**LA PINTURA DEL RENACIMIENTO y SUS MAESTROS: MASACCIO, BOTTICELLI, LEONARDO, RAFAEL Y MIGUEL ÁNGEL.**

**Características**

Durante el Renacimiento, la pintura conoce una importante evolución que tiene su punto de partida en la obra de Giotto. Las peculiaridades de cada autor dificultan en sobremanera establecer, con carácter general, los elementos característicos de la pintura renacentista.

El objetivo fundamental será la representación del hombre y de la naturaleza. Imitar las cosas como son, es decir, seleccionar lo más hermoso de la naturaleza y representarlo de modo científico (canon, perspectiva) para lograr alcanzar la belleza (naturalismo idealizado). El cuerpo humano se convierte en una de las grandes preocupaciones de la plástica renacentista, como también lo había sido en el mundo grecorromano. Éste se construye a partir de un sistema de proporciones (canon) y se analiza desde todos los puntos de vista posibles, empleándose frecuentemente el ***escorzo***( *modo de representar una figura que , en la realidad, estaría dispuesta oblicuamente al plano en que ha sido representada*).

Las composiciones reflejan una estructura geométrica, cerrada, perfecta y simétrica (triángulo). En la representación de la naturaleza, se abandona definitivamente el empleo del oro como color de fondo, siguiendo el impulso iniciado por Giotto.

La **perspectiva** es la gran conquista del pintor renacentista, que descubre la posibilidad de representar en un plano, es decir en un elemento bidimensional, una tercera dimensión: la profundidad. Además, la perspectiva permite establecer relaciones de las figuras entre si y su entorno y rompe con el valor trascendente y simbólico del espacio del arte medieval. En un primer momento este efecto se consigue a través de la **perspectiva lineal**; luego llegará la **perspectiva aérea**. La **perspectiva lineal es característica del *Quattrocento***. Toma como punto de partida la idea de que cuanto más lejos están los objetos más pequeños se han de representar. Se trazaban unas líneas de fuga que se unen en un punto creando una especie de pirámide visual donde las figuras disminuyen regularmente. Esta teoría se sustenta en estudios de geometría y, especialmente, en las aportaciones de Alberti expuestas en su tratado *De pictura*. Este tipo de perspectiva supone que el espectador está inmóvil y mira con un único ojo, condiciones que no se cumplen en la realidad porque nuestro campo visual es esférico y las imágenes se modifican esféricamente. Sin embargo, su validez no será cuestionada hasta la aparición del cubismo.

 **La perspectiva aérea,** sin embargo, surge de las teorías de Leonardo. Según él, cuanto más lejanos están los objetos mayor es la cantidad de aire que se interpone entre estos y nosotros; la lejanía desdibuja los contornos y transforma también los colores. Esto origina que la perspectiva podamos dividirla en tres partes: la perspectiva lineal o gemétrica, (disminución del tamaño con la distancia); difuminación de los contornos, (la luz y el aire interpuestos entre el ojo y los objetos, difuminan los contornos, y por tanto no se representan con la misma nitidez los objetos de los primeros planos y los del fondo; el color también se difumina y pierde su tonalidad con la distancia. Leonardo consigue esa pérdida de nitidez, esta difuminación aplicando **el *sfumato***. Plantea, además, que las cosas toman un color azulado, pues este es el color del elemento que las rodea el aire. Para Leonardo la perspectiva lineal falseaba la visión natural de las cosas y no refleja el carácter mudable y fugaz de la Naturaleza.

Las **técnicas** empleadas son el fresco, que alcanza su culminación en la *Capilla Sixtina* de Miguel Ángel, y el óleo, que hasta el siglo XV era absolutamente desconocido. Pervive el temple siendo cada vez más escaso. También en el siglo XV los venecianos introducen otro gran invento: el lienzo, que irá sustituyendo a las tablas de madera.

Los **temas** son tanto religiosos como profanos, dependiendo siempre del mecenas. Los encargos civiles se decantan por los temas mitológicos, alegóricos e históricos a pesar de lo cual el género religioso sigue siendo muy importante. Esta adopta, sin embargo, un punto de vista más humano y así Cristo es presentado fundamentalmente como hombre, incidiendo en aquello que le mostraba como tal.

Comienza a tomar una gran relevancia el **retrato**, especialmente en Florencia en el siglo XIV, entre los que son particularmente interesantes los de Pisanello o Botticelli. A menudo, estos retratos se aprovechan para reflejar la situación social del personaje y su propia personalidad. El retrato es consecuencia del culto al individuo y el humanismo imperante surgido en el Renacimiento (antropocentrismo).

La pintura mitológica es resultado de la recuperación de la antigüedad clásica, pero esta pintura no es sólo la representación de los mitos de héroes y dioses paganos, sino una exaltación de los valores humanos que encarnan y el lenguaje más apto para plasmar el pensamiento neoplatónico.

En lo que se refiere al uso del color y del dibujo, en el ***Quattrocento***el dibujo es más marcado, intenso, más nítido, más firme, mientras que **en el *Cinquecento***pierde parte de su vigor en favor del color, que siempre busca la armonía cromática sin fuertes contrastes, y de la luz. Ambos cobrarán gran importancia en Venecia.

Con respecto a **la luz**, durante el ***Quattrocento***, no podemos adivinar la procedencia ni el foco que la genera e ilumina todo el espacio por igual. Es una luz diáfana y repartida de forma homogénea en la obra sin sombras. En cambio en el siglo XVI surge la idea de la luz dirigida que ilumina selectivamente apareciendo el claroscuro (Leonardo).

 Los más destacados pintores del *Quattrocento* son **Masaccio, Piero de la Francesca**, Paolo Ucello dentro de una corriente innovadora (que rompe con la tradición gótica) que se interesa por la perspectiva, y **Fra Angélico y Botticelli** en la conservadora (su ruptura con el período anterior sólo es en parte).

**La Pintura del Quattrocento**

**Masaccio (1401-1428)**

Pese a su breve carrera, es el iniciador de la nueva pintura y el primer autor íntegramente renacentista. Conecta con **Giotto** en la monumentalidad y el modelado de sus personajes, modelados escultóricamente (las figuras ya no son siluetas planas recortadas sobre un fondo sino que adquieren volumen, solidez); pero aporta una mayor habilidad para la anatomía y la coordinación del movimiento de las figuras, evidente por ejemplo en los frescos de su obra más importante, **la capilla Brancacci de Florencia**, y sobre todo en la escena de la ***Expulsión del Paraíso****,* donde además logra una veraz expresión del dolor.

La atención a la espacialidad es también esencial: así, en ***la Trinidad*** (fresco de Santa María Novella en Florencia), una arquitectura clásica en perspectiva lineal finge un espacio ocupado por los personajes, Cristo crucificado sujetado por Dios padre bajo una bóveda de cañón y en presencia de lo donantes

Sus obras siguen teniendo un carácter esencialmente narrativo como se demuestra en otra escena de la capilla Brancacci, el ***Tributo de la moneda***,  donde el milagro es desplazado a un lateral teniendo como centro el mandato humano y divino a la vez de Jesús hombre junto a sus discípulos, figuras todas ellas de gran volumen lo que, junto al paisaje del fondo y las arquitecturas ya en perspectiva, conceden profundidad a la escena.

**Botticelli (hacia 1445-1510)**

La Florencia del último tercio del XV abandona la experimentación; así, Sandro Botticelli no busca proezas técnicas, sino la gracia ideal y el lirismo de los personajes, estilizados y de expresiones melancólicas. Destaca la calidad de su nítido dibujo, con abundancia de líneas ondulantes en cabellos y vestimentas lo que, según algunos autores, parece enlazarle con la pintura del “gótico internacional”. Esa perfecta simbiosis de elementos lo convierten, para muchos, en el mejor pintor del *Quattrocento.*

En su obra religiosa hay desde Vírgenes con Niño hasta grandes frescos, sin olvidar los temas patéticos de la última época. Pero lo más conocido son sus alegorías mitológicas de carácter humanista, destinadas al selecto círculo de los Médici, pues sólo los iniciados en el neoplatonismo podían acceder a sus significados.

En el *Nacimiento de Venus* no le interesa el espacio, sino el desnudo femenino, de belleza no sensual, pero dulce y misteriosa. Venus en el centro sobre una concha, flanqueada a la izquierda por la pareja de Céfiro, y a la derecha, por un Hora (la Primavera). La diosa es arrastrada a la orilla por los vientos (Céfiros), y las flores que arrojan indican la fecundación del mar por el cielo.

En la *Alegoría de la primavera* contrapone los tipos de amor según el neoplatonismo dividiendo la tabla en tres partes: el viento Céfiro rapta a la ninfa Cloris, ninfa de la tierra y de la castidad, que se ve transformada en Flora, que esparce flores anunciando la Primavera y a los que sucede en el centro, como aislados, Venus y Cupido (cuando el viento, el amor se une a la tierra, la castidad, surge la belleza y la primavera.

