

# TEMA 7. CÓDIGOS DE REPRESENTACIÓN Y LECTURA

Introducción: La oveja de Giotto

1. La ventana albertiana y la ilusión de la realidad
2. Los elementos formales de la pintura en el Renacimiento
3. La imagen como soporte para la memoria
4. Agentes sociales y códigos de lectura de las artes visuales del Renacimiento
5. Recuperación del modelo clásico y legitimación ideológica

Introducción: La oveja de Giotto

Para los pintores de los siglos XV y XVI, el gran cambio consistía en haber convertido la imagen en un intento de reproducción de la realidad visible (la *anécdota de la oveja de Giotto* lo explica), giro que asimismo se produjo en Flandes y por supuesto a otros medios como la escultura.

En este capítulo obtendremos las claves de este desplazamiento ontológico de las artes visuales hacia la realidad, así como los códigos de construcción y lectura de las imágenes que entonces se formularon.

## 1. La ventana albertiana y la ilusión de la realidad

Las artes visuales del *Quattrocento* definieron su campo de acción sustituyendo el interés por los materiales que compartían los tratados y el público medieval por la atención a la habilidad y los problemas conceptuales.

**Leon Battista Alberti** fue el primer teórico humanista que reflexionó sobre la ontología y los fines de la pintura, la escultura y la arquitectura a través de sus tres tratados *De pictura*, *De statua* y *De Re Aedificatoria* (aunque fueron publicados mucho más tarde), en los que se

recogió un pensamiento de amplia proyección durante los tres siglos siguientes. Alberti y sus contemporáneos concebían que el fin de la pintura era transmitir ideas y para ello debía simular la realidad visual, lo que supuso el paso de un modelo artístico medieval en el que las imágenes *presentaban* figuras o narraciones, a un modelo artístico moderno en el que las imágenes *representaban* esas figuras y narraciones.

Por su parte, la escultura era según Alberti *las artes de los que intentan producir efigies o simulacros en su obra a partir de los cuerpos creados por la naturaleza*. La representación ilusionista de la realidad quedaba señalada como el fundamento primero de las artes visuales del *Quattrocento*, con ello se establecía un nuevo sistema artístico que iba a durar toda la Edad Moderna.

Esta noción de simulación tenía sus raíces en el **concepto clásico de imagen** enunciado por Plinio y otros autores (*leyenda de Zeuxis y Parrasio*) y fue una idea válida tanto para Vasari como para el pensamiento veneciano, y fue adoptada por la Ilustración y trabajada en el siglo XIX. Es por ello que la ruptura con la realidad visible que se produjo a finales de este siglo alcanzó al sistema renacentista, que se había erigido en modelo moderno de práctica artística.

En este esquema ilusionista, **la pintura debía fundamentarse en la simulación de profundidad** (trasladar las tres dimensiones a sólo dos), y precisamente parte de la revolución formal renacentista fue lograda por esta vía. En el italiano se basó en el dibujo matemático (la caja renacentista) y en el nórdico a través de la formulación experimental.

Desde Van Eyck los pintores flamencos establecían una zona de fuga que marcaba la disminución del tamaño de las figuras, valiéndose de recursos arquitectónicos para sugerir esa dirección espacial. Pero en Italia se desarrolló un sistema más refinado, desarrollado por Brunelleschi y que tuvo consecuencias revolucionarias para la pintura. Dependía de la existencia de un punto de vista único por parte del espectador, de forma que la profundidad fingida de la pintura se pudiera confundir con una prolongación del mismo espacio en el que se encontraba la audiencia.

Existió una evolución en los medios para la construcción del espacio: en un primer momento dependió fundamentalmente de la disposición de cajas arquitectónicas que ubicaban a las figuras, y después progresivamente se fue promoviendo que los personajes generasen espacio por sí mismos, a partir de dos vías también:

- La perspectiva, a la que debían someterse todos los objetos tridimensionales. Cuando un cuerpo se situaba en perpendicular al plano de superficie del cuadro, su posición estaba marcando profundidad por sí misma, lo que se conoce como *escorzo*, y que supuso un reto para todos los pintores (que muchas veces elegían objetos geométricos simples como los muebles para incluir en sus escenas y evitar enfrentarse a otros objetos que hubieran sido mucho más difíciles de representar en *escorzo*).

- La representación del volumen a través de los efectos de iluminación (y por tanto del color), recurso ya tradicional. Así lo entendió a la perfección Leonardo da Vinci, quien incluso dejó por escrito estos pensamientos.

## 2. Los elementos formales de la pintura en el Renacimiento

Una vez asentadas la ventana como objetivo y la perspectiva como herramienta básica, según Alberti los medios pictóricos para conseguir esta ilusión de realidad eran dibujo, composición e iluminación (colorido).

En primer lugar, el contorno, podría asimilarse a lo que se considera hoy **dibujo**: la figuración de los elementos representados a través de las líneas que definen su perímetro visible para el

observador. Alberti, como miembro de la llamada *escuela de Florencia*, estaba más determinado por el dibujo (porque para seguir la perspectiva de Brunelleschi era el medio clave); mientras que la *Escuela de Venecia* lo estaba por el color.

Desde esta noción albertiana el dibujo era el eje de toda la pintura, pues construía el espacio, marcaba las proporciones y las ponía en relaciones con los cánones de belleza y los modelos de expresión gestual y finalmente situaba a los personajes, definía las relaciones entre ellos y era vehículo para la transmisión de la historia. El color sería así un intensificador de ilusión, de volúmenes y de verosimilitud con el original. El modelo veneciano intentó que el color funcionase más en el sentido que había ya dicho Leonardo de constructor del espacio.

