

EL RENACIMIENTO ITALIANO: CARACTERÍSTICAS GENERALES.

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA Y CULTURAL.

El Renacimiento italiano se desarrolló durante los siglos XV (en italiano, quattrocento) y XVI (cinquecento). Es un movimiento cultural que triunfó en la literatura, la arquitectura, las artes plásticas y el pensamiento; quiere decir "nuevo nacimiento" y expresaba la convicción que tenían los artistas y pensadores de la época de vivir una época de recuperación del mundo clásico, el de los antiguos griegos y romanos, que se consideraba modelo de civilización y cultura.

El Renacimiento surgió en Italia, donde nunca se había perdido de todo la

herencia romana y donde se dieron además una serie de circunstancias singulares, que contribuyeron a un esplendor cultural y artístico asombroso, no solo de recuperación de lo antiguo, sino también de renovación y modernidad.

- A comienzos del siglo XV Italia estaba dividida en muchos estados con distintas formas de gobierno; algunos eran reinos o ducados, o eran propiedad del Papa, el obispo de Roma, pero los más característicos, como por ejemplo Pisa, Venecia, Lucca o Toscana, eran repúblicas, gobernadas por magistrados similares a los que tuvo la antigua Roma, y donde las personas gozaban de ciertas libertades. En estas repúblicas había ciudades prósperas, con artesanos y comerciantes, siempre dispuestos a mejorar sus negocios y emprender nuevos viajes, y, en general, muchas personas inquietas y curiosas, abiertas a las novedades.

En el siglo XV, en Florencia, una familia burguesa, los Medici, ascendió y acaparó el gobierno de la ciudad durante todo el siglo; los Medici fueron grandes mecenas y uno de ellos, Lorenzo el Magnífico, protegió a grandes artistas como Botticelli y Miguel Ángel.

- Los intelectuales de la época (homi nuovi) se dedicaron a leer directamente, en sus lenguas originales, los textos antiguos, buscando un concepto universal de la cultura en la que pudieran formarse, de forma completa, los hombres (humanismo). Cuando Constantinopla cayó en poder de los turcos (1453) llegaron a Italia a muchos intelectuales bizantinos con textos que hasta entonces no se habían conocido en Europa y ampliaron notablemente el conocimiento de los clásicos. La cultura clásica se difundió y convirtió en la fuente de sabiduría esencial.
- Se impuso una visión antropocéntrica del mundo, en la que el ser humano ocupaba el centro de la Creación y había plena confianza en su dignidad y posibilidades. No obstante, la cultura del Renacimiento era esencialmente cristiana; los humanistas creían que las grandes verdades de la cultura pagana y de la cristiana eran compatibles y trataron de conciliarlas.
- Los artistas adquirieron una nueva dignidad y se les consideraba más bien como intelectuales que como meros artífices. Algunos, como Alberti o Miguel Ángel escribieron tratados sobre las artes. A finales del siglo XV apareció el concepto de "genio", del que la controvertida figura de Miguel Ángel fue un significativo ejemplo.
- Los papas, los obispos de Roma, impusieron su autoridad sobre la Iglesia occidental y reivindicaron su papel como herederos de San Pedro y de los



emperadores romanos; se comportaban como grandes príncipes y se convirtieron en auténticos mecenas. En 1513 León X decidió tirar la vieja basílica del Vaticano y erigir una nueva en la que trabajaron los mejores artistas de la época.

- Pero pronto este clima optimista y abierto entró en crisis. En 1495 estalló en Florencia una revuelta religiosa dirigida por un fraile dominico, Savonarola, que expulsó a los Medici y persiguió toda forma de arte. En 1517, Martín Lutero publicó las 95 tesis, cuestionando la autoridad del papa. Además, la vieja rivalidad entre el papa y el emperador se complicó en un conflicto durante el que las tropas de Carlos V, el año 1527, saquearon Roma. El proyecto de un hombre universal, humanista y cristiano, no pudo resistir el malestar que provocaron estos acontecimientos y el lenguaje clásico dejó paso a una nueva forma de expresión artística: el manierismo.



LA PINTURA DEL RENACIMIENTO.



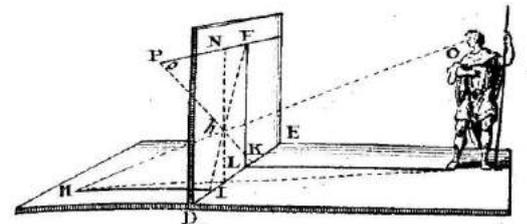
La pintura fue el campo más innovador dentro de las artes del Renacimiento; sin apenas modelos antiguos que sirvieran de referencia, los pintores definieron su arte de forma completamente independiente, al

principio como una forma de conocimiento de la naturaleza, y más adelante como un instrumento para alcanzar la belleza.

La pintura del quattrocento.

El pintor florentino Giotto (siglo XIV) y los humanistas forjaron el ideal de una pintura que reflejara la vida de los seres humanos, que actuaban y sentían en un espacio terrenal, en escenas que parecían suceder ante los ojos del espectador.

Para lograr ese efecto, era necesario crear ilusión de profundidad en la superficie plana del muro o de la tabla, como si permitiera una mirada a través del espacio, en perspectiva, que los pintores de principios del siglo XV consiguieron con distintas técnicas, sobre todo la perspectiva lineal que proyecta sobre el plano de la pintura una pirámide en la que las líneas de fuga coinciden en un punto. También utilizaron el claroscuro, que figura que los elementos están dotados de volumen imitando con gradaciones de color la incidencia de la luz.



La perspectiva dotó a las imágenes de independencia del espacio en que aparecían y se convirtieron, según palabras de Alberti, en "ventanas" a través de las cuales se veía el mundo. Así sucedió en todos los soportes pictóricos: en la pintura al fresco, cuya técnica se perfeccionó en esta época, pero este significado se acentuó en la pintura sobre tabla realizada al temple, cada vez más frecuente y a la que se unió a finales del siglo desde Flandes la técnica del óleo, que enriqueció el efecto ilusionista de la pintura.

La pintura se consideraba una forma de conocimiento, una ciencia, que se regía por las leyes de la perspectiva y la observación de la naturaleza. Poco a poco fue ganando terreno otra idea, la de que la pintura servía para expresar la belleza; influidos por el gusto de sus clientes y por el gótico internacional, algunos pintores practicaron a partir de 1450 un concepto más lineal y decorativo de la pintura. También fue importante la influencia de los pintores flamencos, con su



sentido del detalle y perspectivas infinitas. A final de siglo, esta tendencia culminó con la difusión de las ideas neoplatónicas de la Academia de Florencia, que afirmaban que la belleza no está en este mundo, y que se alcanza a través de alegorías que los pintores pueden expresar.

Del mismo modo, evolucionaron los temas. Las primeras pinturas del Renacimiento fueron sobre todo obras religiosas, pero se alejaron de las convenciones góticas, representaban las escenas desde un punto de vista más humano y las figuras destinadas a la devoción abandonaron los viejos modelos y ganaron en naturalidad y belleza. A finales del siglo, por influencia del humanismo y luego del neoplatonismo se difundieron los temas mitológicos o inspirados en la literatura clásica que incluían citas eruditas y arqueológicas. Desde Flandes se difundió el tipo de retrato de medio cuerpo, centrado en la expresión de la vida interior y la posición social del individuo.



