

EL RENACIMIENTO.

1 Introducción

1.1 Polémica

A) ¿Qué es Renacimiento? El vocablo conlleva un apriorístico juicio de valor que indica algo positivo. En general refleja situación de esplendor cultural en el arte, la literatura y el pensamiento. Pero no es un Movimiento orgánico ni homogéneo y el motor del cambio es diferente para el arte y para las letras.

Para Mousnier es una expansión de la vida en todas sus formas, impulso vital del espíritu. Sus autores forjaron un mito histórico: la antigüedad y fueron conscientes de la nueva etapa.

B) ¿Hay ruptura entre Edad Media y Renacimiento? Burkhardt (1860) estima que no hay relación ninguna entre las dos épocas. Durante el Romanticismo en el S. XIX se revaloriza la Edad Media y Ferguson llega a decir que el Renacimiento no es más que el otoño de la Edad Media. Panofsky estima que la antigüedad no se perdió durante la Edad Media y hubo renacimientos de ella anteriores al italiano.

Garin estima que ese concepto de la luz renacentista frente a tinieblas fue un invento renacentista a la vez que se creó el concepto de Edad Media como si fuera un bache intermedio entre lo clásico y lo renacentista. Para estos autores el lema dialéctico luz-tinieblas fue un instrumento y causa de los renacentistas para legitimar así su proyecto de renovación radical y pasar así a la posteridad.

C) Hoy en día se piensa que el paso de un estilo a otro en Italia no fue repentino sino gradual y con intermediarios: Ghiberti y Fray Angélico son los ejemplos de este periodo intermedio. Sin embargo hay un cambio sustancial, según Romano-Tenenti, los artistas florentinos elaboraron un sistema terrenal y profano en clara contraposición al arte gótico. La brecha abierta era profunda e insalvable. En Flandes la transición es diferente, menos brusca. Hay fórmulas nuevas de representación pero recogen la religiosidad nórdica que nace en el gótico. El sentido místico-dramático de la fe ocupa el centro de su arte, aunque ambientan lo divino con una naturaleza recobrada bañándolo de luz terrenal y con formas realistas. Sólo en el sentido religioso los flamencos podrían ser definidos como medievales.

Actualmente la historiografía del arte reconoce la personalidad propia del Renacimiento. Su novedad no serían sus contenidos culturales sino el nuevo espíritu en la valoración del hombre. Por esos primero fueron los artistas (pintores) y luego los teóricos humanistas.

Según Romano-Tenenti la tradición gótica pesaba más en la filosofía y literatura que en el arte italiano (Italia siempre tuvo un Gótico muy pobre). El vigor crítico en la literatura de Maquiavelo lo demostró un siglo antes Brunelleschi, Donatello o Masaccio. El cambio de Gótico a Renacimiento vemos pues que es diferente, tanto por zonas europeas como por campos culturales.

1.2 Contexto socioeconómico del Renacimiento

El marco social es la burguesía urbana y mercantil de las ciudades italianas y sobre todo de Florencia, con los Médicis de mecenas. Se difunde por las principales ciudades comerciales de Italia.: Florencia, Venecia, la corte pontificia en Roma y Milán con la familia de los Sforza y Mantua con la familia de los Gonzaga. En estos círculos, alrededor de un mecenas se elabora el ideal de vida cortesana, una nueva concepción de la vida en sociedad que se extiende a las cortes reales europeas.

A) ¿Por qué en Italia? Huyghe estima que la civilización y cultura italianas no se fundan en la Edad Media sino que es más antigua. Hay nostalgias de grandezas perdidas en la antigüedad y ahora se intentan resucitar. Sus condiciones político-sociales son más propicias que en el resto de Europa: tras alcanzar una total autosuficiencia económica y política con respecto a la estructura feudal, se buscó una cultura y un arte no anclados en una visión que contradecía las conquistas terrenales de las sociedades urbanas. El hombre había creado su paraíso en las ciudades del norte de Italia, el hombre podía crear igual que Dios.

El papado fue favorable a esta tendencia humanista. Fue un fenómeno anómalo. En vez de ocuparse en la reforma religiosa de Lutero y Calvino en el s. XVI, estimuló la difusión de la cultura pagana. Eso ya se había visto durante el papado de Avignón pero en Roma fue mucho más importante durante los s. XV y XVI.

Italia fue el país europeo donde las creencias tradicionales se sintieron menos profundamente ofreciendo escasa resistencia a una sensibilidad laica, aunque no anticristiana. En Flandes la situación económica es similar al norte de Italia y políticamente también es estable con notable difusión de una cultura urbana y con un gran desarrollo de una poderosa clase burguesa, pero aquí el sentimiento religioso revela diferentes raíces culturales que encorsetarán los cambios artísticos.

1.3 Características generales del Renacimiento

1.- Individualidad del hombre porque él es el centro del universo. Deja de ser parte del rebaño y se convierte en algo creador, en lo más importante.

2.- Movimiento cultural que recupera el mundo clásico, el cual será patrón de los humanistas y no tanto de los artistas. Los hombres de letras tenían la antigüedad clásica como punto de referencia y apoyo moral para su modo de pensar y escribir. Los artistas añadieron además la autoridad de la naturaleza y los apoyos de la ciencia.

3.- El Renacimiento es pues una vuelta a la naturaleza, la cual significa en arte renovación, búsqueda de nuevas técnicas para plasmar con mayor fidelidad la realidad, para crear la belleza en una obra de arte divina por ser eterna y bella por ser natural.

4.- La negación de todo lo anterior es parte de la rebeldía innata que lleva todo movimiento de vanguardia y que ayuda a sentirse distinto y original. Sólo que ahora, su rápida propagación por Italia y por Europa entera demuestra que la situación general estaba bastante madura para el cambio y las fórmulas de los florentinos interpretaban este cambio en lo fundamental.

5.- La obra de arte va a ser importante en sí misma y no como símbolo ni apoyatura física de ninguna idea. La obra de arte persigue la belleza formal estética física, lo más veraz posible y lo más parecido a la realidad.

6.-Tendencia a la universalidad, captación de la idea de sociedad en movimiento evolutivo. Hay una sustitución de la jerarquía medieval por un Individualismo donde se reconozca al hombre por sus acciones, no por su apellido, reivindicando la dignidad humana. Pero esta perfección humana parte de niveles sociales altos (élite oligárquica) por lo que no supuso una, auténtica revolución mental, siendo un movimiento laico pero cristiano, de vanguardia pero mirando a la antigüedad clásica.

1.4 El arte del Renacimiento

Según Romano-Tenenti, el arte vivió en el s. XV una auténtica revolución en profunda armonía con otras tendencias culturales, (filosofía, literatura etc.). En estas otras tendencias se manifiestan novedades indudables. Todas se mueven en torno a un centro propulsor y representan las diversas formas estéticas de un, cambio ético fundamental. Pero, en estas tendencias no artísticas la

transformación es más lenta y sin una aparente unidad. En arte en cambio podemos hablar de una auténtica revolución.

El nuevo arte se manifiesta en dos zonas que eran los dos polos de la cultura europea: Flandes y N.de Italia. En el 1400 nace allí una representación plástica nueva que simboliza y materializa el cambio de sus sociedades. Sus dimensiones son individualistas y antropocéntricas y afirman los valores éticos terrenos, con una fuerza radical y con diferente metodología que los humanistas.

En el Gótico el fondo es dorado negando el azul del cielo, el espacio no es real, lejano de la naturaleza y se representan acontecimientos y personas nunca vistos pero creídos, sentidos e imaginados. Pisano en escultura y Giotto en pintura son excepciones sin continuación de un gótico de transición al Renacimiento. Y hay que esperar a la generación de Brunelleschi, Donatello y Masaccio en Italia y los Van Eyck en Flandes para ver la auténtica innovación, la cual se extiende por todo el occidente evolucionado en pocas decenios.

Hombre y naturaleza tienen valor por sí mismos y exigen que el artista los represente en su propia fisonomía. Lo divino se representa también diferente: en el Gótico la figura traduce un sentimiento y no es más que un símbolo, soporte físico de una idea. Ahora las imágenes no son simbólicas sino que tienen valor en sí mismas y representan una realidad sensible y humana.