**La pintura del *cinquecento* o Renacimiento clásico**

Durante el *cinquecento* -primer cuarto del siglo XVI- perdura la importancia de la escuela florentina, pero sus principales artistas trabajarán en Roma bajo el mecenazgo papal, o recorrerán Italia, como Leonardo. En esta etapa la pintura culmina una evolución iniciada a finales del *quattrocento*, que se plasma en algunas nuevas características:

a) El color empieza a imponerse al dibujo y los contornos se difuminan en un intento de captar la perspectiva aérea, no sólo en paisajes sino también en planos más cercanos. La luz difusa anterior se sustituye por un claroscuro más contrastado, ya con zonas en sombra.

b) Al igual que en arquitectura, hay un deseo de claridad y grandiosidad: las composiciones buscan una ordenación geométrica y simétrica; ejemplo de ello es la composición triangular o piramidal, en la que además, las figuras forman un grupo cerrado y se relacionan entre sí con manos y miradas. Las composiciones por tanto se simplifican frente a la complejidad del Quattrocento donde muchas obras tenían un carácter narrativo, acumulando varias escenas en la misma representación.

**Leonardo da Vinci (1452-1519)**

Es, por su personalidad tan polifacética –artista, ingeniero y científico-, el genio más emblemático del Renacimiento. Y a ello se debe que su producción pictórica sea escasa, aunque no exenta de grandes aportaciones, ya que es el primero en teorizar sobre la insuficiencia de la perspectiva lineal para representar la naturaleza, y en aplicar soluciones. Como gran observador de la naturaleza (tenemos cientos de dibujos sobre sus múltiples investigaciones en casi todos los campos: anatomía, botánica, zoología,…) se interesó también por su representación pictórica, dando los primeros pasos en la **perspectiva aérea** (la difuminación de los colores y de las formas según las diversas distancias).

En sus ordenadas composiciones geométricas, donde domina la composición triangular, se aplican estas nuevas ideas con el desarrollo del claroscuro mediante un paso especialmente gradual o difuminado entre la superficie iluminada y la de sombra; es el ***sfumato***(difuminado), que acusa y redondea el volumen, dulcifica y hace ambigua la expresión –sonrisa leonardesca-; la desaparición de los contornos precisos (lo que da sensación de atmósfera natural, **perspectiva aérea**) y aplicada esta técnica al paisaje, éste parece vaporoso y le permite representar el carácter fugaz y mudable de la Naturaleza. Obras como la ***Virgen y Santa Ana* o la *Gioconda*** son muy ilustrativas de los efectos del *sfumato*.

Pero la obra más ambiciosa de Leonardo es también la peor conservada, el fresco de la *Ultima Cena* de Milán, que respecto a las santas cenas del quattrocento presenta grandes novedades en la composición, la perspectiva y el momento representado.

 **Rafael Sanzio (1483 – 1520)**

La breve y fecunda carrera de Rafael es un éxito continuo. Se forma con **Perugino**, del que adopta las figuras delicadas y la composición simétrica con figuras en planos paralelos (*Los desposorios de la Virgen*). En Florencia asimila de Leonardo un suave ***sfumato*** y el esquema triangular (*La madonna del Jilguero*) e igualmente toma contacto con Miguel Ángel. Gracias a todas estas influencias, Rafael se convierte en un pintor que aglutina diversas tendencias que él convierte en un estilo personal y único. De Leonardo aprende a mover las figuras en el espacio y la fusión de colores; de Miguel Ángel supo captar el dinamismo y la monumentalidad de las figuras.

Pinta gran cantidad de retratos de enorme calidad (***Baldassare de Castiglione*, *El papa Julio II* o *El cardenal* del Prado**), pero su fama se cimenta en las Vírgenes; logra en ellas un equilibrio entre la belleza clásica e idealizada, y la imagen devocional de dulzura maternal en sencillas composiciones normalmente de estructura piramidal,  sobre todo en el género de las “sagradas familias” muy frecuentemente cultivado (***Madonna del gran duque*, La M*adonna de la silla*, *La bella jardinera***).

En 1508 viaja a Roma llamado por Julio II, donde pinta con su nutrido taller los grandes frescos de las **estancias vaticanas**. Destacan los de los aposentos papales, que expresan el deseo humanista de armonizar filosofía clásica y cristianismo, (la ***Escuela de Atenas* y la *Disputa del Sacramento*** frente a frente, razón y fe en armonía y diálogo). Otras estancias simbolizan el visto bueno divino a la acción temporal (a la intervención en los asuntos políticos, tratando de conseguir la primacía de la Iglesia frente a reyes y al Emperador) del papado.

Rafael sintetiza a la perfección el espíritu del clasicismo y su obra está llena de armonía, serenidad y equilibrio, reflejado, además, de forma extraordinaria la belleza ideal.

**Miguel Ángel (1475 - 1564)**

Su pintura refleja la influencia de la escultura, con figuras poderosas, con mucho volumen, que revelan un profundo conocimiento de la anatomía humana, especialmente la masculina. El tratamiento de las proporciones, la variedad de posturas, la tensión de los personajes, la colocación de las mismas despreocupándose de las reglas de la perspectiva lineal, acercan su obra al manierismo.

En cuanto al color, la restauración y limpieza de su oba ha sacado a la luz unos colores muy vivos y contrastados.

En 1508 el **papa Julio II** le encargó pintar la bóveda de la Capilla Sixtina, cuando Miguel Ángel apenas había practicado la técnica del fresco y su interés se centraba en la tumba papal. No obstante, tuvo que aceptar pese a arriesgar su fama, pues en la Sixtina habían pintado famosos maestros del *quattrocento*.

La bóveda (1508-1512) representa escenas del Génesis -desde la Creación hasta el Diluvio Universal- dentro de marcos arquitectónicos en perspectiva, que junto con los fuertes escorzos logran la impresión de profundidad. Los personajes son un canto al cuerpo humano, como obra máxima de la creación: macizos y monumentales, desnudos, en posturas muy variadas, muchas veces forzadas y violentas. Por su masa, movimiento impetuoso y colorido contrastado, expresan tensión y distan ya del equilibrio y la armonía clásicos.

Entre 1533 y 1540, en un momento histórico diferente, de crisis espiritual y pesimismo ante la división del cristianismo por la Reforma, pintó en el muro de  la cabecera el tema del Juicio Final. El conjunto es dramático: una masa humana  de hinchadas musculaturas y movimiento agitado en un espacio que no se precisa, sin marco arquitectónico. Esa falta de serenidad y de claridad son, sin duda, manieristas.

 **La escuela veneciana**

Desde el *Quattrocento*, sus pintores no dependen estrictamente del dibujo sino que experimentan con el color, que predomina sobre el dibujo, para captar lo ambiental: el paisaje y el cielo con sus luces diversas, y la sensación de espacio y atmósfera. En primer lugar se perfecciona la *técnica al óleo*; se sustituye paulatinamente la tabla como soporte por el *lienzo de tela*, mucho más manejable. El *color*, en oposición al dibujo, está en la base de las composiciones; preferentemente se pinta con una gama de colores cálidos. Las figuras se construyen con pinceladas sueltas y de gruesa pasta, de un cromatismo muy rico y luminoso, que proporciona más dinamismo a las escenas. La *atmósfera* característica que envuelve las imágenes de la pintura veneciana es desde entonces etérea y rutilante. De esta forma la *luz* adquiere apariencia espiritual. Para captar esta atmósfera utilizan la perspectiva aérea y el ***sfumato***. Junto a este principio fundamental, el contacto veneciano con países orientales lleva a un gusto por la captación de las **calidades** y brillos de los lujosos objetos, de los cuerpos femeninos desnudos y la exaltación del lado sensual y placentero de la vida y, en general, por temas que pueden ser secundarios y anecdóticos (sobre todo en las obras de **Veronés**): vestimentas de lujo, gusto por los grandes escenarios, amor al paisaje... Fundamentales el tratamiento de la luz, luz rica y variada que acentúa todavía más los espléndidos colores. Al margen de ello, Venecia también desarrolla el clasicismo renacentista, además de un manierismo tardío. La pintura veneciana del siglo XVI influirá decisivamente en toda la pintura posterior barroca y muy especialmente en el Siglo de Oro de la pintura española.

**Giorgione (1478-1510)**

Inicia el clasicismo y es el nexo de unión entre el Quattrocento y el Cinquecento. Es el que se encarga de sustituir la minuciosidad del periodo anterior por una pintura más suelta en la que el color desempeña un importante papel. Su pintura capta los estados fugitivos de la Naturaleza, que se convierte en protagonista del cuadro, integrándose en ella la presencia humana. La Naturaleza adquiere una apariencia misteriosa al reflejar atmósferas inquietantes, momentos de incertidumbre…

**Tiziano (1490-1576)**

Continuador del anterior que, pese a su larga carrera, no llegó a abandonar los principios clásicos, aunque modificó el esquema triangular o acentuó el movimiento y la expresividad o disolvió los contornos con la pincelada suelta (***Piedad***). Tiziano crea, además un tipo de retrato propio, combinando la captación psicológica con elementos de indumentaria o escenario que indican el prestigio del retratado (diversos retratos de Carlos V: ***Carlos V en la batalla de Mühlberg***) que suele aparecer en todo su esplendor y con la máxima dignidad.