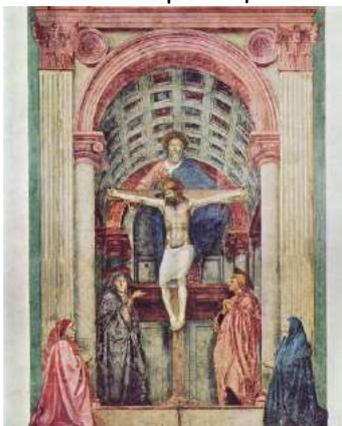
Florencia

El pintor **Masaccio** (1401- 1428), a pesar de su corta vida, introdujo una auténtica revolución en la pintura de su tiempo. Se formó como discípulo con Masolino de Panicale, un pintor influido por el gótico internacional y tuvo mucha relación con Brunelleschi y Donatello. Su obra enlaza directamente con la de Giotto en su sentido del espacio y del ser humano, pero fue más lejos en el estudio de las proporciones, la anatomía y sobre todo en la composición unitaria de la pintura, en la que siempre hay un único punto de vista, el del espectador, que gracias a la perspectiva unifocal, permite ver y comprender bajo un único punto de vista toda la escena. Sus paisajes pretenden ser naturales y tiene perspectiva, si bien todavía los edificios y elementos son algo pequeños respecto a los personajes; estos son grandes volúmenes, austeros y monumentales, que parecen ocupar espacio real, como esculturas, y están dispuestos de tal manera que se percibe el espacio que les separa, colocados



algunos de ellos de espaldas, marcando la distancia con el espectador y creando grupos de personas que parecen comunicarse e interactuar, un efecto que subraya con el juego de miradas, como hubiera hecho Giotto.

Masaccio sucedió a su maestro en la decoración de la capilla Brancacci (en la iglesia del Carmine, en Florencia) con escenas de la vida de San Pedro, entre las que destaca la escena de La Entrega del Tributo*. En la Trinidad que pintó en Santa María Novella recurrió a una estructura arquitectónica* para crear sensación de espacio, utilizando el color para establecer un esquema riguroso y cerrado.



Piero della Francesca (1420- 1492) se formó en Florencia y trabajó en otras ciudades, como Arezzo, Urbino y Roma. Adoptó el sentido del espacio y volumen de Masaccio, realizando perspectivas rigurosas con figuras, monumentales y escultóricas que quedan perfectamente

integradas en el entorno (Bautismo de Cristo). Dotó a sus obras de un aire trascendente y sereno, que transmite religiosidad, pero sin recurrir a antiguas convenciones, sino a través de la composición y el uso de la luz, con la que integra personas, elementos del paisaje y arquitecturas (la Virgen de Montefeltro*). Fue uno de los primeros artistas en utilizar en Italia el óleo, con el que realizaba veladuras y mejoró el efecto de claroscuro. Recurría a discretos detalles (miradas, sombras, gestos) para establecer una unidad de sentido en las escenas.



En la iglesia de San Francisco de Arezzo pintó su obra más compleja, La Leyenda de la Santa Cruz, basada en el libro de Jacopo de la Vorágine, en la que el asunto religioso tiene el tono de los grandes episodios de la literatura antigua.



Andrea Mantegna (1431- 1506) natural de Las Marcas, estudió las ruinas y el arte de la antigüedad y suele incluir en sus pinturas detalles arqueológicos con los que convertía los temas religiosos en grandes asuntos de historia (Martirio de San Sebastián). Fue un gran dibujante y realizaba una pintura muy precisa, en la que definía cuidadosamente los rasgos realistas de sus personajes; la técnica del claroscuro proporciona a sus obras la contundencia de las esculturas.

Fue un gran estudioso del espacio y aplicó la perspectiva a efectos dramáticos insólitos, como en su Llanto sobre Cristo Muerto, en un profundo escorzo, o en las pinturas del Cámara de los esposos en el palacio ducal de Mantua. En la Dormición de la Virgen se aprecia la influencia de Bellini, con un paisaje implicado integrado en la escena.



El fraile dominico Giovanni da Fiesole (hacia 1400- 1455), conocido como **Beato o Fra Angelico**, continuó fiel a la tradición de la pintura religiosa gótica, que sin embargo renovó incorporando el concepto moderno de la perspectiva. La orientación de su pintura era fundamentalmente religiosa y coherente con los principios del humanismo cristiano: quería acercar los temas de la religión a los fieles y hacerlos comprensibles a la razón humana y la sensibilidad moderna. Se mantuvo fiel a los esquemas compositivos tradicionales, las perspectivas con el horizonte alto (que permitía incluir escenas secundarias) y mantuvo algunas convenciones, como las auras doradas o el uso simbólico de la luz, imprescindibles en la pintura religiosa de la época.

En su monasterio de San Marcos, en Florencia, pintó en cada celda temas destinados a la reflexión de los monjes, con un estilo austero y emotivo. Hizo varias versiones sobre tabla de la Anunciación*, una de las cuales se conserva en el Museo del Prado.



A partir de 1450 la noción intelectual de la pintura, de Masaccio o de Fra Angelico, cedió ante un concepto de pintura como expresión de la belleza. En esta nueva tendencia se advierte la influencia de la pintura flamenco y del gótico internacional, así como del gusto de los ricos burgueses, que aspiraban al refinamiento de las cortes señoriales. **Benozzo Gozzoli**, discípulo de Fra Angelico, pintó para la capilla privada de los Medici una Adoración de los Reyes Magos con una elevada línea del horizonte en la que incluyó escenas de caza, un imponente cortejo, pequeñas anécdotas y detalles sofisticados y lujosos; las figuras de los Reyes, en primer plano, rodean el espacio de la capilla.

Alessandro di Mariano Filipepi, conocido como **Sandro Botticelli** (1445- 1510) perteneció al círculo de Lorenzo de Medici y a la Academia de filosofía neoplatónica que éste protegió. Su pintura aspiraba a crear imágenes que, antes que nada, fueran bellas y elevasen a quienes las contemplaban a una realidad superior.

Reprodujo asuntos tomados de la literatura y de la mitología clásica, que encerraban símbolos complejos (Nacimiento de Venus, La Primavera), lectura neoplatónica y ecos de la iconografía cristiana. También hizo obras religiosas (La Virgen del Magnificat), en las que las personas sagradas aparecen idealizadas, con cierto aire pagano. Sus figuras humanas son ideales y anónimas, y creó un tipo femenino ensimismado y carente de carnalidad, símbolo de belleza espiritual. En ocasiones contradice las leyes de la representación natural y sus personajes aparecen inestables, como si no tuvieran peso ni ocuparan un espacio.



Sus pinturas suelen ser planas y los personajes forman parte de una escena que se desarrolla linealmente. Recurre a la línea curva que refuerza el carácter plano de la pintura y la dota de movimiento y valor decorativo a su obra.

El año 1495 el fraile dominico Savonarola predicó contra la cultura pagana y toda forma de arte y belleza e influyó profundamente en Botticelli, que destruyó algunas de sus obras y dirigió su exaltada sensibilidad a pintar temas religiosos o morales (como la Piedad, la Calumnia de Apeles) en un ambiente dramático y agitado y en los que recuperó características arcaicas como la ausencia total de perspectiva (Natividad Mística).