1.5 Italianos y flamencos

La intensa analogía expresiva en que confluían Flandes y Toscana fue breve y cada uno siguió su ruta por vías divergentes. Los flamencos representaron la realidad divina, humana y natural a un mismo tiempo, y los toscanos, sobre todo florentinos perfeccionaron, un sistema de representación artística no subordinado a los valores religiosos cristianos.

Los flamencos, aún con fórmulas nuevas, estuvieron en armonía con la colectividad nórdica de viva religiosidad. Los Van Eyck y Van der Weyden demuestran su amor a lo humano pero lo expresan de un modo íntimo o alusivo a un insondable misterio religioso. Intentan hacer latir algo profundo y cósmico en el corazón humano, pero fundamentalmente cristiano. Esto les permite no contraponer lo humano y lo divino y lo conciben en armonía con una espiritualidad que luego se revelará en la Reforma de Lutero.

Estos nuevos sentimientos religiosos en Flandes, por sus características, pueden llamarse modernos. Era la forma de acercar lo divino a lo humano. Sus santos e imágenes tienen el aspecto de seres vivos. El malestar religioso que expresará el Bosco, la aparición de una fuerte y heterogénea influencia italiana y la reacción política calvinista impedirá que esta escuela alcance el desarrollo orgánico y continuidad. **Los flamencos trataron pues de humanizar lo divino mientras que los italianos divinizaron lo humano.**

En Italia el camino es distinto, inversamente simétrico. La base es la capacidad individual de crear y construir la conciencia de la propia autonomía del hombre. Los italianos se basan en sus doctrinas de la perspectiva y la geometría. Es una metodología científica no rescatada de fuentes clásicas sino de la visión crítica de la realidad. Todo para crear algo valioso en sí mismo, casi divino, inmortal, digno, el más alto grado de la grandeza del hombre.

Todo esto implicaba el valor autónomo de la obra de arte. Pero geometría y perspectiva son además de indispensables meros instrumentos del artista que no deben dominarle.

La conquista de un arte terreno se hacía total así en Italia. Tras Brunelleschi, Donatello y Masaccio, este arte mantendrá intacta su vitalidad hasta fines del siglo XVI (no como en los otros sectores de la cultura donde sus ecos se oirán episódicamente y no como fases de un armónico desarrollo).

En los temas cristianos, todavía muy numerosos, los autores italianos tratan de transfundir una vaga y difusa religiosidad no relacionada con la sensibilidad colectiva (la mayoría del pueblo italiano era profundamente religioso).

A los artistas florentinos les faltó ese aliento colectivo, íntensamente religioso, de sus compañeros de Flandes y a los flamencos les faltó esa rigurosa visión perspectiva de los florentinos aunque introdujeron técnicas italianas como el claro-oscuro, la luz atmosférica, los colores no uniformes sino esfumados, y el sentido del espacio.

La separación con la Edad Media fue en Italia más clara, audaz y sistematizada que en Flandes. El arte florentino llevó su revolución en un plano rigurosamente humanista. No sintió la exigencia de representar lo cósmico ni lo sobrenatural. Para ellos el objeto plástico más bello es el hombre y el punto creador focal es su ojo. Con este poder creador, el artista se sitúa a la par de Dios.

2 EL RENACIMIENTO: EL QUATTROCENTO ITALIANO

2.1 Características generales del Renacimiento.

La vuelta a la Antigüedad Clásica no es más que un aspecto del Renacimiento. Pero no rompen por ello con la tradición cristiana sino que la mezclan con la tradición pagana clásica. Uno de los factores que explican el Renacimiento es que la Antigüedad Clásica se consideró durante toda la Edad Media en Italia como un legado nacional, el espíritu nacional estaba en el Arte Romano.

Otro factor es la distribución de Italia en principados rivales, ciudades repúblicas que rivalizan en poder y que muestran sus beneficios orgullosamente invirtiendo en Arte. Las grandes familias burguesas como los Medicis, los Pacci, los Sforza, los Montefeltro, etc, son banqueros adinerados que invierten el dinero para crearse una imagen rica en el arte y estos mecenas rivalizan por la cantidad y la calidad del Arte.

Periodización

-1400 a 1500= Renacimiento temprano o Quattrocento
-1500 a 1527= Renacimiento clásico o Grandes Maestros
-1527 a 1600= Bajo Renacimiento o Manierismo.

2.2 Características generales de la arquitectura del Quattrocento.

A.- Se intenta recuperar el concepto de Orden Arquitectónico como conjunto de reglas formales que unen entre, sí de manera preestablecida, todas las partes de un edificio. Pero en el siglo XV estas soluciones proporcionales se consiguen mediante un **módulo** y con soluciones matemáticas nuevas. Un módulo es un cubo cuyas proporciones se aplican en todas las partes del edificio. Según Bramante el módulo ideal sería un cubo de 1 metro de alto por 1,61 metros de largo.

B.- En el Gótico las dimensiones están hechas para Dios pero en el Renacimiento el hombre es quien domina al edificio y sus proporciones son siempre humanas. El equilibrio entre base y altura responde a una exigencia estética humana, no divina, y por ello las líneas verticales no deben preponderar sobre las horizontales.

C. - Las proporciones deben ser sencillas, ceñidas a una geometría simple y comprensible ya que la belleza se halla más cerca de la pureza y la sencillez que de lo artificioso.

D.- La misma medida humana que los griegos encontraron para sus edificios en su parte exterior encuentran ahora los arquitectos italianos pero en el interior.

E.- Lo horizontal prevalece sobre lo vertical a base de molduras, líneas de imposta, separación de plantas, etc.

F.- Al ser más bajos los edificios no necesitan de la estructura gótica y desaparecen los arcos apuntados, los gruesos estribos, arbotantes y pináculos. Vuelve el arco de medio punto como figura esencial del clasicismo.

G.- Se tiende, como en todas las artes, al sentido unitario de la obra, con un espacio interno que debe ser visto de una sola vez. Este sentido de visión unitaria llevará a la Arquitectura a reducir la altura de la nave central de los templos con respecto a las naves laterales, a la planta de salón y sobre todo a las plantas centralizadas, circulares, cuadradas o de cruz griega.

H.- La rivalidad entre repúblicas y la fuerte personalidad de algunas artistas hacen que estos artistas sean reclamados, conocidos y casi adorados. El artista definirá con exclusiva personalidad su obra (no con libertad porque el encargante aún manda mucho). Por eso a partir de ahora la Historia del Arte se escribe con artistas en vez de con obras de arte.

I.- Esta nueva arquitectura empieza en la ciudad que va a ser el centro del arte en Italia: Florencia, y empieza con dos arquitectos que serán los pioneros del Renacimiento: Filippo Brunelleschi y León Battista Alberti.

2.2.1 Filippo Brunelleschi (1377-1446)

Fue hijo de notario y estudioso de las matemáticas y de la mecánica, fue escultor, arquitecto y diseñador. Sus estudios en boceto sirvieron para desentrañar los secretos de la perspectiva lineal. Sus principios teóricos se basan en tres leyes:

- Disposición clara y ordenada del trazado, en planta y alzado.
- Edificación proporcionada según un módulo
- Modelado sencillo de los detalles de la construcción. Desecha la decoración aplicaba y sólo se queda con una suave decoración arquitectónica resaltada con un color gris sobre blanco.

Su obra la desarrolla casi por completo en Florencia y es de dos tipos: Religiosa y civil. Su primera obra religiosa es la **Cúpula de Santa María de las Flores**. Viajó a Roma para conocer los sistemas constructivos romanos y allí vio la gran Cúpula del Panteón de Agripa ya que el Gótico no tenía una tradición de grandes cúpulas.

El proyecto era gótico: terminar la catedral con una **cúpula** que sería el símbolo de la ciudad. Muchos arquitectos decían que era imposible y Brunelleschi se quedó el encargo. Construyó una cúpula siguiendo soluciones romanas pero con nuevas herramientas. Parte del tambor octogonal con



una cúpula que también será octogonal, separando cada paño con unos nervios aún apuntados como la misma cúpula (no debía desentonar de la catedral gótica). Pero para solucionar el problema de peso construye una doble cúpula con un hueco en el medio de las dos. Primero trazó el armazón de nervios por dentro y por fuera y luego cerró con plementería por dentro y por fuera. Para esto usó nuevas herramientas y

obreros cualificados. Brunelleschi no la terminará toda ya que murió sin hacer la linterna. Desde entonces se convirtió en un arquitecto moderno distinguiendo el proyecto intelectual, con diseños y bocetos, de la realización material.

