

**UNIDADE 6: RENACEMENTO. O CINQUECENTO.
EXERCICIOS DESCARGABLES AUTOAVALIABLES.**

EXERCICIOS:

1. COMENTA A SEGUINTE IMAXE.



1. Análise formal e iconográfica:

Aquí debes facer unha análise do tipo de obra de que se trata, atendendo ao tema, tipo de escultura, material, técnica, acabado, composición e expresión, e tamén os valores simbólicos da obra.

2. Identificación da obra: Nome da obra, cronoloxía, estilo, autor.

3. Contexto histórico-artístico: Debes relacionar esta obra cos aspectos máis salientables do período histórico, e estilo artístico no que se inserta, dando conta da transcendencia artística da obra e o autor.

2. COMENTA A SEGUINTE IMAXE.



1. **Análise formal e iconográfica:**

Aquí debes facer unha análise do tipo de obra de que se trata, atendendo ao aspecto pictórico (asunto representado, técnica, soporte, luz, modelado, cor, composición,...) e tamén os valores expresivos e simbólicos da obra.

2. **Identificación da obra:** Nome da obra, cronoloxía, estilo, autor.

3. **Contexto histórico-artístico:** Debes relacionar esta obra cos aspectos máis salientables do seu período histórico, e co estilo artístico no que se desenvolve.

3. DEFINICIÓN DE CONCEPTOS

Define os conceptos que se che plantexan a continuación, poñendo exemplos:

- 1.- *Prateiresco*
- 2.- *Manierismo*
- 3.- *Liña serpentinata*
- 4.- *Quadratura*
- 5.- *Sfumato*
- 6.- *Estilo herreriano*

4. COMENTARIO DE TEXTO

Comenta o texto que se che presenta atendendo aos seguintes apartados:

- Temática que se trata.
- Exemplos concretos de autores que viaxen a Italia e se formen alí.
- O caso concreto da difusión do Renacemento en España.

“Nos primeiros momentos de difusión do novo sentimento artístico, a canle polo que este se produce adquire importancia na propia definición formal da obra e a súa inmediata influencia no ambiente onde esta se sitúa. O sistema máis obvio, e o máis frecuente, é a viaxe a Italia dos artistas europeos. Atraídos pola nova cultura, a viaxe aos centros artísticos italianos constitúe o xeito de entrar en coñecemento coa arte italiana do momento. (...)

*Tamén é importante o **mecenazgo** ecléctico que algunhas cortes principescas realizan en Italia. (...)*

As loitas polo dominio de lugares clave da Península Italiana, como a Lombardía, e as mesmas realidades políticas, como o dominio aragonés do reino de Nápoles, constitúen motivos de intercambios culturais entre os que destacan os artísticos. (...)

Polo que respecta a España, o acontecemento fundamental nun primeiro momento á a presenza moi pronto de Berruguete en Italia. En 1477 o pintor de Paredes de Nava atopábase na corte de Federico de Montefeltro en Urbino. (...) ”

Víctor Nieto Alcaide e Fernando Checa: *El Renacimiento*. Ed. Istmo, 2000.

5. COMPARATIVA DE IMAXES

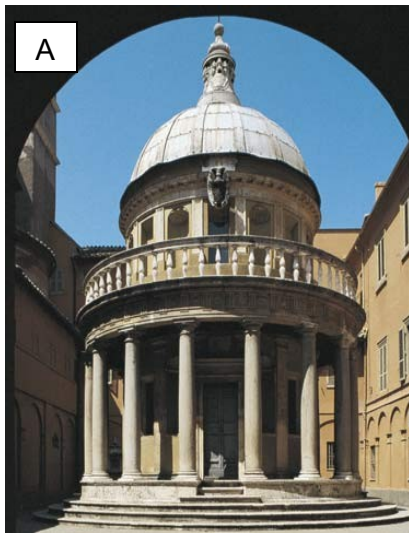
- Presentámosche dous pares de imaxes para que apliques os enunciados e conceptos que corresponde a cada unha delas, segundo corresponda (algunha característica pódese aplicar indistintamente):

1)



- Composición piramidal
- Non finito
- Alongamento das figuras
- Obra manierista
- Obra clásica
- Busca da beleza apolínea, ideal
- Representación non naturalista dos personaxes