Por su parte la **composición** atañía a la construcción, la distribución y la posición de las figuras dentro del espacio. En este sentido era importante la misma construcción de las figuras representadas, sobre todo para los escultores, en la que entraba en juego la cuestión de las proporciones. Se intentó así reconstruir las medidas de las proporciones efectuadas por el mundo clásico, como hizo Leonardo con su *homo vitruviano*.

El naturalismo fue una tentación del periodo, pero la práctica corriente fue el ofrecimiento de una versión corregida de la naturaleza, que incluyese los aspectos más agraciados y que conjugase con los ideales preestablecidos de belleza.

Es por ello que la belleza era una síntesis entre la experiencia externa y su corrección por parte de la idea de belleza que poseía el artista, aunque ésta estaba basada muchas veces en tipos ideales tradicionales (medievales) que buscaban facilitar su reconocimiento y su inserción en una tradición iconográfica por parte de los espectadores.

El tercer ingrediente de Alberti era fundamental para simular la realidad visible en la pintura, la **iluminación**, entendida como la atención a la recepción de la luz en los cuerpos, de la que dependía la figuración de los colores. Leonardo comprendió que sin esto, las imágenes, aunque proporcionadas y regidas por la perspectiva, no estaban vivas.

Leonardo observó que aunque las cosas tienen un límite y se separan claramente del resto de objetos, muchas veces son vistas por nuestro ojo como difuminadas, según las condiciones de iluminación, por lo que intentó captar la forma de reproducir este efecto *sfumato*.

Los pintores y críticos venecianos siguieron por este camino, realzando la importancia del color y poniéndolo como principal atractivo del cuadro a través de la densidad y la riqueza de los pigmentos. Esta evolución llevó a la progresiva individualización de la pincelada: Tiziano o Tintoretto dejaron de fundirlas en los cuerpos para revelar su empaste, provocando efectivamente que de cerca lo representado fuera difícil de identificar, pero que desde una cierta distancia cobrara un fuerte atractivo. Esta *desmaterialización* de la pintura ofrecía un espacio expresivo de primer orden, aunque el sistema renacentista no podía todavía concebir como en la pintura abstracta que las pinceladas se justificaran por sí mismas como elemento expresivo.

### 3. La imagen como soporte para la memoria

Si la ilusión de la realidad definía el espacio de trabajo de las artes visuales renacentistas, su objetivo era la transmisión de contenidos, de lo que se entendía entonces por *historia*, y que normalmente atañía al ofrecimiento de soporte para la memoria. De hecho, la valoración estética de estas obras era mucho menos frecuente que esta primera vertiente. Era el *ut pictura poesis* de Horacio.

Así toda la búsqueda de la simulación de la realidad estaba orientada a la generación de un medio narrativo a través de la representación, en los que la gestualidad y la fisonomía eran

dos elementos importantes del conjunto, pues se debían transmitir emociones asociadas a esas narraciones.

Y esa noción de la **imagen como soporte semántico se extendía a todo tipo de representaciones**: escultura, tapices, joyas y la misma arquitectura. Este sentido es muy importante para superar las convenciones tradicionales de la historia del arte y entender el papel jugado por los artefactos (que hoy consideramos) artísticos en el contexto de la cultura visual y material de la época.

Por ello y a pesar de los discursos teóricos, el margen que el sistema (artistas, promotores y audiencia) concedían a la creación era muy escaso, pues en realidad el catálogo de asuntos representados se concentró en un puñado de imágenes tipo que se repetían continuamente, sobre todo las de tipo devocional, las más demandadas (y que fueron un recurso continuo de control ideológico por parte de los estados confesionales).

Como se reconocía ya en aquella época, las imágenes religiosas además de despertar la devoción y ser fuente de conocimiento, eran importantes como soporte de la memoria ("*muchas personas no pueden retener en su memoria lo que oyen, pero recuerdan si ven imágenes*"), como podemos observar en las cuatro tablas del taller de Botticelli que representan la historia de Nastagio degli Onesti.

Por otra parte, partiendo de que las *historias* de cada cuadro eran responsabilidad del comitente, el análisis de la estructura de la demanda es fundamental para entender los géneros de las artes visuales de toda la Edad Moderna. Y aunque las diferencias culturales entre los distintos espacios y tiempos europeos fueron fundamentales, la evidencia fue que la pintura religiosa fue preponderante tanto en cantidad como en calidad (valorada como principal por los propios tratadistas). Esta ordenación de los temas sólo fue realmente cuestionada en el ámbito protestante, cuando las corrientes iconoclastas persiguieron el culto a las imágenes y las representaciones visuales en el espacio religioso.

Finalmente, hay que comentar que esta función semántica de la imagen justificaba el nuevo estatuto social para las artes visuales: la historia (y por tanto el componente intelectual) era el elemento que distinguía al pintor del resto de artesanos, pues tenía así una naturaleza no mecánica (*invenzione*) y una función social prestigiosa (la memoria de las virtudes).

#### 4. Agentes sociales y códigos de lectura de las artes visuales del Renacimiento

Los códigos de percepción e interpretación de las obras de arte no fueron asunto exclusivo de los artistas, pues **la obra de arte es un constructo colectivo** (tanto entonces como ahora), en el que también participaban los promotores y la audiencia.

Por ello conviene preguntarse qué esperaban los mecenas de las obras de arte, qué usos motivaban su adquisición y qué significado les otorgaban, ya que de hecho el florecimiento del mecenazgo es atribuido tradicionalmente al Renacimiento.

Sin embargo lo cierto es que aunque éste fue un momento decisivo en la carrera por la autonomía del campo artístico y la mejora de la posición social de los artistas, las inercias de las estructuras medievales continuaron en gran medida sobre gran parte de los artistas, que de hecho siguieron trabajando dentro de organizaciones gremiales. Hemos de tener en cuenta que en historia del arte aparecen un mínimo de grandes figuras, mientras que no reciben interés (como tampoco lo recibieron en su época) cientos de artistas de calidad mediana y que por tanto tuvieron una apreciación social más que mediocre.