La pintura del Cinquecento.

En las primeras décadas del siglo XVI se forjó la gran pintura del Renacimiento, que alcanzó un equilibrio entre belleza y naturalidad que hizo de ella un referente clásico, el punto de partida de toda la pintura posterior.



Leonardo da Vinci.

Leonardo da Vinci (1452- 1519) se formó con el pintor y escultor Verrochio, y fue también ingeniero, músico y un incansable investigador. Para Leonardo la belleza no es algo que se conoce sino que, sencillamente se ve; la función del artista es la de buscar en la naturaleza esa belleza para crear obras bellas a la vista. No confiaba en las teorías que describían a priori como era la realidad y afirmaba que solo la experiencia permite conocer la naturaleza, que él concebía como un gran organismo en el que todos los seres están implicados.

En consecuencia, Leonardo rechazaba la perspectiva lineal como algo exclusivamente teórico, y utilizaba la perspectiva aérea, en la que la sensación de profundidad se sugiere como en la visión natural, con la degradación de colores y la imprecisión de los contornos de los elementos lejanos. Para representar el espacio continuo en el que todas las cosas, también los seres humanos, e incluso



el aire que les rodea, forman un todo con la naturaleza, utilizó la técnica del sfumatto, difuminando las formas como si estuvieran envueltas en humo o vapor.

Utilizó composiciones muy estudiadas en las que los cuerpos de los personajes aparecen implicados (Santa Ana, la Virgen y el Niño) o están vinculados por miradas y gestos (La Virgen de las Rocas), para expresar la continuidad de los elementos de la naturaleza y el equilibrio que percibía entre movimiento y reposo, y entre unidad y multiplicidad de las cosas.

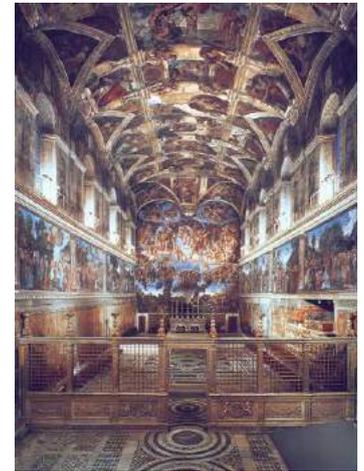
Leonardo quería que sus figuras humanas expresaran vida interior, el espíritu que percibía en todos los seres vivos y en la propia naturaleza y partir del cual surgía la belleza. En sus retratos (La Gioconda o La Dama del Armíño) tomó el modelo de retrato de medio cuerpo y penetración psicológica de la pintura flamenca y aplicó la técnica del sfumato y les confirió una expresión risueña y pensativa con la que expresaba la complicidad del ser humano con la naturaleza.

En La Última Cena de Santa María de las Gracias de Milán renovó un esquema clásico ajustando cuidadosamente la composición y las actitudes de los apóstoles para subrayar el significado y el dramatismo del momento.



Miguel Ángel.

Miguel Ángel centró su interés en el cuerpo humano, expresión de vida interior y fuerza espiritual y en una de sus primeras obras, el Tondo Doni, pintó una Sagrada Familia cuyas figuras están dotadas de gran valor escultórico y una nueva fuerza. Entre 1508 y 1512 pintó por encargo del papa Julio II la bóveda de la Capilla Sixtina: dividió en espacio con fingidos elementos arquitectónicos y en el centro representó los primeros episodios del Génesis (Creación del mundo y de Adán y Eva, Pecado Original, Caín y Abel y Diluvio Universal), expresión de un ser humano triunfante, centro de la Creación y, en los laterales, sibilas de antigüedad clásica y profetas del Antiguo Testamento. Entre las escenas, figuras masculinas desnudas aluden a la humanidad primordial.



Entre 1535 y 1541 pintó por encargo del papa Paulo III la cabecera de la misma capilla con un Juicio Final, una representación del Apocalipsis desesperada y visionaria. En el centro de un espacio sin profundidad aparece un Cristo imberbe (como en la iconografía



paleocristiana) que ejerce con coraje el Juicio; aparecen también algunos elementos iconográficos de tradición medieval, como los símbolos de la Pasión o las escenas de las penas del infierno, que la cultura humanística había dejado caer en el olvido.

Rafael Sanzio

Rafael Sanzio (1483- 1520) nació en Urbino, en cuya corte ducal había un importante círculo artístico y humanístico. Se formó con el pintor Perugino, del que asimiló el sentido espacial de la pintura del quattrocento (Desposorios de la Virgen), y en Florencia, donde conoció el sentido de la belleza natural y las composiciones de Leonardo, pero las compensó con un sentido más monumental de las formas y composiciones más sencillas, en distintas versiones de la Virgen con el Niño.



Ya en Roma, donde llegó en 1508, decoró las Estancias del Vaticano; allí contempló la obra de Miguel Ángel, y asumió de sus pinturas de la capilla Sixtina su sentido de tensión interior y grandeza escultórica. Las pinturas de la Signatura aluden a la unión de la cultura clásica y moderna y entre ellas destaca la escuela de Atenas, conjunción de sabios en torno a Platón y Aristóteles.

La pintura de Rafael estableció un nuevo clasicismo, el equilibrio definitivo entre naturalidad e idealismo. Estableció cánones de belleza, a la vez



veraz y elevada, para las figuras humanas, y composiciones en las que el movimiento y la pasión se equilibraban con el reposo. En sus retratos (Baltasar de Castiglione, Julio II) logró un efecto de gran verismo con la representación noble del retratado y sus obras mitológicas, alegóricas o religiosas, afrontaron los grandes temas de la cultura de su tiempo, en los que se expresaba la continuidad de la cultura clásica y contemporánea.



La pintura veneciana del cinquecento.

Durante el siglo XV, la pintura había tenido en Venecia un notable desarrollo, bajo la influencia del arte bizantino y flamenco; a finales del siglo XV se generalizó el uso del óleo, que se adaptaba mejor al rico sentido del color veneciano. Pronto se aplicó sobre lienzos sobre bastidor, que se podían conservar mejor y proporcionaron nuevas posibilidades a la técnica pictórica.

Los pintores venecianos descubrieron que el color no era solo un complemento del dibujo, sino la esencia de la pintura; mientras los artistas romanos armonizaban sus composiciones con la perspectiva y la composición, y la utilizaban para organizar todas las cosas en una unidad, los venecianos utilizaron el color para componer, destacar y, sobre todo, emocionar.

Como toda Italia, Venecia había recibido las enseñanzas de los humanistas y también admiraba la cultura clásica, pero sobre todo tomó el ambiente de la poesía latina, de los poemas bucólicos en los que se expresaba la simpatía hacia la naturaleza y una mirada emocionada y sensible sobre el entorno. Los pintores venecianos incluyeron en sus pinturas al paisaje como "un personaje más" y descubrieron el papel esencial de la luz, que ilumina los cuerpos, descubriendo la sensualidad de los objetos y los seres vivos e integrándolos en el espacio.

Giorgione.

Giorgione (hacia 1478- 1510) fundó la pintura veneciana y dio nombre a una nueva forma de pintar, el "giorgionismo". Su pintura se caracteriza por utilizar un color luminoso que absorbe por completo el dibujo y que produce una visión sintética de las

cosas: todo lo que aparece en el cuadro forma una unidad, en la que se funden el paisaje, y las figuras humanas (Concierto campestre).

