ÍNDICE DA UNIDADE 6: O CINQUECENTO. CLASICISMO E MANIERISMO

I. O CINQUECENTO: CLASICISMO E MANIERISMO
- I.1. A ARQUITECTURA: TEMPLO, PAZO E VILA
  - I.1.1. OS TEMPLOS
  - I.1.2. OS PAZOS
  - I.1.3. AS VILAS
  - I.1.4. BIBLIOTECAS E PRAZAS
- I.2. A ESCULTURA
  - I.2.1. MIGUEL ANXO
  - I.2.2. A ESCULTURA MANIERISTA
- I.3. A EVOLUCIÓN DA PINTURA
  - I.3.1. A PINTURA DOS XENIOS: LEONARDO, RAFAEL E MIGUEL ANXO
  - I.3.2. A PINTURA VENECIANA: GIORGIONE, TIZIANO, VERONÉS
  - I.3.3. A PINTURA MANIERISTA

II. O RENACEMENTO NO RESTO DE EUROPA
- II.1. A ARQUITECTURA EUROPEA DO RENACEMENTO
- II.2. AS ARTES FIGURATIVAS NA EUROPA RENACENTISTA
  - II.2.1. A ESCULTURA
  - II.2.2. A PINTURA

III. O RENACEMENTO EN ESPAÑA
- III.1. A ARQUITECTURA: INICIOS, CLASICISMO E MANIERISMO
  - III.1.1. O PRATEIRESCO (1500-1530)
  - III.1.2. O PURISMO CLASICISTA (1527-1563)
  - III.1.3. O MANIERISMO
- III.2. A ESCULTURA
- III.3. A PINTURA
  - III.3.1. SUBSTRATO FLAMENCO E INFLUENCIA ITALIANA
  - III.3.2. O MANIERISMO PLENO: EL GRECO

I. O CINQUECENTO: CLASICISMO E MANIERISMO

O século XVI foi o momento de culminación e triunfo da *renovación da antigüidade* iniciado polos humanistas italianos dous séculos antes. Roma e Venecia convírtense nos centros artísticos por excelencia, acaparando o recén inaugurado mercado da arte.

O século XVI divídese artísticamente en dous períodos ben diferenciados:

- O **Clasicismo** ou **Alto Renacemento**, que se extende nas dúas primeiras décadas do século XVI, ata 1520. É unha etapa de consolidación das innovacións do Quattrocento, na que a linguaxe clásica é asimilada por todos os artistas, moitos deles xeniais, entre as que cabe destacar a Bramante, Leonardo, Miguel Anxo e Rafael.
- O **Manierismo** abrangue desde 1520 ata finais de século, para enlazar co Barroco. Trátase dun momento moi creativo no que os artistas se levantan contra as normas e criterios tradicionais, contra a maneira (*maniera* en italiano) de traballar dos grandes xenios. Conflitos de fondo derivados da Reforma protestante, as guerras de relixión, a Contrarreforma católica e as tensións entre os Estados italianos xustifican un clima de ruptura que se expresa tamén na arte.

Desde Italia, o Renacemento afianzado co Clasicismo proxectarase ao resto de Europa, aínda que en moitos casos convivirá con variantes locais profundamente arraigadas.

I.1. A ARQUITECTURA: TEMPLO, PAZO E VILA

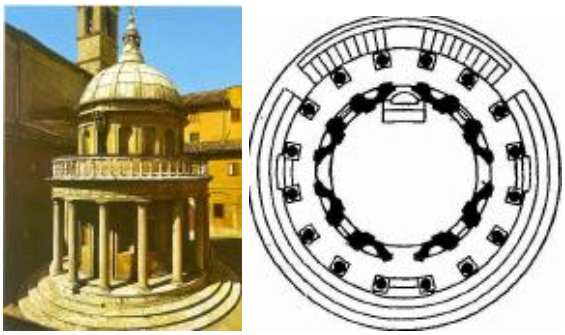
A arquitectura do Cinquecento axústase esencialmente ás características do século anterior:

- **Preferencia polo uso das ordes clásicas, alternándoas**.
- **Uso prioritario das plantas centralizadas rematadas en cúpula**.

Roma será a cidade que se convirta en epicentro deste novo período grazas ao mecenazgo dos papas Xulio II e León X, impulsores dunha arquitectura relixiosa que convivirá coa pacega.

I.1.1. Os templos

O período de **Bramante** en Roma -onde chega en 1499 e permanece ata a súa morte en 1514, un ano despois da defunción do Papa Xulio II- correspóndese co auxe do Clasicismo arquitectónico impulsado pola corte papal, que convirte á Cidade Eterna na nova Xerusalén. E alí debulla o arquitecto de Urbino proxectos tan significativos como o claustro de Santa Maria della Pace, San Pietro in Montorio e o proxecto inicial para a construción da nova basílica de San Pedro do Vaticano.

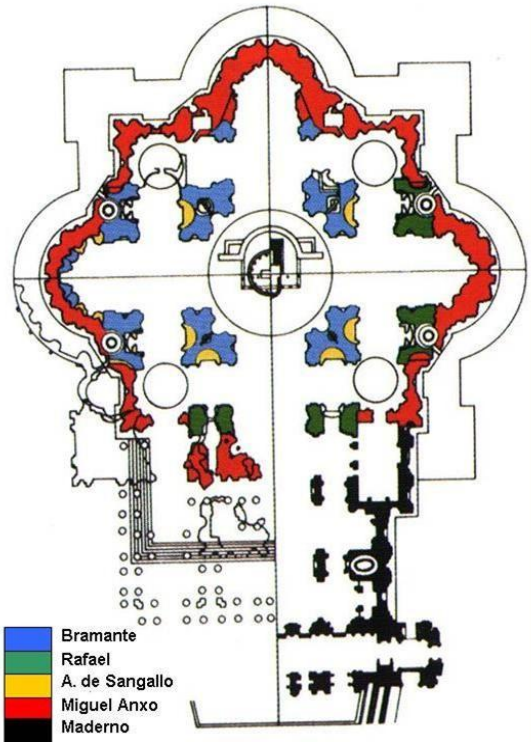


Templete de San Pietro in Montorio. Vista frontal e planta

O templete de San Pietro in Montorio expresa ben o modelo de **templo circular de plan centralizado** preferido no Clasicismo. Erixiuse no monte Gianicolo, unha das colinas de Roma, para conmemorar o lugar onde crucificaron a San Pedro, sufragado polos Reis Católicos. Bramante concebiu un *tholos* en granito, un edificio circular sobre basamento de escalinatas, períptero, de dezaséis columnas dórico-toscanas rematadas por unha balaustrada; internamente é un cilindro co muro artellado por pilastras dórico-toscanas, furnelas ao exterior e exedras interiores, coroado por unha cúpula semiesférica sobre tambor, rematada por unha lanterna. Ao templo accédese a través de catro portas abertas aos distintos puntos

cardinais, como se dunha cidade romana se tratase. Os elementos decorativos redúcense ao máximo. Os vans, abertos na parte superior e inferior do corpo central, aportan luminosidade ao edificio.

Bramante elixiu como modelo o templo clásico de Hércules Víctor, excavado en Roma durante o pontificado de Sixto IV. Era o único templo circular coñecido cunha columnata de dezaséis columnas dóricas apoiadas sobre unha base. A elección de Bramante era lóxica: a igrexa de planta central era o monumento conmemorativo tradicional dun mártir. Segundo Vitrubio, a orde dórica era especialmente apropiada para as deidades masculinas; Hércules, o mortal que lograra a inmortalidade grazas á abnegación coa que realizara os seus traballos, foi interpretado con frecuencia no Renacemento como unha alegoría de Cristo.



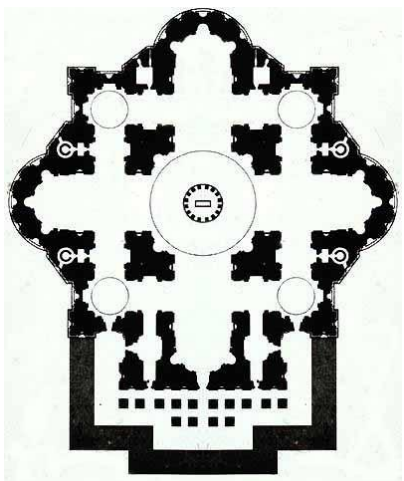
Intervencións de diversos arquitectos na planta de San Pedro do Vaticano

O cumio da creación dun espazo relixioso atopámola en San Pedro do Vaticano. O edificio cumple varias funcións, pois é lugar de peregrinación á tomba do primeiro Papa, San Pedro; é tamén mausoleo de Xulio II, que organizou a reconstrución do templo que sustituiría á vella basílica paleocristiá. O templo, no que interviñeron varios arquitectos, pasará do seu esquema orixinario a unha planta basilical, cando se conclúa, xa no século XVII, con **Maderno**.

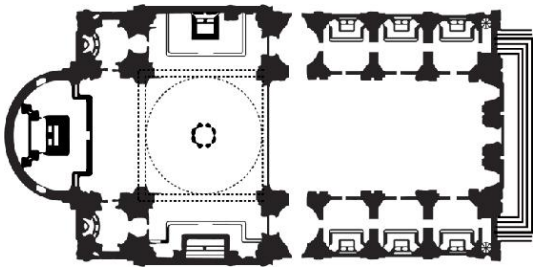
Bramante presentou un proxecto que consistía nunha cruz grega inserta nun cadrado, simbolizando a cruz o Cristo sacrificial, e o cadrado que a abarca, a perfección da Igrexa militante. Nas esquinas pensou en catro pequenas cruces gregas rematadas en torres para poder realizar simultáneamente actos litúrxicos e dar cabida aos pelegríns. A impoñente cúpula, un templo no ceo, simbolizaba a Igrexa triunfante. A lanterna sobre a cúpula, un faro de iluminación divina, creaba un punto focal simbólico do mundo cristián que aunaba espírito e materia, mediando entre a Xerusalén celeste e os corpos de Cristo, Pedro e Xulio II.

Morto Bramante, que levantara parte dos piares, interiviñeron na obra **Rafael** e **A. de Sangallo**, ata que en 1538 se fai cargo das obras **Miguel Anxo**.

Miguel Anxo creou unha cruz grega moi clara, cuberta con bóveda de canón e rematando os brazos nunha ábsida. Estaba circundada por un ambulatorio cadrado, cuberto con bóveda de canón, con catro cúpulas de menor tamaño nas esquinas e unha cúpula semiesférica sobre o cruceiro, todo sostido por muros e columnas de impoñente grosor. A cúpula sobre tambor inspírase no modelo de Brunelleschi para Santa Maria dei Fiori, duplicando o número de nervos e prescindindo do perfil apuntado. O remate da mesma levarase a cabo por parte de **Giacomo della Porta**.


Planta de San Pedro do Vaticano proposta por Miguel Anxo

Na segunda metade do século XVI, en pleno Manierismo, co triunfo da Contrarreforma católica tras o concilio de Trento, difúndese un novo modelo de templo católico. Trátase das igrexas xesuitas, que toman o seu modelo do Gesú de **Vignola**. É unha igrexa que potencia a unidade espacial: ten nave única, con capelas aderidas a ela, sustituindo ás naves laterais, ás que se accede mediante arcos de medio punto ou espazos alintelados; o transepto recúrtase para enfatizar os altares nos muros do fondo; o cruceiro sostén unha grande cúpula sobre piares. A cabeceira está constituida por unha ábsida semicircular.



Planta da igrexa do Gesú (1568), de Vignola

A igrexa do Redentor (1576), en Venecia, de **Andrea Palladio**, tamén responde ao modelo de igrexa dunha nave con grande cúpula sobre tambor, o que enfatiza a súa grandeza. Tamén é moi clásica a fachada, rematada en frontón.

I.1.2. Os pazos

O modelo de pazo romano quedou fixado por Bramante no desaparecido Pazo Caprini, de dúas plantas. A planta baixa, almofadillada, destinábase a locais comerciais; na superior, a planta nobre –destinada a vivenda- abríanse grandes vans entre columnas dobres de orde dórico-toscana.

A tipoloxía romana foi introducida en Venecia por **Jacopo Sansovino**, cando construíu o Pazo Corner, na década de 1530; o primeiro piso almofadillado e os outros con columnas pareadas lembran ao modelo de Bramante.

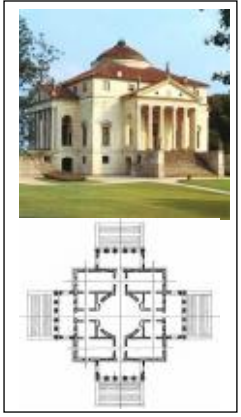
O pazo romano do Cinquecento mantén a estrutura do florentino do Quattrocento, cunha fachada exterior marcada pola horizontalidade. É así como se **Antonio Sangallo** proxecta o Pazo Farnesio (1540), un bloque rectangular sen tendas, cunha prominente cornixa de estilo clásico. Só nas esquinas e nas xambas da entrada se emprega o almofadillado rústico. A alternancia de frontóns triangulares e de arco rebaixado na planta nobre quedará como fórmula constante para a arquitectura posterior.

Pazo Farnesio, de A. Sangallo

I.1.3. As vilas

O poderío social e económico da burguesía e da nobreza son amosados nas vilas ou casas de lecer situadas fóra do contorno urbano. Unha das primeiras en levantarse en Roma foi a Villa Farnesina, de **Baldassare Peruzzi**.

A máis famosa é a Villa Rotonda ou Villa Capra(1556), proxectada por **Palladio**. A casa, de planta cadrada, levántase sobre un basamento no que quedan os sotos para cociñas e administración. Catro escalinantas orientadas aos distintos puntos cardinais ábrense á paisaxe coas súas correspondentes columnatas xónicas hexástilas sostendo frontóns triangulares; a decoración destes frontóns con esculturas lembra o aspecto dos templos clásicos. Na planta principal, o edificio conta cunha grande sala circular cuberta con cúpula e os dormitorios nos extremos.



Cando Palladio inserta unha cúpula –tema da arquitectura relixiosa- nunha villa (Villa Rotonda) –edificio civil- realiza unha aproximación de dous temas de distinto contexto nun só, adquirindo o significado de santificación da vida campestre. A nivel de linguaxe arquitectónica, Palladio amosa signos manieristas pola súa vontade de experimentación.
A combinación do cadrado (planta) e círculo (cúpula), aínda que ao final na Villa Rotonda se obtén, grazas aos pórticos, a forma de cruz grega. O conxunto reflecte simetría, proporción e armonía, en definitiva, os parámetros renacentistas, mais con signos manieristas pola súa vontade de experimentación e combinación de elementos.
No seu libro "Architettura", Palladio dedicou un capítulo ao estudo das villas ou casas rurais, e concedeu un importante lugar á súa ubicación, co que, por primeira vez en Occidente, a arquitectura se integra na paisaxe, como xa sucedía na Asia oriental.

I.1.4. Bibliotecas e prazas

Co auxe dunha cultura humanista, as bibliotecas –que ata o século XV siguen aloxadas nos conventos- renovaranse tipolóxicamente, cumprindo a función de conservar os escritos clásicos.

Neste sentido, a Biblioteca Laurenziana proxectada por **Miguel Anxo** en 1524 amosa un exemplo singular de arquitectura manierista na súa escaleira, finalmente executada por **Ammannati** (1558-1559). A escaleira ocupa abruptamente a maior parte do vestíbulo, con tres rampas que se unifican nun descansiño central, para acceder nun só tramo á porta de entrada ao salón de lectura. A entrada ao mesmo non é frontal, senón lateral; a escaleira invita a baixar polo tramo central e a subir polos laterais, mais estes, ao confluir no central, volven provocar a sensación de baixada. A fachada de entrada á Biblioteca tamén é de enorme altura, o que orixina fortes tensións perceptivas. O contraste entre este vestíbulo (*ricetto*) comprimido e o salón de lectura longo e diáfano é completo.

Escaleira da Biblioteca Laurenziana, de Miguel Anxo

Unha biblioteca que contribúe a conformar un espazo urbano de suma importancia é a Biblioteca de San Marcos, proxectada en 1537 por **Sansovino.**

Nas reformas urbanas tamén destacou a figura de **Miguel Anxo**, que a partir de 1538 reformou a Praza do Capitolio aplicando os principios do deseño arquitectónico da antigüidade con rigor, colocando a *estatua de Marco Aurelio* en bronce do século II (novo emblema da autoridade papal) sobre un pavimento oval decorado en forma de estrela de doce puntas da que os raios irradian dun centro solar. O pavimento evoca a esfera terrestre, lembrando que esta colina era o centro do mundo romano, mentres o diseño alude á esfera celestial cos signos do zodiaco. Un conxunto de tres pazos (Senatorio, Conservatori e Novo) dos que Miguel Anxo reformou as súas fachadas, completa o conxunto trapezoidal.

I.2. A ESCULTURA

A aparición de **Miguel Anxo Buonarroti** supuxo a transformación máis espectacular e importante da escultura italiana. Xenio de transición, representante do máis puro Clasicismo, o Miguel Anxo escultor amósase ao final da súa vida con características plenamente manieristas. Deste xeito, Miguel Anxo é un gonzo entre un e outro estilos.

I.2.1. Miguel Anxo

Na escultura do Cinquecento destaca, por enriba de todas, a obra de **Miguel Anxo Buonarroti** (1475-1564). Algúns dos trazos principais da súa obra son:

- A **busca da beleza**. Para iso o artista loita contra a materia ata acadar a **idea pura**, que para el é a espiritualidade. Esta é unha tese neoplatónica que o levará á *exaltación do tipo heroico.*
- A **busca da perfección**. Miguel Anxo, no proceso creador, leva a cabo persoalmente todos os pasos, desde a elección do bloque na canteira ata o pulimentado final.
- As **obras** son **concebidas como masas compactas** que se illan do espazo que as rodea.
- As súas obras están pensadas para forzar ao espectador a unha **visión frontal**; entón, enfrontámonos directamente a actitudes de repouso efectivo, a coñecida **terribilitá**: as obras de Miguel Anxo están a punto dunha acción que non remata de consumarse.
- Ao final da súa obra atopámonos co **"non finito"**. O inacabado das obras finais tense interpretado de diversos xeitos, aínda que predominando a intención expresiva e estética. Tamén se ten interpretado como unha insatisfacción do artista debido ao problema de dar forma aos movementos do espírito a través da materia.

A evolución artística de Miguel Anxo pasa por tres etapas ben diferenciadas: 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.

Na primeira etapa, en Florencia, aprendeu pintura no obradoiro de Ghirlandaio e deu os seus primeiros pasos na escultura no obradoiro de Bertoldo. Tivo acceso ao famoso Xardín dos Medici, onde estudou a estatuaria clásica e adquiriu os coñecementos, técnicas e recursos de traballo dos escultores da antigüidade, e tamén deixou constancia do seu amor polos temas clásicos como a Batalla de centauros e lapitas. Foi admirador de Donatello na súa xuventude, do que imitou o seu relevo schiacciato na Madonna da escaleira (1489-92).

En 1496 asentarase en Roma. O seu primeiro encargo é a Piedade do Vaticano (1498-1500), realizada en mármore. É a única obra asinada por Miguel Anxo. A iconografía da nai co fillo morto no colo é gótica; seguramente a utilizou o artista porque o comitente era francés. A Virxe é unha xove nai que presenta o corpo morto de Cristo, serea, coa mirada baixa, cuberta cunha túnica de ampulosas pregas, concebida como unha matrona romana sedente. O corpo espido de Cristo amósase cunha anatomía e silueta perfectas, un modelo de beleza apolínea. A composición do grupo escultórico debuxa unha estrutura piramidal, equilibrada, moi do gusto neoplatónico (filosofía que Miguel Anxo abrazou na súa xuventude).

Piedade do Vaticano (1498)

"Sería imposible atopar un corpo que exprese maior dominio artístico e que posúa uns membros máis hermosos, ou un espido con máis detalle nos músculos, veas e nervos sobre a estrutura ósea, ou un cadáver con máis aspecto de morto."

Vasari: *"Vidas de artistas".*

Retornado a Florencia en 1501, fíxose cargo da obra do David (1501-1504), un "xigante" de cinco metros de altura, en mármore, aproveitando un bloque de mármore que comezaran a traballar e rexeitaran outros artistas antes.

Estamos diante dun adolescente espido que permite un estudo polo miúdo da súa anatomía. Miguel Anxo recupera a noción de estatua colosal e crea, como Policleto, un novo canon que fascinou aos seus contemporáneos. A estatua foi colocada diante do Palazzo Vecchio de Florencia como símbolo da *fortaleza* e da *ira*,

"Diseñara ao David como un home independente, erguido e libre de todo espazo ao seu arredor. A estatua non debería ser colocada nunca nun nicho, arrimada a unha parede ou utilizada para decorar unha fachada ou suavizar o agudo recanto dun edificio. O David tiña que estar completamente rodeado de espazo libre. O mundo era un campo de batalla, e o home estaba perennemente nel baixo presión, precario no lugar que ocupaba. David era un guerreiro, un loitador, non un brutal e insensato saqueador, capaz de alcanzar a liberdade."

Irving Stone: *"La agonía y el éxtasis".*

"David", de Miguel Anxo

elevadas ao rango de virtudes cidadás. Trátase da representación dun xove airado, xusto antes de lanzar a súa honda para abater ao xigante Goliat, de aí a expresiva e airada faciana e a tensión do corpo marcándose tendóns, músculos, veas; os ollos, traballados a trépano, cárganse dunha expresión de dramatismo. Velaí a elevación do personaxe á categoría de heroe.

Miguel Anxo volveu a Roma en 1505 para facer o *sartego do papa Xulio II* en San Pedro do Vaticano. Trazouno como un monumento rectangular exento, cunha cámara ovalada no seu interior para o sartego papal; externamente ían estatuas de escravos e vitorias na parte baixa; enriba estaba o catafalco con diversas figuras. O proxecto inicial quedou paralizado polos inicios da construción da basílica de San Pedro; morto Xulio II, os herdeiros reactivaron a empresa e Miguel Anxo fixo un novo proxecto (1513), esta vez como sartego aderido. A este proxecto pertencen os inacabados Escravo rebelde e Escravo moribundo e o Moisés. Houbo máis modificacións do proxecto inicial, ata cinco, de xeito que finalmente o sartego sería parietal e localizaríase na igrexa de *San Pietro in Vincoli*, finalizándose a obra en 1545. As figuras dos *escravos* foran para entón sustituidas por Lía e Raquel, alegorías da *vida activa* e *vida contemplativa* respectivamente. Tamén do último proxecto destaca o desenvolvemento inicial da liña serpentinata no Xenio da Vitoria.