De esta forma, las **relaciones entre artistas y sus financiadores** fueron varias durante el Renacimiento (definidas por Burke): un sistema doméstico en el que un potentado acogía en



su casa a un artista para que crease para él, un sistema de manufactura por encargo en el que la relación entre patrón y artista es temporal y se limita a la realización de la obra (con diferencia el más practicado) y un sistema de mercado en el que las obras se producen sin encargo previo y luego se intentan vender directa o indirectamente a un público generalmente de escasos poderes adquisitivos y niveles culturales.

En los últimos años, los análisis (además de diferenciar entre patronos y patronas) han comenzado a estudiar en detalle la audiencia específica (el **público**) para la que la obra estaba destinada, una mejora tangible en los estudios sobre el significado social de las obras de arte.

## 5. Recuperación del modelo clásico y legitimación ideológica

El rescate de la Antigüedad que fundamentó el nuevo modelo de las artes visuales no fue un proceso inocente desde el punto de vista de los intereses materiales y simbólicos de los agentes sociales del campo artístico, pues la Antigüedad se convirtió en una garantía para todo tipo de comportamientos. **El humanismo había ofrecido una nueva gramática para la legitimación cultural**, que servía a patronos y artistas.

Además de la magnificencia como medio de transmisión del poder, se sumó un nuevo lenguaje cultural que incluía la habilidad de los artífices como valor añadido y por supuesto el contenido semántico de las obras, que otorgaba legitimidades simbólicas: las estrategias artísticas se usaron como instrumento propagandístico de la política (ver por ejemplo la *Sacra Conversación* de Piero della Francesca).

Pero para entender el uso y el significado completo de estos medios artísticos, hay que considerar que las artes visuales formaban parte de contextos más amplios, como el propio edificio que las albergaba, los objetos exóticos que se estaban comenzando a coleccionar o las propias galerías de armas. Las piezas artísticas estaban igualmente relacionadas con ceremonias, espectáculos y liturgias.

## TEMA 8. PINTURA Y ESCULTURA DEL SIGLO XV EN ITALIA

Introducción: el giro hacia la realidad

1. La construcción del espacio en Florencia durante la primera mitad del siglo XV
2. Modelos de compromiso en la pintura florentina y del centro de Italia durante la segunda mitad del siglo XV
3. Venecia y el norte de Italia en el siglo XV
4. El nuevo lenguaje en la escultura del *Quattrocento*
5. Nuevas representaciones y nuevos usos de la imagen

Introducción: el giro hacia la realidad

Los códigos de construcción y lectura de la imagen experimentaron una auténtica revolución en Italia durante el siglo XV, dando lugar a unos modos de relación que anticiparon el sistema artístico actual.

La propia historiografía del Renacimiento situaba el origen del nuevo modelo en **Giotto** (1267-1337). Ya decía Vasari que *"en el estilo de Giotto se suprime el perfil que rodeaba completamente las figuras y los ojos, que parecían de endemoniados, los pies rectos y de punta, las manos afiladas, la ausencia de sombra y otras monstruosidades de aquellos bizantinos. [...] Giotto pintó sus figuras en actitudes más correctas y empezó a dotar de realismo a los rostros"*. Además podemos considerar que ya era consciente de la noción albertiana de la pintura como representación tridimensional sobre un plano.

### 1. La construcción del espacio en Florencia durante la primera mitad del siglo XV

A comienzos del siglo XV la pintura del centro de Italia se mantenía en la estela del naturalismo de Giotto. Gherardo Stamina (1354-c.1408) incorporó tras su viaje a España coloridos más luminosos y la expresividad y elegancia del gótico internacional. **Lorenzo Monaco** (c.1370-c.1422) por su parte intentó enfatizar los volúmenes y la definición espacial, como vemos en la Coronación de la Virgen: las figuras de Cristo y la Virgen tienen cierta solidez

y el edículo y el pavimento dan cierta idea de profundidad, pero el dorado de fondo y las figuras y colores arcaizantes de los ángeles demuestran que la apuesta por el naturalismo todavía es débil y más intuitiva que racional.

La mayor parte de los cambios que tuvieron lugar en la pintura italiana del siglo XV fueron ensayados en el centro de la península y especialmente en Florencia. Allí **Brunelleschi** pintó las dos conocidas tabletas que concretaban los principios de su teoría de la perspectiva en la década de 1420.



La obra de **Massaccio** (1401-1428) tuvo un importante protagonismo en la adopción de este nuevo procedimiento por parte de los pintores (de hecho era amigo de Brunelleschi). Ya en su primera obra conocida, Triptico de San Giovenale, aunque toscamente, se ve un estilo basado en la comprensión de los objetivos de Giotto (ya Vasari lo vio claro) y en la aplicación para ellos de la perspectiva arquitectónica y los escorzos, la consecución de mayor penetración emocional, y la potenciación de la monumentalidad, el volumen y la naturalidad de las figuras.

Los frescos pintados por él en la Capilla Brancacci de Santa Maria del Carmine de Florencia y el antiguo Retablo de Santa Maria del Carmine de Pisa así lo demuestran. La comparación de la tabla central (una Virgen con niño, 1426) de este conjunto con la de Monaco deja patente lo que se ha ya avanzado en iluminación, escorzo, generación de espacios, sombras...

Lo cierto es que la carrera de Massaccio fue muy débil, pero dejó auténticos referentes como la Trinidad de Santa Maria Novella, donde desarrolló completamente el sistema perspectívico y quedó explicitada la idea albertiana de ventana, además de demostrar su completo dominio de la perspectiva en el tratamiento de los personajes.