Tiziano.

Tiziano Vecellio (1488- 1576) fue el pintor más importante de la escuela veneciana, consiguió la admiración y respeto de sus contemporáneos y fue el pintor principal del emperador Carlos V. En su juventud trabajó con Giorgione, del que aprendió su sentido del color y de la luz, pero dio a estos recursos una orientación más realista y vital. Dominaba completamente la técnica del óleo, que aplicaba directamente sobre el cuadro para realizar las composiciones, y transmitía con el uso del color y de la luz efectos dramáticos y sensuales que daban a su pintura una gran

emoción (Asunción dei Frari). En sus últimas obras, reflejó cierto ambiente visionario y aplicaba el color formando empastes, que conseguían insólitos efectos sobre el cuadro.

Tiziano fundó los géneros de la pintura moderna; en sus cuadros mitológicos recreó el ambiente de la poesía clásica, sensual y lírica (La Bacanal) e introdujo los primeros desnudos femeninos (Venus de Urbino). Realizó magníficos retratos, en los que acentuaba el aspecto psicológico con un contexto evocador o emocionante (Carlos V en Mühlberg).



Tintoretto.



Jacopo Robusti (1518- 1594), conocido como Il Tintoretto, pertenece a una época en la que la naturalidad y el modelo clásico no satisfacían las inquietudes espirituales y la pintura buscaba nuevas formas de expresión, que dieron lugar a la corriente manierista. Para Tintoretto, lo más importante de la pintura era captar el movimiento dramático del tema, y para lograrlo redujo la paleta de colores e inundó sus obras de un brillo dorado, que ilumina de forma sobrenatural los personajes y la escena, con efectos casi teatrales (Natividad, Rescate del Cuerpo de San Marcos). En lugar de la perspectiva central, utiliza líneas de fuga oblicuas, con puntos de vista más altos o más bajos, de gran efecto dramático, que acentúa incluyendo forzados escorzos (El lavatorio de pies). Sus personajes, que están influidos por Miguel Ángel, son inexpresivos y sus proporciones están en ocasiones distorsionadas, canon alargado, para imprimir mayor espiritualidad.



Veronés.

Paolo Caliari (1528- 1588), llamado el Veronés, también se alejó del naturalismo del Renacimiento pleno, pero en este caso para realizar pinturas en las que la riqueza del color y la cuidada composición describen ambientes teatrales, llenos de detalles lujosos en los que todos los elementos están idealizados a través del color (Cena en casa de Leví, Las bodas de Caná). En lugar de los colores

empastados de Giorgione o Tiziano, su pincelada es precisa y nítida, dando a la pintura un acabado esmaltado. Mantuvo el sentido bucólico del paisaje en sus escenas mitológicas y confería un tono pagano a sus escenas religiosas (Moisés salvado de las aguas).



ARQUITECTURA DEL RENACIMIENTO.

La arquitectura del quattrocento.

La arquitectura del siglo XV estuvo muy influida por la concepción antropocéntrica del mundo y por la cultura del humanismo; los arquitectos pretendían levantar edificios que estuvieran a escala de los seres humanos, no solo de su tamaño, sino también de sus necesidades, y que fueran adecuados a la vida cívica, semejante a la que habían disfrutado los ciudadanos de las antiguas ciudades romanas.

Estaban convencidos de que el espacio ideal tenía que ser acorde con las leyes del pensamiento y de la razón y aplicaron esquemas matemáticos para diseñar sus construcciones. Consideraban que el círculo y el cuadrado eran las formas más perfectas y diseñaron plantas centrales, o que consistían en la repetición regular de espacios.

Brunelleschi, fundador de la arquitectura renacentista, fue uno de los primeros en valorar la perspectiva, que pronto se aplicó a todas las artes. La palabra perspectiva quiere decir "mirada clara" o, como más adelante se interpretó "mirada a través", es decir, que atraviesa un espacio profundo. Es la que tenemos los seres humanos, desde un único punto de vista que cambia según nuestra altura o posición en el espacio. Para Brunelleschi, la arquitectura debía proporcionar una mirada en perspectiva: los edificios debían estar diseñados para ser percibidos armoniosamente desde un único punto de vista. Como consecuencia, en el Renacimiento se buscó que el diseño de las fachadas de los edificios proporcionara una imagen armoniosa y, en consecuencia, se valoró mucho el urbanismo.

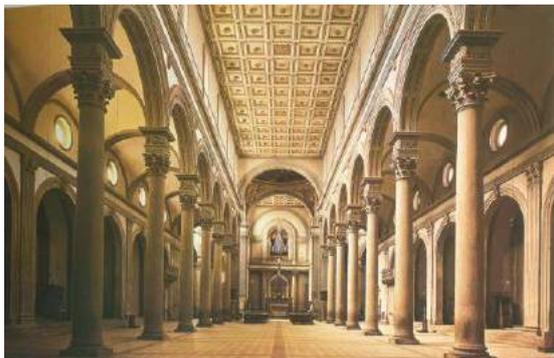
El año 1415 se recuperó el tratado "Los diez libros de la arquitectura", del romano Vitruvio, quien vivió en el siglo I a. C. Los arquitectos adoptaron sus enseñanzas con entusiasmo y algunos, como G. B. Alberti, siguieron su ejemplo y redactaron sus propios tratados. Vitruvio defendía dos cualidades de la arquitectura: la proporción y el ritmo, que se convirtieron en norma para los arquitectos de los siglos XV y XVI.

Los arquitectos se inspiraron en los edificios antiguos para realizar sus propias creaciones. Abandonaron el arco apuntado, que consideraban propio de tiempos bárbaros y recuperaron el arco de medio punto, así como la bóveda de cañón, la de crucería y la cúpula semiesférica. Adoptaron los órdenes y los elementos decorativos y constructivos de la arquitectura clásica: ménsulas, molduras, arquivadas, entablamentos, etc, pero siempre con cierta libertad.

Brunelleschi.

Filippo Brunelleschi (1377- 1446) fue pintor, escultor y arquitecto. Se formó en la técnica constructiva gótica y estudió la arquitectura clásica. Estaba influido por las ideas humanistas, bajo las que formuló su concepto de perspectiva.

Uno de sus primeros proyectos fue la cúpula de la catedral de Florencia (1417- 1420); este edificio gótico tiene un amplísimo crucero



que no podía ser cubierto usando las técnicas de la época. Para solucionarlo diseñó una cúpula de perfil apuntado (una parábola cambiante) con estructura de piedra que, a su vez, contiene otra cúpula de ladrillo, una solución eficaz desde el punto de vista de la estructura, que además evocaba la grandeza de los edificios antiguos.

En los proyectos que concibió de nueva planta, Brunelleschi aplicó principios matemáticos para crear espacios proporcionados. Tomaba una unidad de medida (el espacio entre las columnas) como un módulo a partir del cual establecía las demás dimensiones,

que son múltiplos o fracciones de esa misma unidad, tanto en planta como en el alzado del edificio. De esta forma la perspectiva del edificio se acomodaba a las leyes de la visión y entendimiento humanos.