Sartego de Xulio II en S. Pietro in Vincoli (1545)

Daquel sartego, a figura máis significativa é o Moisés (1515). O profeta sostén baixo o seu brazo dereito as táboas da Lei, os Dez Mandamentos, da súa cabeza aínda irradian raios de luz; volve cara ao seu pobo confortado coa mensaxe de Iavé e atópao adorando falsos ídolos; en consecuencia, Moisés entra en cólera, tensa os músculos e vai levantarse do seu asento. A estatua sedente, en lixeiro contraposto, é de anatomía perfecta e forza inconmensurable, cunha **terribilità** que aflora na faciana tensa, os ollos profundos e as longas barbas. Lembra a anatomía de Moisés (que tamén se ten

identificado cun autorretrato do propio artista) ao *Laocoonte* que formaba parte do grupo escultórico helenístico descuberto en Roma, enterrado, en 1506.

Por encargo do papa León X, Miguel Anxo realizaría, entre 1524 e 1534, as tombas parietais da familia Medici na Sacristía Nova da igrexa de San Lorenzo, en Florencia. O artista proxectou dúas tombas parietais (a de Giuliano e a de Lorenzo de Medicis) nas que se plasma o decorrer do tempo. Giuliano, símbolo da vida activa, vestido de guerreiro, aparece acompañado das alegorías do *Día* e a *Noite*. Lorenzo, símbolo da vida contemplativa –relaxado e introspectivo-, en actitude de *pensieroso* (pensador), acompáñase coas alegorías da *Aurora* e o *Crepúsculo*. Os defuntos son estatuas sedentes armadas á romana, que xiran as súas cabezas cara á Virxe que está ao fondo (inconcluso vulto redondo en contraposto), manifestando o vello ideal neoplatónico de conciliación entre antigüidade e cristianismo.

Tomba de Lorenzo de Médicis, de Miguel Anxo

Nos últimos anos da súa vida, Miguel Anxo compaxinará arquitectura, escultura e pintura. A nivel escultórico, abordará en dúas ocasións de novo o tema da *Piedade*, xa con características plenamente manieristas. En 1550 realiza en mármore –o seu material preferido- a Piedade para a catedral de Florencia; abandoada por romperse o bloque, o escultor xerarquiza a composición en torno ao corpo zigzagueante de Cristo morto, flanqueado pola Virxe e María Magdalena; probablemente a figura de Nicodemo que o sostén sexa un autorretrato. O corpo de Cristo é unha figura serpentinata propia do Manierismo, e os outros personaxes fúndense con angurioso dramatismo.

Na Pietá Rondanini (1555-1564), Miguel Anxo reinterpreta o tema dun xeito simbólico, non naturalista, ben alonxado da *Piedade do Vaticano*. Uns corpos alongados, estreitamente vencellados ata formar unha soa figura, de xeito que non se sabe se o grupo cae ou se eleva. Na súa obra póstuma, o artista plantéxase a imposibilidade de alcanzar a beleza a través da materia, en plena crise espiritual. A técnica do non finito suxire ao espectador que complete aquilo que falta, tomando parte activa na creación da propia obra de arte. Trátase, sen dúbida, dun plantexamento completamente moderno.

Pietá Rondanini, de Miguel Anxo

"A patética imaxe de María levando o corpo inerte do seu Fillo -ao que Miguel Anxo, nun arrebato místico, concedeu os seus propios trazos- oponse opone a calquera especulación sobre a Beleza. A Fe e o abandono nas mans de Deus son os únicos que garanten a salvación. Deste xeito remata o Renacemento. O optimismo humanista que dá comezo no ámbito da escultura coa serenidade apolínea e xuvenil do San Xurxo de Donatello conclúe co pesimismo e a melancólica terribilità do xenio saturnino. O exaltado descubrimento do Home e dos seus poderes conducía fatalmente á conciencia do insignificantes que son as vaidades terreas que o Tempo devora, e a gozosa afirmación do poder do estilo levou á afectación expresiva, lúdica e exasperada da "maniera"".

B. Ceysson, G. Bresc-Bautier, M. Fagiolo e F. Souchal: *La escultura. La tradición de la escultura antigua desde el siglo XV al siglo XVIII.*

I.2.2. A escultura manierista

A escultura manierista, que se inicia nas experimentacións de Miguel Anxo, desenvólvese a partir de 1520; podemos aplicarlle unha serie de características básicas:

	Uso da **liña serpentinata**, coa 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**, grupo en mármore no que os contrapostos forzados dos corpos alongados dos protagonistas se unen a unha xestualización moi expresiva.
	Exacerbación do **movemento** e a **inestabilidade** das figuras. O Mercurio (1564) de **Giambologna**, repousando sobre a cabeza dun céfiro, é a mostra máis significativa dese gusto pola inestabilidade, combinado coa utilización dun canon estilizado e alongado. Tamén expresa ben o interese dos manieristas pola *forma aberta* das composicións.
	Forte carga erótica, sobre todo nas obras mitolóxicas. A este respecto, Venus saíndo da auga (1580-1585), unha escultura de bronce de **Giambologna**, recupera un tema clásico exaltando a sensualidade da figura feminina.
	Contraste entre a beleza e a fealdade. É corrente a utilización de figuras grotescas. No Perseo (1545) de bronce de **Benvenuto Cellini** (esquerda) abórdase a vitoria do heroe, que expón a cabeza chorreante da Medusa con apolínea serenidade. Na Fontana del Bacchino (1560), de **Cioli** (dereita), nos xardíns do Boboli de Florencia, temos un exemplo claro da utilización dun anano grotesco exemplificando ao deus clásico ebrio.
	Utilización de **modelos humanos moi musculosos**. No David vencedor de Goliat (1599), de **Francqueville**, a indolencia coa que se presenta o heroe é significativa. Outros trazos como a desproporción entre a espada e o heroe, a composición helicoidal e un sentimentalismo notable remarcan trazos manieristas no grupo escultórico.

A escultura manierista está dotada dunha forte carga intelectual, dirixida a un público culto, esencialmente nobre, que actúa como comitente e coñece ben as historias presentadas. Os principais autores son: **Benvenuto Cellini** (1500-1571), artista que traballou o bronce e tamén cultivou a ourivesaría, esculpindo obxectos de luxo para o rei Francisco I de Francia; e **Giambologna** (1529-1608), autor que establece unha ponte entre o Renacemento e o Barroco.

I.3. A EVOLUCIÓN DA PINTURA

Na pintura italiana do século XVI podemos distinguir tres grupos de artistas:

- Os grandes xenios: **Leonardo da Vinci**, **Rafael Sanzio** e **Miguel Anxo Buonarroti**, que definen o Clasicismo pictórico entre 1495 e 1520 e póñeno en práctica en Milán e Roma. En Venecia actuarán **Giorgione** e **Tiziano**.
- Artistas colaboradores e seguidores dos grandes xenios. Podemos destacar a **Giulio Romano**, **Andrea del Sarto** e **Primaticio**.
- Entre 1520 e 1600 desenvólvese a *pintura manierista*, que ten como representantes significativos a **Bronzino**, **Pontormo**, **Correggio** e **Parmigianino**. En Venecia destaca **Tintoretto**.

I.3.1. A pintura dos xenios: Leonardo, Rafael e Miguel Anxo

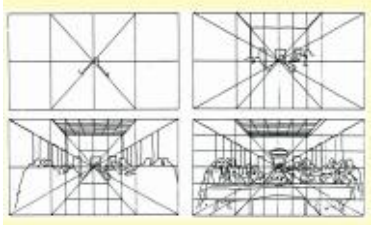
A comezos do século XVI, unha concentración sen precedentes de xenios situou á pintura italiana na cúspide do proceso de recuperación da Antigüidade. Este é o momento do **Clasicismo** por excelencia, tamén chamado **Alto Renacemento**.

As dúas versións da "Virxe das rochas", de Leonardo da Vinci

Leonardo da Vinci (1452-1519), discípulo de Verrocchio, partindo dos conceptos pictóricos florentinos, crea en Milán o núcleo do estilo clásico do Cinquecento coa Virxe das rochas, da que existen dúas versións (entre 1483 e 1508). Nesta obra aparece un novo concepto de beleza, un novo xeito de tratar a natureza, e o primeiro experimento de clarescuro. Leonardo utiliza unha **composición piramidal** (os vértices da pirámide son a Virxe, o anxo e San Xoan orante ante Cristo neno) e a perspectiva aérea para definir a distancia en profundidade segundo a densidade e a cor da atmosfera interposta, de xeito que as rochas do fondo aparecerán difuminadas (é o famoso sfumatto leonardesco). Leonardo utiliza dous tipos de luz, unha uniforme para as figuras do primeiro termo, e outra natural para as rochas do fondo.

Leonardo experimentou técnicamente no convento de Santa María delle Grazie; para o refectorio empregou o óleo sobre xeso nunha superficie mural, o que provocou un rápido deterioro da pintura encargada, A última cea (1495-1497).

"A perspectiva foi o segundo arcano da pintura nos meus anos de aprendizaxe. Así como o óleo era un segredo técnico, a aplicación da perspectiva requería coñecementos teóricos de xeometría. A perspectiva é a arte de figurar ben o oficio do ollo, isto é, o parecido dos obxectos tal como se presentan ante a vista; consiste en pintar por pirámides as formas e as cores dos obxectos contemplados. Son pirámides porque non hai obxecto que sexa maior que a meniña do ollo onde rematan estas pirámides. Se tomas as liñas nos extremos de cada corpo e as prolongas ata un punto único, tomarán un sentido piramidal. A experiencia confirma que cada obxecto envía ao ollo a súa propia imaxe por liñas piramidais. Os corpos de igual tamaño darán un ángulo máis ou menos grande á súa pirámide segundo a distancia existente entre eles. O punto de fuga, indivisible pola súa pequenez, é o sitio onde converxen todos os vértices das pirámides."
Luis Racionero: *"La sonrisa de la Gioconda".*



Esquema de creación da Composición perspectiva na "Última Cea" de Leonardo da Vinci

A última cea presenta un dos relatos bíblicos máis coñecidos, sacado do Evanxeo de San Xoan. Nela, Leonardo prolonga o espazo do refectorio nunha fiestra imaxinaria que acolle a un grupo de personaxes situados nunha sala pechada, cuberta cun teito de casetóns, e na que todas **as liñas de fuga converxen na cabeza de Cristo**, centro natural da composición. A **distribución das figuras** dos apóstolos, en grupos de tres, está **equilibrada**, de xeito que se resalta a **simetría da** propia **composición**. Os trece personaxes aparecen claramente individualizados, cada un con diferente xesto e acción, no momento en que Cristo desvela que un dos apóstolos o vai entregar.

"Santa Ana, a Virxe e o Neno", de Leonardo da Vinci

O gusto polas **composicións pechadas**, con figuras entrelazadas, individualizando xestos e caracteres, e a utilización do sfumato, nas obras de carácter relixioso, culmina en Santa Ana, a Virxe e o Neno (1508-1510). A escena sacra sitúase sobre unha paisaxe abrupta, con gamas luminosas cara ao fondo. A luz incide sobre as superficies dos corpos, acentuando as cores, e defínense os efectos de volume co sombreado. A obra reincide no uso da **composición piramidal** con **movementos armónicos** e **xestos amables**, transmisores dun concepto artístico novo, a *grazia*.

Á beira dos temas relixiosos, Leonardo consumouse como un destacado retratista. Presenta neste caso ás figuras de medio corpo, tratando de expresar o carácter, plasmando a sicoloxía dos retratados. A dama do armiño (1483) e, sobre todo, a Gioconda (1503), son os mellores exemplos.

Da Gioconda ou Monna Lisa tense escrito moito, pasando por ser a obra máis coñecida da arte occidental. A protagonista preséntasenos de medio corpo, en posición de **tres cuartos**, sentada nun sillón e sobre unha difuminada paisaxe de fondo. O xogo de luces e sombras utilízase para conferir volume á figura, que carece de cellas e esboza o tan enigmático sorriso que a caracteriza. Sobre a súa cabeza leva un veo, signo de castidade e atributo frecuente nos retratos de esposas. A figura está inmersa na atmosfera, co uso da perspectiva atmosférica que máis tarde se perfeccionará no Barroco. As cores do fondo, que tenden ao azulado e á transparencia, aumentan a sensación de profundidade. A obra ten sido obxecto de múltiples reproduccións e parodias, das que a máis transgresora probablemente teña sido a que en 1919 realizou o dadaísta **Duchamp** cando lle engadíu bigote e perilla e a inscripción *LHOOQ* (que, traducido do francés, significa *ten o cu quente*).

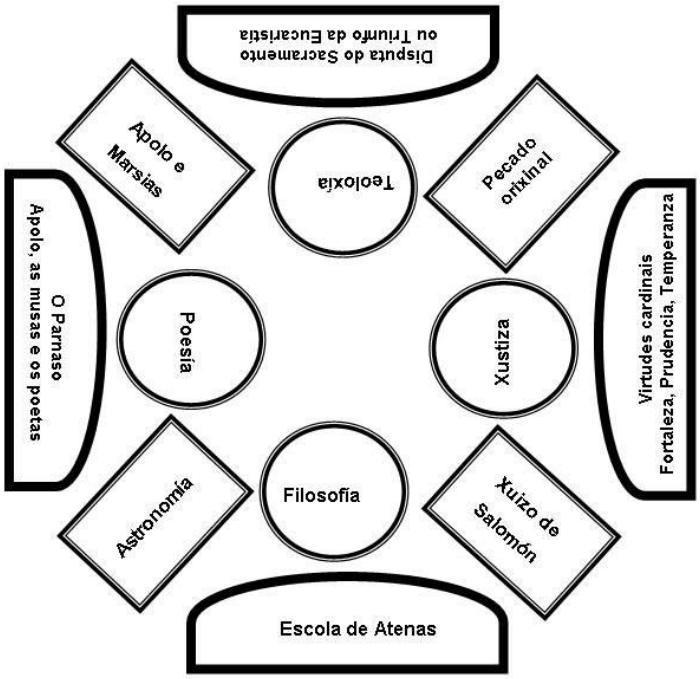
"Que tivo o sorriso de Monna Lisa para Leonardo? Por que se obsesionou durante un periodo tan longo de tempo en mantela na faciana e en plasmala sen chegar nunca a considerar a obra rematada? Sobre este tema hai tantas teorías como respostas insatisfactorias, e sen dúbida unha das máis coñecidas é a proposta por Freud: O sorriso da Gioconda subxugou a Leonardo porque espertou na súa alma algo que nela durmía desde moito tempo atrás, probablemente unha membranza… *Freud conclúe que ese é o sorriso da nai, Catalina. (…) Marcel Duchamp foi un dos primeiros en reler a icona sagrada convertendo a Monna Lisa nun home con bigotes ao estilo de Dalí. Certamente é un chiscar o ollo moi na liña do artista pero é, ademais, unha forma curiosa de reler as tradicións que ven en Monna Lisa as figuras máis delirantes: un home travestido, unha muller encinta e ata o autorretrato de Leonardo, o que viría corroborar a súa controvertida homosexualidade. Así, pois, ese xesto dadaísta de 1919 poñía de manifesto as moitas contradicións que a Gioconda exemplificaba xa entón."*

E. de Diego: *"Leonardo da Vinci".*

"Gioconda" de Leonardo da Vinci e Reinterpretación transgresora de Marcel Duchamp en "LHOOQ"

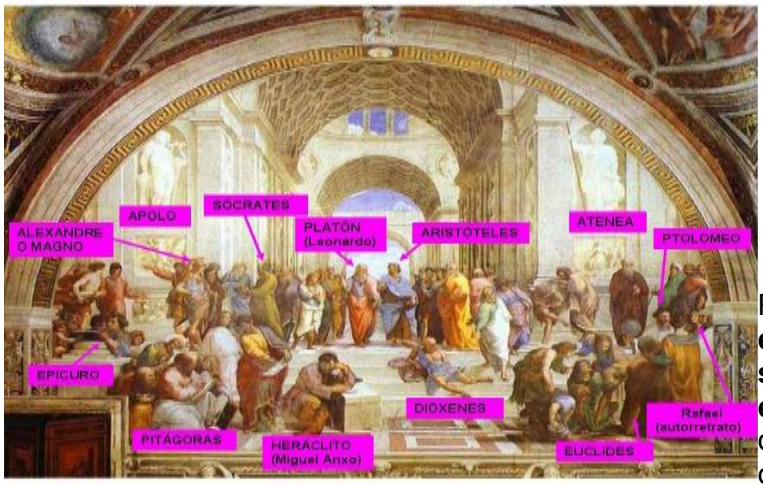
Rafael Sanzio (1483-1520) representa mellor que ninguén a perfección do Clasicismo na pintura. Formado con Perugino (a quen lembra nos Desposorios da Virxe), resultou influído por Leonardo na súa etapa florentina (1504-1508) –datan de entón **madonnas** como a Madonna do Gran Duque (1504), na que a dozura dos personaxes e o uso do sfumato lembran a factura do mestre da Vinci-; xa en Roma, no Retrato de cardeal (ca. 1510), Rafael culmina a súa recreación psicolóxica dun personaxe disposto ao xeito da *Gioconda*.

Rafael Sanzio acada o cumio da súa creación cando é chamado polos papas Xulio II e León X para decorar as estancias vaticanas (1508-1520), das que destaca especialmente a *Stanza della Signatura*. Nesta sala cadrada execútase un programa iconográfico neoplatónico, conciliando as ensinanzas cristiás e a antiga filosofía grega. Cada unha das paredes reflectía unha actividade humana no ámbito do pensamento: *Filosofía*, *Teoloxía*, *Xustiza* e *Poesía*, representadas cadansúa por un fresco distinto (A Escola de Atenas, A disputa do Sacramento, As virtudes cardinais e O Parnaso). O programa desenvolve a idea da non contradición entre a ciencia, o pensamento da Antigüidade e a doutrina da Igrexa, como símbolo do papel asumido polo papado nos asuntos temporais.



Programa iconográfico da *Stanza della Signatura*

Quen é quen na Escola de Atenas?



"En A Escola de Atenas, o espazo, aínda que foi desenvolvido partindo dun proxecto ideal, ofrécese como un escenario identificable. (…) O escenario constitúe unha alusión ao proxecto de Bramante para San Pedro e á basílica constantiniana. (…) A configuración arquitectónica [deste] templo da sabedoría como espazo renacentista e a representación dos sabios da Antigüidade como homes contemporáneos de Rafael subliman esta idea de ***continuidade entre o presente e o mundo antigo****. Por outra banda, a representación de artistas como filósofos e sabios da Antigüidade xurde en relación co novo valor que se entende a actividade de pintores, escultores e arquitectos elevada á condición de "arte liberal". (…) Así, Leonardo representa a Platón, Bramante a Euclides e Miguel Anxo a Heráclito. O mesmo Rafael retratouse á dereita, xunto ao grupo dos astrónomos, de acordo co costume dos artistas de finais do século XV. Leonardo, segundo este plantexamento, aparece como a encarnación presente das ideas platónicas, mentres que Bramante representa o método baseado no cálculo e os principios xeométricos."*

V. Nieto Alcaide e F. Checa: *"El Renacimiento".*

As características da pintura de Rafael reflíctense ben nas estancias: **excelente manexo do debuxo**, **cores suaves**, **uso da perspectiva** e **equilibrio na composición**, distribuindo aos personaxes en grupos.

"A Transfiguración", de Rafael

Ao final da súa vida, o artista legará á posteridade unha obra inacabada na que xa se plantexan cores contrastadas, figuras estilizadas e tensións dramáticas que, xunto co acto de relegar a escena principal a un segundo termo, anticipan o **Manierismo**. Trátase da Transfiguración, pintura na que se narran dous episodios sucesivos do Evanxeo de San Mateo: a transfiguración de Cristo no monte Tabor (entre os profetas Moisés e Elías) na parte superior, e a curación do epiléptico por parte dos apóstolos na parte inferior. Nietzsche interpretou a obra como un conflito entre os principios apolíneos de beleza e mesura –escena superior- e dionisíacos de desmesura e caos –escena inferior-.

Miguel Anxo considerábase máis escultor que pintor. É por iso que a súa pintura ten un tono case sempre monumental, e nela o estudo das anatomías e o entrelazamento dos corpos teñen unha importancia capital.

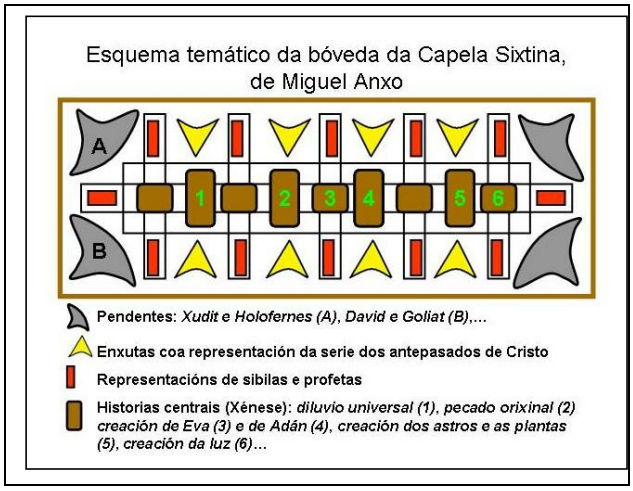
A primeira incursión significativa de Miguel Anxo Buonarroti na pintura é unha mostra da influencia neoplatónica que o acompañou en Florencia: o Tondo Doni (1504), no que, en primeiro termo, figura a Sagrada Familia, coa Virxe en posición helicoidal –anuncio da inestabilidade propia da pintura **manierista**- e en actitude de presentar ao Neno Xesús, amparada por San Xosé; detrás destas figuras, separadas por unha balaustrada, atópanse San Xoan Bautista e un grupo de *ignudi* (figuras espidas) de formas clásicas que anticipan os do teito da Capela Sixtina. A obra ten sido interpretada como a sucesión de diversas épocas na historia da humanidade, desde a antiga civilización grecolatina pagana –no fondo da composición- ata a etapa da Redención e protección da Humanidade pola graza divina -simbolizada polo Neno Xesús-, pasando pola intermedia época hebraica –plasmada nas figuras de San Xoan Bautista e San Xosé-. O San Xoan neno é o elemento de transición e unión entre as tres idades. Miguel Anxo dá un aire monumental ao grupo principal da Sagrada Familia ao adoptar un punto de vista baixo, mentres mantén un punto de vista frontal para os personaxes do fondo. O colorido brillante modela as figuras.