La Iglesia de San Lorenzo, realizada en 1421 tiene una planta no original sino inspirada en las basílicas paleocristianas. Tiene tres naves con una central ligeramente más alta, sin crucero, con cabecera rectangular y no circular. En ella Brunelleschi introduce una novedad muy sutil: construye toda la Iglesia de acuerdo a un módulo y este módulo es el cuadrado del crucero, con sus múltiples y submúltiplos. Ese cuadrado es la parte más importante del edificio y siempre lo resuelve como un círculo (el de la cúpula) inscrito en un cuadrado (esa era la figura ideal en el Renacimiento).



El sistema de cubiertas es distinto: cúpula sobre el crucero, techumbre plana de madera sobre la nave central y **bóvedas bahiadas** en cada tramo de las naves laterales. Los soportes son columnas clásicas con un capitel corintio y un trozo de entablamento encima y de cornisa. Sobre ella ya nace el arco de medio punto. Todos estos elementos están resaltados con diferente color (color arquitectónico, no pintado). Por todo ello la sensación de armonía, sencillez y equilibrio es perfecta.

Otras obras de Brunelleschi son La Iglesia del **Santo Espíritu**, de iguales características que la anterior, la **Capilla de los Pazzi**, de planta centralizada cubierta con una cúpula en el medio y dos naves rectangulares a cada lado del centro que se cubren con dos bóvedas de medio cañón. La fachada recuerda a un arco de triunfo en forma de pórtico. Es un entablamento roto con un arco de medio punto en el centro.



2.2.2 Leon Battista Alberti

También fue florentino, pero su obra se reparte por otras ciudades y sobre todo en Mantua. Frente a Brunelleschi, que es un práctico, Alberti es un diseñador teórico y especialista en remodelar edificios viejos. Escribió en 1436 su **Tratado de Pictura** y en 1485 se publicó de forma póstuma: su **De Re Aedificatoria**. Su influjo fue más importante como teórico compaginando las enseñanzas de Vitrubio con las nuevas tendencias renacentistas. Sus principales edificios son religiosos

La remodelación de la **Iglesia de San Francisco** en la ciudad de Rimini, es una de sus mejores



obras. Era una iglesia medieval. Segismundo Malatesta, condottiero violento de Rimini, decidió construir su capilla funeraria en la iglesia de San Francisco y llamó a Alberti para adecuarla. Alberti forró la iglesia de piedra y en el interior forró las columnas y los arcos con pilastras clásicas. En la cabecera situó las capillas funerarias del condottiero y su esposa.

Pero lo más importante es la fachada, entera de Alberti. Consta de dos pisos. El inferior reproduce el esquema de un arco de triunfo con un vano abierto en el centro y dos laterales ciegos adosados al muro. Sobre este esquema pone en el piso superior un frontón con su tímpano muy a la romana. Ese esquema de adintelación mezclado con arco de triunfo y con un frontón encima será repetido una y otra vez y es un hallazgo donde Alberti funde los diferentes elementos de la arquitectura clásica haciendo una reinterpretación de ellos.

La Iglesia de Santa María Novella estaba ya construida pero no tenía fachada y Alberti



diseñó ésta. Rica y bien distinta a la pobre iglesia, la fachada no oculta la estructura de ésta pero sí su pobreza. Toda la fachada obedece a un módulo. La policromía de las fachadas era tradicional en Florencia y Alberti continua esa tradición. Antes en la fachada había unos enterramientos en **arcosolios** y Alberti los respetó y los introdujo en la decoración.

Otra solución para unificar y proporcionar las diferentes alturas entre la nave central y las laterales fueron las volutas que unifican la fachada. Esta solución también se convertirá en algo fijo durante el Renacimiento.

Otra fachada importante por su monumentalidad y soluciones nuevas fue la de la **iglesia de San Andrés**, una fachada más baja que el abovedamiento de la nave, el cual se continúa por encima de la fachada en forma de tunel. Son dos pisos desiguales con el esquema de arco de triunfo abajo y el frontón arriba ocupando toda la anchura de la fachada. Es una fachada sin policromía porque en Mantua no era tradición.



Otros arquitectos coetáneos a Brunelleschi y a Alberti son: **Michelozzo, Benedetto da Majano y Juliano de Sangallo** (1445-1516). De los tres, el último es el más importante. Los tres son florentinos .

La fachada de la Cartuja de Pavía. Es un fachada telón en la que se juntan elementos de varios estilos: relieves góticos, decoración renacentista como las ventanas abalaustradas. En el Norte de Italia el Renacimiento tuvo que luchar frente a un gótico plenamente establecido. Por eso es más tardío pero tiene características diferentes: aquí va a prevalecer lo decorativo sobre lo arquitectónico y a veces lo primero encubre totalmente lo segundo. Esculturas, mármoles, arcos, frisos y otras decoraciones. El cambio se produce en plena época del Gótico Flamígero y la decoración exterior preocupa mucho. Por eso en estas zonas se van a quedar sólo con los aspectos decorativos del Renacimiento pero no con su revolución de base: el concepto espacial y de proporciones. Todo esto también se explica porque en estas zonas el Renacimiento es importado y no la conclusión estética de un auténtico cambio en el pensamiento artístico. Lo mismo que ocurre en esta zona de Italia va a ocurrir en otras zonas europeas durante su primer Renacimiento. En España ésto se le va a llamar Plateresco.

2.2.3 El Palacio florentino

Supone toda una renovación tipológica:

A- pierde el carácter militar de los palacios góticos porque las circunstancias sociales son diferentes, de paz.

B- sus propietarios son la nueva burguesía urbana la cual exige un edificio más funcional, más urbano pero también un diseño comprometido con la nueva moda arquitectónica.

C- se unifican en altura y tienen una forma cúbica y sencilla. Se tiende a la simplificación en la planta.

D- hay una regularización de los vanos en la fachada en ese deseo de ordenar todos los elementos del edificio.

E- se dispone a partir de un patio interior, con cuatro fachadas que reciben el mismo tratamiento.

Algunos ejemplos: Palacio Pitti. Es una obra de transición y sin un autor preciso aunque se le



atribuye a Brunelleschi. Tiene todavía rasgos medievales, tipo fortaleza con aspecto rústico y vanos sin organización aún no regularizada. El piso tercero es menos ancho.

El Palacio **Medici-Ricardi** tiene un diseño de Michelozzo y es el prototipo de palacio florentino. Forma cúbica de tres pisos bien diferenciados por molduras y por el tipo de aparejo: el piso inferior es para oficinas de banca, el segundo es el piso noble y el tercero es el almacén o para el servicio. El almohadillado corresponde a esta estructura: el inferior rústico sin labrar, el del medio pulido y el tercer piso tiene un almohadillado liso en sillares. Como terminación tiene un alero



o cornisa muy volada que le da un aspecto de contrastes entre luces y sombras. En el interior un patio cuadrado al que se abren todas las habitaciones. Es un edificio intimista, se vuelca hacia el interior, los vanos son más grandes hacia el interior que hacia la calle.

El **Palacio Strozzi** es un proyecto de Juliano de Sangallo y es similar al anterior. Tres pisos diferenciados en aparejos y vanos con un alero muy volado. En el piso inferior hay unos pequeños vanos cuadrados.



El **Palacio Ruzzelai** es diseño de Alberti pero fue realizado por **Rosellino**. Supone una renovación en la tipología. Hay una fachada principal que recibe más tratamiento que las otras tres. Esta fachada está muy relacionada con el mundo clásico y se nota que es de Alberti porque él interpreta, menciona los elementos clásicos pero quitándoles su función arquitectónica:

pilastras con órdenes superpuestos adosadas, arcos inscritos en sistemas de adintelación. Establece un ritmo decorativo en el equilibrio entre las líneas horizontales de las impostas y las verticales de las pilastras. Los vanos son muy similares al palacio Strozzi. Puertas adinteladas. Alberti resalta el zócalo con un basamento que recuerda a los podios clásicos y que supone una renovación. Resaltado con un aparejo romboidal.