Se inspiró en la arquitectura clásica y en otros edificios románicos que en su tiempo se creían romanos (San Miniato al Monte o el baptisterio de Florencia) y recreó el estilo clásico usando arcos de medio punto, pilastras acanaladas, columnas corintias, techo plano con casetones, cúpulas semiesféricas, óculos, etc. También utilizaba molduras sencillas, y materiales de colores sobrios, como la piedra de color gris (piedra serena) y sencillo enfoscado de yeso.

Con estos principios, Brunelleschi levantó en Florencia las basílicas de San Lorenzo (1419) y Santo Espíritu (1446), con planta basilical y de cruz latina respectivamente. En la Sacristía Vieja de San Lorenzo y en la capilla de los Pazzi (1430) (en la iglesia gótica de la Santa Croce), Brunelleschi utilizó un diseño de planta central cubierta con una cúpula, en el que sus principios de armonía matemática se cumplen de forma rigurosa.

León Battista Alberti (1404- 1472).

Leon Battista Alberti aspiró a un saber universal y se interesó por todas las artes. Escribió un tratado de arquitectura en el que estableció principios estéticos basados en la proporción y en la recuperación de los órdenes clásicos.

Este arquitecto destacaba la fachada de los edificios y su relación con el espacio urbano. Una de sus



primeras obras fue la fachada de la iglesia gótica de Santa María Novella, en Florencia, en la que los dos cuerpos de la iglesia quedaban unidos por dos grandes ménsulas decorativas, un diseño que será luego muy copiado. En el palacio Rucellai (1451), diseñó la fachada evocando el alzado del coliseo de Roma, con líneas horizontales (que separan los pisos) y pilastras verticales, y estableció un riguroso ritmo de ventanas.

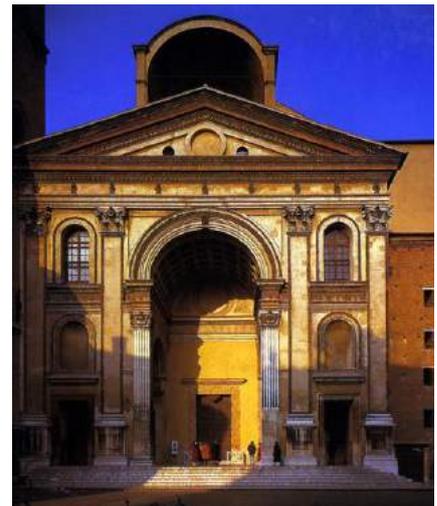
Alberti realizó algunos proyectos que estaban fielmente inspirados en los edificios de la antigüedad romana y que no llegó a ejecutar personalmente o quedaron inacabados. La iglesia de San Andrés de Mantua evoca los arcos triunfales y la entrada

del Panteón; equilibra la combinación de arcos y dinteles y en el interior sustituyó el techo plano por la bóveda de cañón con casetones, que también utilizó para cubrir las capillas laterales.

La arquitectura del Cinquecento.

Durante el siglo XVI el foco del arte y la cultura se trasladó de Florencia a Roma; allí estaban a la vista los grandes edificios de la Antigüedad y además se realizaron excavaciones que permitieron conocer y dibujar con mayor exactitud la arquitectura romana.

Los papas Julio II (1503/13) y León X (1513/ 1521) se comportaron como grandes mecenas y emprendieron la renovación de la ciudad. Emulaban a los grandes emperadores romanos, de los que se



sentían herederos y, estimulados por artistas como Rafael o Bramante, encabezaron la renovación de la antigua Roma.

El modelo clásico se estableció definitivamente con edificios monumentales, a escala de la Roma antigua, y concebidos para formar parte de un espacio urbano imponente. En Roma se renovó el diseño de los palacios y de las iglesias, que pasaron a ser edificios representativos del poder del papa y de la Iglesia católica.

Los arquitectos diseñaron espacios urbanos y se interesaron por el diseño de las fachadas, en las que las columnas, entablamentos y frontoncillos servían para enmarcar los vanos y articular su superficie, como en la antigua Roma.

Pero también utilizaron elementos de origen clásico de forma innovadora: usaron los sillares almohadillados se utilizaron para reforzar el muro y la entrada de los palacios, y diseñaron elementos de vaga raíz clásica con intención decorativa, como los lunetos o frontoncillos curvos. Miguel Ángel, y otros arquitectos que trabajaron a partir de 1540 se tomaron licencias con el uso de los órdenes clásicos para conseguir efectos plásticos y decorativos.

Bramante.

Donato Bramante (1444- 1514) era ya a finales del siglo XV un arquitecto muy reconocido. Ya en el siglo XVI, en Roma, realizó el claustro de Santa Maria della Pace, en el que combinó los arcos de medio punto en el piso bajo con un piso alto arquiteado y, sobre todo, el templete de San Pietro in Montorio. Bramante tomó aquí el modelo de los templos circulares romanos y los martyria paleocristianos, cuya planta subrayaba su significado conmemorativo.

Como arquitecto del papa Julio II, Bramante inició la reforma del palacio Vaticano y diseñó el patio del Belvedere, un enorme espacio rectangular, articulado en tres terrazas y con una gran exedra en la parte superior, como la que aún hay en las termas de Caracalla; en los muros estableció un cuidado ritmo de ventanas, arcos ciegos y pilastras.

El año 1506 fue derruida la basílica del Vaticano y Bramante asumió la construcción de un nuevo edificio de planta centralizada y cubierto por una cúpula que apenas pudo iniciarse en vida del arquitecto. Este proyecto levantó una gran polémica acerca del tipo de planta más adecuado para edificios religiosos, entre la tradicional basílica y la audaz innovación de las plantas centralizadas.



Miguel Ángel.

Miguel Ángel Buonarroti, arquitecto, escultor y pintor, interpretó de forma muy personal y creativa el lenguaje clásico para conseguir efectos plásticos y expresivos en la arquitectura, como ya hacía él mismo en sus obras de escultura.

En la basílica de San Lorenzo de Florencia realizó la Sacristía Nueva (1520), en la que integró arquitectura y escultura, y la Biblioteca Laurenciana (1524- 1571), de la que destaca su estrecho vestíbulo, que contiene una compleja escalera cuyos elementos están tratados como si fueran esculturas, para producir movimiento y tensión.

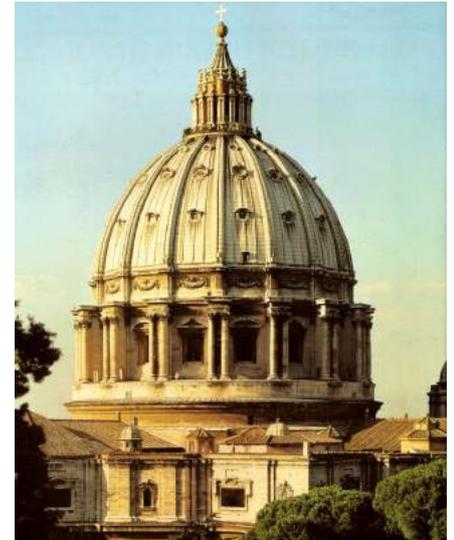




Ya en Roma remodeló la plaza del Capitolio con un trazado trapezoidal y un dinámico diseño en el pavimento, en cuyo centro colocó la estatua de Marco Aurelio, un precedente que luego fue muy copiado. También modificó los palacios del Senado y de los conservadores y levantó el Palacio Nuevo, con fachadas en las que aparece por primera vez el orden colosal, que abarca dos o más pisos.