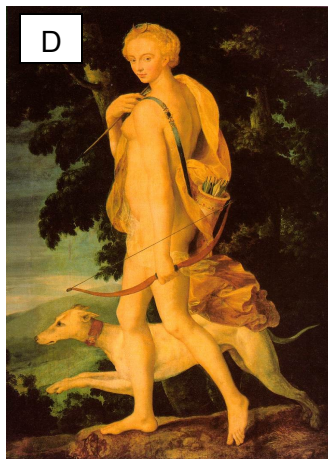
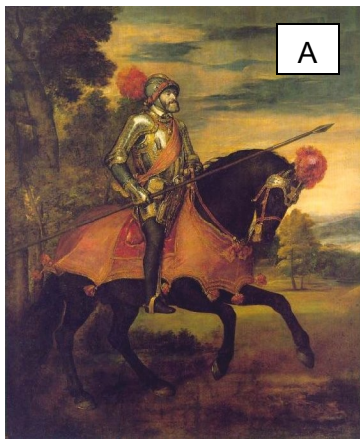
2)



- Planta centralizada
- Arquitectura civil
- Arquitectura relixiosa
- Utilización dunha orde clásica
- Inspiración nos tholoi gregos
- Planta de cruz grega
- Villa campestre
- Obra clásica
- Obra manierista

6. XÉNEROS PICTÓRICOS

- Identifica, nas seguintes obras, os xéneros pictóricos que se presentan:



SOLUCIÓN:

1. COMENTA A SEGUINTE IMAXE.

1. Análise formal e iconográfica da obra

Tema:

Esta escultura representa a un home novo en actitude de marcha, coa man dereita sobre o muslo correspondente en ademán de agarrar unha pedra, namentres que coa oposta suxeita os extremos dunha honda que se desliza polo ombreiro esquerdo. A súa frontalidade é só aparente, pois o leve xiro da cabeza obriga ao espectador que a contempla a cambiar o seu punto de mira que, igualmente, se inclina cara ao mesmo lado esquerdo.

Tipo de escultura:

Estamos diante dun vulto redondo que permite unha visión estereométrica (arredor da figura) completa, con diversos puntos de vista que inciden especialmente no seu tratamento anatómico.

Material:

Na súa orixe, o bloque de mármore que deu orixe a esta obra foi un enorme bloque comenzo a desbastar corenta anos antes, que tiña sido finalmente abandonado. A forma estreita e alongada condiciona o resultado ao que chega o autor final, amén das dificultades técnicas ás que se debe facer fronte.

Técnica:

Frente á técnica do modelado previo en escaiola ou cera, o autor prefere o cincelado directo a partir da pedra. O autor tiña afirmado unha vez: “Eu só quito o que sobra, a estatua xa está aí”. O acabado da obra resalta os volumes lisos, polos que esbara a luz ofrecendo calidades plásticas que resaltan a musculatura e o volume xeral da obra.

Composición:

A composición resalta a verticalidade e a frontalidade aparentes da obra, que se rompe coa apertura da mirada cara a fóra do David. A pose, plenamente clásica, acentúa tamén o contrapposto.

Expresión:

O artista representa ao personaxe como un xove atleta na plenitude da súa vida. O aspecto contido e expectante que amosa a figura traslácese nunha mirada penetrante e nunha tensa expresión corporal: a musculatura e os tendóns e veas son claramente perceptibles. O tamaño da cabeza, que corresponde a un canon de 1/8 parte do corpo, xunto coa potencia e tamaño da man dereita, confiren á obra a característica **terribilitá**, a enerxía atormentada do momento previo á acción definitiva.

Comentario

A escultura representa a un home xove espido, lembrando ás esculturas clásicas. A representación corresponde á temática de David como heroe.