2.3 Escultura del siglo xv en Italia

El recuerdo de la escultura clásica había llegado a Europa antes que la arquitectura y el clasicismo será una lenta evolución que empieza en el siglo XIII y desemboca en el Quattrocento italiano. La auténtica revolución empieza otra vez en Florencia y la mayor parte de escultores del siglo XV serán florentinos:

- | | |
|------------------|--|
| - Primera mitad: | Lorenzo Ghiberti (1378-1455)
Jacopo della Quercia (1374-1438)
Donatello (1386-1466) El más importante. |
| - Segunda mitad: | Luca della Robbia (1400-1482)
Andrea de Verrochio (1436-1488)
Antonio de Pollaiuolo (1438-1498). |

La escultura del Renacimiento no es más que el resultado de una evolución desde el Gótico y por eso encontramos una cierta fusión entre los dos estilos: del Gótico hay un predominio por las formas esbeltas, esa elegancia curvilínea y una tendencia al gusto narrativo, es decir, a contar cosas mediante el arte. A estas características se suman novedades esenciales como el concepto de

composición y orden, la tendencia a la visión unitaria, es decir, contar cosas con la escultura pero de una vez, sin viñetas o pisos, racionalmente. Hay también un nuevo gusto por lo expresivo, por el movimiento suave y clásico, por el realismo a la hora de enfrentarse con la figura humana y desde luego un mejor tratamiento del desnudo.

Materiales y técnicas. Se trabaja sobre todo en mármol (de Carrara) por que se busca la perfección ideal con el material más noble. También se trabaja a menudo el bronce, mucho menos la cerámica policroma o vidriada y casi nada la madera.

Las técnicas son de bulto redondo y en relieve. Las primeras tienden a la monumentalidad o a la de pequeño tamaño como objeto privado de colección. En el bulto redondo en donde se experimenta más y mejor desarrollando los primeros y aún poco frecuentes temas mitológicos y paganos. En cuanto al relieve se trabajan los tres tipos y además Donatello crea el **Stiacciato**: relieve aplastado o pictórico y en unos planos finísimos.

Temas. Se trata sobre todo la religiosa y dentro de ella la funeraria que va a cobrar mucha relevancia, pero también se empieza a dar la estatuilla profana y mitológica.

En Florencia nace la escultura renacentista y desde allí se esparce por toda Italia. Florencia era la ciudad más rica y poderosa del momento y desde el siglo XIV se había creado una tradición escultórica en torno a la fachada de la catedral, la cual se convertirá en un taller de escultura durante 30 años. Además de esta fachada había también numerosas obras inconclusas como las puertas del Baptisterio. Los encargos eran numerosos y ello convertía a esta ciudad en el centro escultórico.



Nada más empezar el siglo XV (1401) la ciudad de Florencia convocó un concurso para decorar las **puertas del Baptisterio** al cual se presentaron los mejores escultores del país: Ghiberti, Brunelleschi y Jacopo della Quercia. Los dos primeros fueron los



finalistas con dos cuadrilóbulos en bronce que representaban el sacrificio del hijo de Abraham, Isaac. Se eligió la de Ghiberti porque se adaptaba más al gusto de la época, porque fundió todos los motivos en una sola escena, porque era más compacta, sus figuras son serenas y están ordenadas de una forma sosegada. La escena de Brunelleschi era más avanzada pero menos clásica, sus figuras están en

desequilibrio y llenando el cuadrilóbulo, hay más descomposición, escena más agitada, con más movimiento y más violencia. Era otro concepto del Renacimiento escultórico. Los dos pretendían demostrar que conocían la escultura clásica pero la de Ghiberti gustó más. Esto demuestra que el jurado hilaba muy fino y tenía un gran conocimiento del tema y que Florencia se estaba jugando su prestigio.

2.3.1 Ghiberti



Recibió el encargo y decoró toda la puerta fundida en bronce, un trabajo en el que invirtió 24 años. La puerta recoge escenas evangélicas ordenadas en cuadrados. Después se le encargó una segunda puerta para el mismo Baptisterio llamada la Puerta de la Gloria. En las dos desarrolla una concepción pictórica del relieve.



2.3.2 Donatello.

Pero el escultor más importante de la primera mitad de siglo y el que va a marcar toda la segunda mitad es Donatello. Gozó durante toda su vida de un gran prestigio y fue considerado como el Miguel Ángel del siglo XV. Su padre era tejedor y tuvo que trabajar de pequeño en la cantoría de la Catedral. Pronto hizo amistad con Brunelleschi y por él empezó a trabajar en el taller de Ghiberti, aprendiendo allí la técnica del bronce que sería a la larga su especialidad aunque dominó todas las técnicas y formas.



Su estilo es de temperamento apasionado, moviéndose entre lo real y lo expresivo. Cuando quiso hizo el mejor clasicismo del Cuattrocento pero también fue el escultor de la fuerza expresiva, sobretodo en los últimos 10 años de su vida, donde se precipitó en un delirio religiosos y expresionista. Sus temas fundamentales son: el hombre, la figura humana como concepto ideal, el hombre como emisor de sensaciones, es decir, el hombre guapo, ideal y clásico y el, hombre desesperado o melancólico.

En el **Profeta Abaco**, Donatello alcanza un realismo expresionista, con esa mirada fija y profunda, con esa extrema delgadez, con plegados amplios y expresivos, esa torsión de ángulos que crean fuertes contrastes de sombra y luz. La cabeza es extraordinariamente expresiva, llena de fuerza y austeridad, es casi la visión de un loco.



El salto desde lo gótico es muy fuerte porque también se separa del clasicismo típico. Donatello se basó en el retrato realista de la Roma republicana. El contrapunto es la escultura de **David**. Realizada en bronce como la anterior, pero aquí Donatello demuestra un conocimiento perfecto de la anatomía humana y de la técnica del bronce. La forma y la curva es praxiteliana, la pose elegante, la cadera sacada hacia un lado, el tipo es de atleta adolescente. Donatello cambia el sentido iconográfico de la figura poniendo un David joven, sin impresión de fuerza, incluso con un porte afeminado como ganador de su lucha contra Goliath. El equilibrio de belleza reside en la mezcla entre los dos sexos, el cuerpo hermoso de un hombre con la elegancia y la belleza de lo femenino.

El **Condottiero Gata Melata** de Padua es su única estatua ecuestre pero esta es un género híbrido, puede ser un retrato, un monumento conmemorativo o un monumento funerario. Representa al jefe militar de Padua, representado sobre un caballo al paso sereno. El jinete está muy bien sentado y sereno también, con indumentaria romana clásica y con el bastón de mariscal y jefe de los ejércitos. Su gesto es sereno, no violento porque quiere pasar a la fama, como gobernante civil. Le interesa la propaganda como hombre cívico, encubriendo su origen militar y que subió al poder por las armas. Esta forma de presentarlo produjo escándalo. La estatua ecuestre sólo estaba reservada para los emperadores romanos y de hecho Donatello se inspiró en la de Marco Aurelio. Es una escultura muy grande que requiere cierta técnica. Esta fundida por piezas y luego ensambladas. La perfección que logra en los detalles y en el acabado general es de suma delicadeza y cuidado.



2.3.3 Luca della Robbia

Se especializó en escultura de cerámica vidriada y policromada. La técnica es diferente y su costo es más barato. El vidriado le da nitidez y brillo de esmalte a la escultura. Sus figuras son serenas, tranquilas y muy clásicas. Luca es severo en los colores y sólo utiliza blanco sobre fondo azul para destacar la figura. Su mejor obra está en **la Cantoría de la Tribuna de la Catedral de Florencia**.

2.3.4 Andrea de Verrochio

Fue un magnífico bronceista postdonatelliano, además de orfebre y pintor. Recogió las principales características de Donatello pero con personalidad propia, acentuando aún más la expresividad y el dinamismo. También pasó a la Historia como el primer maestro de Leonardo.



En su **Condottiero Colleoni** establece Verrochio las diferencias que le separan de su maestro. Este condottiero es más fuerte, más violento, más expresivo, más chulo y enérgico. El caballo tiene una pata muy levantada y la cabeza hacia abajo, tensa. El rostro del jinete también es más vigoroso, así como su postura. La indumentaria es más real con una armadura coetánea. Se realizó poco después del de Gata

Melata como si Donatello hubiera roto la prohibición y todos los jefecillos militares de la zona se apuntaran a la moda.