Su obra más importante fue la continuación de la basílica del Vaticano. Tras el fallido proyecto de Bramante, otros arquitectos (Rafael, Antonio de Sangallo) diseñaron una planta basilical, pero apenas avanzaron. Miguel Ángel retomó la planta centralizada y proyectó un edificio de cruz griega con una

gran cúpula en el centro y ábsides en los brazos, entre los que se disponían cúpulas menores. Tras su muerte fue cubierta la cúpula y se suprimieron las otras más pequeñas; a falta de un proyecto definitivo para la fachada, las naves se prolongaron como planta basilical, ya en el Barroco.



Vignola y Palladio.

Los arquitectos que trabajaron en Roma en las décadas centrales del siglo XVI siguieron el modelo de Alberti y de Bramante, construyeron edificios con elementos compuestos de forma equilibrada, pero con un diseño monumental, el más adecuado a la representación del poder.

Giacomo da Vignola, que también fue teórico, levantó la iglesia llamada *Il Gesù*, en Roma, para la Compañía de Jesús, con una planta como la de San Andrés de Mantua, de Alberti, que se convirtió en el tipo más difundido de iglesia contrarreformista.

Andrea Palladio (1508- 1580) partió también del lenguaje clásico, modificándolo para crear edificios realmente nuevos, que se integraran en el paisaje y pensados para ser vistos. En Venecia levantó las iglesias de San Jorge (1565) y El Redentor (1577), con grandes cúpulas que evocan las iglesias de planta central, y fachadas en las que combina los elementos clásicos a distintas escalas para subrayar la estructura de la iglesia.

Sus obras más conocidas son las villas que levantó en tierra firme, (como la villa Capra, conocida como villa Rotonda, o la Villa Barbaro) en las que la nobleza

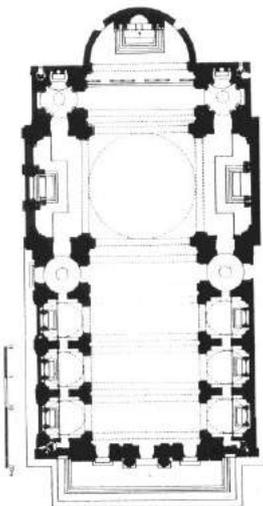
veneciana pretendía recrear el ideal de vida en el campo que aparece en la poesía latina. En cada una de estas villas compone de forma distinta los elementos de la arquitectura clásica, con amplios pórticos y escaleras que la integran dentro del paisaje.



LA ESCULTURA DEL RENACIMIENTO ITALIANO.

La escultura del quattrocento.

Los escultores del siglo XV se formaron en la tradición gótica, y por eso aspiraban a crear imágenes independientes del marco arquitectónico, naturales, elegantes y con volumen. A esta tendencia heredada unieron la nueva actitud hacia las artes propio del renacimiento: el estudio de la antigüedad, el espíritu inventivo y la cultura humanística.



En el siglo XV se recuperó el concepto de "estatua", imagen que se alza en un espacio público, completamente exenta y que forma parte del diseño urbano. Imitando a los antiguos romanos, los municipios encargaron estatuas de los héroes contemporáneos y de personajes de la antigüedad o de la Historia Sagrada a los que se les daba un significado alegórico. Reaparecieron los retratos ecuestres, que tomaban como modelo el del emperador Marco Aurelio.

El concepto de perspectiva se trasladó a todas las artes, también a la escultura. Al someter las imágenes a las leyes de la visión humana y con la convicción de que había absoluta correspondencia entre la realidad y nuestra forma de mirar, se impusieron las composiciones claras y cerradas, que se perciben de forma unitaria y de un solo golpe de vista. Este tipo de composición se impuso también en pintura y se mantuvo unido al concepto de arte clásico, hasta el final del Renacimiento.

También se imitó el retrato de busto, que tuvo mucha difusión en toda Italia; las imágenes yacentes de los sepulcros, que proceden de época gótica, adquirieron dignidad clásica, enmarcados en una estructura con motivos decorativos tomados de las antigüedades romanas. También se pusieron de moda las figuras mitológicas o alegóricas para colocar en los jardines privados o cortiles.

Se recuperó la técnica de fundición del bronce (a la cera perdida), que había caído en el olvido durante la Edad Media; imitando las imágenes antiguas, que habían perdido su policromía original, tanto el bronce como el mármol aparecían con su color natural.



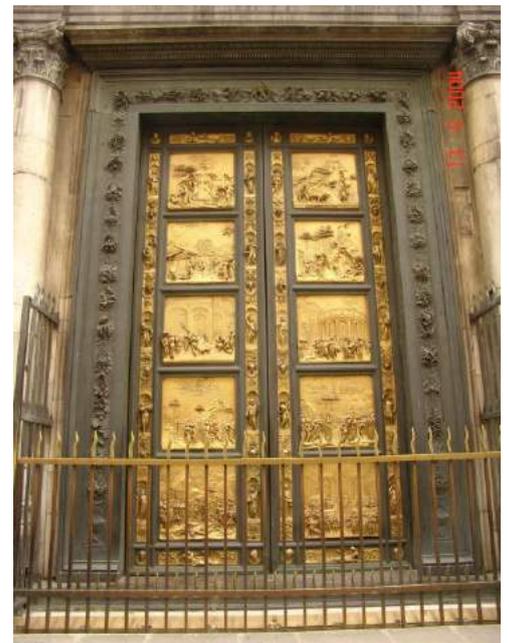
Lorenzo Ghiberti.

El año 1401 se convocó un concurso para designar al artista que realizaría la decoración de bronce de las segundas puertas del baptisterio de Florencia con un tema obligado, el sacrificio de Isaac. Lorenzo Ghiberti realizó una obra innovadora y fiel a los modelos clásicos y así consiguió la victoria y el encargo.

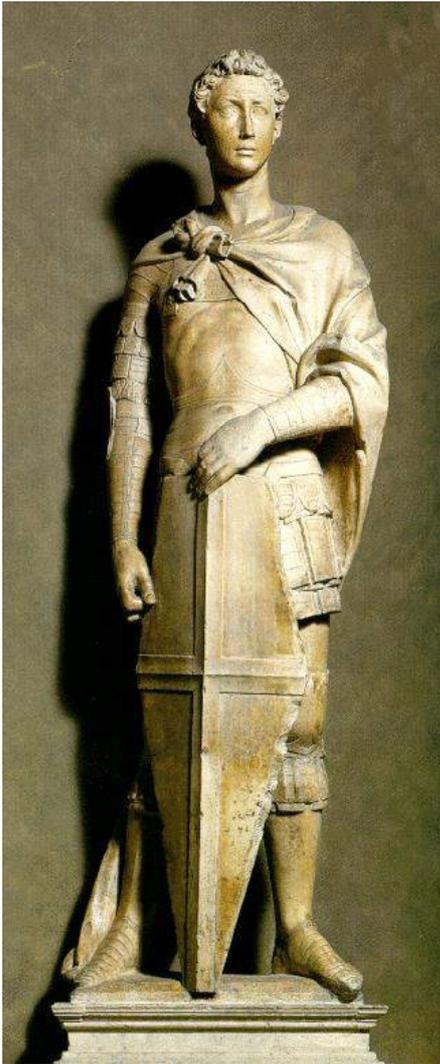
En las primeras puertas que realizó mantuvo los cuarterones góticos, pero en las puertas orientadas al este (a las que Miguel Ángel llamó "Puertas del Paraíso"), dividió el espacio en grandes cuadrados en los que pudo disponer libremente las escenas, todas relativas al Antiguo Testamento, concebidas como grandes cuadros. Ghiberti utilizó diferentes niveles de relieve, desde figuras casi exentas hasta



grabados superficiales como los de una medalla, para definir planos de profundidad y lograr efectos de perspectiva. Como era habitual en el gótico, estos cuadros pueden reunir episodios distintos y que se suceden en el tiempo, pero están organizados de manera que destaque en el centro el más importante, al que están supeditados los demás.