O autor integra na representación as figuras do Hércules pagano e o David cristián, xa que se aquel foi o “símbolo da forza na antigüidade”, éste é considerado como a “manu fortis da Idade Media”. Nel, o autor non representa ao pastor bíblico, senón que encarna ao *cittadino guerriero*, que expresa as virtudes máis aplaudidas polos florentinos: a *fortalezza* e a *ira*. A fortalezza, exaltada como a virtude cívica por excelencia; a ira, condeada como vicio nos siglos medievais, é elevada aquí á categoría de virtude, posto que lle dá forza moral ao home valeroso. David é o novo Hércules e xunto a este será o símbolo emblemático da cidade do Arno. Os dous venceron o mal (significados no león e no xigante Goliat) e foron instauradores de gloriosas estirpes.

O bloque de mármore orixinario que deu orixe á obra fora traballado previamente polo artista Agostino di Duccio quen, incapaz de darlle a forma desexada despois de diversas tentativas, o abandoara. Será Miguel Anxo quen, tras unha breve estadía en Roma, reciba o encargo dos administradores de Santa María di Fiore de aproveitar esta peza marmórea. Executa a obra en apenas tres anos (1501-1504).

2. Identificación da obra

- **Obra:** David.
- **Autor:** Miguel Anxo Buonarrotti.
- **Estilo:** Arte renacentista. Cinquecento.
- **Cronoloxía:** século XVI (1501-1504).

3. Contexto histórico-artístico

Visto o resultado final da obra, o gremio de mercadeiros da lá decidiu alugala para situala fronte ao Pazo da Signoria, se do goberno da cidade. A escultura erixiuse deste xeito en símbolo de liberdade da pequena república florentina e pode considerarse como síntese dos ideais do Renacemento florentino.

O autor, Miguel Anxo Buonarrotti (1475-1564), é un dos grandes xenios renacentistas. Formado inicialmente nos obradoiros de Ghirlandaio e Bertoldo, asiduo do Xardín dos Médici -onde tivo oportunidade de observar de perto a estatuaria clásica-, admirador e continuador de Donatello, Miguel anxo pasa por diversas etapas na súa evolución artística (consecuencia das súas permanentes buscas e da súa vida lonxeira): unha xuvenil, de formación, traballando en Florencia e Roma (1491-1505); unha de madurez (1505-1534), na que traballa esencialmente en Roma, e na que comezan a aparecer tendencias manieristas, disolvéndose o ideal clasicista; unha terceira de vellez (1548-1564), na que se consuma a ruptura co clasicismo.

A obra que analizamos é a culminación do seu estilo clasicista de xuventude, despois de ter realizado en Roma a “Piedade do Vaticano”. O artista alternou a súa actividade nas dúas cidades, aínda que producirá máis na cidade papal ao longo do século XVI.

Algunhas características do Miguel Anxo clásico son aplicables plenamente a esta obra: a busca da beleza e a perfección, o uso preferente da visión frontal e a manifestación da *terribilità*.

2. COMENTA A SEGUINTE IMAXE.

1. Análise formal e iconográfica da obra

Asunto representado:

A pintura divídese en dúas metades ben diferenciadas: na parte inferior represéntase un evento miragoso que tiña transcorrido en 1323, o enterro de don Gonzalo Ruiz de Toledo, señor de Orgaz e protonotario de Castela. Este tiña sido o restaurador dunha pequena mesquita á que converte en igrexa mudéxar. Ruiz de Toledo pertencía á estirpe real bizantina dos Paleólogos e tiña sido home de grandes virtudes. En premio diso, indica a tradición (tal recolle unha lápida da súa capela), “cando se dispoñían ao seu enterramento... descenderon dos ceos san Agustín e san Estevo, poñéndoo coas súas propias mans no sartego”. Acompañan esta escena unha serie de personaxes eclesiásticos e civís.

Na parte superior obsérvase unha zona celestial na que aparecen Cristo, a Virxe, anxos, santos e outros personaxes xa falecidos.

Técnica e soporte:

Trátase dunha pintura ao óleo, sobre lenzo, de formato xigante (480 x 360 cm). A obra foi concebida para o seu emprazamento orixinario, a igrexa de Santo Tomé de Toledo. A técnica do óleo, redescuberta polos pintores flamencos do século XV, permite múltiples retoques e acentúa a variedade cromática por mor das veladuras e sucesivos barnices aplicados sobre a superficie do lenzo.