Su trabajo encontró un eco directo en varios pintores, entre los que destacan dos maestros coetáneos, ambos caracterizados por su voluntad de ensayo: Andrea del Castagno y **Paolo Ucello** (1397-1475). La obra de este último estuvo dominada por la experimentación en torno a la perspectiva y la geometría, de la que se sirvió para organizar los colores y componer figuras muy movidas y preocupadas por los volúmenes y los escorzos.

La primera obra que está así pensada es el fresco de la catedral florentina denominado Monumento a Sir John Hawkwood (1436), con su uso consciente de la perspectiva (que aquí, como Massaccio corrige según su interés) y su esfuerzo por imitar el bronce.

La Batalla de San Romano (c. 1450) es otra obra clave en la explicación del modelo pictórico del Quattrocento florentino. Como en esta temática no se podía recurrir a la arquitectura como creadora de espacio, Ucello buscó hacerlo con las propias figuras y las lanzas tanto rotas como todavía en ristre. Sin embargo, el total sometimiento a la regla matemática resta gran parte de la verosimilitud para el público contemporáneo, aunque es soporte del gran atractivo que ha suscitado esta obra



a lo largo del tiempo.

El efecto de colocar cuerpos en escorzo y adaptarlos bien a la perspectiva, se advierte en otras obras de Uccello como *San Jorge y el dragón*, puesto que a partir de la década de 1430 se había convertido en un recurso habitual de representación, a pesar de ser un procedimiento muy complicado.

Por su parte, **Andrea del Castagno** (1423-1457) combinó un progresivo cuidado del color con el interés espacial de Uccello y una atención al volumen que procede de su cercanía a Donatello. Su *Última Cena* (1447) muestra el sometimiento de los cuerpos (además del diseño arquitectónico) a la perspectiva, como se observa en las cabezas de los Apóstoles.

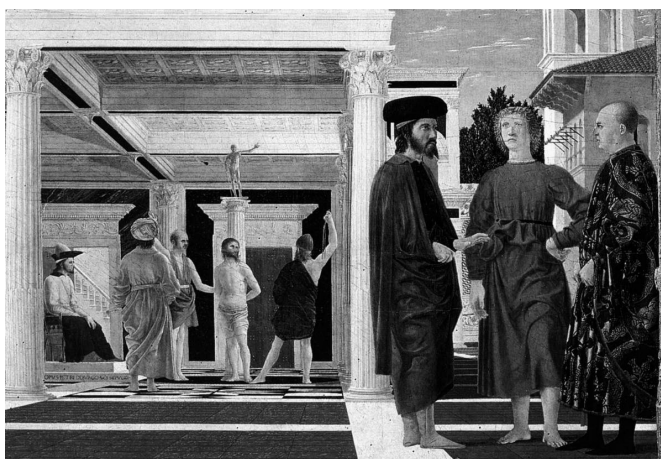
El fresco del *Memorial de Niccolò da Tolentino* continúa el trabajo de Uccello tanto en la figura del capitán (que remite a la *Batalla de San Romano*), como la composición del propio memorial (réplica del *Monumento a Sir John Hawkwood*).

Por su parte, en el *Retrato de Pippo Spano*, Castagno buscó un acertado equilibrio entre la monumentalidad idealizante de Donatello y el verismo que comenzaba a demandar el retrato: se usan los recursos massaccescos de volumen y los escorzos de Uccello en el pie derecho, que además rompe el plano de su superficie de apoyo. Es por ello que los contemporáneos calificaron a Castagno como un pintor amante de las dificultades.



Entre los seguidores más directos de Massaccio fuera de Florencia destaca **Piero della Francesca** (c.1420-1492), quien trabajó entre Arezzo y Urbino, puesto que a pesar de que había pasado ya tiempo, mantuvo el sentido espacial y la majestuosidad de las figuras de Massaccio a través de una versión tamizada por Fra Angelico que le sirvió su maestro Domenico Veneziano.

Sobre esta base Della Francesca desarrolló una pintura donde la base de la perspectiva y el volumen de las figuras se combinaban con una iluminación brillante que buscaba armonizar los colores y recoger cierta espiritualidad.



Tanto la *Flagelación* como la *Sacra Conversación* usan la arquitectura como base del espacio, pero el espacio del *Bautismo de Cristo* depende de las figuras y los árboles, que se disponen en distintos planos creando sucesivas escalas de profundidad.

Como ya hemos visto, Della Francesca trabajó con la imagen pública del duque de Urbino. Es así como entendemos el díptico con el *Doble retrato de Federico de Montefeltro y Battista Sforza*, un icono del retrato renacentista. Las figuras (bastante verosímiles) aparecen reducidas a bustos y colocadas de perfil, una postura característica de los primeros momentos del género en Italia (cuando se imitaban las medallas de la Antigüedad). Cada retrato se completaba con una imagen alegórica en la cara posterior, donde se colocan ambos sobre respectivos carros triunfales. A Federico le corona la Victoria y

tiene en su mano el cetro con las cuatro Virtudes Cardinales y a Battista le rodean las cuatro Virtudes Teologales.

## 2. Modelos de compromiso en la pintura florentina y del centro de Italia durante la segunda mitad del siglo XV

Los hechos demuestran que pese a la afirmación vasariana de que la pintura del siglo XV corría en pos de la ilusión de la realidad, numerosos pintores adaptaron el ejemplo de Massaccio a sus propios intereses y trayectorias.

Así por ejemplo, algunos historiadores han propuesto una lectura de **Fra Angelico** (1387-1455) que destaca el uso de medios ajenos a la construcción perspectíca. Aún así Fran Angelico fue capaz de desarrollar un modelo visual que sin renunciar a la verosimilitud del espacio mantenía la esencia de la pintura del gótico internacional, y así se demuestra en su Juicio Universal.