Donatello.



El escultor Donatello (1386- 1446) tuvo un concepto elevado de su oficio y daba mucha importancia a la formación técnica y a la experimentación. Se separó con decisión de la tradición gótica para tomar como modelo la escultura clásica, a partir de la cual creó esculturas de pleno bulto redondo, concebidas para ser contempladas desde distintos puntos de vista, como su famoso David; en el retrato ecuestre del condottiero Gattamelata (Padua) siguió muy de cerca del modelo clásico, imprimiendo a la imagen un movimiento reposado.

Donatello utilizaba con mucha libertad el modelo clásico, integrando el estilo clásico en la cultura cristiana. Concibió la imagen de San Jorge, ideal del caballero cristiano, como una estatua antigua, a pesar de que estaba destinada para un nicho; el cuerpo y la mirada del santo establecen un mínimo giro que rompe la frontalidad y libera la imagen; tiene una mirada intensa, que se dirige hacia un punto lejano y que transmite una expresión y concentrada que acompaña el gesto del cuerpo. En esta y otras imágenes de santos tomó como modelo los retratos romanos, realistas e individualizados, para proporcionarles la presencia y personalidad de seres humanos históricos y reales, como por ejemplo en la imagen del profeta Habacuc.

No renunció del todo a la emotividad característica del gótico y en algunas ocasiones se inclinaba hacia un naturalismo que llega a ser muy crudo, como en la Magdalena Penitente, ancianísima y demacrada.



Análisis de una obra: David, de Donatello.

Identificación de la obra:

La figura de David fue realizada por **Donatello** entre los años **1435** y **1445**, seguramente por encargo de Cosme de Medici para que el patio o cortile de su palacio. Es un bronce de tamaño un poco menor que el natural.

Análisis.

La imagen representa al **héroe bíblico David**, un joven pastor que derrotó al ejército filisteo al matar a su campeón, el gigante Goliat y luego se hizo rey de los israelitas. En la obra de Donatello aparece, como lo describe la Biblia, como un muchacho muy joven, en el momento en que, tras golpear a Goliat con su honda, le corta la cabeza.

Es una escultura de **bulto redondo**, una de las primeras que se realizaron en el Renacimiento, pensada para ser contemplada desde todos los puntos de vista de su entorno. Una serie de recursos **rompen la frontalidad**: la figura aparece apoyada en una pierna y con la otra flexionada, en contrapposto, y la mirada y la espada que el héroe lleva en la mano trazan líneas oblicuas, que le aportan movimiento y cierta inestabilidad.

El libertador de Israel aparece **desnudo**, también uno de los primeros ejemplos de su tiempo y según modelo de las obras antiguas; el estudio de la anatomía es perfecto y está muy conseguido el modelado del cuerpo, propio de un muchacho muy joven. El bronce tiene un acabado en el que el brillo y el reflejo de la luz natural aportan una presencia muy viva a la obra.

Es una imagen **reposada**, en la que el héroe parece estar posando, sereno tras el triunfo. No hay gestos triunfales ni de violencia, pero la obra tiene una gran **emoción** por la inestabilidad de la postura, el gesto ensimismado, reforzado por la sombra del sombrero, que le cubre el rostro, y el contraste entre el desnudo juvenil de David y las facciones detalladas y realistas de la cabeza cortada de Goliat.

Significado.

Durante todo el Renacimiento fueron frecuentes las obras realizadas "**all' antica**", imitando las antigüedades romanas y en este bronce Donatello imita la imagen habitual del dios Mercurio, el que se mueve entre mortales y dioses y entre vivos y muertos, a la vez amable e inquietante. Pero el significado es el de un personaje bíblico, que se convierte así en una especie de héroe de la mitología cristiana; se trata de una "**paganización**" de la tradición bíblica, un acercamiento de la cultura clásica y la cristiana, muy frecuente en el Renacimiento por influencia del humanismo. La serenidad de la figura, el aire reflexivo y callado, son recursos del arte clásico que Donatello utiliza para expresar de una manera **moderna** el milagro que significa esta hazaña, en la que la **providencia** divina dio la victoria al más débil.

A partir de esta obra, la imagen de David será una de las favoritas de los florentinos, un símbolo de la propia situación de su ciudad, que luchaba por su libertad contra los grandes estados que querían dominarla.

Verrocchio, más de treinta años después, realizó una versión del mismo tema en la que ha desaparecido el aspecto melancólico y complejo de Donatello, en una imagen más triunfante y retórica, pero la versión más famosa será la de Miguel Ángel, heroica y llena de coraje.

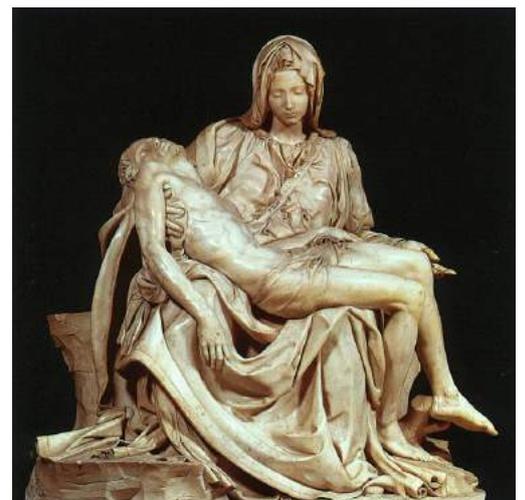


La escultura del Cinquecento:

Miguel Ángel.

Miguel Ángel Buonarroti fue arquitecto, pintor y poeta, pero sobre todo escultor, pues concebía todas las artes desde la escultura. Estudió la obra de Donatello, y se educó en el círculo de los Medici, donde entró en contacto con las ideas estéticas del neoplatonismo. Más tarde se formó en Roma, donde pudo contemplar obras recuperadas en excavaciones arqueológicas como el Laocoonte o el torso Belvedere, que le impresionaron vivamente.

Miguel Ángel quería plasmar en su obra la belleza ideal que, según el neoplatonismo, eleva el espíritu a la Belleza absoluta. Confiaba hallarla en el ser humano, un ser divino hecho a imagen de Dios, y que tiene en su interior espíritu, genio: la *terribilità*. Luchó por obtener del mármol esa fuerza interior y plasmarla en cuerpos humanos heroicos y llenos de coraje, cuyas facciones y poderosas anatomías se repiten respondiendo a un arquetipo. La vida interior se expresa en miradas profundas, llenas de furor y en posturas tensas o inestables y en espiral o serpentinas.