"Tondo Doni", de Miguel Anxo

Miguel Anxo conságrase como pintor cando realiza o teito da Capela Sixtina no Vaticano (1508-1512), por encargo de Xulio II. O artista pinta un entramado arquitectónico de carácter clásico (empregando unha *quadratura* ou pintura ilusionística) no que integra escenas e figuras dentro dunha unidade.

"A estrutura narrativa reflicte interpretacións renacentistas da estrutura da historia cristiá. A organización cronolóxica indica a crenza dun desenvolvemento lineal e secuencial dos acontecementos conforme ao plan divino ata o final dos tempos. As unidades binarias (isto é, catro escenas da maxestade creadora de Deus sobre a metade occidental da capela en contraposición ás catro escenas da humanidade caída da metade oriental) remiten á experiencia fundamental cristiá da historia como unha loita entre oposicións binarias como espírito/materia, bondade/maldade e morte/vida. As tríadas expresan a división tradicional da historia en tres eras -as dúas primeiras prefigurando á terceira- e a divinidade en tres persoas."

Loren Partridge: *"El Renacimiento en Roma".*



Máis de trescentas figuras distintas e en accións variadas representan escenas da Xénese á beira de sibilas, profetas, xoves espidos (*ignudi*), cun tratamento volumétrico que as asemella a esculturas. O colorido orixinal, recuperado despois da última restauración nos anos 1990, é vibrante e contrastado. Unha das escenas máis representativas é a Creación de Adán, que ten unha composición así descrita por Vasari: "*Deus Pai é transportado por un grupo de anxos espidos que non parecen estar sostendo só unha figura, senón todo o peso do mundo. A pintura consigue este efecto grazas á impoñente maxestade do Señor e ó seu movemento, rodeando cun brazo a algúns dos anxos, case como deixándose levar. A man dereita, en cambio, téndea a Adán, representado cunha beleza, postura e perfilado que o propio supremo e primixenio Facedor o volve crear, e non o pincel e os debuxos de semellante home.*" Vasari non menciona na súa descrición á bela moza que aparece entre os anxos agrupados en torno a Deus. O Señor rodea a moza co brazo esquerdo mentres ela observa con curiosidade como se desperta Adán; esta muller ten sido identificada como Eva, que se ben aínda non foi creada, está xa presente no pensamento do Señor e, polo tanto, xa tomou forma. Adán está recostado sobre unha terra erma e dirixe a súa mirada cara a Deus. A súa man sostense cansina e o dedo érguese lixeiramente. Co seu dedo, Deus outorga vida á criatura, facendo que no centro da composición, enmarcado polas liñas oblícuas de Deus e Adán, se concentre toda a enerxía. O detalle illado das dúas mans resume en sí mesmo o misterio da creación, da vida humana.

Anos máis tarde, o papa Paulo III encargaralle o Xuizo Final para a fronte da propia Capela Sixtina. E alí, entre 1537 e 1541, Miguel Anxo desprega unha escena colosal de corpos flotantes que falan do fin dos tempos. A composición, que mestura grandes baleiros e amoreamento de figuras na parte superior, amosa anatomías desproporcionadas e expresións axitadas, xa tinguidas de características manieristas.

"O Xuizo Final narra todas as postrimerías nunha soa escena gigantesca de pavorosa axitación apocalíptica. Cun horizonte baixísimo, o acontecemento localízase no ar, sen profundidade, en primeiro plano: é o fin dos tempos e a Segunda Volta [de Cristo]. Cristo, rodeado da corte celestial, está no centro e no máis alto da escena. Imberbe, apolíneo e feroz, xulga con xesto airado. Nos extremos superiores, anxos sen alas acarrean os atributos da Paixón, proba da infamia humana; debaixo do Xuiz, os apocalípticos anxos trompeteiros chaman a vivos e mortos. N aterra, a unha beira, os defuntos resucitan, levitan e ascenden axudados polos xustos; á outra, os demos arrastran cara abaixo aos réprobos, Caronte desalóxaos da súa barca a golpe de remo e Midas guíaos cara ás profundidades do inferno. Miguel Anxo plasma o pathos do momento máis decisivo da humanidade con infinitos corpos humanos, que se moven e retorcen en todas as posturas imaxinables, e amosa unha vez máis a súa xenial poética clásica, na que o valor central é o ser humano.

O dominio absoluto dos espidos acarreou fortes críticas relixiosas e morais, que esixían a destrución do fresco; este salvouse con intervencións puntuais de Daniele da Volterra (1559-1562), que repintou completamente figuras como San Brais e Santa Catalina e cubríu con panos moitos espidos, coñecidos como braghetoni*, que serán o símbolo da ñoñez e hipocresía."*

Agustín Bustamante, en *"Historia del Arte"*, dirixida por Juan Antonio Ramírez.

I.3.2. A pintura veneciana: Giorgione, Tiziano, Veronés

Ao mesmo tempo que Miguel Anxo e Rafael están a desenvolver a súa actividade en Roma, xurde en Venecia outro importante foco renacentista, que renova totalmente a pintura do Cinquecento. Primeiro **Giovanni Bellini** e despois **Giorgione** e **Tiziano** inician unha auténtica revolución pictórica baseada en:

- O **perfeccionamento da pintura ao óleo**, sustituindo a táboa polo lenzo de tea, máis dúctil e manexable.
- Utilización da **perspectiva aérea**, captando a luz en profundidade e traballando o *sfumato*.
- **A cor** pasa a ser o **elemento fundamental**, fronte ao predominio da liña na pintura toscano-romana.
- **A paisaxe** adquire un **papel protagonista** que ata agora nunca tivera.

Giorgione (1475/80-1510) é o pintor máis comprometido coa paisaxe na pintura veneciana. Así o manifesta en A tempestade, onde crea unha atmosfera de treboada a través da cor. Outras obras do artista son Xudit, cun ar leonardesco, e a Venus dormida, inaugurando unha tipoloxía de retrato feminino espido moi imitada en tempos posteriores.

"En A tempestade, por primeira vez na historia da pintura, a paisaxe deixa de ser un elemento meramente ornamental, para erixirse en síntoma ou representación dese atallo de paixóns que acaecen dentro do home. O tema do cadro, quizás demasiado críptico ou alambicado, tentárano descifrar os especialistas (tamén eu mesmo) acudindo á mitoloxía e ás identificacións alegóricas, ou ben á incesante inspiración do santoral e os episodios bíblicos: afirmárase que o cadro representaba a Moisés rescatado das augas, ao xove Paris alimentado por unha osa baixo especie humana (aquí o lóstrego e as ruinas serían unha premonición do aniquilamento de Troia), ou incluso unha versión mundanizada do descanso de san Xosé e a Virxe, na súa fuxida a Exipto; hipóteses máis ou menos verosímiles que non lograran difuminar a sospeita de que Giorgione tivese querido camuflar con falsos hermetismos a inexistencia dun tema concreto, ou a posibilidade de que simplemente aludise ás tempestades que se desenvolven nas paisaxes recónditas do corazón. Eu sucumbira, como tantos outros, á fascinación dese cadro,…"

Juan Manuel de Prada: *"La tempestad"*.

"A tempestade", de Giorgione

O Concerto campestre parece un cadro mitolóxico, con dúas mulleres espidas e dous homes falando entre sí; de novo a paisaxe é protagonista, no medio dunha atmosfera sensual, cálida e de tono clásico.

Tiziano (1490-1576), formado con Giovanni Bellini e discípulo de Giorgione, é o pintor máis representativo da escola veneciana. Desde 1513 dominará o panorama artístico veneciano desde o seu obradoiro, no que acolle a múltiples aprendices. Tiziano elabora composicións grandiosas, repletas de cor e xestos variados, que renovarán a pintura relixiosa veneciana. Tiziano tamén cultivou outros xéneros, sobre todo a mitoloxía e o retrato.

A Asunción da Virxe (1518) é un retablo monumental, no que a composición piramidal e o dinamismo dos personaxes (de costas, de fronte, en escorzo) se expresan sobre un fondo cálido no que predominan os tonos avermellados, tan habituais na produción de Tiziano. Xa ao final da súa vida, Tiziano crea composicións nas que as figuras aparecen recurtadas sobre un fondo escuro, co aspecto grumoso que confire á pintura o ser aplicada cos dedos. En obras como a Piedade (1576) percíbese unha acentuada expresividade, emotiva e tráxica, de carácter manierista, desenvolvida en ambientes sórdidos.

Dentro da temática mitolóxica podemos citar a Alegoría do amor sacro e o amor profano (1515) como obra de xuventude, un regalo de vodas do nobre Niccolo Aurelio á súa esposa Laura Bagarotto. O cadro divídese en dúas zonas. A esquerda,

dominada pola muller vestida de gala e que ten no seu axuar a rosa (atributo pola súa beleza e fragancia) e o mirto das recén casadas (que por ter folla perenne simboliza o amor duradeiro, en especial a fidelidade conxugal), corresponde á faceta pública do matrimonio, como lembran a parella de coellos escondidos entre os arbustos (símbolo por excelencia da fecundidade) e a cidade (a vida social) que se vislumbra na lonxanía. A zona dereita exalta, en cambio, os aspectos privados da convivencia. A casto espido da figura que empuña unha chama (a paixón), a natureza agreste da paisaxe, o predominio da herba (poder dos sentidos) e os amantes retratados en segundo plano, confirman esta hipótese. A idea das dúas Venus xemelgas que representan dúas clases de amor tiña sido expresada polos humanistas florentinos do século XVI. Foi formulada por Platón no diálogo sobre a natureza do amor no *Banquete*. A *Venus celeste* simboliza o amor que nacía da contemplación do eterno e do divino. A *Venus terrestre* representaba a beleza que se dá no mundo material, e o principio da procreación. Para os humanistas as dúas Venus eran virtuosas, constituíndo a *Venus vulgaris* un chanzo no camiño ascendente cara á *Venus caelestis.* O artista diferénciaas pola súa forma de vestir. A *Venus terrestre* aparece ricamente vestida e pode levar xoias, símbolos das vaidades terreais; a *Venus celestial* está espida (para o Renacemento, o espido significa pureza e inocencia) e ten na súa man un vaso onde arde a chama sagrada do amor divino.

"Alegoría do amor sacro e do amor profano", por Tiziano

A Bacanal (1520) é un típico cadro pagano. Representa a alegoría do viño co deus Baco. As figuras fúndense co ambiente nesta obra na que se acentúa a visión da paisaxe en profundidade.

A Venus de Urbino (1538) está inspirada na *Venus dormida* de Giorgione. O contorno da modelo viva que se exhibe ante nós suxire a riqueza dunha sociedade aristocrática, elegante e culta, que sostén este tipo de encargos. Tiziano adopta o contraste branco e vermello no leito. O feito de que a paisaxe do fondo do cadro de Giorgione sexa sustituída por un interior suprime todo efecto de distanciamento. Venus volve a cabeza cara ó espectador, ó que observa con ollo atento. Establécese así a "unidade exterior", é dicir, a relación entre a figura do cadro e o observador. O anel que leva no dedo meñique da man esquerda, as rosas que sostén na destra e o brazalete da boneca contribúen a que a figura pareza pertencente á realidade. O nome de Venus débese a un malentendido; trátase máis ben dunha cortesá, para a que as mulleres do fondo preparan as súas vestiduras.

"Carlos V en Mühlberg", por Tiziano

Bo expoñente da retratística de Tiziano é Carlos V en Mühlberg (1548). O monarca recúrtase sobre unha moi bela paisaxe de bosque cun río (a batalla na

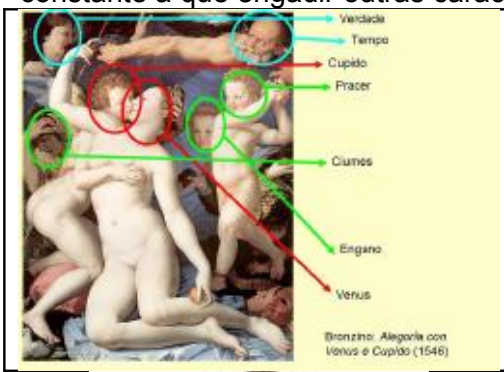
que derrotou aos príncipes protestantes desenvolvérase á beira do Elba un ano antes), nun retrato ecuestre que evoca os monumentos dos grandes emperadores romanos da antigüidade. O cronista da batalla, no que seguramente se inspirou Tiziano para a súa representación, comparaba a actitude de Carlos V coa de Xulio César cando cruzou o Rubicón para enfrontarse a Pompeio. O emperador aparece como o perfecto *cabaleiro de Cristo*, defensor do catolicismo, tocado con casco, coiraza, lanza e penacho. As vivas cores contrástanse, destacando os brillos da coiraza sobre a manta vermella e o penacho do cabalo; a isto súmanse tonalidades terrosas, amarelas e verdosas, nun ambiente de luz avermellada que presaxia a batalla na que o protagonista sairá triunfante.

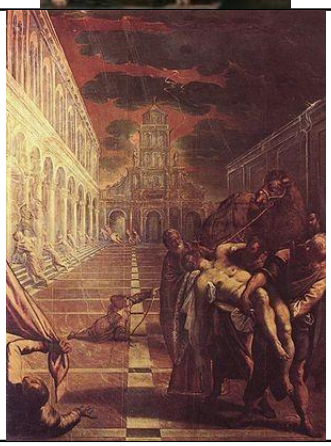
Veronés (1518-1588) é o pintor que mellor ilustra o luxo e a alegría venecianas. A súa pintura, de carácter mural, ten un forte carácter teatral. As súas temáticas son case sempre relixiosas, e entre as súas obras podemos citar As vodas de Caná, ambientada nun escenario renacentista que lembra ás grandes festas venecianas da época.

I.3.3. A pintura manierista

A pintura manierista é reflexo dunha sociedade en crise que ven marcada polo declive do equilibrio renacentista. Corresponde a unha **época de cambios políticos e relixiosos** que rematan co optimismo humanista: **Italia convértese nun campo de batalla** entre Francia e España (o saqueo de Roma, en 1527, polas tropas de Carlos V, é un momento álxido desta contenda) ao tempo que **estoura a reforma protestante** (1517) e crébase a unidade relixiosa.

A imitación dos grandes mestres –especialmente Miguel Anxo e Rafael-, esaxerando o seu estilo e os detalles anticlásicos xa marcados na súa obra, será unha constante á que engadir outras características:

	A pintura manierista é **refinada** e **elitista**, accesible a minorías cultas que entenden os significados intelectuais dos cadros. A Alegoría con Venus e Cupido (1546) de **Bronzino** está chea de imaxes para iniciados, nas que Venus, Cupido, o Tempo, o Pracer, o Engano, a Verdade, os Ciumes, son personaxes ao servizo da representación da luxuria. Pero moi poucos comprendían o seu significado, tinguido de **sensualidade**.
	As composicións usan cores con valor decorativo; prefírense as **tonalidades frías** e os **contrastes disarmónicos**, lonxe da suavidade do Clasicismo. As figuras son trazadas con **escorzos abruptos** e **liñas serpentinatas**, tal e como observamos no Descendemento (1528) de **Pontormo**.

	O **equilibrio inestable** das figuras e a **expresividade** plasmada a través da xestualización e manifestación dos sentimentos asoman en obras como o Noli me tangere (ca. 1525) de **Correggio**, un autor que recolle influencias leonardescas e venecianas.
	O canon das figuras estilízase, dando lugar a un **alongamento e desproporción** das mesmas. A busca de formas caprichosas e da representación da beleza danse cita na Virxe do colo longo (ca.1535), de **Parmigianino**, que tamén amosa un desequilibrio canto á distribución de figuras entre a metade esquerda (chea) e a dereita (case baleira) do cadro.
	O **espazo** amósase, nas composicións manieristas, unhas veces **constreñido**, outras con **perspectivas profundas**. Sempre soe haber un **desprazamento do tema principal con respecto ao centro da composición**, tal e como vemos na Traslación do corpo de San Marcos (1566), de **Tintoretto**. Este autor, fiel á tradición veneciana, acentúa o dinamismo das composicións cos contrastes de luz e cor, utilizando as arquitecturas como marco angurioso de forzadas diagonais que anticipan o Barroco.

II. O RENACEMENTO NO RESTO DE EUROPA

II.1. A arquitectura europea do Renacemento

As novas formas arquitectónicas que se experimentaban en Italia difundíronse polo resto de Europa:

- a través das viaxes de artífices a Italia;
- coa emigración de mestres italianos a outros países europeos;
- mediante a difusión de cadernos de debuxos ou coleccións de estampas.

As primeiras formas á italiana (chamadas "á romana", ou "ao antigo", por contraposición á "arquitectura moderna", tal e como era denominada a gótica) foron **repertorios decorativos** que se superpoñían a estruturas, tipoloxías e elementos construtivos de carácter gótico, estilo que pervivíu no continente durante todo o século XVI.

Podemos falar de varias etapas na difusión do Renacemento por Europa:

- A primeira, a *"fase decorativa"* á italiana, esténdese por Europa desde as últimas décadas do século XV ata o primeiro cuarto do século XVI.

- Nos anos centrais do século XVI, a impronta do Gótico en Europa aínda é moi importante, pero a frecuencia de viaxes a Italia dos arquitectos expande o Clasicismo polo continente.

- Nas décadas finais do Cinquecento conviven un Clasicismo desornamentado e arquitecturas manieristas italianizantes.

Canto ás tipoloxías arquitectónicas, destacan catro: a **arquitectura eclesiástica**, a **arquitectura ligada ao poder político**, os **xardíns** e as **villas ou residencias campestres**, ademais das innovacións introducidas no **deseño da cidae**.

Dentro da **arquitectura relixiosa** destacamos a capela de Anet, do francés **Philibert de l'Orme**. Na súa fachada, seguindo a teoría do tratadista **Serlio**, utiliza a superposición de ordes clásicas. Na cúpula e lanterna do edificio adapta a decoración estrelada da Praza do Campidoglio realizada por Miguel Anxo. A finais de século, a arquitectura "desornamentada", vinculada ás novas ideas de funcionalidade relixiosa xurdidas tras a crise da Contrarreforma, triunfa en edificios como a igrexa de San Vicente da Fora, levantada por **Felipe Terzi** e **Baltasar Álvarez** en Lisboa.

Cúpula da capela de Anet, de Philibert de l'Orme

A **arquitectura ligada ao poder político** experimenta gandes transformacións. As antigas residencias de reis e nobres deixan de concebirse como castelos medievais e transfórmanse en pazos. No caso francés, a pervivencia da idea medieval de pazo-fortaleza aínda é moi perceptible en exemplos como o pazo de Blois e o pazo de Chambord. Este último foi realizado por **Domenico da Cortona**, que continuou as primeiras ideas do proxecto elaboradas por Leonardo da Vinci; trátase dun edificio de planta cadrada con torres nos recantos e acusada simetría e axialidade na disposición de conxunto. Outro exemplo de pazo clásico "á francesa" é o Louvre acometido por **Pierre Lescot**.

En Inglaterra, o pintoresquismo prima sobre a regularidade, como podemos ver en Hampton Court.

O auxe político das monarquías estimulou a construción ou remodelación de grandes conxuntos na meirande parte de Europa, como o caso do Pazo Wawel en Cracovia.

O pazo debía rodearse de **xardíns**; por influencia do Manierismo italiano, a moda dunha arquitectura de grotas, fontes e outros elementos do artificio de xardíns esndese por Europa. En Francia desenvólvese unha planimetría naturalista de carácter xeométrico, perspectivo e racionalizador, con abundantes canles e estanques, precedente dos xardíns barrocos; pero tamén se imita o naturalismo manierista en ambientes cortesáns como a Grotte des Pins de Fontainebleau.

Belvedere de Praga, de Paolo della Stella

O tema da **villa** ou **residencia campestre** non tivo tanto desenvolvemento como en Italia. O exemplo máis destacable é probablemente o Belvedere de Praga, obra de **Paolo della Stella**. O pazo nobiliario experimenta un auxe notable ao longo do século XVI, cando a aristocracia abandona progresivamente as súas residencias rurais ou as

convirte, como tantos *châteaux* franceses da rexión do Loira, en fastuosas residencias pacegas.

As **cidades** regularizan os seus trazados e modernízanse, coa súa conversión en capitais ou grazas á súa expansión económica. Un exemplo claro é Amberes, en Bélxica, que medra por mor da crecente importancia do seu porto; o edificio do concello, realizado por **Cornelis Floris**, recolle os ecos clasicistas da arquitectura do Renacemento. Outras veces, as cidades acollen monumentos específicos con elementos ornamentais e figurativos de carácter clásico; tal é o caso da Fonte dos Inocentes que **Pierre Lescot** deixou en París, excelente soporte de elementos figurativos manieristas esculpidos por **Jean Goujon**.

Fonte dos inocentes, de Pierre Lescot

II.2. As artes figurativas na Europa enacentista

II.2.1. A escultura

A difusión dos modelos escultóricos italianos en Europa producíuse mediante a actuación de artistas italianos nas distintas cortes europeas e a difusión dos modelos manieristas.

Un artista italiano que traballou en distintos países europeos foi **Pietro Torrigiano**, que se tiña formando na Florencia de Lorenzo de Médicis. Entre outras obras, foi autor, en Inglaterra, da tumba de Enrique VII, en bronce. Aquí ponse de manifesto que os monumentos funerarios foron unha vía de introdución da arte renacentista italiana no resto de Europa. Outro exemplo é o de **Guido Mazzoni**, que realizou o *sartego de Carlos VIII* de Francia.

"Tribuna das cariátides", de Goujon

Dentro do Renacemento francés destaca a obra de **Jean Goujon**, que colaborou en diversas obras co arquitecto Lescot. Para o pazo do Louvre realizou a Tribuna das cariátides directamente inspirada na do Erecteion da acrópole ateniense. Do interese deste escultor pola antigüidade clásica, que aborda en relevos e vultos redondos –emulando ás veces o sciacchiato de Donatello-, son exemplo as súas temáticas profanas de Ninfas, tritóns e divinidades como Diana apoiada sobre un cervo.