Junto al retrato fue un gran cultivador de los temas mitológicos en los que aparece frecuentemente la desnudez femenina, de formas blandas y, siempre en un marco de telas, armaduras y objetos que reflejan sus brillos y calidades. Todo ello envuelto en una luz dorada típicamente veneciana. Con el paso de los años su estilo fue evolucionando hacia una pincelada más suelta y pastosa en la que los contornos se van desdibujando siendo la luz y el color los auténticos protagonistas en lo que muchos ven un antecedente del impresionismo.

**Jacopo Robusti, Tintoretto (1518-1594)**

Pinta largas series de cuadros religiosos de gran formato ya en la línea del manierismo veneciano. Su estilo es miguelangelesco en la potencia anatómica, aunque tiende al alargamiento, el dinamismo, las posturas difíciles y el escorzo sistemático. Su iluminación anuncia el barroco, con vivos contrastes y *chispazos de luz*. Para el efecto espacial, conjuga la alternancia de zonas iluminadas y en sombra con la perspectiva lineal, pero sin punto de fuga en el centro y se aproxima a la perspectiva aérea del barroco. Todos estos rasgos son recursos dramáticos para provocar tensión, patetismo e impresionar a los fieles, y suponen un alejamiento del ideal clásico de claridad y equilibrio.

LA TRINIDAD. IGLESIA DE SANTA MARÍA NOVELLA. FLORENCIA.

MASSACCIO (1401-1428).

 El autor es Massaccio, figura clave de la pintura del siglo XV, contemporáneo del gran arquitecto Brunelleschi y del escultor Donatello, con los que comparte la investigación sobre la perspectiva.

 La Trinidad es una pintura mural realizada con técnica al fresco. Su idea del cuadro era presentarnos a unos pocos personajes en un espacio real que pudiera contemplarse como si estuviera ocurriendo la escena en ese preciso momento. Busca, por tanto una perspectiva tridimensional. Trata, además, de simular una capilla que se abre en el muro.

 La composición presenta una especie de capilla abierta en el muro, en cuyo interior hay una bóveda de casetones dibujada en perspectiva. Una serie de líneas se unen en un punto situado en el centro y constituye el punto visual, habitual en la perspectiva lineal. También se debe destacar el eje de simetría que centra la escena y que está constituido por la Trinidad, representada por la cruz y la figura de Jesucristo crucificado, detrás Dios Padre y el Espíritu Santo. La simetría, dada por esta composición piramidal, (que por tener tres lados, simboliza la Trinidad) es otra de las características del Renacimiento

 La pintura es renacentista porque crea una sensación de profundidad sobre una superficie plana: es la perspectiva geométrica, técnica que se utilizará a partir de este momento en la pintura**.** Se trata del método más apropiado para conseguir su objetivo principal: definir cuerpos en el espacio, analizar grupos, situaciones y sentimientos. Hay también un desarrollo ascendente de la perspectiva que va desde el cadáver en su tumba, dibujado debajo, a la vida humana, representada por las figuras de los donantes, a la Gloria y la Salvación (Trinidad). La Virgen y San Juan aparecen como intercesores de los donantes.

 El tema de la Trinidad esta representado en una Crucifixión, pero que además incorpora a la escena a dos adoradores que están dentro del arco en perspectiva. Fuera del arco están los “donantes”. Estos últimos pagaban la obra y querían estar dentro del cuadro.

 **EL NACIMIENTO DE VENUS, (1484). FLORENCIA. SANDRO BOTICELLI (1445-1510).**

 El Renacimiento va a suponer, entre otras muchas aportaciones, una individualización muy acusada del artista que se planteará sus propias soluciones. En el *Quattrocento* encontraremos desde el punto de vista formal dos grupos de pintores: los innovadores, en la línea marcada por Giotto, quieren traducir el espacio en perspectiva; y los que podemos denominar "continuadores" de la tradición y que, aunque son conocedores de los nuevos métodos, siguen inmersos en el mundo gótico. De los primeros es ejemplo significativo **Massacio**. Entre los segundos nos encontramos con **Sandro Botticelli**, pintor que domina la segunda etapa del siglo XV y que trabaja casi por entero en Florencia y para los Medicis.

 La atención del cuadro se concentra más que en el volumen, en la línea, muy marcada y sinuosa, ondulante, (herencia del gótico internacional). Una horizontal en alto marca el encuentro entre mar y cielo y es el contrapunto a la verticalidad de los troncos de los naranjos; en línea quebrada se adentra la ensenada y unas simplificadas uves sugieren el movimiento del mar, reservando para los personajes un incremento del ritmo a base de segmentos de curva. El conjunto de esta sinuosidad hace pasar inadvertidos ciertos defectos del dibujo como el encuentro imposible de los dos cuerpos de la izquierda o el antinatural nacimiento del brazo en el personaje central.

 La representación casi se desentiende del volumen y de la perspectiva. El mismo ritmo lineal es el que continúa por medio del claroscuro en la superficie de los cuerpos y es que el pintor quiere presentar las figuras, que se extienden espesas como relieves, sin ocupar espacio en profundidad.

Los colores son discretos. La luz cenital, por su parte, acentúa la sensación de inmaterialidad. Los elementos clásicos se centran en la representación de la belleza ideal y en el contraposto de Venus.

 La composición es triangular. Un segmento de arco marca el eje simétrico del personaje central mientras que las masas de la derecha con el manto hinchado equilibran a los personajes de la izquierda. A su vez hay una dirección que es la sugerida por el viento de izquierda a derecha y que la leve inclinación del cuerpo desnudo y de su cabello se encarga de recoger en el manto hinchado por el viento.

 Dos escenas en una. En la primera Céfiro, abrazado a su consorte Cloris que se ha convertido en Flora, es el viento del Oeste; con suave brisa y entre lluvia de rosas -la flor sagrada de Venus- empuja hacia Citera la concha sobre la que se posa desnuda Venus. La otra escena que recoge simultáneamente es una de las Horas, divinidades de las estaciones, en concreto la que representa a la Primavera, acogiendo en su manto a Venus.

 Estamos ante una alegoría profana, un tema mitológico que exalta el nacimiento de la belleza femenina en la autenticidad de los elementos de la naturaleza (agua, aire y tierra). A la vez el mito del nacimiento de la diosa se corresponde con la convicción cristiana del nacimiento del alma del agua del bautismo.Nada puede entenderse sin enmarcarlo en el ambiente intelectual neoplatónico

**LA VIRGEN DE LAS ROCAS, 1483-1486. MUSEO DEL LOUVRE. LEONARDO DA VINCI (1452-1519)**

 Al comienzo de su estancia en Milán, Leonardo realizó una de las obras en las que se definieron de forma mucho más coherente los principios del nuevo clasicismo, pintò *La Virgen de las Rocas* por encargo de la cofradía de la Inmaculada Concepción en 1483 para la capilla que tenían en San Francisco el Grande de Milán. Era la tabla central de un tríptico que sería completado por un discípulo suyo*, Ambrogio de Predi*, quien realizó las partes laterales con ángeles cantores. La tabla no llegó a instalarse y se la quedó el propio Leonardo por no haber llegado a un acuerdo en el precio. Más adelante fue incautada por el duque de Milán, Ludovico Sforza, el Moro, y pasó después de la conquista de Milán por Luis XII, a poder de los franceses.

 La obra representa a la Virgen María arrodillada protegiendo dulcemente a San Juan, quien, también arrodillado, está adorando al Niño Jesús; este bendice a su primo mientras tras él un ángel nos mira y señala a San Juan. La Virgen con su mano izquierda parece amparar o manifestar respeto a su Hijo Divino. El conjunto está situado en una extraña gruta, emergiendo de la penumbra, en medio de altas rocas primitivas entre las que fluye un hundido río, ambiente totalmente irreal y sobrecogedor.

 Esta obra es un perfecto ejemplo englobando a las figuras en un triángulo equilátero, cuyo vértice lógicamente es la Virgen, mientras que los lados vienen dados por Jesús y San Juan niño, y por un ángel al otro lado. Pero, además, las cuatro cabezas están colocadas en un círculo, cuyo centro es el ombligo de la Virgen. El círculo implica movilidad en una composición equilibrada y es fácil establecer el ritmo creado por los gestos que comunican unos personajes con otros por medio de la interrelación psicológica y gestual, lo que destierra las composiciones envaradas del Quattrocento y redondea así su pleno clasicismo con un naturalismo aplastante.

 Para Leonardo la atmósfera y luz que rodea a los cuerpos desde el primer plano al último, dará lugar al **“***sfumato*”. El *sfumato* lo logra con la lenta fusión del blanco y el negro. Lo visible no son las formas y colores sino las atmósferas de luz, el color puro no existe, solo existen pigmentos. En las figuras y formas los perfiles se difuminan, están alterados por el aire y teñidos por la atmósfera. Las figuras aparecen inmersas en la atmósfera por el claroscuro, esta las envuelve y va a cambiar la tonalidad del color según se trate de primeros o segundos planos, con una acumulación de azules en los fondos, consecuencia de la existencia de aire entre los objetos; también destacara, la utilización de una luz tibia y difusa, de contrastes suaves, habitualmente de tono crepuscular, que contribuye a recrear el aire distante y misterioso tan peculiar en sus pinturas.