En los frescos como la Anunciación que realizó para el convento de San Marco de Florencia también se observa esto, ligado en parte a la propia situación de la pintura, en una celda, lo que no hacía necesaria la magnificencia (uso de azules y dorados) y entronca con la simplicidad massacciana aunque continúan los cánones del gótico internacional.

Otra línea de compromiso fue la mantenida por pintores como Pesellino y **Benozzo Gozzoli** (1420-1498), éste último fue un discípulo de Fran Angelico que evolucionó desde composiciones sin ambiente ni perspectiva hasta otras dotadas de mayor naturalidad y atrevidos escorzos como Cabalgata de los Reyes Magos (Palazzo Medici, c.1460) La conjunción entre el pintoresquismo medievalizante, la representación de majestad y riqueza y la puesta al día técnica gozaban de bastante éxito entre las clases dominantes.

Y de hecho esta tendencia cortesana tendrá una larga continuación durante todo el siglo, en pintores como Cosimo Rosselli y también en géneros relacionados con el ajuar doméstico y la pintura sobre muebles como los *cassoni* o las *spalliere*...

Con todo, el proceso de afirmación del espacio continuó siendo un asunto clave en la evolución de la pintura florentina durante la segunda mitad de siglo y el propio volumen de las figuras fue ganando peso como el vehículo más indicado (por encima de la arquitectura), para definir la tercera dimensión.

Así lo entendió **Fra Filippo Lippi** (c.1406-1469), que evitó todo compromiso espiritual para imitar a Massaccio, con figuras totalmente terrenas, como en Confirmación de la regla carmelitana (c.1432). Con el paso de los años asumió planteamientos que recuerdan a Ghiberti (escorzos, paisajes luminosos) y practicó un detallismo que le acerca a los maestros



flamencos, como en su *Madonna Tarquinia* (1437), una de sus tantas *madonne* que le ganaron el reconocimiento de sus contemporáneos e influyeron largamente en las siguientes generaciones de pintores florentinos, como por ejemplo en su discípulo Botticelli.

Los hermanos **Antonio y Piero del Pollaiolo** (1429-1498 y 1443-1496) dirigieron uno de los talleres que se habían formado ahora en Florencia para dar a basto al aumento de las contrataciones, y en los que se trabajaba por igual pintura y escultura. Ambos supieron trabajar muy bien la anatomía y el movimiento, como se observa en la serie de los *Trabajos de Hércules*.

En este contexto, el taller de **Andrea del Verrocchio** (1455-1488) fue el gran crisol del estilo florentino de la segunda mitad del siglo XV, pues allí se cruzaron pintores relevantes (Ghirlandaio, Il Perugino, Botticelli, Leonardo, Cosimo Rosselli...). Su influencia (aunque no se conservan muchos cuadros atribuibles directamente a él) en la codificación de la *maniera* florentina de fines del *Quattrocento* no puede dejar de recalcarse.

**Sandro Botticelli** (1446-1510) había sido discípulo de Fra Filippo, de donde pudo tomar su versión refinada de la construcción de volumen y la corporeidad, aunque nunca fue su objetivo principal, pues se ha señalado que se inclinaba más por lo estético que por las conquistas técnicas. Botticelli aumentó la delicadeza de los tipos físicos heredados de Lippi, combinándolos con las influencias del entorno del Verrocchio.



El éxito de sus modelos le permitió trabajar para clientelas diversas, combinando los encargos religiosos (participó en la decoración de la Capilla Sixtina), con la atención a clientes particulares que le pidieron retratos y temas profanos y devocionales. Entre éstos últimos destacan la *Adoración de los Reyes*, la *Madonna del Magnificat* o *La calumnia de Apeles*, de las que esta última trata de reconstruir una pintura del

griego Apeles, perdida pero descrita en un texto, hecho que hace esta obra extremadamente interesante, además de por su gran calidad en la representación.

En el *Retrato de un joven con una medalla de Cosme de Médicis* muestra el tipo de retrato que promovió: con un paisaje de fondo y el retratado en posición de tres cuartos (lo que permitía representar con claridad sus facciones), ambos préstamos del mundo flamenco. Pero Botticelli es más conocido por sus pinturas mitológicas, muchas de ellas realizadas para el entorno de los Medici e influidas por el neoplatonismo de su corte. Podemos destacar *Venus y Marte* (alegoría de la victoria del amor sobre la guerra), la *Alegoría de la Primavera*, *Palas y el Centauro* y el *Nacimiento de Venus*.

Parece que la fiebre religiosa que inflamó Savonarola en Florencia también afectó a Botticelli, a juzgar por obras como el *Triunfo de la Fe* o *Natividad mística*.

Otro de los pintores relevantes del momento fue **Domenico Ghirlandaio** (1449-1494), que también participó en la decoración de la Capilla Sixtina. En su trayectoria, sin



hacer grandes aportaciones, recoge la preponderancia del dibujo, la corrección de la perspectiva y los volúmenes y la elegancia de las figuras. Entre sus obras más conocidas están Retrato de Giovanna Tornabuoni y los frescos de Santa Maria Novella, como el Nacimiento de San Juan Bautista.

Su capacidad para el retrato se ve mejor en Retrato de un anciano y su nieto, donde coloca el busto en tres cuartos, se observa un paisaje tras una ventana y se resaltan los rasgos físicos del retratado.

Finalmente debemos señalar a **Pietro Perugino** (1445-1523), que también participó en la Sixtina, fue modelo para Rafael y llegó a manejar el *sfumato* de Leonardo en su última etapa, como se aprecia en su Virgen con el niño y San Juan.



### 3. Venecia y el norte de Italia en el siglo XV

Al igual que en el centro de la península, la revolución pictórica de Brunelleschi-Massaccio se extendió con rapidez modificando igualmente las prácticas de los pintores en el norte de Italia y especialmente en el Véneto.