Liña:

O autor toma partido pola cor á hora de definir as figuras, diluindo os contornos e evitando o trazo dos mesmos nalgúns superficies (como a alma do defunto que ascende á zona celestial, modelada exclusivamente a base de cor). Alí onde se manifesta, a liña é sinuosa e crebada, *serpentinata*, tan do gusto manierista.

Modelado:

O modelado das figuras realízase mediante un alongamento das figuras que o autor toma prestado da pintura italiana de Miguel Anxo, Tintoretto e Parmigianino. O artista estiliza as figuras, deixándose levar por unha certa inspiración goticista que acentúa o misticismo dos personaxes. Outro recurso son as figuras retorcidas e escorzadas, como podemos observar, por exemplo, no anxo que porta a alma do defunto cara ao ceo. Ao autor non lle interesa resaltar o volume corpóreo dos protagonistas.

Luz:

O artista utiliza unha luz artificiosa e efectista para resaltar certas partes da obra fronte a outras: a luz diáfana da parte superior ou celestial emana dun foco descoñecido; o conde de Orgaz e os santos do primeiro termo, na parte terreal, aparecen tamén con forte iluminación -destelleante na coiraza do defunto-, contrastados cos personaxes do fondo, un tanto máis escuros -tamén por mor das súas propias vestimentas e do fondo grisáceo do que emerxen-. Por tanto, a luz utilízase como recurso para teatralizar a escena, lonxe de calquera carácter naturalista. Incluso os fachos que aparecen de fondo resultan máis decorativos que reais canto á transmisión de luminosidade na escena.

Cor:

A obra resalta pola súa explosión de cor en boa parte da zona celestial e no núcleo no que se desenvolven os protagonistas principais da parte terreal. Trátase de cores vistosas (amarelos, vermellos, azuis, verdes), presentes sobre todo nas casullas dos santos e nas túnicas dos personaxes sacros, que transmiten emoción ao espectador; as facianas carnosas e as gorgueiras brancas do séquito de cabaleiros asistentes á escena principal tamén resaltan sobre o fondo negro dos seus vestidos. O predominio da cor no modelado da obra queda patente na representación da alma do defunto, resolta con breves pinceladas soltas que apenas a esbozan.

É moi significativa a utilización do branco na vestimenta do sacerdote que, en primeiro termo está de costas, un branco *flamíneo*, que se encende sobre as capas negras dos cabaleiros. Para os fondos, o artista elixe pinceladas moi soltas de grises nubarrados.

Perspectiva:

O pintor renuncia á perspectiva matemática á hora de presentar a obra. O fondo vaporoso da composición devolve o protagonismo ao primeiro plano da pintura, no que se observa un amoreamento de figuras que resulta aínda máis palpable na zona alta do cadro. Estamos diante dun certo *horror vacui* que potencia o plano máis próximo ao espectador.

Composición:

A composición divídese en dous espazos claramente diferenciados: un espazo terreal inferior e unha metade de Gloria ou celestial superior.

No espazo inferior ou terreal asistimos ao enterro do protagonista, o conde de Orgaz -ao que sinala o neno case axeonllado da esquerda, que toma como modelo a Jorge Manuel, o fillo do artista-, sostido por Santo Estevo e San Agustín para introduci-lo no sartego; en primeiro plano, á dereita, dous sacerdotes (un, de costas, contempla como a alma do defunto ascende ao ceo; outro, á dereita, cunha capa pluvial negra con dourados, é Andrés Núñez, párroco da igrexa de Santo Tomé que encarga a obra); á esquerda aparecen dous frades conversando, un dominico, outro agustino. Enmarcando a escena principal, na parte inferior, aparece unha fiada de cabaleiros, algún deles da orde de Santiago, como testemuñas expresivas do acontecemento.

A parte superior ou celestial, marcada polo impulso ascensional que eleva a alma do defunto a xeito de neno envolto nun sudario, está presidida por Cristo, na parte máis luminosa da obra, enmarcado pola Virxe e San Xoan Bautista e rodeado por benaventurados entre os que podemos citar a apóstolos -Pedro coas chaves, Pablo cravando os seus ollos en Cristo- e incluso a efixie de Filipe II, ademais de personaxes do Antigo Testamento (Noé, Moisés e o rei David, acompañados respectivamente pola arca, as táboas da lei e a harpa).