 A la incorporación de la atmósfera en sus cuadros se le une el uso de la perspectiva aérea, ya que Leonardo consideraba que la perspectiva lineal falsea la visión natural de las cosas y no refleja el carácter mudable y fugaz de la naturaleza. Esta perspectiva la usa aplicando el *sfumato*. La distancia que hay entre los objetos y el espectador encierra en si aire, aire que es representado a través de los tonos azules que aparecen en el fondo de sus cuadros. Según Leonardo en lo alejado hay que poner solo manchas, formas no terminadas y con límites no claros, ya que la distancia hace que la visualización de los contornos desaparezca, recreando ese aire de fugacidad antes mencionado.

 Para Leonardola realidad era mutable, cuanto más observa la realidad, más subjetivas son sus sensaciones. La mutabilidad la expresa eligiendo dentro del día el momento más bello para el, el atardecer, las sombras y penumbra crepuscular da un sentido más bello a sus cuadros. Partiendo de la realidad y eligiendo un momento, le lleva a conseguir la belleza ideal.

**LA CAPILLA SIXTINA (1508-1512) Y EL JUICIO FINAL (1536-1541). EL VATICANO. MIGUEL ANGEL BUONARROTI (1475-1564)**

 Esta capilla fue construida por Sixto IV (del que recibe el nombre) en las últimas décadas del siglo XV. Su función principal sería como lugar del cónclave y esto incide en su decoración. Los frescos de las paredes fueron dos series: la vida de Moisés (dador de la Ley Antigua o escrita ) y la vida de Cristo ( dador de la gracia o ley nueva ). También tendría las colgaduras de las armas del Papa y la representación de los primeros Papas.

 Paradójicamente poco tiempo después ya esa por problemas en la propia capilla o por instigaciones de Bramante para quitar de en medio a Miguel Ángel, el hecho es que Julio II encarga en 1508 a Miguel Ángel el fresco de la Capilla Sixtina.

 Pinta casi en solitario una bóveda de unos 1000 metros cuadrados y unas 300 figuras. El trabajo es descomunal y casi acaba con el físicamente. Pinta figuras enormes, vigorosas dentro de su famosa *t****erribilitá*** con posturas y actitudes en vulneración de los principios clásicos de proporción.

 Todo el conjunto refleja tensión entre las figuras. Los colores son un medio de expresión, un elemento de contraste y contraposición, son estridentes y chillones y la luz tiene contraste de claroscuros. Todos estos elementos luz, color, tensión, son un reflejo de su sentido manierista

Concibe una estructura de conjunto en que pintura y arquitectura se encuentran unidas.

Miguel Ángel escoge como tema la historia desde la creación a la vida de Moisés. La estructura arquitectónica divide la bóveda en tres zonas correspondiendo a una triple jerarquía. La zona inferior de los lunetos y pechinas es la humanidad anterior a la iluminación. La segunda zona es la de los profetas y sibilas dotados ambos de facultades sobrenaturales: los y las sibilas. También en esta zona los **ignudi**, adolescentes desnudos con guirnaldas y escudos. Todas sus figuras son monumentales, con gran volumen, aspecto muy importante para Miguel Ángel que trata de dar una apariencia de escultura a sus figuras. La mayoría adoptan posturas desequilibradas y forzadas, así como profundos escorzos, elemento también manierista.

 La tercera zona, visible a través de los rectángulos centrales contiene la revelación gradual de lo divino. Está en el orden inverso al del Génesis. Quizás un proceso de ascensión del alma en el sentido platónico-retorno del alma a Dios. Desde el ser aprisionado en su cuerpo( Noé) a un ser cósmico( Dios). Los temas escogidos son: La embriaguez de Noé, El diluvio universal, El sacrificio de Noé. El pecado original, La creación de Eva, La creación de Adán, La separación de las aguas, La creación de los Astros y La separación de la luz y las tinieblas. De todas las representaciones la más conocida revela el símbolo de toda la creación.

 Una última etapa de esta obra sería la ejecución del “Juicio Final”. Este es fruto de otro periodo de Miguel Ángel: su etapa final estable en Roma, con ya 60 años y atravesando una profunda crisis espiritual y religiosa después del fracaso de la ideología humanista, del saqueo de Roma. El Juicio es el fruto de esta crisis, representa el drama de la humanidad.

 El tema es la segunda venida de Cristo que marca el final de los tiempos, La resurrección de los muertos y el Juicio Universal, según el relato del Apocalipsis de San Juan. Ahora viene como Dios y como Juez para separar a los justos de los pecadores.

 Se trata de un vacío libre, de una gran escena inmensa, sin dividir el espacio pictórico. En la parte superior se representan los ángeles con los instrumentos de la pasión. Después Cristo en la parte alta del eje central, con la mano derecha levantada en un gesto de condena a los pecadores. Abajo a la izquierda está la resurrección de los muertos y arriba los elegidos y abajo a la derecha los condenados con una representación de la barca de Caronte. A los lados de cristo se encuentra la Virgen- la misericordia- y San Bartolomé-cuya piel desollada parece un autoretrato- y San Lorenzo. Este grupo central parecería representar un universo heliocéntrico, alrededor del cual hay una especie de torbellino centrípeto de ascensiones y caídas.

 En esta obra Miguel Ángel prescinde de los efectos escenográficos de las arquitecturas utilizadas en la decoración de la bóveda para condensar la tensión en el contrapunto entre espacio y figura. Es ya una ruptura radical con las concepciones clasicistas del Arte, el dramatismo alcanza ya unas cotas insuperables y hay una total falta de ortodoxia.

**. LA ESCUELA DE ATENAS (1509-1511),** **STANZA DELLA SIGNATURA, VATICANO, ROMA. RAFAEL SANZIO.**

La obra representada es un fresco de una estancia del Vaticano y fue encargada por el Papa Julio II (1443-1513). La pintura tiene forma semicircular con un entrante en el ángulo inferior izquierdo, por la existencia de un vano que la pintura debió respetar.

 La Escuela de Atenas representa una serie de personajes, sabios, artistas, filósofos que están en el interior de un grandioso edificio decorado con columnas, nichos, estatuas y bajorrelieves que recuerdan el proyecto de Bramante para San Pedro. El cubrimiento del espacio representado es abovedado, con unas grandiosas bóvedas de cañón artesonadas y un amplio vano central sobre el cual percibimos parte del tambor de una gran cúpula. Contribuyen a hacer vivo el espacio las figuras humanas, dispuestas de forma variada, que ascienden desde los lados hasta el centro, donde se encuentran bajo la monumental cúpula los dos grandes filósofos de la Antigüedad: Platón y Aristóteles. Platón con el Timeo bajo el brazo y elevando el dedo índice hacia el cielo y Aristóteles sosteniendo la Ética en una mano y con la palma de la otra vuelta hacia abajo.

 A la izquierda de las figuras centrales, está Sócrates con un grupo de jóvenes; abajo, Epicuro coronado de pámpanos. Pitágoras, sentado, demuestra una de sus teorías a un grupo que lo escucha embelesado, uno de cuyos miembros sostiene una pizarra que contiene las normas de las proporciones musicales. Detrás, Averroes, caracterizado por el turbante blanco se inclina hacia él, mientras Heráclito escribe con el codo apoyado en un gran bloque cúbico de piedra. Más allá, a la derecha, Diógenes reclinado en la escalinata, mientras en primer plano Euclides se inclina sobre una pizarra exponiendo uno de sus postulados geométricos, rodeado de un grupo de estudiantes. Detrás, Zoroastro frente a Tolomeo, el 1º con una esfera celeste y el 2º con el globo terráqueo. Entre estos últimos, aparece el propio Rafael, representado en la figura de un joven que nos mira directamente a los ojos para captar nuestra atención.

 Los personajes aparecen con una gran variedad de posturas y expresiones. El artista tenía una gran capacidad para incluir diferentes poses y actitudes en una misma obra, pero esto no era una improvisación, sino un estudio detallado y profundo de cada figura. Hacía centenares de dibujos previos copiados de la vida real, de los que luego salían diseños en tamaño natural que se plasmaban en las paredes donde se iba a pintar el fresco.

 La organización espacial es fundamental en esta obra en la que hay una potente presencia de la arquitectura. Se ha configurado un espacio tridimensional, en el que destaca la construcción en perspectiva de la bóveda bajo la cual tiene lugar la acción. Hay un punto de fuga central, situado entre las cabezas de las dos figuras centrales y la clave del arco del fondo, en él convergen las líneas que rigen toda la ordenación espacial. El efecto de profundidad se acentúa aún más por el gran arco del l*uneto* en el que se ubica el fresco.

 El espacio que refleja la obra es grandioso y de una gran luminosidad, iluminación que proviene de la parte alta, la zona de la cúpula y del fondo abierto. La luz y la arquitectura crean un espacio que envuelve a los personajes representados.