Tamén en Francia traballa **Germain Pilon**, que realizou o monumento ao corazón de Enrique II. Cando o monarca morreu foi separado o membro do seu corpo e enterrado nunha luxosa furna que é sostida pola imaxe das Tres Grazas. Na segunda metade do século XVI, a corte francesa potenciou estas imaxes pracenteiras e agradables (apreciables no modelado da faciana, cabelo e elegancia do vestido das modelos) incluidas nun monumento funerario.

Entre outros escultores que introducen o Renacemento en diversos países europeos citamos a **Nicolas de Chanterenne** –que traballou boa parte da súa vida en Portugal- e **Jacques du Broeucq** –que deixou a súa obra principalmente nos Países Baixos-.

II.2.2. A pintura

A pintura do Renacemento en Europa vai introducindo ao longo do século XVI as novidades técnicas da pintura italiana nos máis diversos xéneros pictóricos: o *autorretrato* e o *retrato*, a *pintura relixiosa*, a *pintura mitolóxica*, a *paisaxe* e a *pintura de xénero*, incluindo tamén diversos tipos de *alegorías*.

Os modelos italianos difúndense por Europa, atraendo a pintores doutras terras que viaxan alí para coñecer in situ as ruinas 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.

Autorretrato – Durero (1500)

O *autorretrato* ten tamén o valor de afirmar a persoalidade do artista, de reivindicar o seu carácter de intelectual e sabio. Neste senso, **Durero** inaugura o século cun Autorretrato (1500) no que se efixia frontalmente, imitando a iconografía medieval da "Verdadeira imaxe" de Cristo: así enfatiza o carácter divino da creación artística. A imaxe pódese integrar dentro da xeométrica figura dun triángulo, expoñendo en primeiro termo a man –instrumento do oficio de artista-. Esta obra é posterior a outro autorretrato de 1498, no que o pintor se situaba en posición de tres cuartos e cunha fiestra á dereita aberta a unha paisaxe, seguindo modelos italianos típicos do Quattrocento.

A variedade de xéneros cultivados no Renacemento está en relación coa ampliación da clientela artística. Ademais da igrexa, aristócratas, nobres e comerciantes incorpóranse á demanda. E tamén afirma o seu poder a monarquía, encargando moitos retratos que afirman o seu poder político. No ambiente alemán, **Lucas Cranach o Vello**, pintor da Reforma protestante, retratou en diversas ocasións a Lutero.

Un dos mestres do *retrato* renacentista foi o alemán **Hans Holbein** (1497-1543), quen iniciou a súa carreira en Suiza, pero emigrou a Inglaterra debido á diminución de encargos causada polo triunfo da Reforma protestante. Polo seu obradoiro pasaron comerciantes, diplomáticos e monarcas, ademais de humanistas e científicos. Plasmou no Retrato do comerciante Georg Gisze (1532) a monumentalidade das figuras italianas á beira do detallismo da escola flamenca; o mercader aparece no seu gabinete, rodeado de artículos alegóricos (cartas, libros, selo, flores, caixa dos cartos). O retrato dos embaixadores Jean de Dinteville e Georges de Selve (1533) é unha culminación do retrato cortesán de grande complexidade: unha anamorfose de caveira en primeiro plano sitúanos ante a realidade inquedante da morte; a mesa con instrumentos científicos, musicais e libros xoga coas ideas de orde, concordia e armonía política (meta do traballo dos embaixadores), relixiosa (un dos libros é un canto luterán que incide sobre esta idea) e cósmica; os protagonistas están retratados de corpo enteiro; a pintura entra dentro da categoría de *vanitas*, un xénero particular de bodegón. O retrato de Enrique VIII (1537) amosa ao monarca cabeza da igrexa

"Retrato dos embaixadores", de Hans Holbein

anglicana, un rei con forte persoalidade, retratado de medio corpo, enfatizando a monumentalidade da figura sobre un fondo neutro.

As *imaxes relixiosas* van desde a interpretación sarcástica e moralizante de **Hyeronimus Bosch** (1450-1516) ata a renovación italianizante de **Durero** (1471-1528), pasando pola forte expresividade de **Grünewald** (1470-1528).

Hyeronimus Bosch debeu ser un respetado artista independente dos Países Baixos. Na súa pintura disólvense e recompóñense formas corporais tanto naturais como artificiais en toda unha nova biosfera de seres mutantes, de aspecto onírico en moitas ocasións, representados con vivas e luminosas cores. En grande parte da súa obra, probablemente resultado dunha busca espiritual individual, utiliza a ironía e desborda imaxinación á hora de representar, por exemplo, o inferno. Unha das súas obras máis significativas é o tríptico do Xardín das ledicias (1500-1505). Pechado, o tríptico representa a creación do mundo. Este tríptico é unha obra enigmática e moralizante (tense interpretado en relación cunha comunidade relixiosa vinculada á antiga herexía dos adamitas, que ían espidos para compartir o estado de inocencia en que estaba Adán no momento da Creación; pero tamén se relacionou con proverbios e xogos de palabras holandeses; outras interpretacións aludían á relación entre as fantásticas arquitecturas do autor cos instrumentos que usaban os alquimistas coetáneos). Aberto o tríptico, a táboa da esquerda representa o *Edén* da Creación; a central é unha utopía, quizá un paraíso terreal inocente no que a humanidade espida disfruta exultante da vida, un universo fora de todo tempo e máis alá de todo lugar; esta ficción interrómpese bruscamente na táboa da dereita, no *Inferno*, que supón unha radical volta á realidade das consecuencias do pecado da luxuria.

Táboa central do tríptico "Xardín das ledicias", de H. Bosch

Grünewald caracterízase polo dramatismo das súas imaxes, impactante no contraste de luces, sombras e cores. As figuras adoitan amosar unha fonda expresividade, tal e como vemos na Crucifixión (1512-1516) do *Altar de Isenheim.* O lacerado corpo de Cristo amósase sobre un fondo paisaxístico descarnado, diante de personaxes de expresión teatral como a Magdalena.

Durero amosou na súa obra unha fusión entre a tradición nórdica e a italiana, demostrando un coñecemento profundo da perspectiva matemática e un notable interese polas proporcións anatómicas, aspectos que estudou nas súas viaxes a Venecia. En Os catro xinetes do Apocalipse (1498), estampa da serie *O Apocalipse*, Durero demostra as súas cualidades como debuxante e gravador (o gravado, neste

"Os catro xinetes do Apocalipse", de Durero

caso sobre plancha de madeira –*xilografía*- tiña unha forte tradición en Centroeuropa); o tema responde a unha inquedanza relixiosa moi común a finais do século XV, que desembocaría na Reforma protestante; dixo desta imaxe Erasmo de Rotterdam: *"O feito de que Durero sexa capaz de expresalo todo cunha soa cor, o negro, constitúe outro dos moitos motivos polos que é digno de admiración. (...) Píntao todo, incluso aquilo que non se pode pintar: o lume, a luz, o trono, o lóstrego... os pensamentos, ao fin e ao cabo, a alma humana que se manifesta na imaxe do corpo..."*. O xinete de abaixo á esquerda é o único identificado no relato bíblico (a Morte); podemos supoñer que os xinetes da dereita son a Guerra e a Conquista, mentres que se ten interpretado o robusto individuo que fai xirar a balanza baleira cun avaro comerciante alemán de millo, que pisoteaba literalmente aos pobres.

Na pintura ao óleo mestura o gusto polas faccións caricaturescas cun certo feísmo (a pintura flamenca sempre puxo en relación os conceptos de maldade e fealdade) de natureza xermánica, contrastando coa beleza dos modelos italianos; neste senso, o Cristo entre os doutores (1506) amosa a un imberbe infante, de faccións leonardescas, entre facianas grotescas.

Os espidos anatómicos de Adán e Eva (1507), dúas táboas independentes, manifestan o interese do artista pola proporción e o naturalismo, tomando como pretexto o tema do *pecado orixinal*, de longa tradición iconográfica. Resaltados sobre fondos escuros, unha luz uniforme baña os seus corpos.

"Adoración da Santísima Trinidade", de Durero

O clasicismo de Durero exponse con claridade na Adoración da Santísima Trinidade (1511), cunha composición artellada simétricamente en torno á cruz de Cristo, en tres niveis: terreal, intermedio e divino. Nunha paisaxe alpina, Durero autorretrátase sostendo unha cartela co nome da obra; no nivel intermedio dispóñense unha serie de figuras intercesoras (papas, bispos, reis) en círculo, adorando aos santos, Virxe e demais personaxes sacros que ocupan o cumio da obra. Unha luz suave e homoxénea dá unidade a todos os niveis.

No díptico Os catro apóstolos (1526), Durero manifesta unha concepción escultórica e máis expresiva nas facianas dos personaxes, cada un deles representativo dos catro temperamentos clásicos (flemático, melancólico, colérico e sanguíneo). A cor contrastada e vibrante, volve manifestar a profunda influencia venecana do artista.

A *pintura mitolóxica* difúndese por Europa como unha mostra do interese pola antigüidade clásica.

Os modelos nórdicos non sempre coinciden coa beleza formulada polo clasicismo italiano. Así, os inquedantes personaxes de **Lucas Cranach o Vello** (1472-1553) recúrtanse sobre intensos fondos negros carentes habitualmente de paisaxes. As súas figuras femininas espidas son moi estilizadas, tal e como podemos apreciar en Venus e o amor (1511). Representa un caso contrario, na pintura flamenca, **Jan Gossaert** (1478-1532), que amosou un notable interese polas arquitecturas clásicas e os temas mitolóxicos, como se comproba en Hércules e Deianira (1517), cun tratamento escultórico das figuras.

O retrato mitolóxico tivo especial éxito na corte francesa, seguindo modelos máis mediterráneos, tal e como se observa na obra anónima na que Diana de Poitiers (ca. 1550) dama de corte e favorita do rei Henrique II, foi retratada alegóricamente como a deusa da caza Diana; esta obra, pertencente á *escola de Fontainebleau*, é unha das máis significativas do Manierismo francés, que amosou un gusto pola pintura sensual e de gusto refinado, con profundas raigames italianizantes.

Unha interpretación distinta do tema mitolóxico atopamos na única pintura deste xénero que probablemente realizou **Pieter Brueghel o Vello** (1525-1569), Paisaxe coa caída de Ícaro (1554-1555). Como o título indica, o tema –representación da característica humana de desexar o inalcanzable e perecer no intento, pois Ícaro (fillo de Dédalo, o construtor do labirinto de Creta) tentou voar máis alto do que lle aconsellaba seu pai- é un mero pretexto para presentar unha ampla paisaxe na que a caída á auga do protagonista é apenas perceptible. Destacan máis ben nel o labrador que ara en primeiro termo e os barcos da zona central do lenzo.

"O paso da lagoa Estixia", de Patinir

A *paisaxe*, seguindo a tradición que xa se inaugurara no século XV, aparece como un xénero significativo na pintura flamenca. Un dos autores que máis privilexian este xénero é **Patinir** (1480-1524), que dota aos seus fondos paisaxísticos –vistos desde panorámicas elevadas- dun aspecto pintoresco. Así o podemos comprobar en O paso da lagoa Estixia (1520-1524), na que a visión do Paraíso (esquerda da obra) e a recreación do Inferno (á dereita da lagoa) lembran a influencia de Hyeronimus Bosch canto á recreación de aspectos fantásticos e irreais. Segundo a tradición clásica, o barqueiro Caronte atravesaba na súa barca a lagoa Estixia coas almas daqueles que accedían ao Inferno (á dereita vixía Cancerbeiro, o mitolóxico can de tres cabezas). No)mundo medieval, este tema tiña sido sacralizado ao convertelo nunha elección entre o Ben e o Mal.

Os artistas alemáns, como **Altdorfer** (1480-1538), pintaban paisaxes máis reais, dominando ás veces a escena na súa totalidade, como comprobamos en Paisaxe con San Xurxo (1510).

A *pintura de xénero* acada a súa máxima manifestación en **Pieter Brueghel o Vello**, que parte tamén da imaxinería fantástica e moralizante de Hyeronimus Bosch para a realización de gravados e pinturas. O tema de Brueghel é o ser humano inserto no seu mundo, físico e natural ou artificial, urbano e caseiro, o lugar onde se manifesta a espontaneidade de condutas cotiás e populares. O protagonismo de moitas das súas obras teno o mundo campesiño, que el observa satíricamente, véndoo como un mundo en desorde. Eles son os protagonistas da Danza de campesiños (1568) e grande parte dos Proverbios flamencos (1559).

Os traballos do campo son utilizados por Brueghel como recurso alegórico das estacións do ano en A sega (1565), na que se representa o verán. O protagonista da pintura é a paisaxe, que xa viña cobrando importancia desde o Gótico Internacional, cando se tiñan difundidos os libros de Horas.

Outros xéneros tiveron tamén significativa presenza na pintura renacentista europea. **Hans Baldung Grien** (1484-1545), seguindo o interese de Grünewald por temáticas macabras de orixe medieval, pintou As Idades e a Morte (1547). O tema da táboa ten moito que ver coa *vanitas*, que fai referencia ao efímero dos praceres mundanos e a presenza constante da morte. Nesta escena, a morte, calva, desdentada e co ventre cuberto de vermes, agarra polo brazo a unha vella para levala, ao mesmo tempo que a vella arrastra consigo a

"As Idades e a Morte", de Baldung Grien

unha xove malencarada e engalanada con colares; aos pés das mulleres hai un neno durmindo baixo a lanza crebada da morte. O contido, de carácter moralizante, ten un trasfondo relixioso: nada deste mundo se disfruta, xa que a Morte e o pecado planean continuamente sobre as nosas accións terreais. A pintura non deixa de ser unha *alegoría* sobre o paso do tempo.

"O outono", de Giuseppe Arcimboldo

O caprichoso e fantástico xeito de mesturar obxectos reais que está na base da inversión, unha categoría estética propia do Manierismo, acadou no artista milanés **Giuseppe Arcimboldo** (1527-1593) –que traballou para a corte dos Habsburgo en Praga- o seu cumio. A súa obra está ben representada por *alegorías* como O outono, na que se representan os produtos do campo característicos desta estación conformando unha faciana humana.

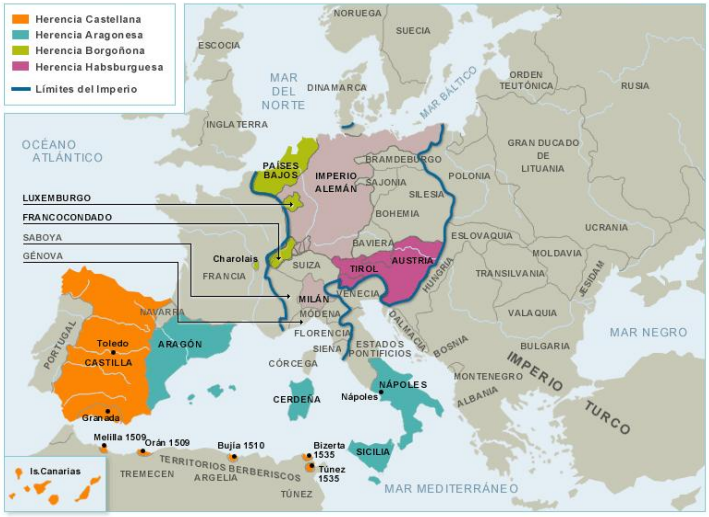
III. O RENACEMENTO EN ESPAÑA

O inicio do Renacemento en España vencéllase á monarquía dos Reis Católicos, que se alían coas principais forzas da nobreza para manter o seu poder. Pouco a pouco, a estética novedosa 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 Felipe 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.

En suma, na España do século XVI prodúcese unha clara dicotomía entre os gustos das clases dirixentes (monarquía e nobreza), que asimilan e patrocinan as obras á *maneira antiga*, e os gustos populares, apegados aínda ás formas góticas –que aínda se manifestaron con forza nos dous primeiros tercios do século-.



O Imperio de Carlos V

III.1. A ARQUITECTURA: INICIOS, CLASICISMO E MANIERISMO

No século XVI identifícanse varios períodos na evolución da arquitectura española: o **prateiresco**, o **purismo clasicista** e o **manierismo**.

III.1.1. O prateiresco (1500-1530)

Consideramos **prateiresco** todo estilo arquitectónico que utiliza *repertorios decorativos italianos* en conxuntos onde pervive un espírito gótico. Caracterízase pola decoración miúda que, a xeito de tapiz, recobre as fachadas e pode compararse coa obra dos ourives. Abrangue as décadas iniciais do século XVI e caracterízase polos seguintes elementos na súa linguaxe:

O uso de *paramentos almofadillados* ou con motivos repetitivos, como sucede coa *cuncha* alusiva aos pelegríns a Compostela, na Casa das Cunchas, de Salamanca.	A presenza de *medallóns* decorativos como o que louba aos Reis Católicos na fachada da Universidade de Salamanca.	O uso de columnas abalaustradas –caracterizadas por tramos de diferente grosor- ou *candeeiros* (balaustres máis capiteis corintios), tal e como vemos nesta fiestra do *concello de Sevilla.*	O emprego do *grutesco*, consistente en relevos de temática vexetal, animal ou antropomorfa, inspirados en debuxos italianos, como este do *pazo do Bailío*, en Córdoba.
	A utilización de *fachadas-retablo* imitando os retablos do interior das igrexas e das catedrais. Unha das obras máis significativas do **prateiresco** é a anónima fachada da Universidade de Salamanca (1529-1533). Nela, sobre dúas portas xemelgas rematadas por arcos carpaneis e separadas por mainel. A fachada está constituída por tres corpos superpostos, aos que se suman os respectivos frisos. O corpo inferior, dividido en cinco espazos, está presidido pola posición central do *medallón* no que se efixian os Reis Católicos, cunha inscripción en grego que di: *"Os Reis á Universidade e esta aos Reis"*; o resto dos compartimentos está decorado con *grutescos.* No segundo corpo predomina a *decoración heráldica*, tendo o blasón central as armas de Carlos I. O corpo superior, de máis difícil interpretación, está presidido por un relevo dun sumo pontífice no espazo central; as escenas dos espazos laterais teñen sido interpretadas de xeito relixioso (Adán, Eva,…) ou mitolóxico (Venus, Xúpiter,…). Na parte superior remátase a fachada con *crestería* e *candeeiros*.		

A obra máis significativa do prateiresco galego é o Hospital dos Reis Católicos (1501-1511), antigo hospital de pelegríns que acudían a Compostela trazado por **Enrique Egas**. O edificio ten forma de T, con dous claustros a ambas beiras (un para homes e outro para mulleres); na intersección do T edificouse unha capela abovedada con crucería. A fachada, a xeito de retablo, foi erixida en 1519 polos franceses **Martín de Blas** e **Guillén Colás**, con restos de influencia gótica (porta abucinada, estatuas enmarcadas con peana e dosel) á beira da nova decoración renacentista (balaustrada, medallóns, candeeiros, unha estrutura da porta ao xeito dun arco triunfal romano); os medallóns que figura na ambos lados da porta representan aos Reis Católicos, patrocinadores do conxunto, cos escudos de Castela. No friso central preséntanse os doce apóstolos, e no remate superior aparecen San Paulo, Santiago, Cristo, a Virxe, San Xoan Evanxelista e San Pedro. Nas

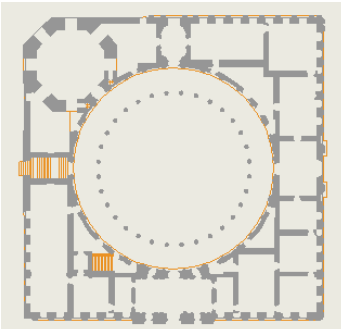
Fachada do Hospital dos Reis Católicos

bandas laterais destacan os espidos de Adán e Eva, mostra do novo interese pola representación anatómica vencellada á expansión do espírito renacentista.

III.1.2. O purismo clasicista (1527-1563)

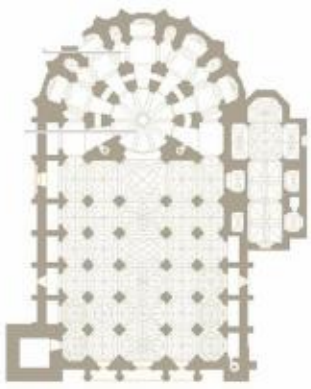
A difusión do clasicismo italiano coincide esencialmente en España co reinado do emperador Carlos V. Fronte á abundante decoración prateiresca, o **purismo** simplifica os elementos en favor de *potenciar os valores estruturais da arquitectura,* o uso de *espazos lisos* e *estruturas de carácter italianizante* (a bóveda de canón con *casetóns* sustitúe á de crucería, reintrodúcense o arco de medio punto e a cúpula).

O edificio máis significativo deste período é o pazo de Carlos V (iniciado en 1526) en Granada. Foi proxectado como complemento da residencia privada da Alhambra para servir de escenario ás cerimonias e actos oficiais da corte. O pazo era símbolo do novo Estado. O autor do proxecto inicial foi **Pedro Machuca** (1490-1550), que plantexou unha planta cadrada cun patio interior circular no que se aplicou rigorosamente o principio da superposición de ordes –dórica-toscana para o piso baixo, xónico para o superior-; unha bóveda anular cubre a galería en torno ao patio. Ao exterior, o pazo presenta dous corpos, un inferior almofadillado á rústica, con pilastras dórico-toscanas; outro superior, liso, con pilastras xónicas; en cada corpo altérnanse vans rectangulares –na parte inferior- e circulares –na parte superior-. A combinación círculo-cadrado da planta e o programa iconográfico dos espazos decorados ensalzan a idea simbólica da divinización de Carlos V, creador dun imperio cristián de grandes dimensións. A singularidade do conxunto fai que sexa difícil atopar un precedente italiano na arquitectura do Cinquecento.