2.4 Pintura italiana

Son dos conceptos de pintura renacentista que se influyen entre sí. Las técnicas flamencas nada tienen que ver con las italianas. A la pintura flamenca se le ha llamado renacimiento nórdico y es una renovación figurativa y conceptual basada en la observación fiel de la naturaleza y del hombre. Pero el sistema de visión es aún medieval, se preocupan por la realidad tangible y material de los objetos despreocupándose del conjunto y del sistema de perspectiva.

En Italia mientras tanto se elaboran esquemas integrales, ideas y formas, concediendo más importancia al conjunto que al detalle. Aún así el cambio de la pintura flamenca con respecto al resto de Europa es fundamental (sólo en pintura porque en lo demás siguen en el Gótico). Sin embargo lo que estaba sucediendo en Florencia era algo más: era una auténtica revolución pictórica a todos los niveles. Sus bases racionales son:

A- La perspectiva. En un acercamiento a la realidad, el cuadro debe tener tres dimensiones. Para eso cuentan con las obras de los teóricos. Para eso los pintores investigan en una tercera dimensión mensurable (espacios cerrados), no como en los Países bajos.

B- La anatomía. Afán de aproximación al natural pero con unos cánones de belleza ideal (el arte ahora persigue la belleza). Realismo e idealismo como en la Grecia clásica.

C- Los temas: dentro de los religiosos (que todavía siguen siendo la mayoría) el más habitual es la Sagrada conversación donde aparece la Virgen hablando con Santos. En lo profano destaca el retrato, muchas veces de perfil para eternizar la figura y darle un aire intemporal. También son frecuentes las alegorías: ideas abstractas representadas como imágenes. Las alegorías suelen ser paganas con toques mitológicos. En el siglo XVI la alegoría ya será más religiosa, pero ahora se pretende una conjunción entre cristianismo y paganismo clásico: ideas cristianas y fondos con formas y apariencia clásica griega. Y es que muchas veces es más importante la estética que la ética.

D- El paisaje llega a convertirse en género independiente conforme va avanzando el siglo XV. Observamos como la categoría humana es tratada por el artista como si se tratara de divina. No es que Jesús o la Virgen bajen a la Tierra para hablar con los hombres, es que son los hombres los que se elevan en su perfecta idealización hasta tocar el cielo. Por eso los temas religiosos aparecen como profanos.

E- Técnicas: Hasta 1475 no se introduce la técnica del óleo. Hasta entonces se hacen frescos murales o frescos en caballete o bien en madera directamente.

F- Cada cuadro es un todo y no depende del exterior, por eso desaparecen los grupos como los retablos. Se tiende a la unidad y aunque haya varios temas, todos pueden entrar en un mismo cuadro.

G- El dibujo es un elemento fundamental ya que de la línea nacen con tornos nítidos y claros aunque a veces esto derive en una apariencia plana de las formas. La luz es uniforme y a veces sirve para modelar y para crear espacios aunque hay pintores que sólo buscan los espacios a través de la perspectiva con líneas de fuga (Ucello), y sus figuras son planas.

H- También la composición preocupa al pintor. El paisaje, sin detallismos, sirve para encuadrar escenas y darles una dimensión espacial y las figuras se reparten ordenadamente y con un plan preconcebido.

Principales autores

Podemos dividirlos en tres grupos:

A- Pintores arcaizantes que siguen la tradición del Gótico internacional pero con evidentes mejoras. Entre ellos destaca Fray Angélico (1387-1454).

B- Pintores de vanguardia e innovadores pertenecientes a la escuela principal que es la florentina. Entre ellos el más importante es Massaccio (1400-1428) aunque su producción es poca porque sólo vivió 28 años. Paolo Ucello (1397-1475) fue discípulo de Guiberti y es el más comprometido con la renovación espacial. De una segunda generación son Doménico Ghirlandaio y Sandro Botticelli donde se llega a un clasicismo idealizado con un manejo perfecto de todas las técnicas.

C- Pintores innovadores fuera de la escuela florentina. En Urbino trabaja Piero della Francesca (1420+1492) y en Padua trabaja Andrea de Mantegna, quizá el más revolucionario en cuanto a la preocupación de los **escorzos**, anatomías en perspectiva y uso de la luz. También en Venecia se crea una gran escuela a finales del siglo XV en torno a una familia: los Bellini, Jacopo el padre y Gentile y Jovani. En Umbría se crea otra escuela, aunque de menor importancia, con Perugino y Signorelli y de la cual no voy a decir nada.

2.4.1 Fray Angélico

Representa el periodo transicional entre el Gótico y el Renacimiento. Su estilo curvilíneo y sus dorados aún recuerdan el estilo internacional pero a esto le añade un carácter sensitivo y cuidadoso a su pintura. Toda su obra la realizó en el convento de San Marcos (el cual es hoy museo del pintor) y a partir de 1450 su estilo evoluciona por el influjo de Massaccio y de la pintura florentina de la época (él es florentino). Es el pintor de las Anunciaciones como la **Anunciación del Prado** en donde puede expresar su dulcura a la vez que las dota de un sentido nuevo del volúmen. Esta Anunciación pertenece a un retablo seudogótico de su primera época: minuciosidad y detalle, curvas suaves, profunda espiritualidad de las escenas. El espacio interior es convencional con un pórtico que le sirve para representar las tres dimensiones de una forma tosca. Composición equilibrada.





2.4.2 Massaccio

Es el más innovador de todos y sólo se explica que los mecenas le hicieran encargos porque ellos también estaban a la última en pintura. Aún así murió muy joven y por eso su obra no es muy abundante. En su **Santísima Trinidad**, Massaccio trabajó para un encargante modesto, el cual como no podía pagarse una tumba arquitectónica y encargó a Massaccio que la representara en un fresco pero simulando la original. Esta pintura supuso una renovación por el estudio de la perspectiva y de la anatomía. Produce un efecto de profundidad con la bóveda de medio cañón. Iconográficamente el tema es arcaico y tradicional pero la composición y la distribución en planos es innovadora. Los donantes aparecen abajo junto a la crucifixión. El realismo en ellos y en la figura de Cristo y el volúmen que da a sus figuras convierten todo el conjunto en un engaño visual.

La **escena del pago del tributo** es uno de los paneles que decora la capilla Brancacci en la Iglesia de Santa María del Carmine. La temática es doble. Por un lado es una escena religiosa del Nuevo testamento, pero por otro lado es un mensaje pagano de



propaganda para el contratante: si los romanos recaudan los impuestos a los cristianos, el donante también cumple con sus deberes fiscales. Es un ejemplo de como un tema religioso puede convertirse en pagano y propagandístico. Para laicizar todavía más la escena, la sitúa en la Florencia del siglo XV, con sus arquitecturas y sus vestidos. El autor narra la escena con aproximación a la realidad, en un mundo conmensurable y organizado, un mundo hecho para el hombre y no para la divinidad. En la misma escena hay tres secuencias: en el centro Cristo con los recaudadores y en la izquierda y derecha escenas posteriores jerarquizadas por orden de valor. De nuevo vemos el sentido de la unidad de escena.



2.4.3 Paolo Ucello

Es el pintor más obsesionado con las tres dimensiones. Vivió en la pobreza y fue melancólico y solitario. Llega a desentenderse de la realidad en favor de la perspectiva, no le interesan los detalles y para él el color sólo es un relleno sin importancia. Su pintura es revolucionaria aunque descuide otros elementos: produce una sensación de figuras planas. En la **Batalla de San**

Romano el dibujo está como recortado, sin modelar, como figuras planas. Pero hay varios planos con el paisaje de fondo en lo alto, juega con la perspectiva basándose en los trozos de lanza rotos como líneas de fuga.



2.4.4 Piero della Francesca.

Su obra es parecida a la de Ucello. Se formó y trabajó en Florencia pero su obra se esparce por toda la Toscana. Hacia 1470 se instala en Urbino como pintor de la familia que gobernaba allí: Los Montefeltro. Su pintura se

basa en la perspectiva y el volumen de sus figuras para hacerlas intemporales. Le da igual que sea un personaje humano o divino pues a todos los trata por igual. Sus figuras tienen aires clásicos, serenos. El color lo utiliza para construir las figuras y todo ello enmarcado por una gran luminosidad con predominio de blancos sobre los que destaca los colores vivos de sus figuras. En hallazgo de la vera Cruz nos muestra el momento en el que se descubren las tres cruces del monte calvario y saben cual es la de Cristo por el milagro que realiza al sanar a un enfermo. Al fondo los edificios idealizados de una Jerusalem clásica.