 En esta obra, Rafael, sin abandonar por completo la equilibrada distribución de las figuras a la manera clásica, nos ofrece una ruptura con el estático sistema de composición del clasicismo creando un espacio dinámico y envolvente. Es el marco arquitectónico el elemento configurador de todo el esquema compositivo y el que nos introduce en una arquitectura en proyecto, pero posible, muy diferente de la utópica concepción del espacio de “Los Desposorios”. La arquitectura representada es un homenaje a Bramante, que por los mismos años construía la nueva basílica vaticana. Esta idea de recreación de espacios posibles es una gran aportación de Rafael que significa una conexión entre la pintura y su tiempo.

 La representación de los personajes es realista pero con cierta idealización, todos rebosan dignidad en sus rostros y actitudes, como si estuvieran por encima de los aspectos cotidianos de la vida y su única ocupación fuera el arte, la ciencia y el pensamiento. Este tratamiento dado a este fresco por el pintor se debe a la función emblemática que representaba el programa iconográfico de la Estancia.

 El tema de “La Escuela de Atenas” representa la verdad racional o filosófica. Desde este punto de vista, Platón con su Timeo y Aristóteles con La Ética indican los dos caminos de aproximación al conocimiento: el idealismo y el empirismo. Dicho tema forma parte del programa de un grupo de pinturas que decoraban los muros y las bóvedas de La Estancia de la Signatura. El programa no fue elegido por el mismo, sino que le fue proporcionado por los humanistas y teólogos de la Corte Pontificia. En las bóvedas fijó primero la temática que luego desarrolló en los muros, La teología, La Filosofía, La poesía y La Justicia, que le dieron pie para los grandes murales de: “La Disputa del Sacramento”, “La Escuela de Atenas”, “El Parnaso” y “Las Virtudes”.

 “La Escuela de Atenas” está situada frente a “La Disputa del Sacramento”, pues ambas representan dos caras de la verdad para la época: la verdad racional y la verdad revelada. El fundamento de todo este programa iconográfico está en la filosofía neoplatónica que intenta conciliar la cultura grecorromana y cristiana haciendo que los temas paganos tengan un carácter moralizante y convivan con los religiosos. El fresco representa además una perfecta fusión de todas las artes: pintura, escultura y arquitectura. Así, se pintan las esculturas de Apolo y Minerva, los dioses mitológicos que alegorizan distintos aspectos del saber.

 La filosofía humanista y la evocación del mundo clásico donde los artistas eran muy valorados, también permitió reivindicar la pintura como auténtica ciencia. “La Escuela de Atenas” es un ejemplo de la reivindicación social del artista, el espacio que representa evoca la idea del Templo de la Sabiduría, y el hecho de que los personajes representados tengan los rostros de artistas contemporáneos de Rafael (Platón de Leonardo, Heráclito de Miguel Ángel, Euclides de Bramante...) y que el mismo se autorretratará quiere expresar la concepción renacentista del artista como algo más que un artesano. Los artistas entran en la asamblea de los sabios y filósofos, y las artes figurativas alcanzan la calidad de artes liberales.

 Otro aspecto que nos relaciona la obra con su contexto histórico es la figura del encargante: Julio II. Una muestra del mecenazgo de los poderosos que durante el S.XVI estuvo en Roma, esta ciudad se va a convertir en el centro de la vida artística italiana, y tres de sus Papas: julio II, León X y Sixto V van a ser los grandes mecenas de los artistas.

 “La Escuela de Atenas” pertenece a la etapa romana de Rafael. En 1508 el artista se estableció en Roma, llamado por el Pontífice a instancias del arquitecto Bramante, paisano y amigo del pintor, para realizar las pinturas al fresco de las Estancias Vaticanas. Se trataba de las habitaciones elegidas por El Papa personalmente para instalarse en ellas, ya que no le gustaban las de los Borgia que había ocupado hasta ese momento.

 La Estancia de la Signatura era la primera y más importante porque en ella se firmaban los decretos del Tribunal Eclesiástico. Cuando Julio II contrató al pintor, éste era un joven de 25 años, sin gran experiencia en pinturas de gran tamaño ni en la técnica del fresco. Este trabajo le dio la oportunidad de manifestar su arte. En La Estancias, Rafael desplegó un repertorio de belleza, proporción y armonía que mostraron su calidad artística y su capacidad de penetración en los ideales humanistas de la época.

 Debido al prestigio que el artista alcanzó con este trabajo pudo desarrollar una importante actividad que le llevaría a influir en la pintura romana, no sólo en los aspectos artísticos, sino en el sistema de trabajo con la creación de un taller que le permitió la colaboración en la ejecución de las obras de discípulos como Julio Romano y Francesco Penni. Estos últimos fueron los que concluyeron el trabajo de las últimas Estancias una vez muerto el maestro.

 Los frescos de las Estancias, y en particular “La Escuela de Atenas”, son la quintaesencia de lo que ha venido en llamarse Renacimiento Clásico y cuyos máximos representantes en pintura son Rafael y Leonardo. Así mismo, esos frescos junto con los de la bóveda de La Capilla Sixtina de Miguel Ángel, son los más importantes programas del clasicismo romano en el campo de la pintura.

**LA TEMPESTAD, 1508. IL GIORGIONE ( 1477-1510)**

La Tempestad es un cuadro realizado en óleo sobre lienzo. Es unánime el consenso que atribuye esta obra a *Zorzo da Castelfranco***,** apodado Giorgione*.* Su breve vida, 1477-1510, no le impidió realizar, especialmente entre 1504 y l510, un conjunto de obras que le han convertido en objeto de estudio de la crítica más especializada al considerarle un pintor revolucionario que asentó los principios de lo que conocemos como la Escuela Veneciana del siglo XVI, cuyo máximo exponente será su discípulo Tiziano.

 La Tempestad es la pieza clave para comprender uno de los cambios más importantes acaecidos en la pintura veneciana a lo largo de toda su historia. Hasta ese momento la figura y el paisaje eranunidades independientes. La luz y el color servían para valorar la entidad de cada uno de los elementos, pero sin proponerse establecer entre ellos una estrecha relación de sentimiento. Giorgione busca una nueva dimensión, se propone unificar el tema por medio de la transcripción de la atmósfera, que es el nexo natural entre el hombre y la naturaleza. Proporciones, luz y color se combinan, pues, con un nuevo criterio. Este paso fue algo tan trascendente como el descubrimiento de la perspectiva en la Florencia del siglo XV. A partir de ahora la pintura fue algo más que dibujo y color.

 En el plano técnico, el artista contaba con el bagaje de conocimientos adquiridos en el taller de Bellini y, en el estético, con toda la tradición colorista de la escuela veneciana en la que el color no sólo es entendido como creador de formas, sino como generador de sutiles efectos tonales.

 Pero también introduce una innovación revolucionaria, al comenzar a trabajar directamente a partir de la realidad, representando las cosas como manchas de *“tintas crudas y dulces, tal como la realidad las mostraba, sin hacer dibujo”*. En consecuencia, Giorgione reunía los dos tiempos de la ideación y la ejecución en uno, y la pintura se convertía así en una experiencia vivida, aún a costa de arrepentimientos.

 La Tempestad es un cuadro que por primera vez en la historia de la pintura renacentista, el cuadro eleva a la categoría de protagonista un elemento del medio natural, la atmósfera torva y opresiva que precede al desencadenamiento de una tormenta sobre la ciudad.

 Contemplamos una vista inédita de la naturaleza captada en el instante en el que un relámpago rasga las nubes densas de la borrasca. El deslumbramiento de la luz repentina hace preciosos efectos de luces misteriosas en las plantas, las aguas, las hierbas, los arbustos y todos los demás elementos y vuelve insegura la perspectiva de las arquitecturas del fondo y de las columnas rotas cercanas al arroyuelo, con tal fuerza que sólo un artista genial puede captar y traducir en arte.

 Las figuras de primer término se hallan subordinadas a la atmósfera, reducidas al papel de mera referencia para la comprensión del ambiente y de las proporciones del espacio. No son figuras que interpretan una escena para nosotros. Al pertenecer ellas mismas a la Naturaleza son testigos pasivos, víctimas casi de la tempestad que está a punto de tragárselas.

 Existen numerosas hipótesis respecto al tema de este cuadro. Una de las suposiciones más probable es que represente a París niño alimentado por su nodriza, atribución temática que no contradice el descubrimiento, gracias al examen radiográfico, de una mujer en el lugar ocupado hoy por el hombre.

 Se ha sugerido también que la composición puede corresponder a motivaciones literarias, por ejemplo “ La Arcadia” de Sannazaro o a la “ Hypnerotomachia”, muy famosa en Venecia por entonces.

 Otras hipótesis pretenden que sea una representación alegórica de una sociedad secreta o cenáculo intelectual, o la plasmación de los principios de la composición elemental del mundo, base de las teorías fisico-filosóficas de la escuela renacentista paduano-veneciana.

 Por último no podemos olvidar la posibilidad de que el cuadro transcriba la leyenda del origen fenicio de la familia Vendramin, encargante del cuadro.

 Tal vez la explicación la podríamos encontrar en que el artista buscaba la autonomía del estilo, su máxima preocupación, frente al tema que se reduce a nada más que un estímulo, un pretexto.