Planta do pazo de Carlos V

O alcázar de Toledo (iniciado a mediados do século XVI) foi realizado por **Alonso de Covarrubias** (1488-1570), un arquitecto que efectuou a transición desde as solucións prateirescas ás puristas na súa obra. Covarrubias ensaiou una tipoloxía -edificio de planta cadrada, con patio central, flanqueado por catro torres nos ángulos- chamada a ter ampla resoancia nas construcións rexias; o arquitecto reformou as fachadas mediante a utilización sistemática do aparello e as ordes clásicas e a distribución equilibrada de vans. Tamén deixou a súa impronta purista Covarrubias no hospital de Tavera, cunha fachada de tipo florentino. En Compostela, xunto con **Juan de Álava**, realizou o colexio de Fonseca a partir de 1532; a fachada artéllase en torno a dous corpos; o patio presenta columnas abalaustradas, está decorado con escudos e remata nunha crestería ao gusto italiano.

Dentro da arquitectura civil, **Rodrigo Gil de Hontañón** (1500-1577) amósanos o seu estilo purista na fachada da Universidade de Alcalá de Henares (1541-1553). O conxunto, claramente proporcionado, integra simétricamente en torno á porta principal tres módulos (un central e dous laterais); os laterais teñen dous corpos; o central, coroado por frontón triangular con guirnaldas clásicas, concentra a decoración, sobre todo de tipo heráldico. Este edificio ten sido caracterizado como o mellor exemplo do chamado *estilo Cisneros*.


Planta da catedral de Granada

Canto á arquitectura relixiosa, a obra máis significativa vai ser a catedral de Granada (iniciada en 1523 por **Enrique Egas**, retomada po **Diego de Siloé** a partir de 1529). Concebida como lugar de repouso para o repouso eterno do emperador Carlos V e a súa familia, Siloé uniu á estrutura basilical do templo, de cinco naves, unha cabeceira a xeito de rotonda. Emprégase, polo tanto, unha tipoloxía funeraria

simbólica, que tamén se acompaña cunha linguaxe clasicista visible: a) nos piares con amplo entaboamento para lograr unha altura superior sen romper a proporción da orde; b) coa utilización dun *arco triunfal* que precede á rotonda; c) coa utilización de *casetóns* na entrada da propia rotonda e nalgunhas portas externas.

III.1.3. O manierismo

No último tercio do século XVI, a sociedade española impregnouse dunha forte relixiosidade, coincidente cos ditados do Concilio de Trento e o espírito da Contrarreforma. No terreo da arquitectura, este espírito levará a unha austeridade de formas que se plasma na *case total desaparición da decoración* e privilexiando totalmente os elementos estruturais. Esta arquitectura sigue de perto os presupostos de Vignola e Palladio; ten sido calificada como *clasicismo vitrubiano*. O mellor exemplo deste estilo é o mosteiro de El Escorial. O seu autor, **Juan de Herrera** (1530-1597), deu nome a un estilo, o **herreriano**, con grandes repercusións no resto de España.

O edificio do Escorial, que cumpre as funcións de pazo real, biblioteca, mosteiro, basílica e panteón real, levantouse –por encargo do monarca Felipe II- para conmemorar a vitoria de San Quintín fronte aos franceses. As obras comezaron en 1563, acometidas por **Juan Bautista de Toledo**, mais á morte deste continuou co proxecto Juan de Herrera.

A planta do edificio, rectangular e cunha rigorosa cuadrícula na distribución de patios, aseméllase á parrilla onde foi sacrificado San Lourenzo, santo ao que se consagra o mosteiro. As esquinas do conxunto remátanse en catro grandes torres con teitos de dobre vertente moi angulada, bufardas e chapiteis. No conxunto da obra tamén son abundantes os *piramidóns* ou remates de pirámides con bolas que coroan as partes altas da construción.

"A fachada principal é unha das composicións máis potentes e fermosas que trazou Herrera, e a porta aparece confundida na enorme masa pétrea da maxestuosa portada. Dous son os corpos que a componen no centro da lonxitudinal fachada: o inferior, artellado por tres eixos a cada lado do central, que o son de ordes dóricas con columnas adosadas; no central sitúase a porta, cun oco enriba, e nos laterais, furnelas e ocos cegos, con excepción dos catro da biblioteca; enriba prolónganse… outras catro xónicas sobre pedestais, co seu entaboamento coroado por un frontón recto, onde apoian acróteras con bolas.
Estruturalmente, a igrexa escurialense constitúe unha réplica formal da de San Pedro, en Roma (…). É unha igrexa áulica e monacal; ten ***planta basilical****, e nela elévase o presbiterio (…); aos pés sitúase o coro. Embelecen os piares de todo o templo pilastras dóricas estriadas, cos seus capiteis e arquitrabe corrido, do que a voada cornixa contribúe a prestar horizontalidade á composición. As bóvedas de medio canón están peraltadas… e as bóvedas vaídas presentan a mesma altura que as de medio canón. A cúpula, de esbelta proporción en relación coa masa de piares, apóiase en pendentes.*
A fachada da igrexa, ao fondo do patio dos Reis, levántase con orixinalidade herreriana (…). A parte central, cos seus dous corpos, nichos e recadros entre voantes cornixas, e a terraza, coa súa balaustrada entre plintos rematados por bolas, acusan unha tendencia a contrarrestar a sensación de altura. Con grande elegancia adiántase a zona central. Rompen a rotunda e desornamentada composición desta portada as monumentais figuras dos reis de Israel, talladas por Juan Bautista Monegro."

VV.AA.: *"El siglo del Renacimiento".*

(Fachada exterior, cúpula e fachada da basílica de El Escorial)

O conxunto escurialense responde a varios plantexamentos: a) o afán centralizador de Felipe II, que gobernará desde alí o seu Imperio; b) manifesta a unión entre a Igrexa e o Estado, nun tempo en que o monarca quere ser o defensor da Igrexa católica fronte á Reforma luterana.

Juan de Herrera difundíu o seu estilo en obras con funcións e tipoloxías diferentes, incluíndo a catedral de Valladolid, o remate do alcázar de Toledo ou a lonxa de Sevilla. E incluso definíu o tipo de praza maior do clasicismo hispano. O seu labor teórico tamén se notou na difusión dos tratados de Vitrubio, Alberti e Vignola.

III.2. A ESCULTURA

A introdución das formas renacentistas na escultura española tivo lugar por varias vías, igual que noutros lugares de Europa: a difusión de debuxos e gravados italianos, as viaxes dos artistas españois a Italia e as obras importadas desde alí –especialmente as de mármore-.

Os **temas** tratados principalmente pola escultura van ser **relixiosos**. Imaxes exentas e retablos expresan a devoción dos principais clientes nobres e eclesiásticos, dada a ausencia dunha burguesía poderosa.

O ideal estético non está tanto encamiñado a reprentar a beleza como a acentuar a **expresividade** nas figuras e obras realizadas.

Canto aos materiais, aínda que se utilizan o mármore e o bronce, cobra especial interese a **talla da madeira**, difundíndose técnicas como o ***estofado*** (esta técnica emprégase nas vestiduras das figuras policromadas, e consiste en aplicar unha capa de cores lisas sobre o pan de ouro que recobre a madeira; despois, mediante un garfio, ráiase na pintura o debuxo desexado –flores, picados,...-) e o ***encarnado*** (consistente en pintar de cor carne as partes non vestidas, matizando a tonalidade segundo a idade do representado).

Hai varias fases na evolución da escultura española:

- Nunha primeira fase coexisten o estilo **gótico-flamenco** e o **italiano de importación**. Este último conta coa participación de diversos artistas estranxeiros.
- Unha segunda fase de clara influencia italiana, que se acentúa no último tercio do século XVI coa difusión do **manierismo**.

"San Sebastián", de Alonso Berruguete

Na primeira etapa, o máis destacado introdutor do Renacemento na escultura española foi **Domenico Fancelli**, autor dos sartegos dos Reis Católicos (1517), coas figuras rexias sereas e idealizadas; nos laterais da cama combínanse os tondos coas furnelas, claros exemplos de formas renacentistas.

Outro italiano que tamén pasou por España no primeiro tercio do século XVI foi **Pietro Torrigiano**, autor do San Xerome de terracota policromada, que se aboa á representación dunha expresividade mística moi do gusto popular.

Á beira dos italianos, na obra do artista borgoñón **Felipe Bigarny** mantén un estilo de transición, con lembranzas do Gótico; este autor introduce as formas renacentes en Castela, traballando, en Burgos, no retablo da capela do Condestable. E artistas españois como **Bartolomé Ordóñez** e **Damián Forment** –autor do retablo maior da basílica do Pilar de Zaragoza- adaptan a súa linguaxe ao novo estilo.

No segundo tercio do século XVI, o escultor máis importante momento foi **Alonso Berruguete** (1489-1561), pertencente á escola vallisoletana. Formado en Italia, o seu estilo ten fonda expresividade, a base da distorsión e alongamento das figuras; outros elementos, como o movemento serpentino e a actitude inestable das súas figuras, achégano ao

Manierismo. Do *retablo de San Benito de Valladolid* provén o San Sebastián, retratado no momento de ser asaeteado. Este tema, tan popular no Renacemento, facilitaba o estudo anatómico. Berruguete recorre á *forma serpentinata* para subliñar a multiplicidade de puntos de vista da escultura. Un canon estilizado e unha faciana de expresividade contida sinálanse tamén como detalles anticlásicos. A obra, en madeira policromada, transmítenos a anguria do martirio.

"Santo Enterro", de Juan de Juni

Tamén se encadra na escola vallisoletana o francés **Juan de Juni** (1506-1577), herdeiro da tradición borgoñona no dramatismo e ampulosidade de pregas dos seus personaxes e coñecedor da escultura italiana –da obra de Miguel Anxo adopta o tono serpenteante e os escorzos-; ao chegar a España convírtese no máximo representante da relixiosidade popular castelá. Estas características, unidas a unha certa teatralidade, son visibles no Santo Enterro, de madeira policromada, reelaborando modelos italianos.

A influencia da escultura de Miguel Anxo en España acentúase na segunda metade de século, acadando unha importancia notable en **Gaspar Becerra**, autor do retablo do altar maior da catedral de Astorga.

Á marxe das escolas rexionais, na segunda metade do século XVI existe unha escola cortesá que vai realizar unha arte oficial no que se plasman os elevados ideais da monarquía. Para producir o efecto de riqueza desexado nas efixies reais, empregaranse materiais nobres, bronce e mármore, abandoándose a madeira, que é material perecedeiro. Os irmáns **Leoni** foron dignos representantes desta corrente. A **León Leoni** (1509-1590) pertence Carlos V dominando ao Furor, grupo manierista en bronce que lembra ao de Xudit e Holofernes, de Donatello, e tamén ao Xenio da Vitoria, de Miguel Anxo. O emperador, vestido á romana, con coiraza, apoia a súa man dereita nunha lanza e a esquerda no mango dunha espada; pisa a outra figura espida, o Furor, representado como unha figura madura en actitude colérica e de xenreira; o grupo repousa sobre unha base recuberta de armas e trofeos militares. Simbólicamente, a representación *á antiga* do emperador establece unha unidade política e estética cos tempos romanos, máis aínda se se pensa que a escultura de Carlos V é un espido ao que se engade a coiraza. Forma parte dunha serie de encargos que loubaban a grandeza e dignidade do emperador, aludindo ás súas vitorias e ao seu papel de pacificador.

"Carlos V dominando ao Furor", de León Leoni

III.3. A PINTURA

A pintura española, entre 1470 e 1600, pode dividirse en tres períodos:

- Unha **pintura hispano-flamenca** de influencia nórdica no cambio de século.
- Unha clara **influencia italiana** na primeira metade do século XVI.
- Unha **escola manierista** na segunda metade do XVI, que acada as súas máis altas cotas na figura de El Greco.

III.3.1. Substrato flamenco e influencia italiana

A pintura española tardou máis en asimilar as novidades italianas. Aos modelos da pintura anterior, **hispano-flamenca**, uníronse os difundidos desde o norte de Europa e os gravados italianos.

Dentro da pintura hispanoflamenca cabe situar a obra de **Fernando Gallego** (1440-1507), autor da escola castelá caracterizado por un estilo realista que ten débedas da obra de Van Eyck; as súas cores son moi ricas, e as composicións ben coidadas. A Piedade (1470) é un bo exemplo da súa pintura; disposta sobre unha paisaxe rochosa, coa presenza de doantes empequenecidos, a composición é piramidal e moi detallista.

Pedro Berruguete (1450-1503) exemplifica, na escola castelá, a transición da escola hispano-flamenca á plenamente renacentista. Viaxou a Italia, onde se formou adquirindo técnicas de dominio do espazo, anatomía, composición e naturalidade nos xestos, ademais de incorporar á súa pintura elementos arquitectónicos e decorativos do Renacemento pleno. En Auto de Fe presididio por Santo Domingo de Guzmán (1495), os personaxes –dotados de grande realidade e verismo- compoñen unha boa crónica da Castela de tempos dos Reis Católicos; a pintura amosa herdanzas flamencas na presenza de tamaños distintos das figuras dependendo da súa xerarquía relixiosa; sen embargo, é plenamente renacentista a perspectiva, a luminosidade homoxénea e a incorporación de espazos arquitectónicos.

"Flaxelación", de Alejo Fernández

A fusión entre a pintura flamenca e o primeiro Renacemento en Andalucía represéntaa **Alejo Fernández** (1475-1545), de ascendia alemana. Na Flaxelación (1500), o tratamento caricaturizado dos verdugos de Cristo (de influencia flamenca) convive con elementos italianos como as ruinas arquitectónicas e as axeitadas proporcións anatómicas.

"Santa Catalina de Alexandría",

De formación e influencia plenamente italianas cabe considerar a **Fernando Yáñez de la Almedina** (1475-1536), discípulo de Leonardo da Vinci, de quen toma a dozura dos xestos, a claridade formal e a amplitude escenográfica dos seus fondos, ademais do *sfumato*. Todas estas características podémolas apreciar na súa Santa Catalina de Alexandría (ca. 1510).

O clasicismo renacentista tamén se ve reflectido na pintura de **Juan de Juanes** (1523-1579), que traballou en Valencia. A Santa Cea (1562) deste autor, seguindo o modelo leonardesco, incorpora un tratamento das figuras e da cor que lembra a Rafael Sanzio.

Na escola sevillana, o Renacemento, fundido cos primeiros trazos manieristas, aparece exemplificado en **Luis de Morales** (1509-1586). En Virxe co Neno (1565) preséntanos un estilo íntimo nun tema que deriva das representacións medievais das *Virxes do leite*. Pervive o detallismo flamenco mesturado con fortes contrastes de luz e sombras e un certo alongamento do canon da figura.

III.3.1. O Manierismo pleno: El Greco

Doménikos Theotokópoulos (1541-1614) é un dos máis xenuinos representantes do Manierismo pictórico. Na súa formación interveñen tres polos:

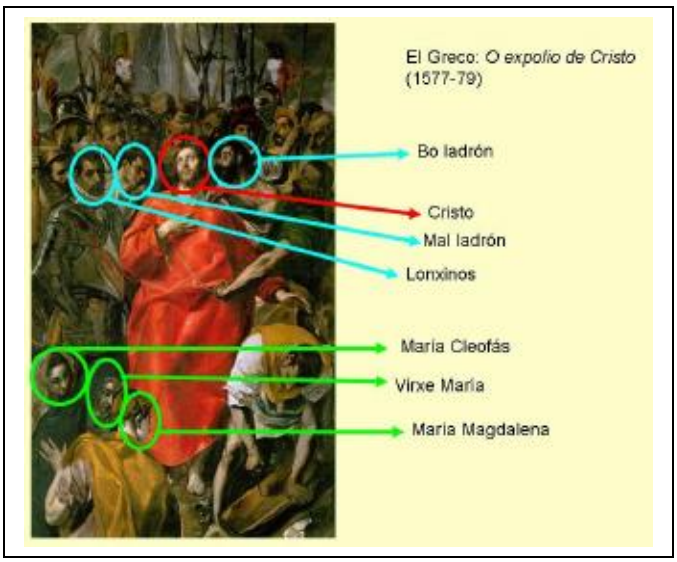
- Nado en Creta, a súa formación inicial parte da técnica das *iconas bizantinas*, que potencian o debuxo e a visión simbólica da imaxe.
- En *Venecia* –onde probablemente traballou no obradoiro de Tiziano- asimilará o uso da cor, potenciando unha pincelada solta e pastosa na que o branco, o amarelo, o azul e o carmín se afirman como os tonos principais.
- En *Roma* familiarizarase co debuxo de Miguel Anxo e as formas manieristas alongadas.

En esencia, o seu estilo caracterizarase por unha serie de trazos fundamentais:

- O pintor utiliza o *alongamento das figuras* para dotar de *maior expresividade* ás mesmas.
- Por influencia do contexto contrarreformista español no que desenvolve a meirande parte da súa obra, desenvolve un *misticismo* que se manifesta no *impulso ascensional* das formas.
- O **manierismo** maniféstase peculiarmente na *compresión do espazo* nas súas obras. Nelas, o *contraste de cor* entre fondos de ceos con múltiples matices de gris e tonalidades vivas nos corpos das figuras é moi efectista.
- A *temática relixiosa* centra case exclusivamente a súa atención. En moitos cadros utiliza a dobre división espacial entre a terra e o ceo, este último manifestado en *rompentes de gloria* que acentúan o devandito misticismo.

En 1577 atopámolo en Madrid, probablemente atraído polo prestixio que El Escorial producía entre os manieristas italianos (**Cambiaso**, **Zuccaro**, **Tibaldi**). Para a mole escurialense realizaría a Alegoría da Santa Liga, na que os protagonistas da alianza militar (Felipe II, Papado e Venecia) para poñer fin ao dominio turco no Mediterráneo -na batalla de Lepanto- aparecen adorando ao Nome de Xesús que se representa na parte superior da composición; na parte inferior atopamos a boca de Leviatán e unha alusión ao inferno que podería lembrar a Hyeronimus Bosch.

No mesmo ano de 1577 recibe xa varios encargos en Toledo, onde se asentará e conformará o seu definitivo e característico estilo. O expolio, destinado ao vestiario da sacristía da catedral, onde o despoxo das vestiduras de Xesús obtiña un grande valor simbólico. O centro da composición está presidido por Cristo, en posición frontal e cunha túnica vermella que simboliza o seu martirio. Á súa dereita vemos unha figura vestida con armadura renacentista –que ten sido identificada como San Lonxinos, Pilatos ou un centurión romano vestido á moda da época-, mentres á esquerda un saión fai buratos na cruz, nunha disposición en escorzo típicamente manierista. En primeiro plano, o espectador asómase abruptamente á escena da man das Tres Marías. O estilo da obra responde a un manierismo pleno, manifestado en diversos aspectos: o abigarramento das figuras, coa eliminación de toda referencia



paisaxística -só pervive un fragmento de solo aos pés de Cristo-; o uso da luz, contrastando a faciana de Cristo coa dos personaxes escuros do fondo; a cor aplicada con fortes contrastes, acentuando azuis e vermellos.

Felipe II encargaralle máis tarde O martirio de San Mauricio, cadro concluido en 1582, de sentido hermético e incomprendido polos adláteres do monarca. A obra conta a historia, no século III, do xefe dunha lexión exipcia do exército romano na que todos os seus membros profesaban o cristianismo; ante a obriga de realizar un sacrificio aos deuses paganos na guerra das Galias, San Mauricio e os seus capitáns deciden o martirio de toda a lexión, en fila, tema principal que se desenvolve no segundo plano. A obra complétase cunha Rompente de Gloria formada por anxos músicos e outros que portan palmas en forzados escorzos.

En 1586 pinta O enterro do Conde de Orgaz para a parroquia de Santo Tomé de Toledo. Facendo desprezo da paisaxe e do ilusionismo espacial, reúne a un grupo de fidalgos sobre unha escena milagrosa de defunción.

"O enterro do conde de Orgaz", de El Greco

"Consolidado o seu prestixio, entre 1586 e 1588 traballa na súa obra paradigmática: o Enterro do conde de Orgaz, onde un feito de raíz económica trascende ao sublime. Andrés Núñez de Madrid, párroco da igrexa de Santo Tomé, encomendoulle a conmemoración dun evento miragoso transcurrido 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, poniendo coas súas propias mans no sartego". Andrés Núñez encomenda a "El Greco" a evocación deste feito non só por desexar un belo cadro para a igrexa, senón unha lembranza para os viciños de Orgaz, aos que viña de gañarlles un pleito polo que se obrigaban a pagar as rendas estipuladas polo seu antigo señor no seu testamento. (…)

O bizantino sigue vixente no plantexamento iconográfico; deste xeito, a zona celestial está presidida pola "deesis: a Virxe vestida de azul e vermella axuda con pases magnéticos a que a alma de don Gonzalo penetre na gloria, mentres que san Xoan intercede por ela ante o altísimo."

VV.AA.: *"El siglo del Renacimiento".*

O prestixio do Enterro acrecenta a clientela do artista. No seu obradoiro, con máis ou menos aportación persoal, elabóranse numerosas series icónicas ou pinturas independentes: *Apostolados, Magdalenas, San Franciscos, Sagradas Familias.* Entre 1590 e 1610 activa tamén a produción de retablos.

"O cabaleiro da man no peito", de El Greco

Ao longo da súa vida, El Greco pinta unha longa serie de retratos palpitantes de vida nos que abundan os humanistas cos que tivo contacto. Unha obra emblemática súa é o Cabaleiro da man no peito (ca. 1580), retrato expresivo de personaxe descoñecido e vestido con traxe negro e colo e puños de encaixe, lucindo a espada que delata a súa condición de cabaleiro.

Antes da súa morte deixou varios lenzos sen rematar, entre os cales había tres versións do Laocoonte. O sacerdote aparece na composición en violento escorzo, acompañado polos seus fillos, mentres un cabalo que evoca ao de Troia se dirixe á cidade de Toledo situada ao fondo. Á dereita da composición, dúas figuras e unha cabeza teñen sido interpretadas de distinto xeito, aínda que posiblemente fagan referencia a Adán e Eva, co gallo de outorgar un significado católico a esta imaxe profana.