En Verona, **Pisanello** (c.1397-c.1455) aunque medievalizante, siempre concedió cierto volumen a los cuerpos, como sucede en su Visión de San Eustaquio o en sus retratos en pintura o medalla.



En Padua, que disfrutaba de algunas de las mejores pinturas de Giotto y contaba con un potente núcleo humanista, destaca **Andrea Mantegna** (c.1431-1506) por su apuesta decidida por la experimentación, tanto en la perspectiva como en la expresividad dramática de los rostros. Así lo vemos en la Oración del Huerto y sobre todo en el icono del uso del escorzo: Cristo Muerto.

Mantegna demuestra además un interés por la antigüedad que no se detiene en las arquitecturas o los ropajes, sino que también aparece en la imitación de los géneros y soportes artísticos clásicos. Es por ello que la Introducción del culto a Cibeles en Roma imita el aspecto de un relieve, gracias a la técnica conocida como *grisalla*. La obra obedecía a los deseos del noble veneciano Francesco Cornaro, que se consideraba descendiente de Escipión. El estilo de Mantegna fue ampliamente imitado: Vincenzo Foppa lo llevó a Milán, Cosimo Tura a Ferrara y desde esta última, llegó a Bolonia a través de Lorenzo Costa.

En Venecia, durante la mayor parte del siglo XV todavía no puede hablarse de escuela con la misma entidad con que se hace para el siglo XVI. Destacan los hermanos **Antonio y Bartolomeo Vivarini** (c.1402-c.1480 y c.1432-1499), que adoptaron la ventana albertiana desde presupuestos góticos. En sus primeras obras construyeron el espacio mediante exclusivamente la arquitectura, aunque paulatinamente acentuaron la corporeidad de las figuras. Así sucede en Virgen con niño de Bartolomeo.

La estela de ambos hermanos fue seguida por **Carlo Crivelli** (c.1435-c.1493), quien manejaba los recursos espaciales florentinos y a veces reflejó interés por la descripción anatómica. Su dibujo duro y cortante recuerda a Mantegna, aunque es característico su uso de los arcaizantes dorados y el lujo por los brocados en las telas, como se puede observar en su Anunciación con San Emidio.



**Antonello da Messina** (c.1430-1479) desarrolló su carrera en el norte de Italia y es conocido, además de por ser uno de los mejores retratistas de su tiempo (Retrato de un hombre),



por haber asimilado y difundido el uso flamenco de la pintura al óleo, que le permitió conseguir excelentes efectos de color y luz que serían muy seguidos en Venecia.

Sobre estos antecedentes se ha señalado el inicio de la pintura veneciana en el taller familiar de los Bellini, donde se fraguó el interés por el color y la luz desde la intención de buscar la tridimensionalidad. **Gentile Bellini** (c.1429-1507) incorporó la pintura al óleo y es conocido por sus retratos (llegó a pintar al sultán Mehmet II) y representaciones de ceremonias cívicas.

Su hermano **Giovanni Bellini** (c.1429-1516) fue el maestro más importante de todo el siglo XV en Venecia. Pintó retratos y trabajó ampliamente para la potente demanda de pintura religiosa existente, realizando numerosos retablos y *madonne* de intensa serenidad y humanidad. Su principal aportación fue la exploración del color y la luz para modelar las figuras y crear atmósferas. Obras como Virgen de los prados (Madonna del prato) o Retrato del dogo Leonardo Loredam demuestran hasta qué punto lo logró, sobre todo en este último, en las calidades táctiles del ropaje o en la perfección del rostro.

Antes de la irrupción de sus discípulos Giorgione y Tiziano y su transformación del color en el fundamento de un nuevo modo pictórico, el estilo de Bellini encontró eco en otros pintores venecianos como Lazzaro Bastiani, Vittore Carpaccio y sobre todo Cima da Conegliano.

#### 4. El nuevo lenguaje en la escultura del *Quattrocento*

La escultura participó desde el inicio en la revolución de los modelos visuales que se vivió en Florencia durante el primer cuarto del siglo XV. Brunelleschi además de arquitecto era escultor y sus experimentos influyeron de forma directa en escultores como Donatello.

Alberti en su *De statua* (1464) definía a la escultura como "las artes de los que intentan producir efigies y simulacros a partir de los cuerpos creados por la naturaleza". Por ello la mejor vía para hacerlo de manera realista pasaba por la observación del entorno y el estudio de las estatuas clásicas, que lo habían logrado a la perfección, y se llevó a cabo a través de la estatuaria en bronce, también un elemento recuperado de la Antigüedad.

En 1401 tres de las grandes figuras de la escultura florentina coincidieron en el concurso para realizar las segundas puertas de bronce del baptisterio: Della Quarcia, Brunelleschi y Ghiberti.





Todos presentaron una escena del sacrificio de Isaac que, siguiendo el trabajo de Andrea Pisano del siglo anterior, debían lidiar en una pequeña escena enmarcada por una moldura gótica, los retos que suponía la construcción de un espacio con varias figuras y la transmisión de la expresividad de sus figuras. Ganó Ghiberti, pero todos demostraron que la codificación de las reglas escultóricas modernas todavía estaba en ciernes, pues más bien se habían añadido citas clásicas sobre una estructura compositiva premoderna.

**Donatello** (1386-1466) no tomó parte en el concurso por su juventud, pero de su Sacrificio de Isaac, en bulto redondo (1421) y su comparación a los relieves anteriores se pueden comprender los cambios que habían tenido lugar en esos primeros años de siglo. Donatello había sido discípulo de Ghiberti, pero se despegó de su estilo y encontró más afinidad en el de Brunelleschi, transformando como él la búsqueda de citas clásicas en el estudio de las reglas clásicas de composición y expresión.