2.4.5 Ghirlandaio

Es el pintor que más relación tiene con la pintura flamenca. Aprende de ellos la técnica del óleo, lo que le permite una textura real en los rostros y tejidos. En su **Abuelo con niño** aparece una pintura simbólica (la pintura flamenca está llena de simbolismos). El abuelo es todo sentimiento de humanidad y cariño, aunque lo representa feísimo y el niño es la belleza inmaculada. Representan la nostalgia del anciano y la pureza de la infancia. A su lado hay una ventana con un fondo de paisaje también por influencia flamenca. En Italia no se mezclan de una forma brusca los interiores con los exteriores pero en Flandes la ventana es la vía de escape de unos espacios cerrados.



2.4.6 Sandro Botticelli

Pertenece a la última generación del siglo XV y los planteamientos científicos ya se han hecho antes. Por eso Botticelli hace un arte menos revolucionario y más dulzón. Sus temas suelen ser

mitológicos. Su técnica esta basada en el dibujo, con una línea fluida, de esquemas blandos y sinuosos. Su pintura es elegante y decorativa, más al gusto refinado de la Florencia de finales de siglo XV. El color no le sirve para modelar y sus figuras son planas. Pero sus pinturas rezuman clasicismo y por eso trabajó para los Medicis en una atmósfera refinada, clásica y elitista.

Pero a partir de 1491 su pintura cambia. Se hace nerviosa y pesimista, a veces convulsiva. La decadencia general que afecta a Florencia económicamente y que le hará perder el liderazgo artístico en el siglo XVI afecta también a Botticelli.



El nacimiento de Venus es una obra de su primera etapa. Tema mitológico, tratamiento suave e ingenuo de la formas en aras de la belleza, paisajes primaverales y bucólicos, tratamiento del desnudo como glorificación de la belleza humana. Son todo aspectos que culminan los temas del Quattrocento.

La Alegoría de la Primavera: La presencia de la diosa Flora, heraldo de la Primavera, es lo que dio su nombre al cuadro, que aparece presidido por Venus y Cupido, con la presencia, ajena al resto de los personajes, de Mercurio en el extremo izquierdo y las tres gracias. Fue un encargo para los Médicis y representa este estilo de pintura decorativa alegre, clásica y de tema mitológico.



2.4.7 Andrea de Mantegna

Encamina su búsqueda de la realidad por otros caminos llegando a transformar todo el concepto de profundidad. Pero Mantegna no busca la profundidad con líneas de fuga o arquitecturas sino con la misma figura por medio de escorzos. Con este método consigue logros revolucionarios, incluso en mayor medida que sus coetáneos. Nació en Padua pero se trasladó pronto a Venecia influyendo con su pintura en la escuela de los Bellini Es un extraordinario dibujante y su dibujo está al servicio de una fuerte expresividad. El color y la luz le sirven para modelar las figuras, un color pétreo y frío y una luz focal y lateral. Pero lo que más le caracteriza son los escorzos como en su



Cristo yacente donde aparece con los pies por delante y echado. Es el escorzo más difícil. Hace correcciones anatómicas con unos estudios serios que demuestran un dominio perfecto del dibujo. La luz por un lateral y el color sombrío acentúan la expresividad.

2.4.8 **La escuela veneciana.**

Venecia es una ciudad particular. Alejada de los centros del Renacimiento y entra tarde en el ámbito cultural nuevo, pero luego su Renacimiento se contrapone al florentino. Los pintores venecianos son más progresistas que los florentinos. Introducen el óleo, la pintura a caballete, el color veneciano es fundamental, mucho más que el dibujo (Venecia es de un colorido fuerte). El color veneciano es más sensual, más oriental, más bizantino. También el humanismo es más sensual en Venecia, no es rígido. En Venecia se aprecian los objetos, los detalles, lo que hace calidad de vida y por eso lo táctil, lo concreto, incluso lo accesorio es importante para la pintura.

Por otra parte los venecianos están orgullosos de su ciudad, del paraíso que se han construido y por ello el tema más utilizado es la propia ciudad, el ambiente de sus calles, de sus mesas, su colorido y sus gentes.

La familia Bellini describen su ciudad frecuentemente. El padre Jacopo y su hijo Gentile se acoplan a esta cultura mientras el otro hijo Jovani es más progresista. En los tres el color es sensual,



rojos y azules de calidades táctiles parecidas a las flamencas (esto está relacionado con la industria pañera de los dos lugares). El paisaje urbano integra las figuras como en **La procesión de san Marcos** o en **La escena de Venecia**, formando un todo entre la ciudad y sus gentes. La belleza es más humana, más tierna, casi cotidiana y no tan severa y rígida como en Florencia.

3 **Pintura flamenca:**

El Renacimiento Nórdico se basa en una renovación figurativa basada en la observación fiel de la naturaleza y del hombre pero con un sistema de visión aún medieval. Ciudades como Ypres, Gante o Brujas viven durante casi todo el siglo XV una fase de esplendor económico basado en la industria textil y en el comercio europeo. Todo ello produce la creación de una clase burguesa poderosa que demanda un nuevo tipo de arte. De esta forma va a crearse en estas ciudades una extraordinaria

escuela pictórica que rompe moldes con respecto a la pintura gótica pero que mantiene diferencias con respecto al Renacimiento Italiano.

Al final del siglo XV esta zona entra en una fase de depresión económica producida por una serie de crisis bélicas y sociales, pero sobretodo por las nuevas rutas atlánticas abiertas por españoles y portugueses. Los pintores de los Países Bajos eran muy cotizados anteriormente como miniaturistas y esto va a ser un precedente para que la pintura evolucione pero también va a marcar las técnicas a seguir.

En lo económico se daba un desarrollo del comercio basado en la industria textil (bien conectada con la industria textil italiana) y en sus cuadros veremos esa industria textil. Su pintura es la mejor publicidad de sus tejidos y por eso el matiz más importante en los cuadros flamencos es el textil.

Las ciudades de los países Bajos son autónomas y hay rivalidades entre ellas. Los artistas flamencos no son itinerantes y se ponen al servicio de una ciudad (de sus clases dirigentes). Los encargantes serán gremios, burgueses y por lo tanto el formato y los temas van a ser diferentes La mayoría de las obras son de pequeño tamaño, más apropiadas para las casas de los burgueses que para los grandes palacios nobiliarios. Suelen ser trípticos con laterales sobre bisagras.

El nominalismo difundido por Okam y divulgado por los Países Bajos defiende como sistema filosófico un empirismo radical: sólo se sabe la existencia de algo cuando lo conocemos sensitivamente, perceptivamente. Esto conduce a darle valor a lo individual y concreto en vez de a lo universal y abstracto. En pintura esto se manifiesta en el gusto por el detalle minucioso, miniaturizado.

A finales del siglo XV el ambiente de crisis desemboca en la formación de corrientes de misticismo que se organizan fuera de la religión católica. Por ejemplo Los hermanos de la vida común a la que pertenecía El Bosco. Se vivía, por lo tanto, en un ambiente místico-material, religión exacerbada pero con un apego a lo cotidiano y terrenal. Pronto se desarrollaría la Reforma Luterana con este caldo.

3.1 Características de la pintura flamenca.

1- La minuciosidad. Son obras para ser vistas de cerca. Detalles casi microscópicos, hojas de un árbol, ciudades lejanas. Son miniaturas unidas en un cuadro.

2- Naturalismo. Representación veraz de la realidad sin idealizaciones como en Italia. Los rostros son de personas con nombres y apellidos, con sus fealdades. La anatomía es perfecta, la visión casi fotográfica en matices y texturas. Pero les falla la visión de conjunto, la realidad conceptual, escorzos y perspectiva.

3- Como tema el paisaje se convierte en el protagonista. Muchas veces se sale al paisaje exterior a través de una ventana desde el interior y otras la vista es ya exterior. El paisaje es húmedo, de perfil bajo en su horizonte y siempre llano. Está representado con la misma minuciosidad que los objetos del primer plano y en él hay una ausencia total de espacio tangible, medido con líneas, es un paisaje sin profundidad, infinito e intangible.

4- Gusto por los objetos, por lo concreto de la vida cotidiana. Son habitaciones pequeñas repletas de objetos de uso común, muebles, alfombras, cuadros, objetos que señalan también un cierto nivel de vida burguesa y entre los que destaca siempre el tejido.