Comentario

O “Enterro do conde de Orgaz” é unha pintura encargada polo párroco Andrés Núñez, de Madrid, da igrexa toledana de Santo Tomé, para reclamar que os viciños de Orgaz pagasen as rendas estipuladas polo seu antigo señor no seu testamento, canto ao mantemento da igrexa. Andrés Núñez viña de gañar-lles un pleito no que se estipulaba esta obriga.

A obra corresponde ao período toledano de “El Greco” (1541-1614), artista de orixe cretense que se asenta na cidade castelá en 1577. Doménikos Theotokópuli é a figura máis representativa do Manierismo español e unha das máis significativas no

contexto internacional da pintura da segunda metade do século XVI. Nado na órbita de influencia da pintura bizantina, formouse inicialmente na técnica das iconas, nas que se potenciaba o debuxo e a visión simbólica da imaxe. Máis tarde, emigrado a Venecia, asimilará o uso de cores vibrantes e pinceladas soltas e pastosas tan propias da escola veneciá de pintura (representada por Giorgione e Tiziano en esencia; no obradoiro deste último estívose formando); en Roma aprendeu os trazos básicos da pintura de Miguel Anxo Buonarrotti e asinou as súas formas alongadas, de inspiración manierista. Chegado finalmente á España de Filipe II, na que triunfa o espírito da Contrarreforma, recibe primeiro encargos para El Escorial e aséntase despois en Toledo, onde se especializará na temática relixiosa.

“O enterro do conde de Orgaz” é un fito na súa produción, pois a fama acadada con este lenzo permitíralle contar con moitos máis encargos. A obra é un exemplo claro de manierismo pictórico, no que se reflicten os trazos básicos do estilo, xa mencionados: alongamento das figuras, redución dos efectos naturalistas na perspectiva e no modelado, predominio de cores vivas e contrastadas, con luces efectistas e artificiais. A todo isto hai que engadir o misticismo contrarreformista que impregna o manierismo español, no que a meirande parte dos encargos corresponden a obras de tinte relixioso.

2. Identificación da obra

Obra: Enterro do conde de Orgaz.

Autor: Doménikos Theotokópuli, “El Greco”.

Estilo: Arte renacentista. Cinquecento. Manierismo.

Cronoloxía: 1586-1588 (século XVI).

3. Contexto histórico-artístico

O período ao que corresponde esta obra é a segunda metade do século XVI, durante o reinado de Filipe II. Trátase do momento triunfal da expansión da Contrarreforma e o Manierismo.

A construción do Escorial, por parte do monarca, como conmemoración dunha vitoria sobre as tropas francesas, marca os inicios dunha arte áulica que inspirará ao arquitecto Juan de Herrera para a creación dun estilo singular. O foco escorialense foi lugar de atracción para múltiples artistas estranxeiros, especialmente fresquistas italianos, que contribuíron a realzar a decoración de influencia italiana presente neste pazo-mosteiro-basílica. É a época de difusión do Manierismo en España.

Neste tempo alcanzaron en España gran difusión as imaxes relixiosas. Os artistas máis vencellados aos modelos formais italianos desenvolveron unha grande cantidade de mecanismos dramáticos e expresivos para dotar ás súas obras dun contido basicamente emocional. A imaxe, asociada á palabra dos predicadores, foi o instrumento máis idóneo asiduamente usado polo clero na defensa da ideoloxía da Igrexa.

Cos artistas italianos chegou El Greco, que asinou ben o espírito temático da Contrarreforma, aínda que cun estilo propio e singular, produto da súa variada formación (bizantina, veneciana, romana) antes de chegar a España.

Doménikos Theotokópuli, que tivo encargos do monarca -non moi amante do seu estilo-, asentouse finalmente en Toledo, onde cultivou a pintura relixiosa á beira de temáticas como o retrato ou a pintura mitolóxica.

3. DEFINICIÓN DE CONCEPTOS

1.- O prateiresco é un estilo arquitectónico que abrangue as décadas iniciais do século XVI en España. Representa a primeira introdución dos elementos decorativos renacentistas de orixe italiana no noso territorio. O uso de paramentos almofadillados, columnas abalaustradas, medallóns, grutescos e cresterías é propio deste estilo que se manifesta dun xeito moi significativo na fachada da Universidade de Salamanca.