UNIDADE 6: RENACEMENTO. O CINQUECENTO

Anexo con imaxes

Ilustración 1: Bramante. Claustro de Santa Maria della Pace

Ilustración 2: Bramante. San Pietro in Montorio

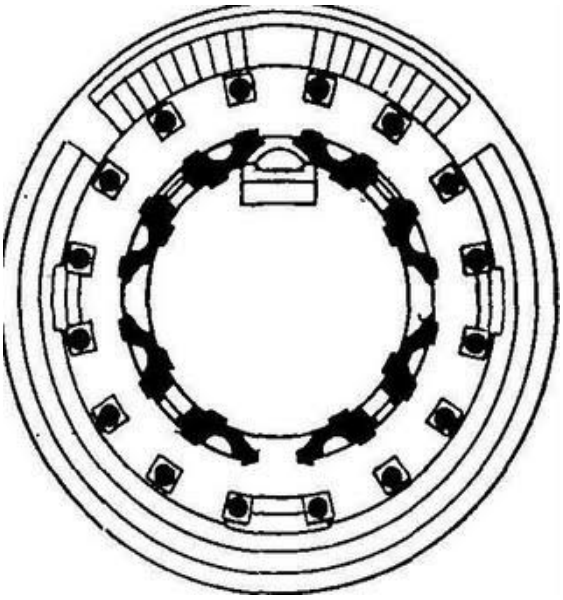


Ilustración 3: Bramante. Planta de San Pietro in Montorio

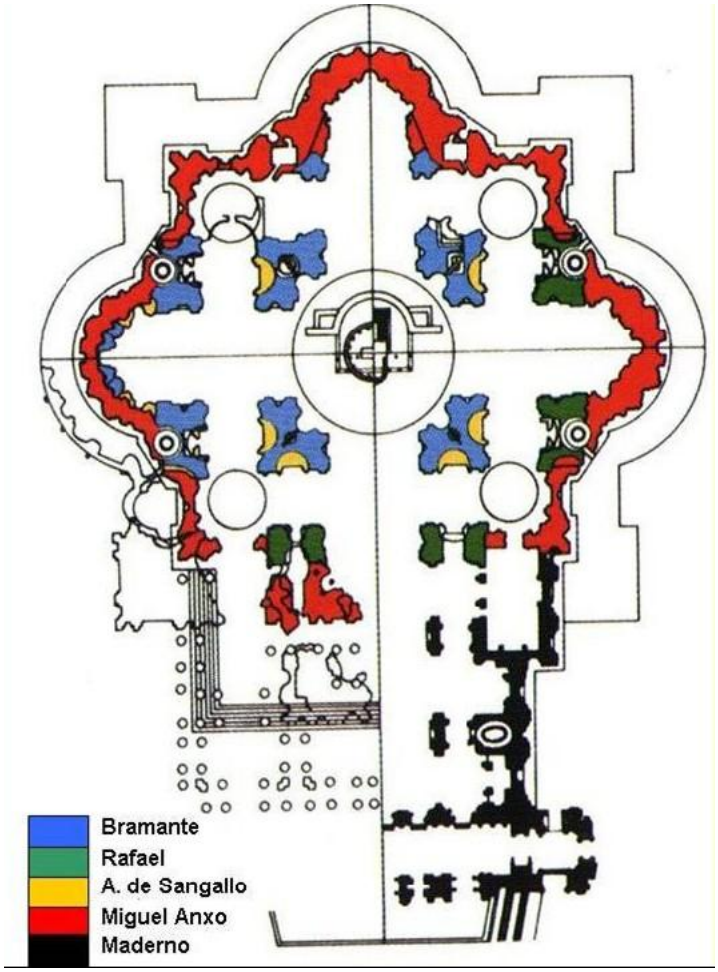


Ilustración 4: Intervencións de diversos arquitectos no proxecto de San Pedro do Vaticano

Ilustración 5: Miguel Anxo. Cúpula de San Pedro do Vaticano

Ilustración 6: Templo de Hércules Víctor

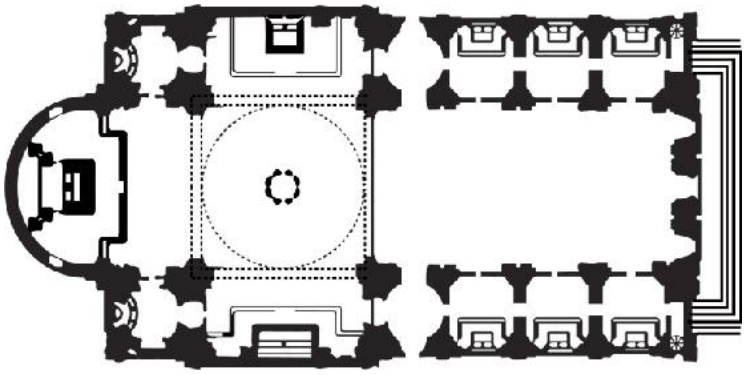


Ilustración 7: Vignola. Planta do Gesú de Roma

Ilustración 9: Palladio. Igrexa do Redentor

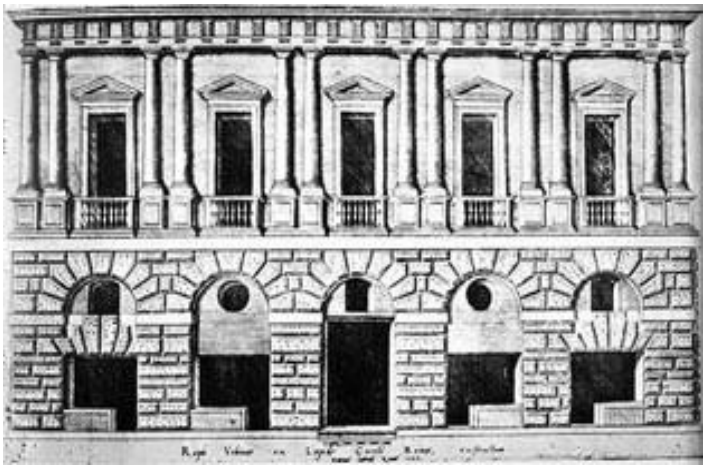


Ilustración 10: Brunelleschi. Pazo Caprini

Ilustración 11: Sansovino. Pazo Corner

Ilustración 12: Sangallo. Pazo Farnesio

Ilustración 13: Peruzzi. Villa Farnesina

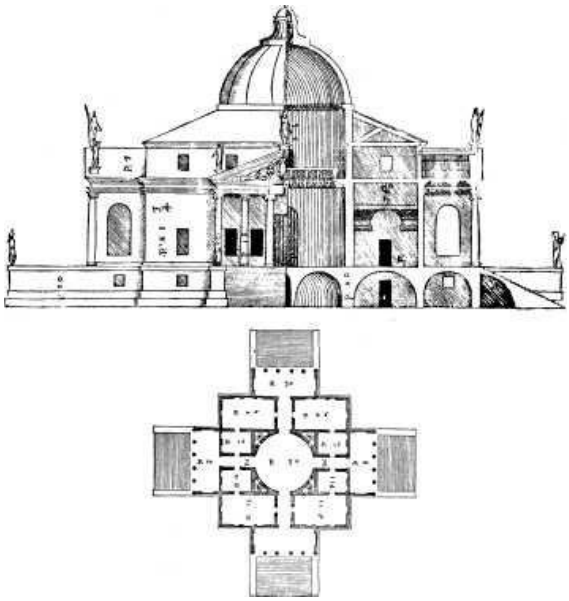


Ilustración 14: Palladio. Planta e alzado de Villa Rotonda

Ilustración 15: Palladio. Villa Rotonda

Ilustración 16: Miguel Anxo. Escaleira da Biblioteca Laurenziana

Ilustración 17: Sansovino. Biblioteca de San Marcos

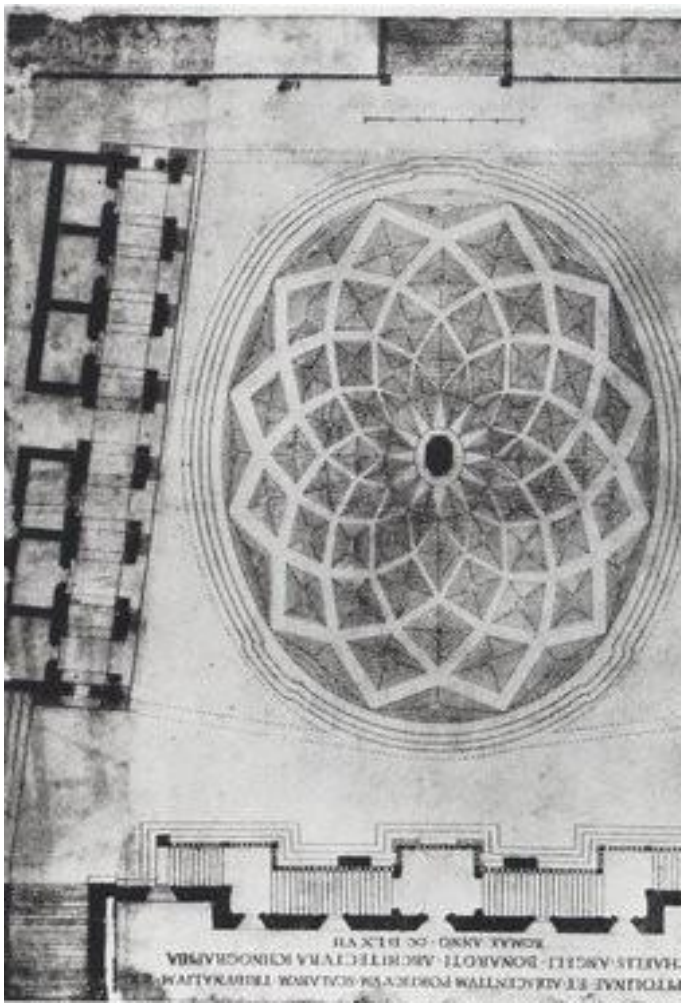


Ilustración 18: Miguel Anxo. Diseño para a Praza do Capitolio

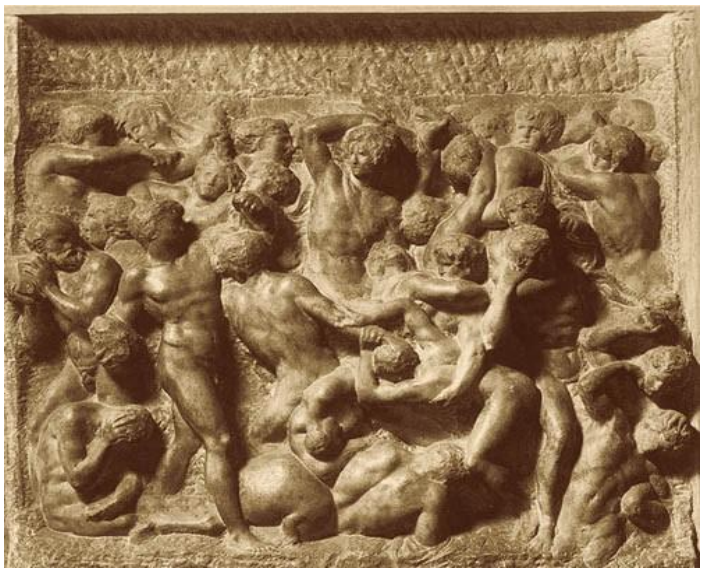


Ilustración 19: Miguel Anxo. Batalla de centauros e lapitas

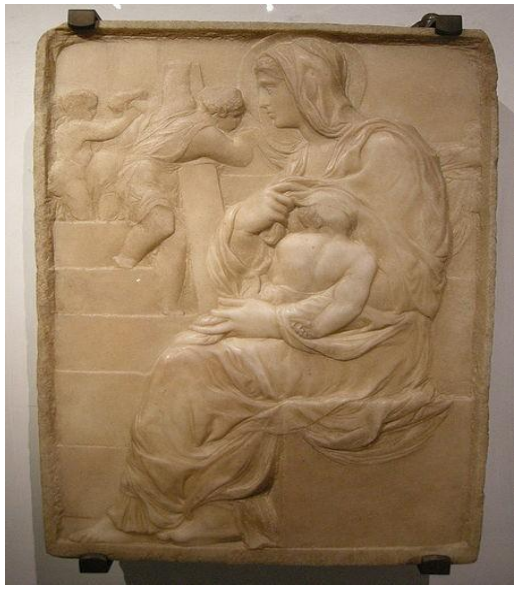


Ilustración 20: Miguel Anxo. Madonna da escaleira

Ilustración 22: Miguel Anxo. David

Ilustración 21: Miguel Anxo. Piedade do Vaticano

Ilustración 23: Miguel Anxo. Escravo rebelde

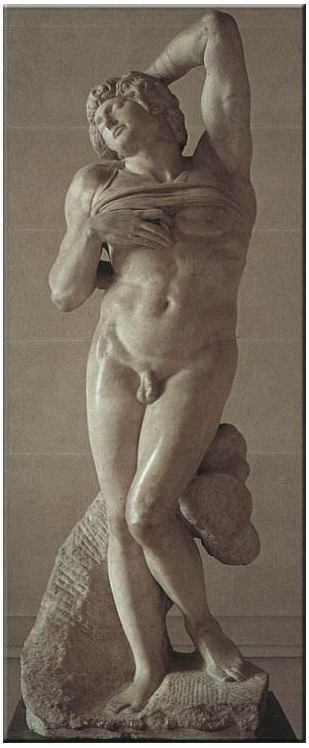


Ilustración 23: Miguel Anxo. Escravo moribundo

Ilustración 24: Miguel Anxo. Moisés

Ilustración 25: Miguel Anxo. Sartego de Xulio II. Abaixo, Moisés entre Lía (vida contemplativa) e Raquel (vida activa)

Ilustración 26: Miguel Anxo. Xenio da Vitoria

Ilustración 27: Miguel Anxo. Tomba de Giuliano de Médicis

Ilustración 28: Miguel Anxo. Tomba de Lourenzo de Médicis

Ilustración 29: Miguel Anxo. Virxe de Médicis

Ilustración 30: Miguel Anxo. Piedade de Florencia

Ilustración 31: Miguel Anxo. Pietá Rondanini

Ilustración 32: Giambologna.
Rapto da sabina

Ilustración 33: Giambologna.
Mercurio

Ilustración 34:
Giambologna.
Venus saíndo do baño

Ilustración 35: Cellini.
Perseo

Ilustración 36: Cioli.
Fontana del Bacchino

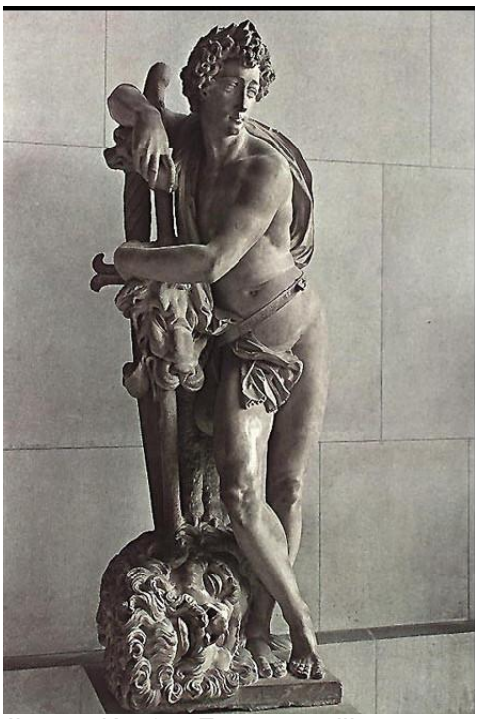


Ilustración 37: Francqueville.
David vencedor de Goliat

Ilustración 38: Leonardo da Vinci. As dúas versións da Virxe das rochas (á esquerda a do Louvre, á dereita a da National Gallery)