5- La técnica es la pintura sobre tabla con la utilización del óleo que permite veladuras, transparencias y minuciosidad.

6- La luz es uniforme, como si no jugara ningún papel, es una luz natural, sin estudio, una luz aún gótica. La composición tiende siempre a ser sencilla, simétrica y jerarquizada, siguiendo tipologías góticas .

7- Entre los temas predomina el religioso en dos vertientes: el misterio de la fe, vivido como un drama, interiorizado, individual y místico. Pero también aparecen escenas religiosas mezcladas dentro de ambientes cotidianos, vírgenes y santos hablando con personajes de la época, como si se pretendiera acercar el cielo a la tierra, humanizando lo divino.

8- Por otra parte aparecen temas cotidianos y burgueses donde la moral inunda de puritanismo todas las escenas: el trabajo diario, el matrimonio y la fidelidad, etc. Para esto se emplean multitud de símbolos. La simbología cristiana, de raíz medieval, es constante.

3.2 Jean-Van Eyck



Es el precursor y principal miembro de esta escuela. Se estableció en Brujas donde desarrollará todo su trabajo. En él se encuentran las principales características de la escuela aunque Jean desarrolló una técnica superior a la de sus compañeros sobre todo en perspectiva. Su mejor obra es **El Retablo de San Bavón: Abierto** tiene doce tablas, siete superiores y cinco inferiores. Las de arriba representan a Cristo, La virgen y San Juan en el centro, los ángeles cantores y músicos en los laterales y en los extremos a Adán y Eva. En las tablas inferiores se representa la **Adoración del cordero místico**, que es la escena principal de todo el tríptico, a la izquierda los caballeros y jueces de Cristo y a la derecha los ermitaños y peregrinos.

El tema representa la idea del catolicismo místico de la zona. El cordero es Cristo que derrama su sangre por todos nosotros. El concepto de espacio es ilimitado. Es la idea de paraíso, con líneas de fuga hacia el horizonte aprovechando los rayos de sol de una forma geométrica e ingenua, pero no hay profundidad porque el espacio no es mensurable.



La obsesión por el realismo se transforma en un detallismo extremo. La misma perfección tiene una figura del primer plano que la hoja de un árbol del fondo. El dominio del dibujo ayuda a hacer un estudio de calidades táctiles, sobre todo en el tejido. La minuciosidad es microscópica y se puede seguir el pincel con una lupa donde el ojo no llega.

La composición es sencilla, todos los rostros vueltos hacia el centro, hacia el altar. Las figuras se reparten por grupos dispuestos ordenadamente. Los ejes de simetría son dominantes. El colorido es brillante y hay un equilibrio entre los colores fríos del horizonte y los vivos colores de los vestidos del primer plano resaltados sobre un fondo verde.



En la **Virgen del Canciller Rolind**, Jean convierte un tema religioso en unos estudiados



retratos, con un protagonismo de paisaje y todo ello dentro de una escena cotidiana y en un escenario cotidiano y real. El canciller está arrodillado ante la Virgen y sobre ésta hay un ángel. Al fondo una ventana por donde se sale a un espacio exterior: un jardín y un fondo dividido en dos por un río. El detalle es el mismo para el rostro que para la torre campanario del fondo. No hay profundidad visual porque el dibujo es el mismo, siempre nítido.

El detalle en los vestidos es extremo (propaganda). La Virgen responde al canon de belleza de la mujer flamenca y el donante al canon de hombre de negocios, aunque el retrato es real e individual. Detrás del donante está la ciudad terrena y detrás de la Virgen la Jerusalén celeste, las dos unidas por un puente con siete arcos que simbolizan los siete sacramentos. Es el símbolo de la fusión entre lo celeste y lo terrenal, esa necesidad de comunión espiritual directa sin necesidad de la Iglesia.

El matrimonio de Arnolfini. El cuadro es un certificado de matrimonio por su simbología. Es el único retrato doble y de cuerpo entero que conocemos de Van Eyck. Corresponde a un rico banquero italiano afincado en Brujas y su reciente mujer. En esta obra el pintor recurre a una técnica para amplificar el espacio que es revolucionaria: un espejo cóncavo en donde aparece reflejado el pintor de frente y las espaldas de los dos retratados.



El color es brillante, la textura de los tejidos perfecta, la nitidez y minuciosidad de todos los objetos es de miniatura. La composición es sencilla y simétrica, la luz entra por una ventana a la izquierda pero no selecciona y apenas crea sombras, el espacio es interior y el estudio de las perspectivas es bueno.

Abundan los símbolos. Así el perro es el símbolo de la fidelidad, las zapatillas son el símbolo de la ocupación del hogar por el varón y la cama es el símbolo de lo conyugal.



El hombre del turbante. Puede ser un autorretrato de Jean. Hay una perfección en el dominio del dibujo para el contorno, para el rostro y para el turbante. Realiza un rostro individualizado, concentrado, pensador. El turbante es fundamental por su intenso color rojo y porque realiza una función de contraste con el color claro de la cara y el tono oscuro y pálido del resto del cuadro. Así se acentúa la viveza del rostro.



3.3 Van der Weyden.

Influenciado por Campin y Jean Van Eyck, trabajó en Bruselas y destacó por su habilidad compositiva: las actitudes y los sentimientos se orquestan con un ritmo equilibrado pero dentro de un gran drama religioso. Él toca los temas más dolorosos de la Pasión, donde presenta una variada gama de expresiones dramáticas.

Su mejor obra es **El Descendimiento** donde vemos las principales características de su obra: el elemento protagonista es esa expresividad de sus figuras tendente hacia el dramatismo patético. Es esta expresividad donde Van der Weyden supera a Van Eyck. Además tiene una concepción monumental de las figuras. Los fondos son planos pero las figuras son escultóricas, con relieve y volumen.



Usa el color para representar las calidades táctiles dándole al conjunto un carácter preciosista y brillante. Los rostros son humanos, individuales, patéticos y con posturas muy expresivas. La Virgen aparece desmayada con el rostro blanco y en un difícil escorzo. En cuanto a la composición es algo agobiante porque las figuras ocupan todo el enmarque y están dispuestas sobre un fondo plano sin espacio ni profundidad. Pero aún así la composición está estudiada y ordenada repartiendo tres personajes a cada lado, colocando uno delante y otro detrás de la cruz y compensando toda su verticalidad con las figuras de Cristo y María.

Retrato anónimo. Es la cara larga y huesuda de una mujer. El dibujo es menos preciosista para acentuar la expresividad. Los colores se presentan en una misma gama en torno al blanco para hacer la figura escultórica, para esculpir más que pintar.



3.4 Van der Goes

Es el tercero de los maestros de la escuela flamenca. Murió joven (1440-1482) y desarrolla la mayor parte de su obra en Gante. Es el pintor más influenciado por la pintura italiana porque él viajó varias veces a Florencia y conoció a los protagonistas de la revolución pictórica que allí sucedía.



De él es el **Tríptico Pórtinari**. Portinari era un banquero florentino que encargó en cuadro a Van der Goes en uno de sus viajes por Italia. El tríptico causó gran sensación en Italia, impresionó por su expresividad y por la perfección que permitía el óleo, desconocido aún allí. En el panel central vemos la escena de

la Adoración de los Pastores, un tema muy frecuente pero con un tratamiento diferente: todos los rostros son individualizados, aparecen expresiones de caras populares, pastores de clase baja y con rostros deformados. Las figuras también gozan de un gran dinamismo, sobre todo en los mismos pastores. Sin embargo la Virgen aparece mucho más bella. Pero tampoco es la imagen convencional de la Virgen, Ésta aparece más adulta, más expresiva y no tan dulce como en las pinturas de Van Eyck.

3.5 Jeroen Anthoniszoon Van Aeken (El Bosco)

Es el más original de los pintores flamencos. Nació y vivió toda su vida en una pequeña ciudad holandesa llamada Hertogenbosch y por eso a él se le conoció siempre por Hieronimus Bosch en Holanda y el Bosco en España. Su ciudad era rural y nada próspera y pervivían en ella las antiguas tradiciones medievales arraigadas en un mundo rural. Estos miedos ancestrales son los que pintará El Bosco. Vivió una época de guerras de religión, de inestabilidad política, de declive económico en el puente entre el siglo XV y el XVI.