**CARLOS V DE MüLHBERG, (1548). MUSEO DEL PRADO, MADRID. TIZIANO (1487-1576)**

 El arte veneciano del Cinquecento fue tan esencialmente *pictórico* que este carácter se impuso incluso a la arquitectura y a la escultura. Por eso realiza la transición entre la civilización del Renacimiento, que Florencia tiene el orgullo de haber creado, y la civilización moderna, con un concepto artístico nuevo, extendido inmediatamente a España y a Flandes por Velázquez y por Rubens. Venecia descubre lo pictórico, distinto de la plástica, los efectos del color opuestos a los de la línea, las emociones del alma que compensan las construcciones de la inteligencia.

 La longevidad de Tiziano le permitió una evolución dentro del arte de la pintura, recogiendo las diferentes aportaciones e influyendo en los artistas de su entorno. Fue discípulo de **Giorgione,** de quien conoció la novedosa manera de pintar sin boceto previo y el uso de una luz cristalina y colores radiantes.

 Tiziano, que fue creador y difusor del “giorgionismo”, fue también su superador. ue precisamente debido a su larga actividad y al carácter de pintor de altos personajes de la nobleza, de los reyes y papas, a lo que se debe el prestigio alcanzado por la pintura veneciana, que tanto habría de influir en la pintura posterior y muy especialmente en la pintura española del siglo XVII.

 Tiziano, también abrió nuevos cauces en el ámbito temático, destacando los argumentos mitológicos (*La Bacanal)*, religiosos, alegóricosy por supuesto el retrato (*El* *emperador Carlos V en Mühlberg),* del que fue un consumado maestro.

 Carlos V de Habsburgo domina y caracteriza la primera mitad del siglo XVI. Gracias a una habilísima serie de recomendaciones de personajes influyentes, Tiziano entró en contacto con Carlos V en 1530. Carlos se convierte en el principal comitente de Tiziano, al que en 1533 concede el libre acceso a la corte. Fue un pintor fijo en los encargos de Carlos V e incluso de su hijo y sucesor en España, el rey Felipe II.

 El emperador eligió a su pintor favorito para que perpetuara la victoria de las armas imperiales sobre los protestantes, en la batalla de Mühlberg. Tiziano presentó a Carlos V como conductor de un ejército victorioso, en un retrato ecuestre que evoca los monumentos de los grandes emperadores romanos de la antigüedad y que se convertirá en modelo de retrato ecuestre celebrador de todas las monarquías.

 El monarca se recorta sobre un bellísimo paisaje de bosque, con un río –la batalla tuvo lugar en las proximidades del río Elba-, iluminado todo por una luz de atardecer que le da un cierto tomo de recogimiento, solución que Tiziano adoptara con frecuencia para dar un sentido de inevitable soledad a los personajes y a las escenas. La vivacidad de los colores del metal de la coraza atravesada por una flamante faja roja, de la manta del caballo y el penacho que remata el casco del guerrero, contrastan magníficamente con la palidez y cierta melancolía del rostro del protagonista. Bajo el yelmo, los rasgos poco agraciados de Carlos V se iluminan por una chispa de fuerte determinación.

 Tiziano realiza un bello contraste de tonalidades frías que aparecen al final, sugiriendo aires de tormenta o de fragor de la batalla, con los tonos cálidos, rojos y amarillos, del primer plano, que dan vigor y vida a la figura. También destacara la perfección con que capta las diferentes calidades, desde el brillo de los metales, hasta la suavidad del terciopelo o el pelaje del animal. La pincelada cada vez más suelta permitirá la captación atmosférica por parte del pintor.

 Como ya se ha visto anteriormente este retrato influirá, no solo en la retratista ecuestre de las monarquías de la época, sino también en las de épocas posteriores, como en la española del siglo XVII, tal y como se puede apreciar en los retratos de corte de Velázquez.

**EL ESCORIAL, 1563 - 1583. JUAN DE HERRERA**

 Es tradicional considerar El Escorial como una obra realizada para conmemorar la victoria de San Quintin, sobre las tropas francesas, el día de S. Lorenzo de 1557. Pero existen otras razones en la génesis de este edificio junto con las singulares personalidades de Felipe II y sus arquitectos, especialmente Juan de Herrera.

1. Una de las razones más poderosas obedecía al deseo de hallar una sepultura digna para su padre Carlos V y de convertir el lugar en un panteón real.
2. Asimismo el mismo año del comienzo de las obras, terminaba el Concilio de Trento del que emanaban una serie de decretos relativos a la necesidad de crear seminarios y colegios para estudios sacerdotales.
3. Por último, a estas motivaciones habría que añadir la propia inquietud científica y didáctica del monarca que se plasmó en la espléndida biblioteca

 El Escorial fue edificado entre 1563 y 1585 por los arquitectos Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera apoyados por un gran equipo de arquitectos, pintores y escultores provenientes de toda Europa. Sin embargo, Felipe II estará en la base de todo el proyecto no sólo en su parte teórica sino vigilando estrechamente cada paso de forma que no hay elemento arquitectónico, pictórico o escultórico que sea realizado sin la aprobación explícita del monarca. Felipe II, personalmente, elegirá a los arquitectos que sucesivamente se encargarán del proyecto. En primer lugar a Juan Bautista de Toledo, a su muerte a **Pacccioto** y, más tarde, a Juan de Herrera.

 Los dos arquitectos españoles no eran, sin duda, los más renombrados de la época y sin embargo ambos tienen en común, al igual que **Paccioto,** su gran formación humanística, en Italia, su destreza en el campo de las construcciones ingenieriles y su preocupación por las formas geométricas perfectas.

 Los planos de esta singular edificación serán realizados por Juan Bautista de Toledo. Su proyecto consistía en un rectángulo de 206 x 162 m. con una concepción ortogonal en retícula, rematado por doce torres y comprendiendo colegio, convento, biblioteca y palacio.

 En 1564 el rey ordena duplicar el número de monjes y ampliar todas las dependencias poniendo en practica las nuevas disposiciones del Concilio de Trento. Este hecho y la muerte de J. Bautista de Toledo suponen la entrada en escena del italiano Paccioto, el cual, si bien respeta la traza original del edificio va a enfatizar la figura cúbica acentuando su hermetismo al levantar una segunda planta en todo el edificio. Su muerte en 1568 dejó paso a Herrera, ayudante de J. Bautista de Toledo, quien será el encargado de llevar a cabo esta gran obra, excepto el Panteón, conjugando elementos anteriores con soluciones propias.

 La planta resultante, se organiza en torno a tres núcleos:

1. El núcleo central que incluye la Portada central, la Biblioteca, el Patio de los Reyes, la Iglesia y, rodeando a ésta, el Palacio Real.
2. El núcleo sur integrado por el Patio de los Evangelistas y el Convento con sus cuatro patios menores.
3. El núcleo norte formado por el Palacio administrativo, el Seminario, el Colegio y los cuatro patios menores.

 De las doce torres proyectadas en principio, Herrera construirá solo seis: dos torres campanario que se sitúan a los pies de la iglesia, y cuatro torres que, situadas en los ángulos y terminadas en agujas piramidales, flanquean el edificio del que sobresale la gran cúpula.

 A lo largo de las fachadas Este y Sur, el edificio se complementó con jardines situados a varios niveles que desembocan en las huertas y el estanque.

 Si bien el edificio fue realizado como un todo armónico, destaca el eje central en el que se encuentran la Iglesia como el Nuevo Templo de Salomón, el palacio real como símbolo del poder, en intima simbiosis con la religión y por último el templo de la sabiduría representado por la Biblioteca..

 En el enorme muro de granito con una sucesión de ventanas dispuestas geométricamente, lisas, sin molduras ni cornisas, destaca la Portada central. Herrera la compuso por medio de dos pisos con columnas gigantes dóricas el de abajo y jónicas el superior, rematado éste con un frontón triangular con tímpano y adornado por almenas con esferas de bronce dorado.

 A través de la portada se accede al Patio de los Reyes obra de J. Bautista de Toledo en cuyo lado Este se levanta la fachada de la iglesia. Obra de Herrera. En ella destacan las columnas de orden dórico toscano entre las que se encuentran las estatuas de los 6 reyes de Israel, realizadas por Monegro, en clara alusión al valor de El Escorial como Nuevo Templo de Salomón.

 La iglesia, trazada por Paccioto pero modificada por Herrera, es de planta de cruz griega aunque alargada en el lado oeste por un vestíbulo (sotocoro) sobre el que se dispone un coro para los religiosos. El crucero esta coronado por una cúpula inspirada en la que Bramante proyectó para S. Pedro del Vaticano, rematada por un chapitel de pizarra ochavado en pirámide y soportada por cuatro grandes pilares adornados con pilastras de orden dórico.

Al fondo del presbiterio se encuentra el altar mayor levantado sobre una escalinata y presidido por el majestuoso retablo en jaspe mármol y bronce obra de Pompeyo Leoni, autor también de los cenotafios de Felipe II y Carlos V situados a ambos lados. Bajo el altar se proyectó el panteón real, terminado en época barroca.

 Abrazando el presbiterio se encuentra el palacio real dividido en dos alas, para el rey y la reina, situadas alrededor del Patio de los Mascarones. En los aposentos reales, de una gran austeridad, destaca la habitación de Felipe II que, se encuentra al nivel del altar mayor de manera que el monarca podía seguir los oficios religiosos desde la cama.