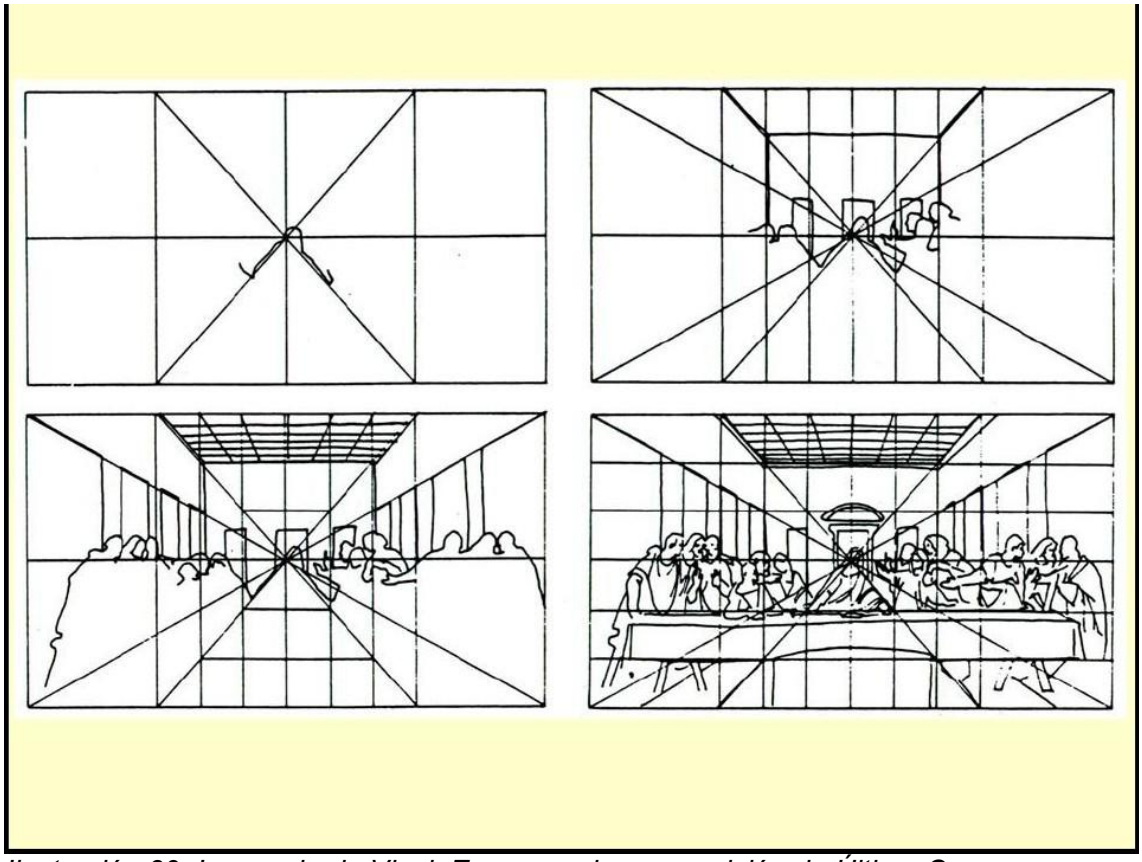


Ilustración 39: Leonardo da Vinci. Esquema de composición da Última Cea

Iustración 40: Leonardo da Vinci. Última Cea

Ilustración 41: Leonardo da Vinci. Santa Ana, a Virxe e o Neno

Ilustración 42: Leonardo da Vinci. A dama do armiño

Ilustración 43: Leonardo da Vinci. Gioconda

Ilustración 44: Rafael Sanzio.
Desposorios da Virxe

Ilustración 45: Rafael Sanzio.
Madonna do Gran Duque

Ilustración 46: Rafael Sanzio.
Retrato de cardeal

Ilustración 47: Rafael Sanzio. Escola de Atenas

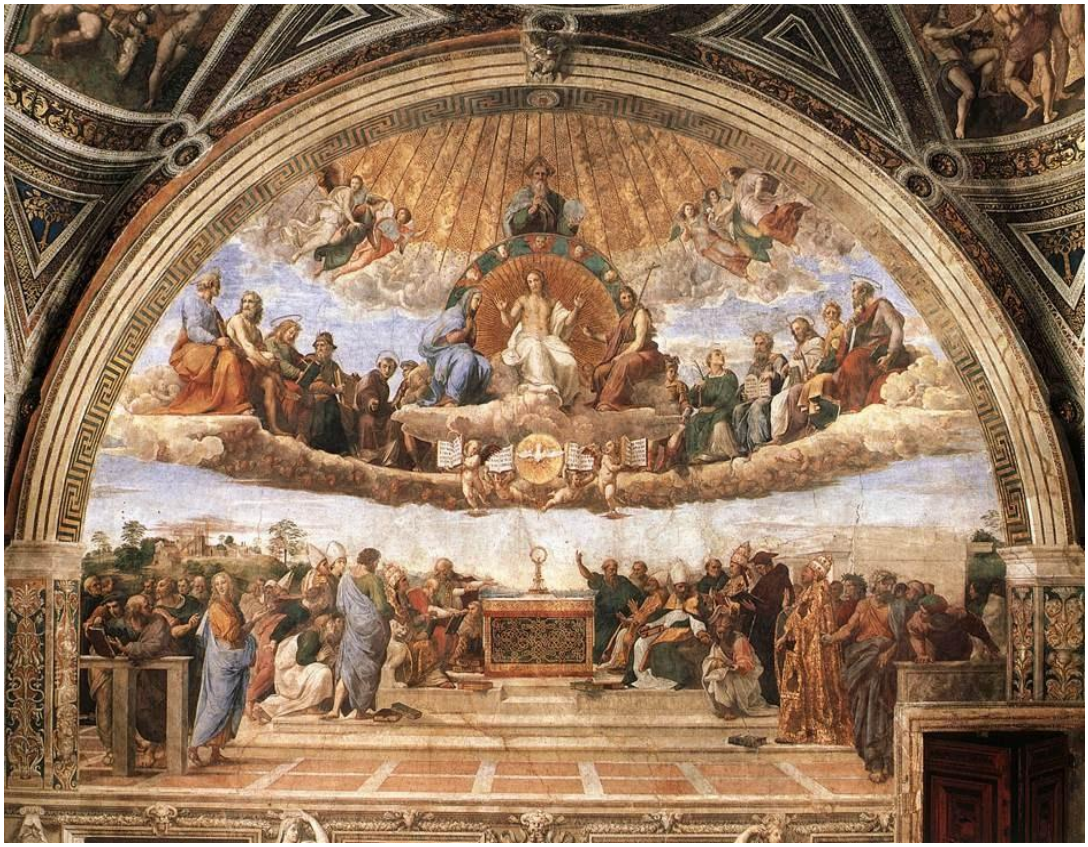


Ilustración 48: Rafael Sanzio. Disputa do Sacramento

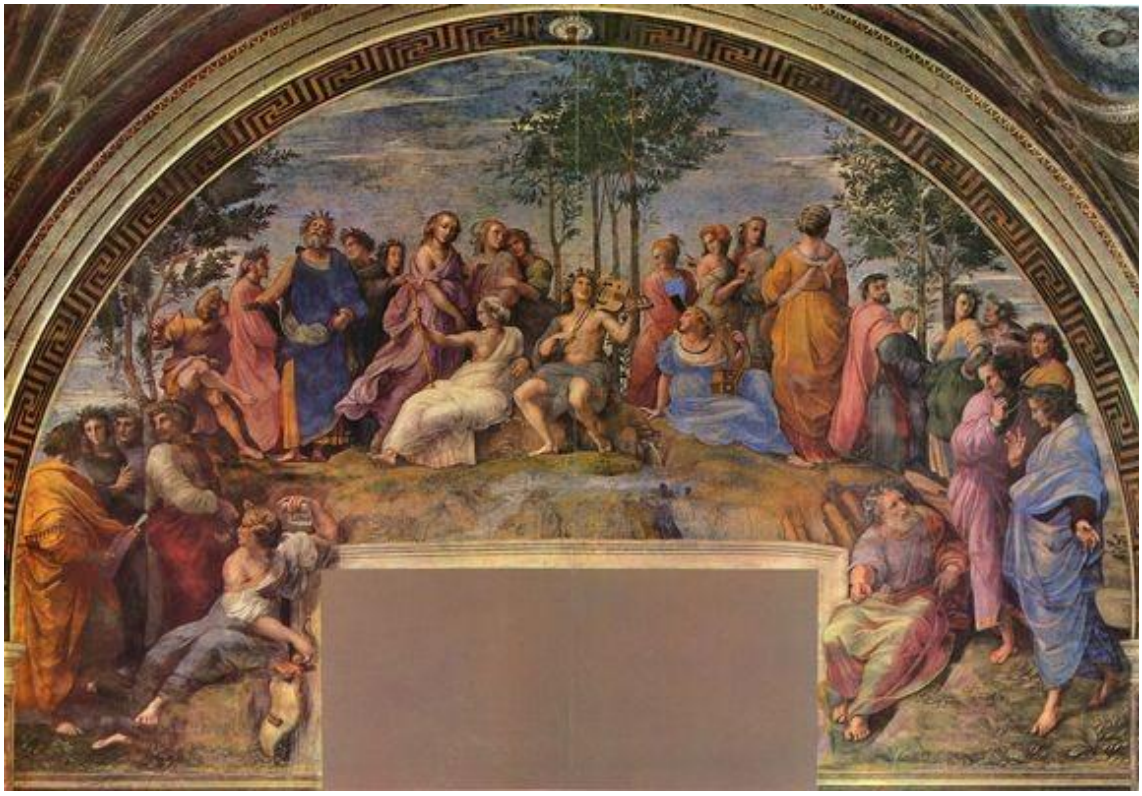


Ilustración 49: Rafael Sanzio. Parnaso

Ilustración 50: Rafael Sanzio. As virtudes cardinais

Ilustración 51: Rafael Sanzio.
A Transfiguración

Ilustración 52: Miguel Anxo. Tondo Doni

Ilustración 53: Miguel Anxo. Frescos da bóveda da Sixtina

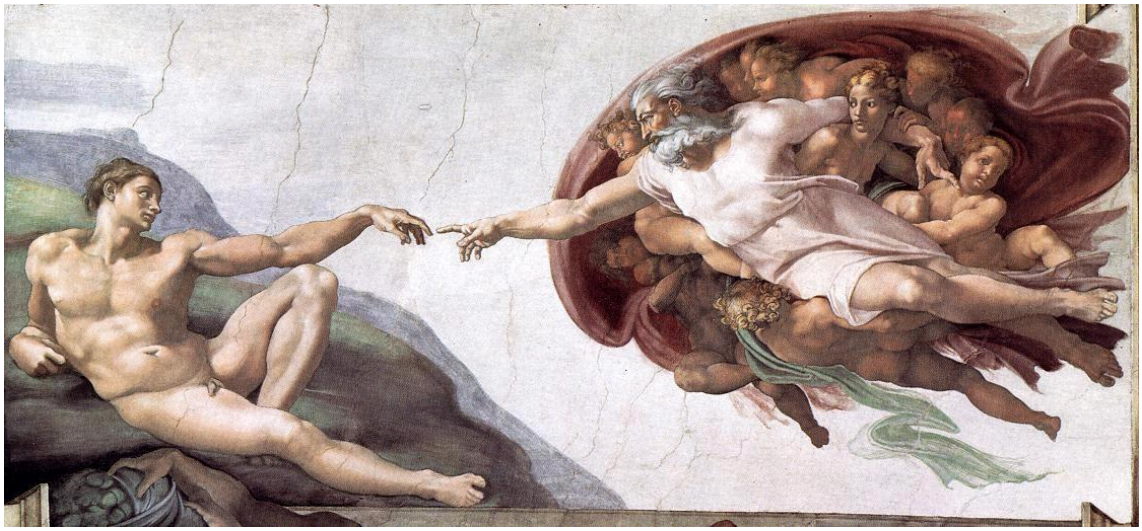


Ilustración 54: Miguel Anxo. Creación de Adán

Ilustración 55: Miguel Anxo. Creación de Eva

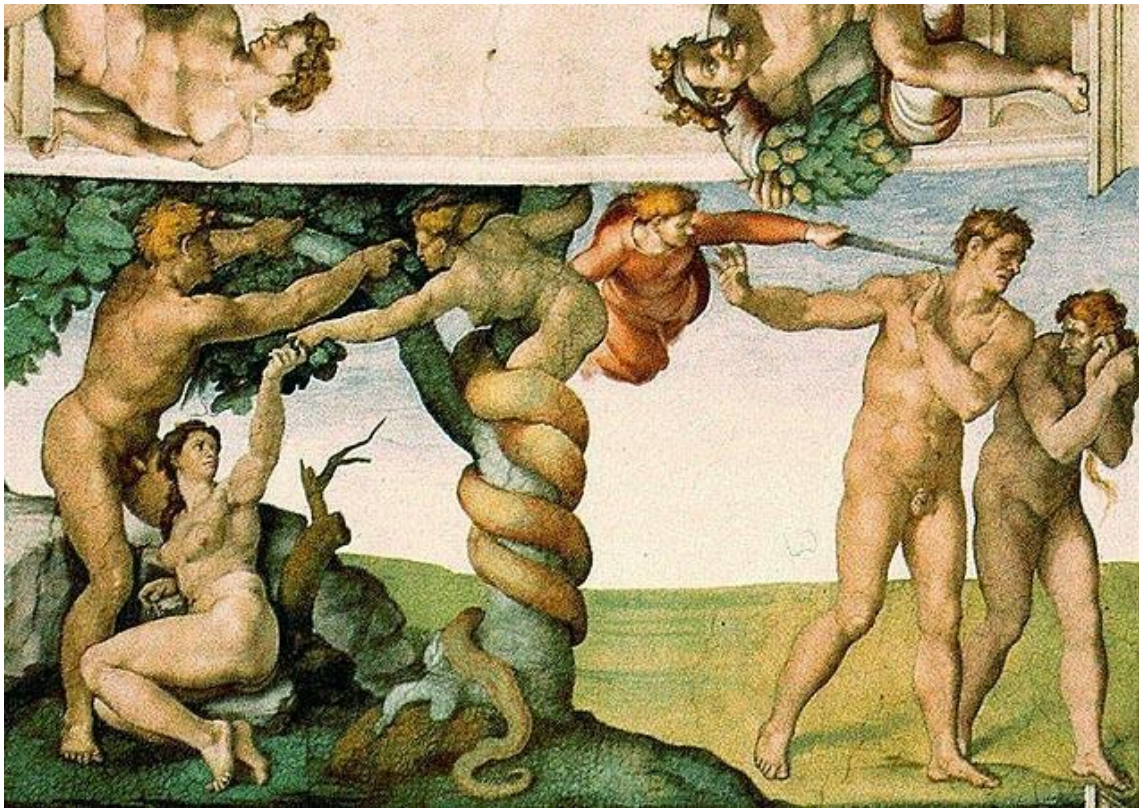


Ilustración 56: Miguel Anxo. Pecado orixinal e expulsión do Paraíso

Ilustración 57: Miguel Anxo. Creación dos astros

Ilustración 58: Miguel Anxo. Diluvio Universal

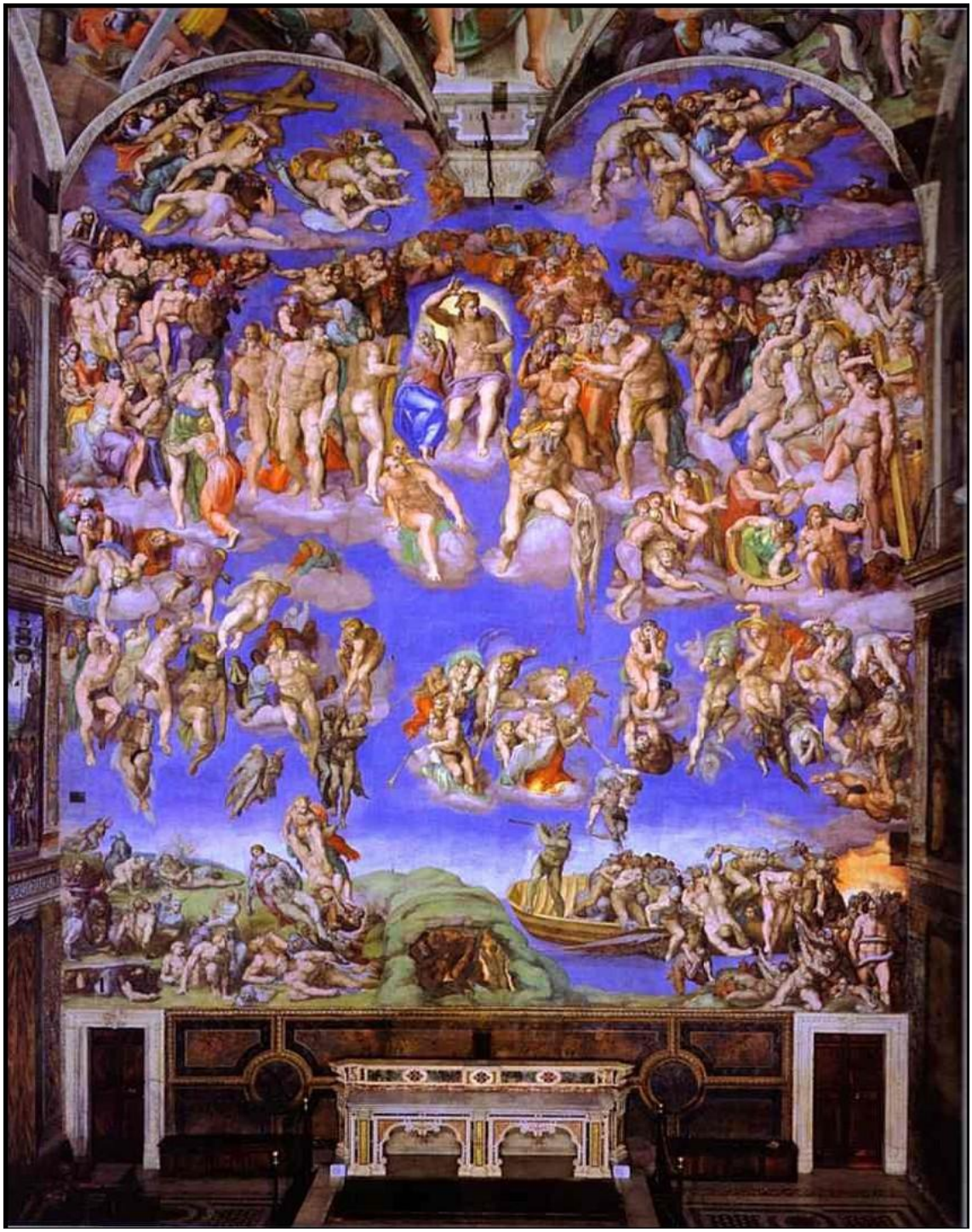


Ilustración 59: Miguel Anxo. Xuizo Final

Ilustración 60: Giorgione. A tempestade

Ilustración 61: Giorgione. Xudit

Ilustración 62: Giorgione. Venus dormida

Ilustración 63: Giorgione. Concerto campestre

Illustración 64: Tiziano. Asunción da Virxe

Ilustración 65: Tiziano. Piedade

Ilustración 66: Tiziano. Alegoría do amor sacro e amor profano

Ilustración 67: Tiziano. Bacanal

Ilustración 68: Tiziano. Venus de Urbino

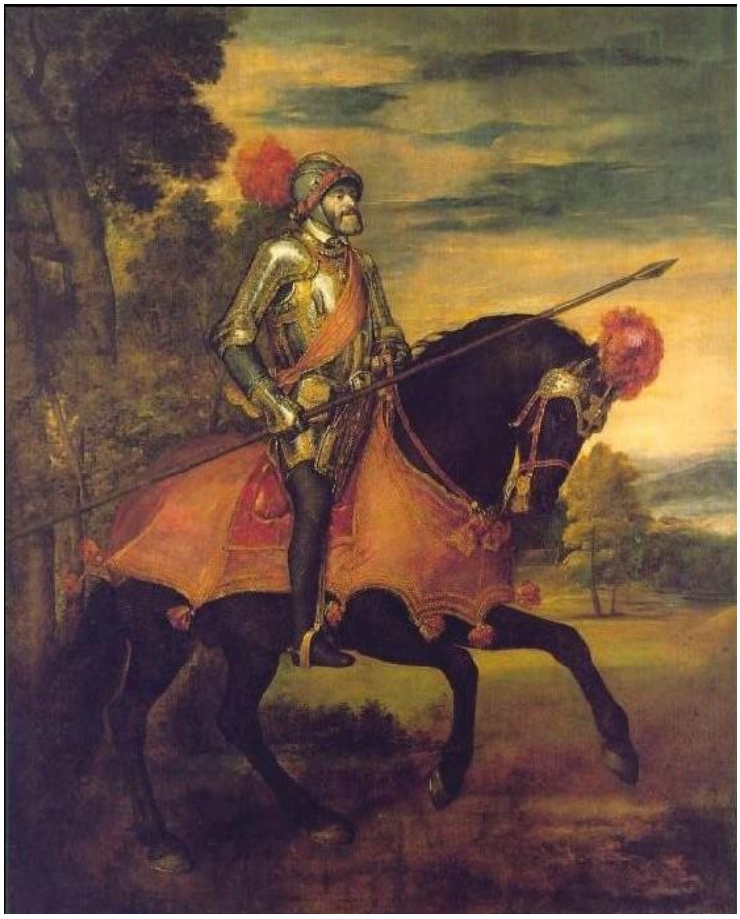


Ilustración 70: Veronés. As vodas de Canaá

Ilustración 71: Bronzino. Alegoría de Venus e Cupido

Ilustración 72: Pontormo. Descendemento

Ilustración 73: Correggio. Noli me tangere

Ilustración 74: Parmigianino. Virxe do colo longo

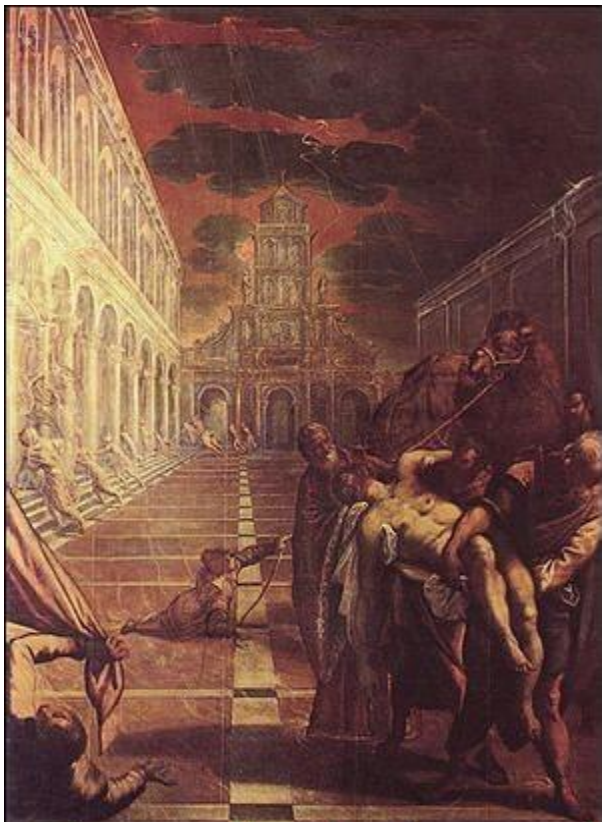


Ilustración 75: Tintoretto. Traslado do corpo de San Marcos

UNIDADE 6: RENACEMENTO. O CINQUECENTO

Anexo con imaxes do Cinquecento en Europa e en España

Ilustración 1: Philibert de l'Orme. Capela de Anet

Ilustración 2: Philibert de l'Orme.Cúpula da capela de Anet

Ilustración 3: Miguel Anxo. Praza do Campidoglio.

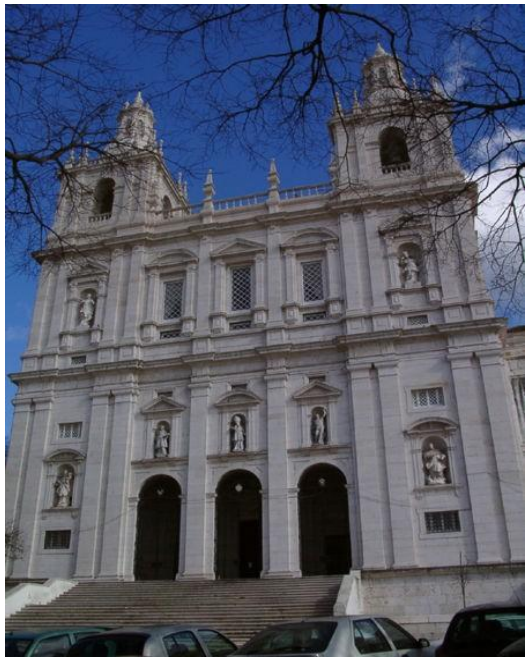


Ilustración 4: Felipe Terzi e Baltasar Álvarez. Fachada da igrexa de San Vicente de Fora (Lisboa)

Ilustración 5: Pazo de Blois

Ilustración 6: Domenico da Cortona. Pazo de Chambord

Ilustración 7: Pierre Lescot. Pazo do Louvre

Ilustración 8: Hampton Court.

Ilustración 9: Paolo della Stella. Belvedere de Praga.

Ilustración 10: Cornelis Floris. Concello de Amberes.

Ilustración 11: Pierre Lescot e Jean Goujon. Fonte dos Inocentes.

Ilustración 12: Jean Goujon. Tribuna das cariátides.

Ilustración 13: Jean Goujon. Ninfa e tritón

Ilustración 14: Germain Pilon. Monumento funerario ao corazón de Henrique II

Ilustración 15: Marten van Heemskerck. Autorretrato co Coliseo de Roma.

Ilustración 16: Durero. Autorretrato (1498)

Ilustración 17: Durero. Autorretrato (1500)

Ilustración 18: Hans Holbein. Retrato de Lutero

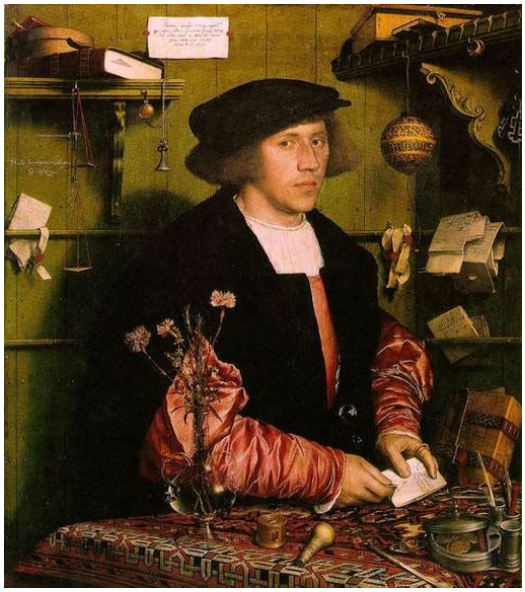


Ilustración 19: Hans Holbein. Retrato do comerciante Georg Gisze.

Ilustración 20: Hans Holbein. Retrato dos dous embaixadores.

Ilustración 21: Hans Holbein. Retrato de Henrique VIII.

Ilustración 22: Hyeronimus Bosch. Táboa central do tríptico das ledicias.

Ilustración 23: Hyeronimus Bosch. Táboa esquerda do tríptico das ledicias. Paraíso.

Ilustración 24: Hyeronimus Bosch. Táboa dereita do tríptico das ledicias. Inferno.

Ilustración 25: Durero. Os catro xinetes do Apocalipse.

Ilustración 26: Durero. Cristo entre os doutores.

Ilustración 27: Durero. Adán e Eva.

Ilustración 28: Durero. Adoración da Santísima Trinidade.

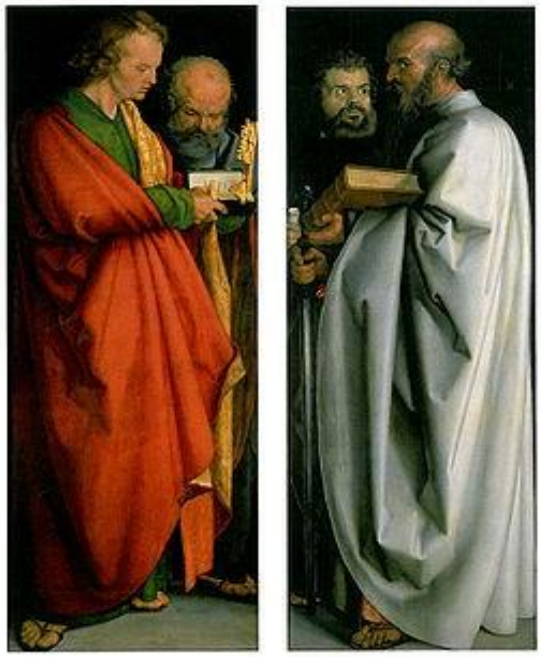


Ilustración 29: Durero. Os catro apóstolos.

Ilustración 30: Lucas Cranach o Vello. Venus e o amor.