En su San Jorge (hacia 1415-16) ofreció los parámetros que iban a determinar todo el ciclo humanista en la escultura (y hasta la irrupción de las vanguardias), incluyendo una gran expresividad emocional en el rostro y rompiendo la frontalidad y el hieratismo medievales con el simple ligero adelantamiento de uno de los pies y colocando el torso en posición de tres cuartos.

En sus relieves se permite comprobar también el impacto que tuvo la regularización de la perspectiva en la escultura, sobre todo en los posteriores a 1420, como el Banquete de Herodes, ejecutado para la pila bautismal de la catedral de Siena, donde juega con la arquitectura para sugerir cuatro espacios ubicados en profundidades diferentes. También interesantes son las citas clásicas y la disposición de las figuras en esta obra.

Hacia 1425 **Ghiberti** recibió el encargo de realizar las terceras puertas del baptisterio de Florencia, tarea que le ocupó hasta 1450 y en la que ofreció un estilo más maduro que en las anteriores y por tanto fueron sus mejores obras. Los relieves de Jacob y Esaú y de José y sus hermanos demuestran la capacidad de respuesta a las cotas logradas por Donatello, aunque a pesar de todo Ghiberti no sea reconocido hoy como un artista renacentista plenamente maduro.

En cambio Donatello continuó sumando innovaciones durante toda su larga carrera. Otra de sus aportaciones fue la recuperación de la estatua cívica exenta en bronce, como en el Retrato ecuestre del condottiero Gattamelata de Pauda (1447-1453).

Otra pieza clave fue el David, cuya significación política y datación no están bien aclaradas. En el mismo marco de exposición pública del programa de imagen política de los Medici se encuentra su Judit y Holofernes (hacia 1454). Aparte de sus posibles significados, ambas obras son importantes porque desafían los tipos estéticos que normalmente se atribuyen al Renacimiento: frente a la serenidad, austeridad y estabilidad de las formas que se destacan siempre, ambas figuras son inquietantes y muestran la *curva sensual* del David o la expresividad dramática del pictoricismo de luces y sombras en la Judit.

Pero en resumidas cuentas, y como había hecho Massaccio en la pintura, Donatello sentó las bases de un nuevo lenguaje escultórico, que se extendió rápidamente y se adoptó bajo muchas variantes por toda Europa.

Dentro de la misma Florencia, Luca della Robbia (1400-1482) o **Andrea del Verrocchio** (1435-1488) desarrollaron el trabajo de Donatello en diferentes direcciones. Verrocchio imitó en el Retrato ecuestre de Bartolomeo Colleoni y el David a Donatello, pero con innovaciones.

Por su parte, **Luca della Robbia** es conocido por la realización de figuras devocionales en barro cocido (*terracota*) y vidriado. Sus obras se separaban de la austeridad donatelliana, pero quizá por ello fueran más parecidas a los originales del mundo clásico. Además este escultor es conocido por su tribuna para los cantores de la catedral.

La recuperación de la escultura como vehículo social y político también condujo a nuevos caminos, entre los que se entiende la renovación del modelo medieval de **sepulcros**, que incorporaron el nuevo lenguaje simbólico, la gramática arquitectónica clásica y la



representación fisionómica del retrato. Destacan varias obras, como la Tumba de Leonardo Bruni de Florencia, obra de Bernardo Rosellino o en Venecia los monumentos funerarios de los dogos.

También en este contexto se debe encuadrar la recuperación de los **retratos** en busto al modo romano, reapareciendo un género que continuará a lo largo de toda la Edad Moderna. Después de una primera tendencia muy realista, los

retratos incluyeron correcciones en los rasgos para hacerlos acordes a los cánones de belleza ideal, como vemos en las obras de Antonio Rossellino.

## 5. Nuevas representaciones y nuevos usos de la imagen

No hay que olvidar que los cambios formales que se produjeron en las artes visuales durante el siglo XV italiano dependían de los nuevos usos que asumieron las imágenes como recurso comunicativo, soporte para la memoria y medio de legitimación.

En este sentido la comprensión de la pintura y la escultura debe partir de la asunción de que estos medios pertenecían a universos mucho más amplios de bienes muebles, que aunque no se incluyen para su estudio formaban en conjunto una **cultura visual**.

En el **ámbito religioso** las pinturas y las esculturas reforzaron su naturaleza medieval de herramientas para la difusión de los conceptos devocionales, por lo que su número por templo aumentó de forma considerable. No por ello dejaron de someterse al uso antes mencionado, pues muchas veces este arte religioso era *privado*, en tanto que eran obras encargadas por particulares para sus capillas u oratorios.

Otra novedad fue la expansión de la demanda de imágenes en el **ámbito doméstico**, y cuyo arquetipo lo constituyeron las diversas cortes y organismos políticos colegiados italianos, desde donde pasaron a las monarquías nacionales e imperiales europeas. También el Papa usó estos programas de legitimación.

Estos usos potenciaron **nuevos géneros y temas** en las artes visuales, siendo el más característico el retrato en los géneros, y el mitológico en los temas. Finalmente hay que comentar cómo la progresiva incorporación de los modos de percepción estéticos complicó aún más el asunto al introducir la **estimación de los valores artísticos** de la obra como un valor añadido que podía igualmente otorgar legitimidad a los contenidos. Dentro de este sentido, en Florencia y en el *Quattrocento* una pintura o una escultura podían haber sido consideradas ya como nosotros concebimos el concepto *obra de arte* y no sólo por su dimensión religiosa, simbólica o política.