2.- O manierismo é un estilo que leva ás súas últimas consecuencias as regras fixadas durante o Renacemento. Estilo que se inaugura en Italia a partir de 1520, supón a imitación do estilo dos grandes xenios do Alto Renacemento no campo da arquitectura, da escultura e da pintura. O manierismo difundirase por Europa especialmente nos anos centrais do século XVI, e chega a España da man da Contrarreforma da segunda metade deste século. Na arquitectura maniféstase pola evocación de modelos clásicos agora reutilizados con grande refinamento, como poida ser o caso das villas campestres lembrando ás antigas villas romanas, por parte de Palladio. Na escultura, o efecto de ingravidez, desequilibrio, o alongamento das figuras e multiplicación de escorzos únense á forte carga intelectual de moitas obras para significalo. O contraste cromático, o abandono das regras tradicionais da perspectiva científica, a luminosidade efectista e os cánones alongados, á beira dun cultivo de temáticas alegóricas promovido por clientes estetas, son trazos propios da pintura manierista. En contextos como o español, a difusión da Contrarreforma influiría no predominio das imaxes relixiosas.

3.- A liña serpentinata é unha das características máis salientables da escultura e pintura manieristas. Consiste na disposición das figuras en sentido helicoidal ascendente, o que acentúa o desequilibrio dos corpos e das composicións. Podemos observar ben isto no *Rapto da sabina* (1581-1583), de Giambologna.

4.- A quadratura é unha arquitectura finxida que o artista crea como marco para acoller a distintos personaxes. Evocando o ilusionismo espacial creado pola antiga pintura romana, Miguel Anxo creou unha arquitectura pintada, falsa, que está sostendo as distintas escenas no teito da bóveda da Capela Sixtina. A técnica foi despois moi empregada por outros pintores, e influiría especialmente no Barroco.

5.- O sfumato é un efecto vaporoso que se obtén pola superposición de varias capas de pintura moi delicadas, proporcionando á composición uns contornos imprecisos, así como un aspecto de vaguedade e lonxanía. Este efecto utilízase para que os tonos se difuminen ata valores máis escuros e poida lograrse unha maior impresión de profundidade nas obras. A invención desta técnica, así como o seu nome, débense a Leonardo da Vinci. Outros artistas como Giorgione seguiron ao mestre florentino na utilización da mesma.

6.- O estilo herreriano, acuñado polo arquitecto e tratadista español Juan de Herrera (1530-1597), manifestarase como un estilo arquitectónico que se difunde no último tercio do século XVI, coincidindo co éxito da Contrarreforma. Caracterízase a case total desaparición da decoración, privilexiando totalmente os elementos estruturais. Plasmado inicialmente no edificio do Escorial, as canterías lisas rematadas en vertentes moi anguladas, bufardas e chapiteis, acompañanse por piramidiños ou remates de pirámides con bolas que coroan as partes altas da construción. O estilo tería profunda influencia no contexto español a finais do século XVI.

4. COMENTARIO DE TEXTO

O texto de Víctor Nieto e Fernando Checa trata das vías de penetración da influencia artística italiana noutros lugares de Europa. A difusión do Renacemento italiano en Europa faise de tres xeitos principais, segundo aclaran os autores: mediante a viaxe a Italia realizada por parte de artistas que proceden doutras xeografías; mediante a importación de obras por parte de mecenas -esencialmente principescos, nunha época na que as monarquías adquiren un poder máis relevante nos distintos países europeos-; mediante a contratación de artistas italianos que traballan noutros países europeos, difundindo os modelos renacentistas e manieristas orixinais.

Os modelos italianos difúndense por Europa, atraendo a pintores doutras terras que viaxan alí para coñecer in situ as ruínas clásicas e autorretratarse con elas. Tal é o caso de Marten van Heemskerck, que a mediados do século XVI pinta o *Autorretrato co Coliseo de Roma*, na senda dos estudos arqueolóxicos promovidos polos humanistas.