Ilustración 31: Jan Gossaert. Hércules e Deianira

Ilustración 32: Anónimo. Escola de Fontainebleau. Diana de Poitiers como Diana cazadora.

Ilustración 33: Peter Brueghel. Paisaxe coa caída de Ícaro.

Ilustración 34: Patinir. Paso da lagoa Estixia.

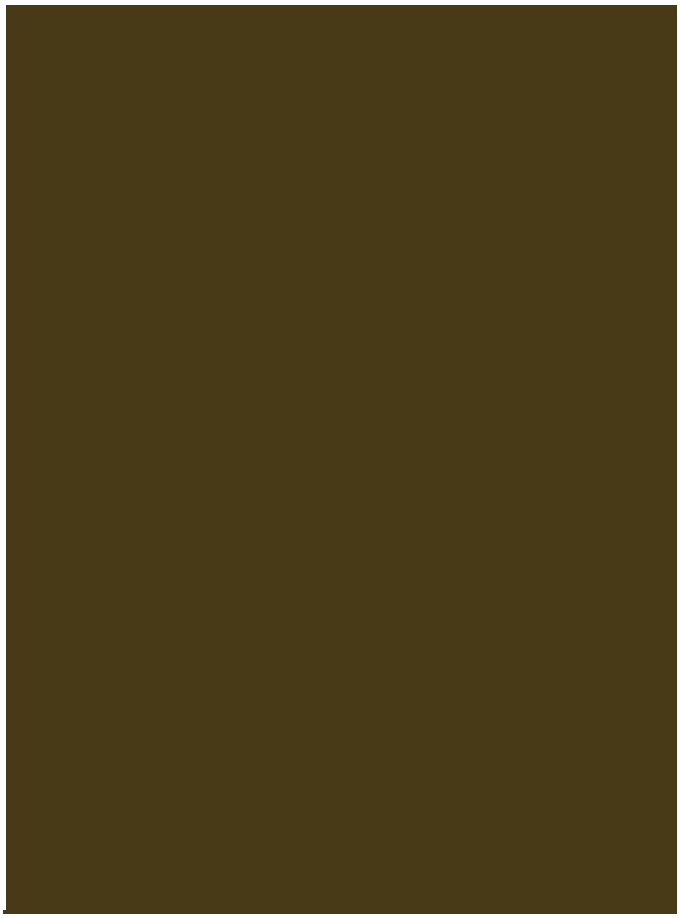


Ilustración 35: Altdorfer. Paisaxe con San Xurxo.

Ilustración 36: Peter Brueghel. Danza de campesiños.

Ilustración 37: Peter Brueghel. Proverbios flamencos.

Ilustración 38: Peter Brueghel. A sega.

Ilustración 39: Peter Brueghel. As Idades e a Morte.

Ilustración 40: Giuseppe Arcimboldo. O outono.

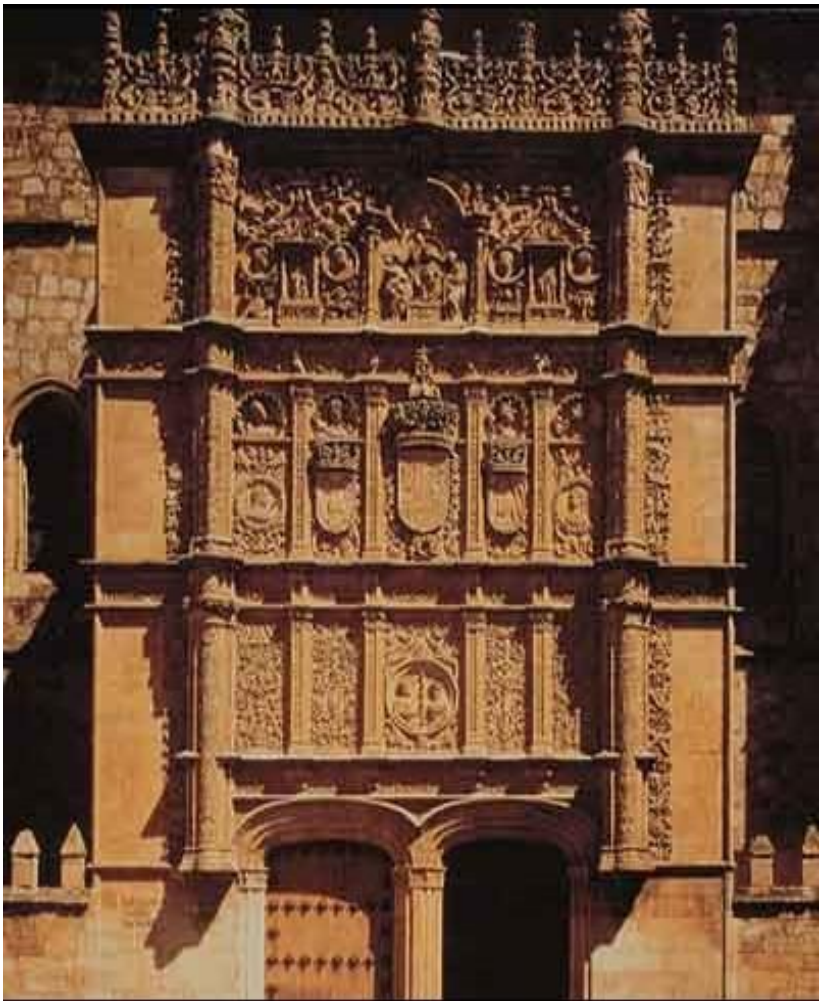


Ilustración 41: Anónimo. Fachada da Universidade de Salamanca.

Ilustración 42: Martín de Blas e Guillén Colás. Fachada do Hospital dos Reis Católicos. Santiago de Compostela.

Ilustración 43: Pedro Machuca. Pazo de Carlos V. Granada.Vistas exterior e interior.

Ilustración 44: Alonso de Covarrubias. Arriba: Hospital Tavera (Toledo). Abaixo: Colexio de Fonseca (con Juan de Álava), en Santiago de Compostela.

Ilustración 45: Rodrigo Gil de Hontañón. Fachada da Universidade de Alcalá de Henares.

IIlustración 46: Diego de Siloé. Catedral de Granada. Interior e cúpula.

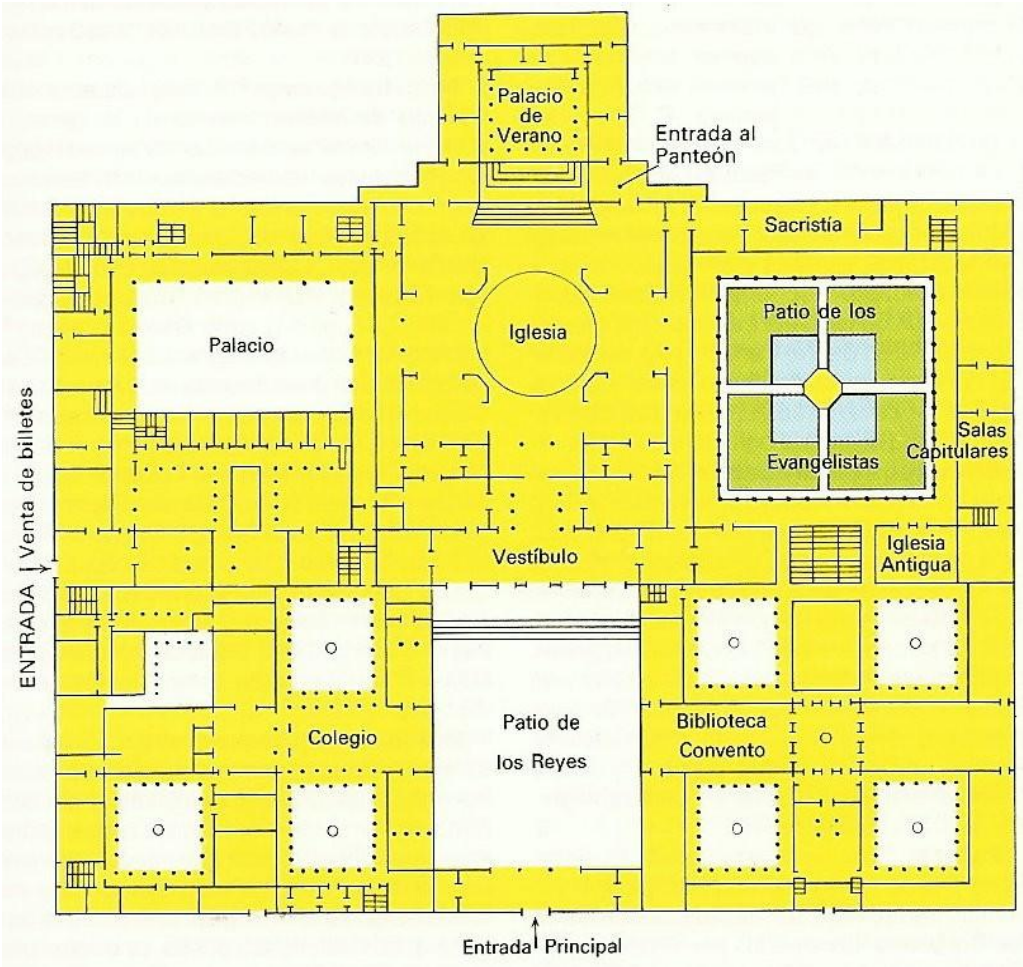


Ilustración 47: Juan de Herrera. Planta de San Lorenzo de El Escorial. Fachada principal e vista exterior xeral.

Ilustración 48: Juan de Herrera. Fachada da catedral de Valladolid

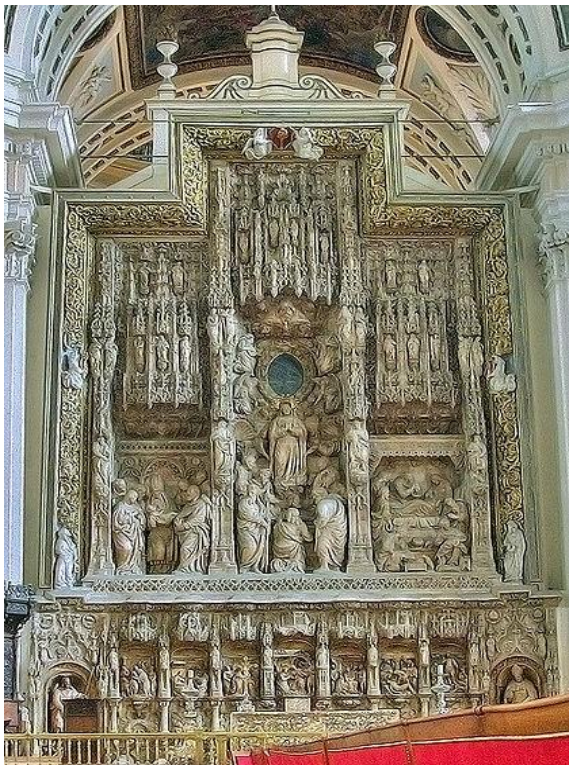
Ilustración 49: Juan de Herrera. Alcázar de Toledo

Ilustración 50: Juan de Herrera. Lonxa de Sevilla

Ilustración 51: Fancelli. Sartegos dos Reis Católicos.

Ilustración 52: Torrigiano. San Xerome

Ilustración 53: Felipe Bigarny: San Xerome (fragmento do retablo da Capela do Condestable – catedral de Burgos).



Iustración 54: Damián Forment: Retablo maior da basílica do Pilar (Zaragoza)

Ilustración 55: Alonso Berruguete. San Sebastián.

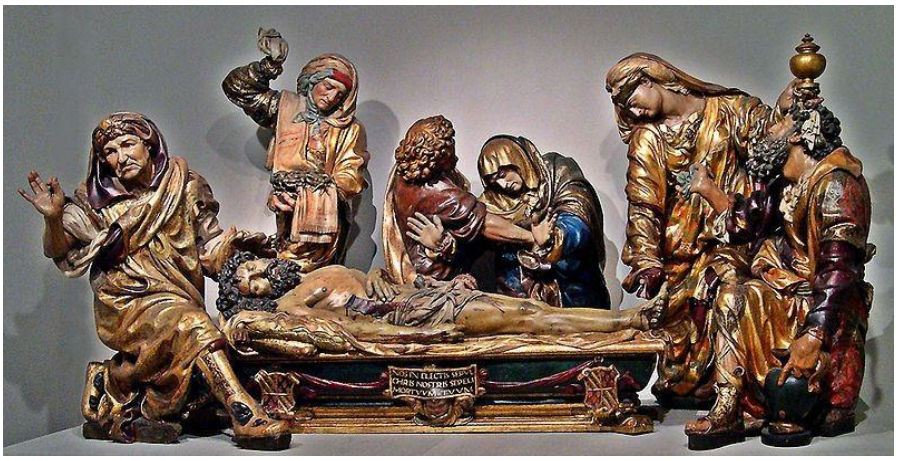


Ilustración 56: Juan de Juni: Santo Enterro.

Ilustración 57: Gaspar Becerra. Retablo maior da catedral de Astorga.

Ilustración 58: León Leoni. Carlos V e o Furor.

Ilustración 59: Donatello. Xudit e Holofernes.

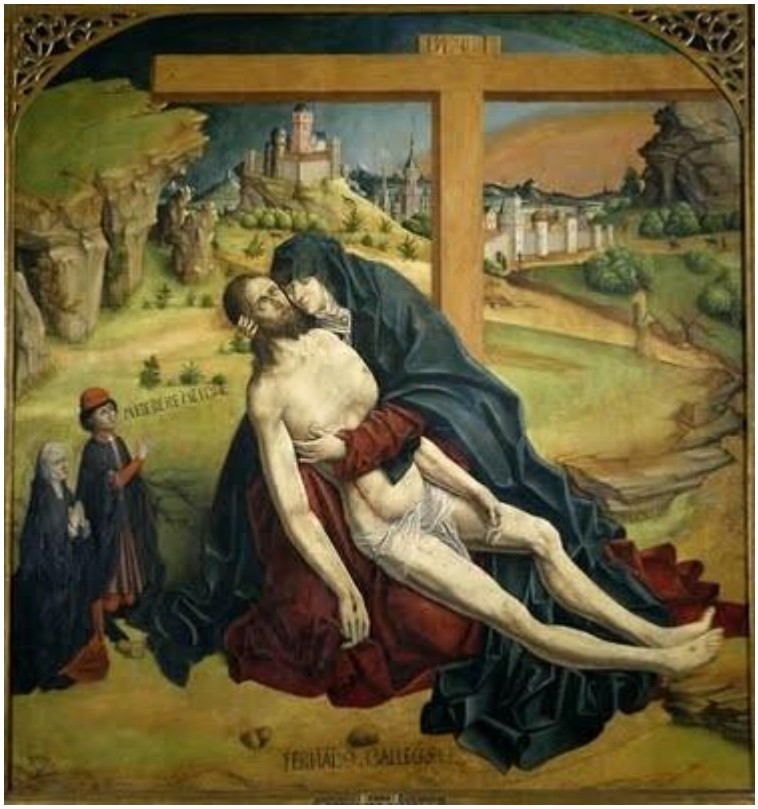


Ilustración 60: Fernando Gallego. Piedade.

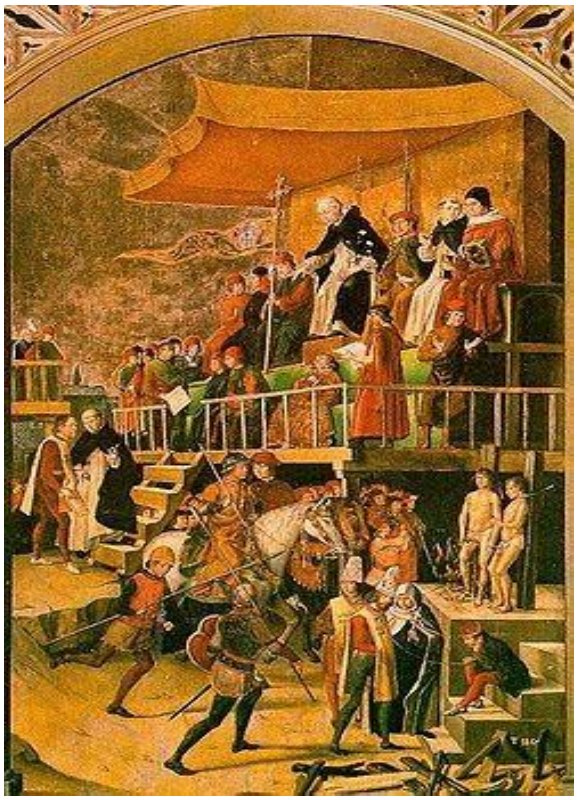


Ilustración 61: Pedro Berruguete. Auto de Fe presidido por Santo Domingo de Guzmán.

Ilustración 62: Alejo Fernández. Flaxelación.

Ilustración 63: Vicente Yáñez de la Almedina. Santa Catalina de Alexandría.

Ilustración 64: Juan de Juanes. Santa Cea.

Ilustración 65: Luis de Morales. Virxe co Neno.

Ilustración 66: Doménikos Theotokópoulos. Alegoría da Santa Liga.

Ilustración 67: Doménikos Theotokópoulos. O expolio.

Ilustración 68: Doménikos Theotokópoulos. Martirio de San Mauricio.

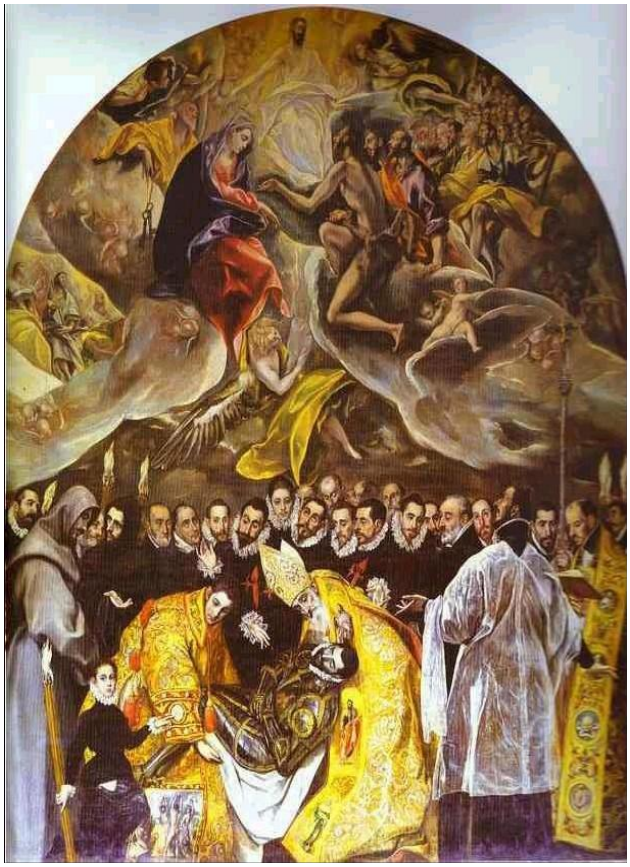


Ilustración 69: Doménikos Theotokópoulos. Enterro do conde de Orgaz.

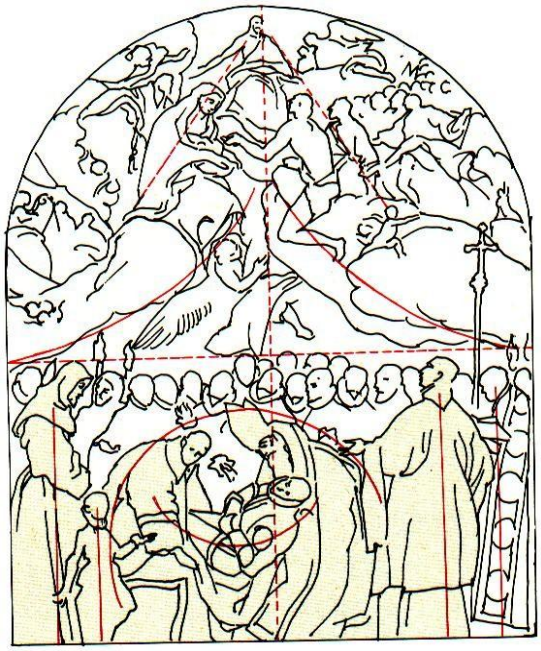


Ilustración 69b: Doménikos Theotokópoulos. Enterro do conde de Orgaz. Esquema de composición.

Ilustración 70: Doménikos Theotokópoulos. O cabaleiro da man no peito.

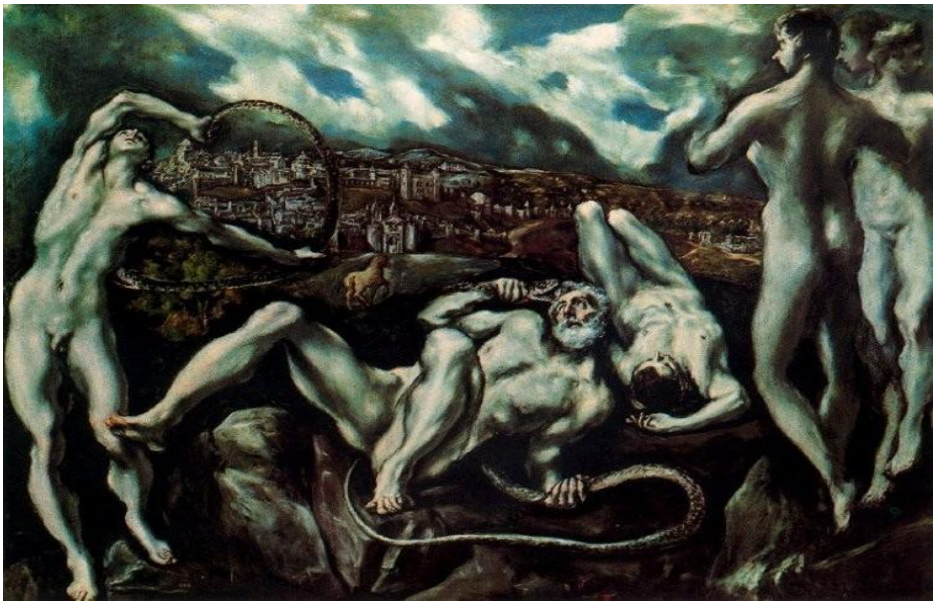


Ilustración 71: Doménikos Theotokópoulos. Laocoonte.