El Bosco va a revolucionar toda la temática y la iconografía de la pintura. Sus imágenes oníricas e irracionales están mucho más cerca de la vanguardia surrealista del siglo XX que de la pintura renacentista. Pero esta locura constante en sus figuras le sirve a la vez para criticar y satirizar una realidad cruda de su alrededor. Detrás de esa locura hay una crítica de su realidad social.

El fuego en la noche es una imagen que se repite una y otra vez en sus cuadros, como una obsesión, el fuego como el que ardía en las ciudades de su entorno, pero el fuego también como purificador de todo un mundo perdido y en pecado. Y es que El Bosco dota a sus cuadros de una moraleja, una lectura moralista y puritana. Él pertenecía a la secta de Los hermanos de la vida común y critica su sociedad desde un prisma místico-católico. Todo ese mundo de Apocalipsis, revuelto y

desbaratado no es más que la representación del subconsciente colectivo de esa masa intra-histórica, con su mundo de terrores, locuras y supersticiones y amenazas del fin del mundo en la Edad Media.

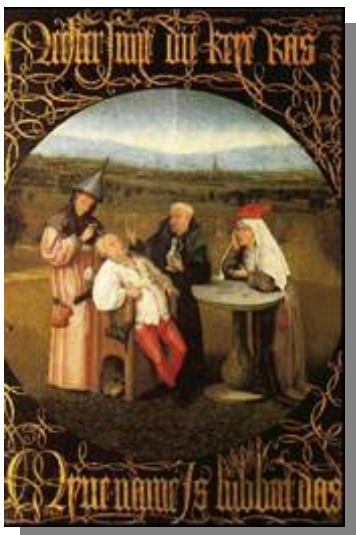
Técnicamente no es tan innovador. Practica un dibujo preciso y un color brillantísimo que evoca el mundo de las miniaturas. Pero toda su obra carece de una elemental composición, de perspectiva, espacio luz y volumen. Sus figuras son planas. Pero es porque la pintura para él no es más que un medio para exponer un tema y le interesa más el contenido ético de su obra que el estético.

La colección más importante de boscos está en España, en el Museo del Prado, porque en los primeros años del siglo XVI los Países Bajos ya eran propiedad de la corona española y Felipe II era un gran admirador de El Bosco siendo su principal coleccionista. Hoy toda esa colección se encuentra aquí.

Podemos dividir toda su obra en dos fases:

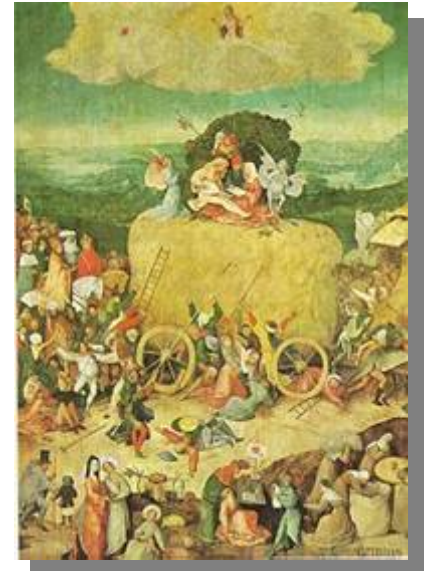
1ª.- De 1475 a 1489 donde las obras principales son: La curación de la locura, El prestirigador, La nave de los locos y Los siete pecados capitales.

2ª.- De 1500 a 1502. Es ahora cuando realiza sus mejores obras: Tríptico del carro de Heno, El jardín de las delicias y Las tentaciones de San Antonio.



De su primera etapa vemos **La curación de la locura** donde aparece un curandero trepanándole los sesos a un loco en una operación mágica. El "médico" tiene un embudo en la cabeza para ridiculizar a los científicos prepotentes (rechazo al progreso médico). Aparece un monje supervisando la operación como si la Iglesia patrocinara y permitiera esta profanación. Aparece una mujer con un libro en la cabeza porque la mujer es la representación del pecado y en este caso el pecado es la ciencia, querer saber más que Dios. Es más importante su pintura por toda esta temática que por su forma. El paisaje tiene un sentido poético, mágico incluso, son fondos manipulados en función de la escena principal. El dibujo es poco mañoso aún. No quiso aprender a pintar bien porque no le interesaba.

En la tabla central del tríptico **El carro de Heno** aparece la escena principal. Toda la escena es una sátira mordaz contra los placeres terrenales. El carro de heno es la alegoría de los placeres que se esfuma como el heno. Todos quieren subir al carro a coger heno. El carro está tirado por seres increíbles, hay un cura que come heno del que le traen las monjas, un abuelo que le dice a su nieto que no coma heno, una pareja de enamorados encima del carro y Cristo que sale de una nube mirándolo todo con agonía.



El jardín de las delicias. El mundo fantástico de sueños imaginarios del Bosco alcanza su culmen en esta obra. Realizado entre 1501 y 1503, la temática es similar a la del Carro de heno. Es una gigantesca alegoría satírica con imágenes suprarrealistas. Es un



tríptico y en el panel de la izquierda aparece una escena bíblica, el paraíso terrenal con Adán y Eva. Es el principio de la Creación, cuando aún no existía el pecado. En el panel del centro está el Jardín de las Delicias, es el centro de la vida sumida en el pecado y el placer. En el panel de la derecha aparece El Infierno Musical, es el final, la

conclusión, lo que les espera a los hombres en un Juicio Final que se ha de celebrar en la Tierra en ruinas. Si se cierra el tríptico aparece el mundo en el tercer día de la Creación.

Cuando se contempla el impacto cromático es intenso. Un mundo mágico de colores que estallan en un desorden. Técnicamente el Bosco se manifiesta en este cuadro como un pintor muy tradicional, con un carácter miniaturista por el sentido del color y la perfección de cada uno de los objetos. El cuadro lo llena en casi toda su altura. El punto de vista está muy alto, como si divisáramos todo desde una colina y el horizonte es por ello muy alto, pero siempre en zona de llanura. Descuida por completo el volumen de sus figuras porque sólo le interesa la lectura de esa iconografía suya y particular. En cuanto a composición también juega un papel moralista porque en el panel de la izquierda, en el del centro se aprecia un eje vertical que crea ciertas simetrías pero en el panel de la derecha sólo hay un caos desordenado y caótico porque representa el infierno.

En los tres paneles se aprecia un sentido narrativo muy medieval que arranca del principio inmaculado y termina en un final manchado por los defectos del hombre. Lo que convierte esta pintura en revolucionaria es esa nueva imaginaria irracional, irreal, toda una simbología que no tiene nada que ver con los símbolos convencionales de la pintura medieval. Es un mundo onírico con superficies extraterrestres, arquitecturas alucinantes, disecciones de animales como cobijo de hombres, burbujas, etc.



Adoración de los Reyes. En este cuadro se manifiesta como un pintor más conocedor de la técnica pictórica. Parece un cuadro religioso, pero en el fondo nos volvemos a encontrar con la irrealidad. Es un cuadro de gran pesimismo, muestra a unos reyes ambiguos, como distantes y amenazadores. A la izquierda y la derecha están los donantes y en el centro la Adoración de los Reyes. Detrás del portal hay un enfrentamiento de tropas que nos indican que detrás de la paz de la religión hay una gran violencia por parte de los hombres.



3.6 Patijnir

Es el pintor flamenco que convierte el paisaje en auténtico protagonista, cambiando además las llanuras holandesas por paisajes con personalidad propia, con rocas y agua y una luz que engloba toda la unidad. En la **Huida a Egipto** es tan importante el paisaje como la escena principal, la cual casi desaparece dentro de él. Cielo, Agua y Tierra forman un todo en el cuadro. El paisaje de Patijnir es siempre estático, inmóvil y evocador de un mundo apacible.



3.7 Bruegel

Es un maestro del siglo XVI. Recoge el simbolismo del Bosco pero adaptado a un paisaje real. Hay una concepción dinámica del paisaje, con ondulaciones y una vitalidad bullente. En la serie **Las Estaciones**, de donde se extrae **Los Patinadores**, las figuras son meros elementos insertos en el concierto total de la obra, lo que vive realmente es la Naturaleza y el hombre es sólo una parte de ella. Anuncia el paisaje dinámico del Barroco. Esos paisajes, Brueghel los extrae de unos dibujos que realizó de los Alpes cuando estuvo en Italia.