En 1498, Miguel Ángel se trasladó a Roma y realizó la Piedad del Vaticano cuya iconografía y disposición frontal proceden del gótico alemán, pero sin sus excesos ni patetismo, sino callada y serena, con un dramatismo que reside sobre todo en el contraste entre el cuerpo desnudo y demacrado de Cristo, y el abundante manto de la Virgen, cuyo acabado y calidad táctil imprimen a la obra de una gran inmediatez.

Regresó a Florencia en 1501 para realizar el David, una estatua que simboliza los ideales cívicos de la ciudad en la que aparece definitivamente su sentido clásico de la escultura.

En 1505, de nuevo en Roma inició la tumba del papa Julio II, proyecto que se alargó durante cuarenta años y para el que realizó distintos diseños; para uno de ellos talló los llamados "esclavos", atlantes que rodeaban el sepulcro y que en gran parte quedaron sin terminar; para otro realizó la figura de Moisés, la única que forma parte de la tumba definitiva.

En 1520 regresó a Florencia para realizar la Sacristía Nueva de la basílica de San Lorenzo, donde talló los sepulcros de Giuliano y Lorenzo de Medici.

Al final de su vida retomó el tema de la Piedad, de la que se conservan tres versiones (Rondanini, de la Academia y de la catedral de Florencia) en las que varias figuras se agrupan en composiciones inestables y muy dramáticas en torno a una figura completamente vencida de Cristo.

Comentario de una obra: La tumba de Giuliano de Medici.

Identificación de la obra:

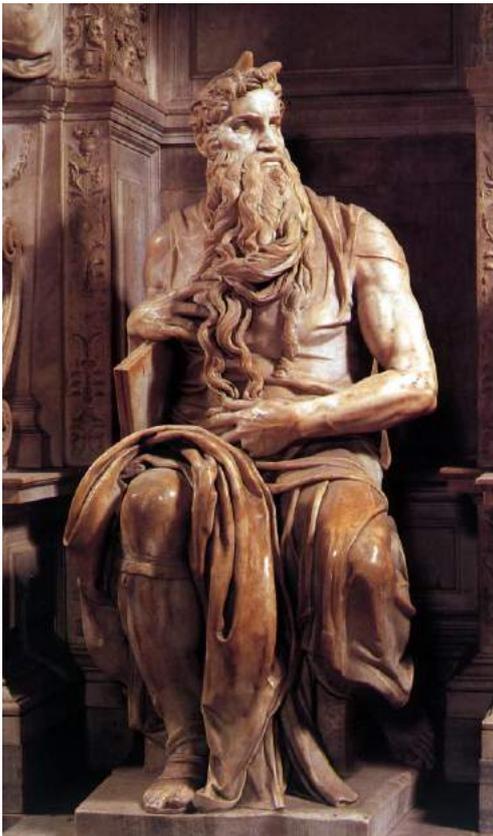
La tumba de **Giuliano de Medici**, duque de Nemours, está en la Sacristía Nueva en la basílica de San Lorenzo de Florencia, y fue realizada por Miguel Ángel entre 1524 y 1527 y entre 1530 y 1534 por encargo del papa León X, formando parte de un conjunto arquitectónico y escultórico que incluye la tumba de **Lorenzo de**

Medici, con la misma estructura, y una imagen de la **Virgen con el Niño**, hacia la que los dos difuntos dirigen la mirada.

Análisis.

Las tumbas de la Sacristía Nueva son dos sepulcros parietales en los que tanto la arquitectura como la escultura están inspiradas en el mundo clásico. Giuliano de Medici aparece bajo la imagen de un **general romano**, símbolo de su dedicación a la vida activa, girado hacia la imagen de la Virgen; la anatomía poderosa, el gesto tenso, y la **contraposición** entre el giro del cuerpo y la mirada son característicos del idealismo heroico de Miguel Ángel; en la cabeza, influida por las obras clásicas, la expresión es intensa y profunda.

Sobre el sarcófago yacen las **alegorías** de la Noche y el Día, dos **desnudos contrapuestos**, cada uno girando en un sentido, la de la Noche recogida sobre si misma, la del Día desplegándose; la Noche tiene un **acabado pulido**, que introduce detalles que aluden a su carácter caduco, como la carne plegada y los





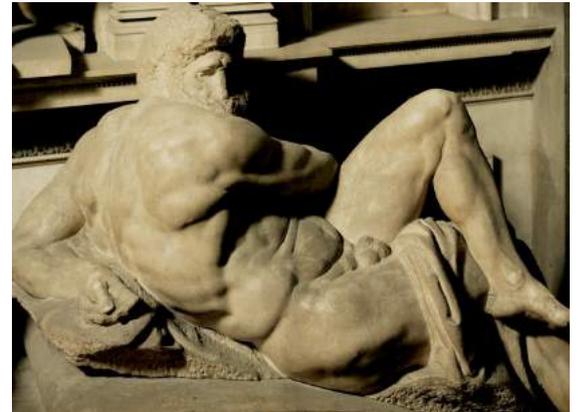
rasgos cansados, mientras que la figura masculina del Día tiene **zonas inacabadas**, un recurso con el que Miguel Ángel expresaba el esfuerzo con el que la belleza salía de la materia y trataba de desprenderse de ella; los someros rasgos del rostro imprimen una gran fuerza expresiva a la figura, que realmente parece emerger como la propia luz del día.

Hay una integración perfecta entre **escultura y arquitectura**; igual que los elementos arquitectónicos se ensamblan unos con otros, en un tenso equilibrio, la figura de Giuliano parece aún más poderosa dentro de su ajustado nicho. Las alegorías parecen enormes ménsulas que además giran en el espacio, como si fueran elementos arquitectónicos.

Significado.

Con los sepulcros de la Sacristía Nueva, Miguel Ángel rompió con el tipo de tumba en un nicho, con la imagen yacente del difunto e inauguró un nuevo modelo más **monumental**. En la tumba de Julio II, cuyo diseño fue muchas veces alterado, eran las esculturas las que requerían una armadura arquitectónica y ni Miguel Ángel ni la familia del papa llegaron a quedar satisfechos con ninguno de los proyectos. Sin embargo, en las tumbas de los Medici, es la

arquitectura la que define el espacio de las esculturas, logrando una integración perfecta. Además, esta estructura, que ya era de por sí muy plástica, permitió a Miguel Ángel desarrollar una compleja simbología, en la que la muerte aparece bajo una nueva perspectiva, **filosófica y universal**, la del paso del tiempo.



La escultura posterior a Miguel Ángel.

La obra de Miguel Ángel eclipsó a la de sus contemporáneos y condicionó la de los artistas más jóvenes. Benvenuto Cellini (1500- 1571) fue un orfebre y escultor muy creativo; su Perseo es un prodigio de inventiva y virtuosismo cargado de efectismo dramático. La obra de Juan de Bolonia o Giovanni Bologna culminó el desarrollo de la escultura del cinquecento: El Rapto de las Sabinas es un grupo de figuras que se eleva en espiral dirigiéndose en las tres dimensiones, lleno de expresión y dramatismo; con su Mercurio, que parece desplegarse en el espacio, rompió con el concepto cerrado de la escultura y anunció el Barroco.