 En 1571 se acabó la construcción de la Biblioteca Laurenciana de los Médici y Felipe II se sintió animado a realizar a su vez una gran biblioteca en la que se reunieran su propia biblioteca particular y fondos legados por intelectuales de la época, así como ejemplares traídos de Granada y del Tribunal del Santo Oficio. Situada en la segunda planta, adosada a la portada principal, la biblioteca es un amplio salón cubierto por bóveda de cañón dividida en siete tramos por arcos formeros en los que se desarrolla una decoración alegórica de la ciencia.

 Del resto de las partes del palacio destaca en el ángulo S.E. el Patio de los Evangelistas, realizado por J. Bautista de Toledo e inspirado en el palacio Farnesio de Sangallo en Roma. Realizado en dos pisos de arcadas sobre pilares adornadas el piso inferior con columnas de orden dórico y el superior de orden jónico. En su centro Herrera realizó el templete octogonal inspirado en el de S. Pietro in Montorio adornado con las esculturas de los cuatro evangelistas, obra de Monegro, que dan el nombre al patio.

 A pesar de la contenida decoración que predomina en todo el recinto, entre sus muros se alberga todo un vasto ciclo pictórico estructurado dentro de un riguroso programa iconográfico propuesto por teólogos y pensadores, como Arias Montano, capellán del rey, y llevado a cabo por fresquistas españoles e italianos. Asimismo obras pictóricas de Tiziano, El Veronés, El Greco, Van der Weiden o Brueghel están distribuidas por todo el edificio

 Uno de los grandes valores del Escorial es que en él se elaboran las nuevas concepciones estéticas de la arquitectura del último tercio del S, XVI español, cuyo eje fundamental será el clasicismo italiano. Este nuevo lenguaje arquitectónico tendrá como puntos de apoyo:

* El manierismo de Serlio,
* Influencias del Norte, especialmente de Flandes, de las que Herrera conservó las cubiertas empizarradas a dos aguas y los chapiteles también empizarrados y terminados en bolas.
* La arquitectura de la familia Farnesio al servicio de la Contrarreforma caracterizada por su sencillez y sentido austero de fuerte tendencia al geometrismo que será llevada a cabo por Vignola y Paccioto
* El influjo de Vitrubio que aportará la búsqueda de una arquitectura puesta al servicio del poder, el uso de los órdenes dórico y toscano, la escasez de decoración, y la búsqueda de una armonía de proporciones.

 El Escorial se convierte así en una verdadera síntesis plástica de todas las artes. Su ambicioso programa, su multiplicidad de funciones y su estructura interna hicieron de El Escorial un ejemplo de la nueva arquitectura de la monarquía absoluta sujeta a los principios ideológicos de la Contrarreforma.

**RETABLO MAYOR DE LA BASÍLICA DE NTRA. SRA. DEL PILAR DE ZARAGOZA (1509-1518). DAMIÁN FORMENT.**

Está realizado en alabastro de Escatrón (Zaragoza), salvo el guardapolvo que lo enmarca, tallado en madera.

 El gran retablo mayor del Pilar, dedicado a la Asunción de la Virgen, fue la primera gran obra en tierras aragonesas del escultor valenciano, con ascendientes aragoneses, Damián Forment (h. 1475/80-1540). En el contrato para la realización del banco del retablo, firmado en mayo de 1509, el Cabildo de Santa María del Pilar exigió a Forment que la mazonería, pilares e imágenes de éste fueran tan buenas o mejores que las del retablo mayor de La Seo zaragozana. Para la ejecución del gran retablo Forment contó con un nutrido taller, en el que se formaron importantes escultores. En 1512 se concluyó el banco y el año anterior se había contratado con Forment el resto del retablo que, una vez terminado, se asentó a mediados de 1518.

 El retablo del Pilar es obra grandiosa y plena de belleza. En su composición Forment tuvo que atenerse al modelo del retablo gótico de La Seo; ello se aprecia, especialmente, en las arquitecturas del retablo y en los doseletes de adorno, tratados todavía al modo gótico, mientras que los relieves de las escenas del banco y las principales están tratadas según el nuevo estilo renacentista.

 En el banco se disponen en bajorrelieve dentro de hornacinas aveneradas escenas de la Vida de la Virgen, separadas entre sí por estatuillas de santos y apóstoles bajo doseletes calados. En esas escenas se aprecia la asimilación de las formas escultóricas del Quattocento italiano avanzado. En el sotabanco aparecen en bajorrelieve muy aplastado los retratos de Forment y de su mujer, lo que denota su autoconsideración como artista. Una rica decoración renacentista, formada por columnas abalaustradas, guirnaldas, putti, bucráneos, etc. flanquean los retratos.

 El cuerpo principal del retablo se organiza en tres calles, cada una de las cuales contiene una escena en altorrelieve, con muchas de sus figuras tratadas como si fueran estatuas. En el centro está representada la Asunción de la Virgen, a la izquierda la Presentación de María en el Templo, y a la derecha el Nacimiento de la Virgen. Monumentalismo, gravedad y naturalismo son rasgos de la manera de esculpir de Forment en estas escenas, y en ellas se aprecia el rápido influjo de modelos del Alto Renacimiento italiano casi coetáneos. En la principal, María es portada a los cielos por ángeles, mientras la contemplan los Apóstoles, con rostros muy expresivos. De entre ellos destaca Santiago, figura rotunda y enérgica, que se vuelve con curiosidad a la escena de la Presentación en el Templo.

 Sobre la escena principal está el óculo o manifestador, para la exposición del Santísimo Sacramento en días de fiesta, que será habitual en los grandes retablos aragoneses, especialmente si son catedralicios. A su alrededor aparece Dios Padre con una Gloria de ángeles. Las cresterías y doseletes gótico-flamígeros que cubren el piso superior del retablo son de gran belleza y cobijan pequeñas estatuillas de santos y virtudes. Este retablo estuvo policromado, pero el color sólo se aprecia hoy en las escenas de banco.

 Como retablo mayor sería el marco y referente visual de las celebraciones litúrgicas del antiguo templo del Pilar, gótico-mudéjar, y del posterior barroco. Su programa iconográfico, con escenas de la Vida de la Virgen, fue perfectamente elegido y plasmado para exaltar a la figura de María, titular de la basílica.

 Es una de las obras más importantes de la escultura española del Renacimiento, que dio fama y prestigio a Forment, que recibiría encargos para hacer otros grandes retablos en Zaragoza, Huesca, Poblet, Barbastro o Santo Domingo de la Calzada.

**SAN SEBASTIAN (1532). MUSEO DE ESCULTURA DE VALLADOLID. ALONSO BERRUGUETE (1490-1561)**

 Alonso Berruguete nace hacia 1488 en Paredes de Nava y muere en Toledo a mediados de Septiembre de 1561. Era hijo del pintor Pedro Berruguete, con el que se forma como pintor. Será durante su permanencia en Italia donde se forme su personalidad artística. Allí estudia las obras de Ghiberti, Donatello y Miguel Ángel, que van a influenciar toda su trayectoria artística y sobre todo en su faceta de escultor.

En toda su obra se aprecia su formación en el expresionismo tradicional de la escuela castellana y la asimilación de las formas del manierismo florentino. Su obra es expresionista, movida, disimétrica, con predominio de la línea serpentina y con actitudes extrañas y caprichosas e incluso imperfecciones formales que en ocasiones provocan cierta incomprensión por sus conciudadanos.

Es un artista que busca y encuentra un nuevo estilo, subjetivo y original, que será la clave de la escultura manierista española.

 Alonso de Berruguete, después de una etapa en Italia, donde completa su formación, realiza distintos encargos en España y, posperiormente, es nombrado pintor de Carlos I, para el que realiza varias obras. Se instala en Valladolid, donde firma la escritura para la realización del retablo del monasterio de San Benito. La talla de San Sebastián forma parte del grupo de esculturas del retablo de San Benito de Valladolid.

 Existe relación entre la traza de este retablo de San Benito y el monumental nicho de remate del retablo de la Catedral de Siena, obra de Miguel Ángel. Estas semejanzas indican el grado de conocimiento de Berruguete de las corrientes italianas. El retablo se completa con toda una serie de figuras de santos y profetas como San Jerónimo, San Cristóbal, el sacrificio de Isaac, ninfas y la figura de San Sebastián.

 La figura de San Sebastián, de alrededor de un metro de altura, está realizada en madera policromada y dorada. Representa un joven, cuya figura de líneas sinuosas se recuesta en un tronco de madera inestable, resbalando de la superficie del madero y con una acentuación de las líneas en la pierna, que se dobla y que tiene su paralelo en la parte inferior del cuerpo.

 Podría estar inspirado en un dibujo de Leonardo da Vinci para un San Sebastián que se conserva en Hamburgo. En la talla y anatomía del cuerpo, Berruguete, parece seguir el consejo leonardesco que *“a las personas jóvenes no hay que señalarles músculos fuertes, sino una encarnadura dulce con flexiones simples y miembros torneados”*. A esta idea responde la imagen del santo.

