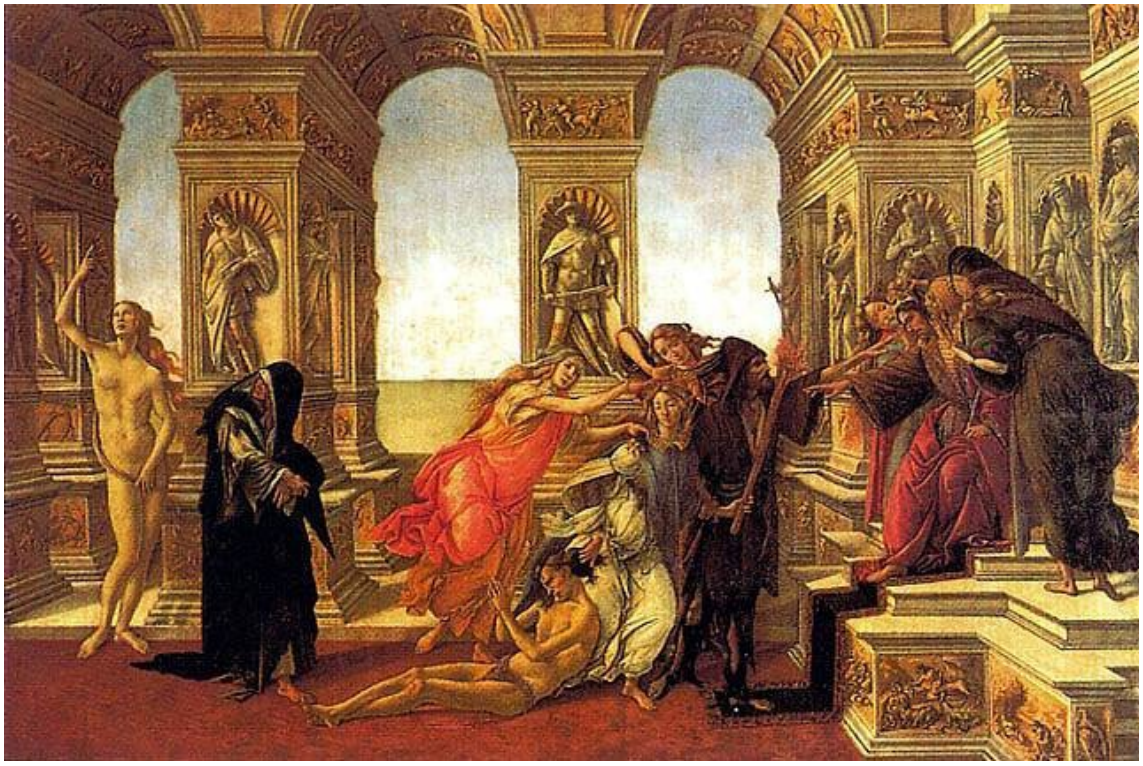


Ilustración 61: Botticelli. A calumnia de Apeles.

Ilustración 62: Ghirlandaio. Retrato de Giovanna Tornabuoni.

Ilustración 63: Perugino. Entrega das chaves a San Pedro.