Un dos grandes artistas do Renacemento europeo, Durero, viaxou a Italia para formarse e tratar de asimilar a través da pintura renacentista as características da arte clásica antiga. En 1494 viaxou por primeira vez e realizou acuarelas de paisaxes con grande minuciosidade de detalle. Entre 1505 e 1507 estivo de novo en Italia, concretamente en Venecia, cidade na que coñeceu a Giovanni Bellini. De Italia, en conxunto, asimilou o seu interese pola perspectiva matemática e as proporcións anatómicas, cualidades que despois plasmou na súa obra como excepcional debuxante e tamén significado colorista.

O texto menciona especificamente o caso de Pedro Berruguete. O pintor palentino atopábase en 1477 na corte de Federico de Montefeltro, en Urbino (a mesma corte que acolleu ao quattrocentista Piero della Francesca, un dos principais artistas do século XV). Os autores sinalan -noutro apartado do texto non reproducido- que quizá, Berruguete, con anterioridade, poidese ter visitado Nápoles -foco no que traballaría Antonello da Messina-, entón baixo dominio aragonés. A insistencia de Berruguete na perspectiva e na caracterización do individual fálannos da asimilación por parte do artista da influencia italiana.

O labor de mecenazgo das cortes principescas é moi visible en casos como a francesa de Francisco I, onde recalou Leonardo da Vinci para organizar festas e eventos e realizar deseños arquitectónicos. O contacto e interese polos modelos italianos mantivéronse en Francia nas décadas centrais do século XVI, cando se constituíu a *escola de Fontainebleau*, especialmente interesada polas temáticas mitolóxicas.

Ese mesmo espírito de mecenazgo é o que acolle a artistas italianos na corte española, desde os escultores como Fancelli ata os irmáns Leoni, pasando por fresquistas como Tibaldi, que decoran o mosteiro de El Escorial para Filipe II.

No caso español, o inicio do Renacemento España vencélase á monarquía dos Reis Católicos, que se alían coas principais forzas da nobreza para manter o seu poder. Pouco a pouco, a estética novidosa introdúcese no resto da corte e o clero, convivindo con gustos góticos na arquitectura e influencias flamencas na pintura.

Posteriormente, Carlos I é o monarca que mellor se relaciona coa arte nova, paradóxicamente denominada *maneira antiga*, polo seu contacto coa Antigüidade clásica. No seu reinado introdúcese o *purismo* arquitectónico.

O reinado de Filipe II está directamente vencellado á expansión da Contrarreforma católica, no momento en que o *manierismo* acada as súas máis altas cotas. O foco escurialense, centro de atracción dun novo estilo arquitectónico, o *herreriano*, foi tamén sede dunha pintura de forte influencia italiana e unha retratística cortesá que ten en Sánchez Coello a un dos seus máis característicos representantes.

5. COMPARATIVA DE IMAXES

1)

Imaxe A: “Piedade do Vaticano” (Miguel Anxo)	Imaxe B: “Pietá Rondanini” (Miguel Anxo)
<ul style="list-style-type: none"> - Composición piramidal - Obra clásica - Busca da beleza apolínea, ideal 	<ul style="list-style-type: none"> - Non finito - Alongamento das figuras - Obra manierista - Representación non naturalista dos personaxes

2)

Imaxe A: Templo de San Pietro in Montorio (Bramante)	Imaxe B: Villa Rotonda (Palladio)
<ul style="list-style-type: none"> - Planta centralizada - Arquitectura relixiosa - Utilización dunha orde clásica - Inspiración nos tholoi gregos - Obra clásica 	<ul style="list-style-type: none"> - Planta centralizada - Arquitectura civil - Utilización dunha orde clásica - Planta de cruz grega - Villa campestre - Obra manierista

6. XÉNEROS PICTÓRICOS

Imaxe	Xénero pictórico	Obra - Autor
A	Retrato	“Carlos V en Mühlberg” - Tiziano
B	Paisaxe	“Paso da Lagoa Estixia” - Patinir
C	Pintura relixiosa	“Virxe das rochas” - Leonardo da Vinci
D	Pintura mitolóxica	“Diana de Poitiers como Diana cazadora” - Anónimo
E	Alegoría / Bodegón	“O outono” - Arcimboldo