 La influencia del maestro florentino se aprecia también en el rostro de gran expresividad que parece representar el ánima a través del gesto.

La figura de San Sebastián evoca también al Esclavo de Miguel Ángel que se conserva en el museo del Louvre. La influencia del escultor florentino se aprecia en toda la obra de Berruguete, por la variedad de gestos y movimientos y la tendencia a la acentuación del contraposto, que genera la *“****figura serpentinata****”* característica del Manierismo. Sin embargo, el escultor castellano, tiene una obra personal; frente al equilibrio y la búsqueda de la belleza de Miguel Ángel, su obra se caracteriza por el desequilibrio, la movilidad y la vida rebosante que desborda las actitudes y los movimientos con los que consigue un expresionismo acentuado por la disimetría de los cuerpos y rostros.

**El Greco. Doménikos Theotokópoulos.**[**1541**](https://es.wikipedia.org/wiki/1541)**-**[**1614**](https://es.wikipedia.org/wiki/1614)

El Greco es uno de los pintores más importantes de esa corriente artística -históricamente menospreciada- que denominamos M*anierismo*.

 Pintor cretense, sus viajes lo llevarán en 1567 a Venecia; en 1570 está en Roma; en 1577 llega a Toledo, donde residirá hasta su muerte (1616)

 Nunca abandonará su inicial formación bizantina, a la que deberá algunos aspectos de su estilo: rigidez, hieratismo y frontalismo. De Venecia toma fundamentalmente el colorido y la luz; sin embargo -pese a ser discípulo de Tiziano-, su obra tiene una conexión más clara con el manierismo de Tintoretto. Todas estas influencias van a estar presentes en su pintura.

 Respecto a su etapa romana la influencia de Miguel Ángel es palpable, sobre todo en su primera época. El poderoso dibujo y la grandiosidad de muchas de sus figuras procede del maestro toscano.

 Viene a España, atraído por las posibilidades de trabajo que ofrecía la construcción del Escorial. Sin embargo su obra (“*San Mauricio y la Legión Tebana*”) no se ajustará a la pintura que los italianos desarrollan en el Escorial y no será de agrado del monarca. Se asentará en Toledo, identificándose con la ciudad y con el temperamento español.

 En su obra española se pueden establecer claramente dos etapas: una primera, más contenida formalmente, más naturalista y una segunda donde todas sus características manieristas se extreman. La obra que comentamos es de sus pinturas iniciales en España, y todavía tiene una contención formal, una sobriedad cromática y un *expresionismo*, digamos, contenido

 Sin duda El Greco es un pintor manierista, si bien su acusada personalidad pictórica lo hace profundamente original, incluso hasta lo extravagante para algunos.

 Manieristas son, en efecto, el típico alargamiento de sus figuras, sus contorsiones y deformaciones, sus actitudes danzarinas e inestables. Manierista es su especialísimo tratamiento del espacio, la renuncia a la profundidad, la dislocación espacial, el desequilibrio compositivo: frente a espacios de la tela absolutamente agobiados, otros permanecen vacíos; pasillos espaciales, diferente tamaño de las figuras; la creación de dos mundos sobre el mismo espacio de la tela: el mundo *terrestre* y el mundo *celestial* (como es apreciable en tantas y tantas obras, sirva como ejemplo ***“El entierro del Conde de Orgaz”****)* enlaza bien con la tendencia del manierismo a las oposiciones y contrastes. Manierista es la progresiva evolución de su paleta, desde un colorido ricamente veneciano, como en la obra que comentamos aquí, hasta las luces fantasmales, tornasoladas, frías y relampagueantes de sus últimas producciones. Todo en El Greco maduro es anticlásico, inmaterial y tan profundamente personal que no pudo ser comprendido y apreciado hasta que nuestro siglo XX se libró de la *dictadura* de la naturaleza y empezó a ver la pintura con los ojos del interior del artista.

**El ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ( 1586-1588)**

Se trata de un óleo sobre tela de unas dimensiones considerables (4,80 por 3,60 m.) y se encuentra en la iglesia toledana de Santo Tomé.

El tema recoge una escena acaecida en Toledo en 1322, año en que muere el conde (aunque él no poseyera ese título sino sus descendientes). Don Gonzalo Ruiz, que así se llamaba, había transformado una antigua mezquita en la mencionada iglesia. Además, solicitó a la reina María de Molina otra nueva que dedicó a san Esteban, y varios edificios para los agustinos. Por ello, tanto San Esteban como San Agustín le tenían que estar muy agradecidos. Cuando el conde murió, hacia 1323, se produjo un milagro que es descrito en el acta del encargo al pintor.

El concilio arzobispal de Toledo manda como mediador ante el Greco a Andrés Núñez para acordar el encargo: el precio por pintar *El entierro del conde Orgaz* sería de 1.200 ducados. Cuando la obra fue entregada, los encargantes se resistieron a pagar los 1200 ducados. Después de una serie de pleitos y tras recibir la suma convenida, el Greco dejó escrito: "La cantidad del pago está por debajo del valor de mi obra, como cierto es que mi nombre (...) pasará a la posteridad como el de uno de los más grandes genios de la pintura española".

El lienzo aparece claramente dividido en dos zonas: una terrenal y otra celestial. En la primera renuncia a lo escenográfico y la concibe como la exposición del milagrosos entierro. En el centro, San Esteban, juvenil, y San Agustín, con barba blanca, sostienen el cuerpo del caballero revestido con una armadura parcialmente dorada. La indumentaria de los dos santos da ocasión al pintor para introducir nuevas pinturas dentro de la pintura (la lapidación de San Esteban o la franja vertical con figuras de santos). Un friso de rostros (todo un recuerdo de antiguas influencias: la ***isocefalia*** *bizantina*) pertenecientes a caballeros compungidos y resignados, limitados por clérigos y sacerdotes, asisten a la escena. El Greco sitúa, en esta escena acaecida en el siglo XIV, personajes de su Toledo contemporáneo, (a Jorge Manuel, hijo del pintor, al mencionado Andrés Núñez que se corresponde con la figura de la derecha que mira atónito la escena celestial; también un posible autorretrato del Greco etc.). Todos con la indumentaria del siglo XVI así como la mencionada coraza que porta el difunto.

Un ángel toma el alma del conde y la transporta hacia la parte superior, la escena celestial asentada sobre unas nubes que constituyen el soporte de los personajes que residen en la gloria. Un ángel que une e integra perfectamente los dos mundos, el terrenal y el celestial llevando en sus manos tan preciada carga.

Allí, en lo alto, el alma será recibida por Cristo al que acompañan la Virgen y San Juan Bautista *.* En el movimiento de la nube de la parte izquierda puede identificarse a David, Moisés, Noé y, más arriba, San Pedro con las llaves. Entre los santos de la parte derecha, pueden reconocerse a Felipe II y al cardenal Tavera. Todos contemplan la presentación, ante Cristo juez, del alma del señor de Orgaz.

Desde el punto de vista compositivo, el Greco divide el lienzo en dos zonas separadas por una zona de nubes. Por otra parte, un eje vertical que partiendo de Jesús y a través del ángel llega al señor de Orgaz, compartimenta el espacio en cuatro zonas. A su vez, en la zona superior y en torno al eje de simetría, se forma un rombo encuadrado por las figuras de Jesús, la Virgen, San Juan y el ángel. Mientras la distribución de las figuras en el espacio inferior se hace de manera clásica, la parte superior rezuma manierismo en las violentas diferencias espaciales entre los diversos planos y la utilización de un espacio inestable donde se acumulan las figuras entre nubes algodonosas.

En el apartado cromático, existe un evidente predominio del negro y los tonos fríos que son como el fondo o telón del cuadro, un aliado perfecto para el pintor que hace resaltar el blanco de las golillas enmarcando forma precisa las expresiones de los rostros y las puntillas blancas de las mangas recortando, sobre el fondo oscuro, unas manos que invitan al espectador a centrarse en el tema central del cuadro. Grises, amarillos y rojos, junto a una gama secundaria de violetas, azules y verdes, completan el cromatismo de la zona inferior. En la superior, la gama cromática, los tonos y matices se enriquece. En cambio, el grado de realismo de los personajes se reduce de abajo arriba, progresivamente, hasta llegar a la figura desmaterializada de Jesús.

Otro valor a destacar es el movimiento. Frente al estatismo de la escena terrenal, se advierte un gran dinamismo en la celestial. Sin embargo, el Greco logra establecer un equilibrio complejo y muy estudiado entre los efectos estáticos y soluciones de movimiento. El grupo central parece estar moviéndose con las figuras de los dos santos que, al sostener el cuerpo del difunto, se inclinan hacia él. Sin embargo, el friso de los caballeros y los sacerdotes es, por el contrario, estático.

En la zona alta se aprecia mucho más movimiento y dinamismo conseguido fundamentalmente a través de las agitadas nubes y de las contorsiones de las figuras que sirven para acentuar el efecto. Pero tampoco es todo homogéneo: contrasta la actitud contenida de la Virgen con la postura de San Juan y con la nube agitada de la parte izquierda. Éstos dos elementos junto con el ángel portador del alma y el angelito de la derecha son lo más dinámico del conjunto.