# TEMA 9. PINTURA Y ESCULTURA DEL SIGLO XVI EN ITALIA

Introducción: regla, juicio y gracia

1. Leonardo
2. Miguel Ángel
3. Rafael
4. El Manierismo en Roma, Florencia y Parma
5. La pintura del siglo XVI en Venecia
6. Trento y la imagen religiosa en el siglo XVI europeo

Introducción: regla, juicio y gracia

Según Vasari, los artistas de comienzos del siglo XVI lograron a la perfección los objetivos que se habían planteado los maestros del *Quattrocento*. Pero la enfatización de los valores subjetivos condujo también hacia la manipulación de las reglas que promovió el Manierismo durante los años centrales del siglo.

## 1. Leonardo

La acumulación de experiencias que se había producido en **Florencia** durante el siglo XV permitió la maduración a comienzos de la centuria siguiente de varias figuras excepcionales, maestros que sin embargo desarrollaron la mayor parte de sus carreras fuera de la ciudad.

Florencia perdió en el siglo XVI importancia relativa como centro artístico, a favor de Roma y del resto de Europa, que se sumaba a las novedades del Renacimiento. Así, el modelo florentino se estandarizó internacionalmente.

Leonardo da Vinci fue un actor fundamental en los cambios que marcaron la transición del *Quattrocento* al *Cinquecento* en toda Italia. Nacido en Vinci, se formó en Florencia junto a Andrea del Verrocchio, para luego trabajar en el Milán de los Sforza y en Francia al servicio de

Francisco I. En su evolución artística tuvo un papel importante su **curiosidad y su afán experimentador**, aunque Leonardo mantuvo la mayoría de las convenciones artísticas de su tiempo.

Una de las mejoras fundamentales que promovió fue el considerar que la ilusión de realidad no debía consistir tanto en la formulación de un dibujo que simulase el aspecto ideal de los objetos, sino en conseguir reproducir su imagen en condiciones reales de visión. Su propuesta técnica del ***sfumato*** promovía el uso de luces y sombras escasamente contrastadas, lo que abrió un camino fundamental para toda la pintura posterior. Dibujos como los de la *Virgen con el niño, Santa Ana y San Juan Bautista* demuestran que Leonardo pensaba ya en *sfumato* la concepción de su obra antes de pasarla al lienzo y aplicar los colores.



Además el *sfumato* servía para dar una mayor profundidad psicológica en las expresiones del ser humano, una mayor calidez a las relaciones entre los personajes. Así sucede en retratos como la *Mona Lisa* o *Mujer con diadema*.

Casi todas las propuestas pictóricas que realizó pueden resumirse en las obras que pintó en Milán. De un contrato firmado en 1483 con una confraternidad salieron las dos versiones de la ***Virgen de las rocas***, donde se plantea una difuminación similar de los colores y las sombras, con un *sfumato* evidente en el paisaje del fondo. Se considera que la del Louvre es la más temprana, y que en la de Londres colaboró algún discípulo suyo (por ejemplo en los detalles vegetales). Los cuadros giran en torno a la disposición de la Virgen, que acoge a San Juan con una mano y protege al niño con la otra, pues siendo encargo de la Confraternidad de la Inmaculada Concepción debían simbolizar la protección de la Virgen sobre la Iglesia.

La ***Última Cena*** para el refectorio de Santa Maria delle Grazie de Milán fue el otro gran encargo pictórico que recibió en esta ciudad, de boca del mismo Ludovico Sforza. Este fresco es un referente absoluto de la pintura del Renacimiento y una de las pinturas que más ha influido en la forma de trabajar de los pintores de la Edad Moderna.



El fresco dispone elementos fijados en el siglo anterior, como el uso de la caja perspectíca y los escorzos, además del *sfumato*, pero Murray ha reconocido dos novedades básicas en el mismo. En primer lugar la disposición

de los artificios escenográficos y en segundo lugar y más interesante, su intención de representar sentimientos y emociones universales que trascendían el mero hecho narrativo. Los numerosos estudios fisionómicos que realizó a lo largo de su carrera prueban la importancia que confería la gestualidad como medio expresivo para la indicación de emociones y caracteres morales.

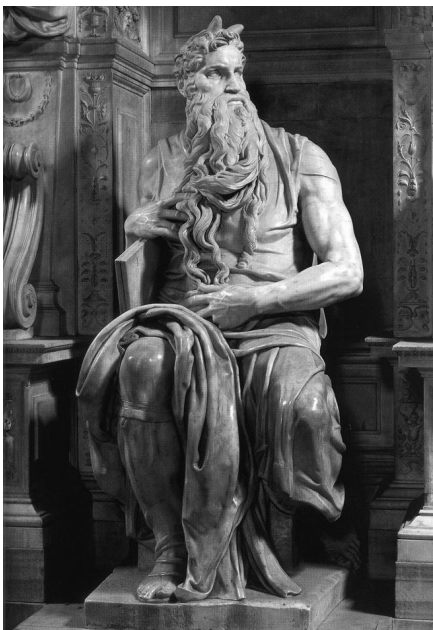
## 2. Miguel Ángel

Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) se educó en el taller de pintura de Ghirlandaio y más tarde en el de escultura de Bertoldo, quien le franqueó el acceso a las colecciones de antigüedades de los Medici. Sus primeras obras, como los relieves de la Virgen de la escalera (c.1491) y la Batalla de los Centauros (c.1492) parten del conocimiento del arte antiguo y la obra de Donatello. En 1496 realizó una pequeña estancia en Roma en la que ejecutó un Baco y una Piedad, en la que supo resolver satisfactoriamente la composición colocando la escena dentro de un esquema geométrico.



A su regreso ya con renombre a Florencia, recibió algunos encargos públicos como el David. La obra, de tamaño colosal, causó sensación y en ella Miguel Ángel demostró su profundo conocimiento de la estatuaria antigua, patente en la anatomía del cuerpo, el cálculo de las proporciones, la posición de la figura y la misma formulación del desnudo. El contraste entre la serenidad e idealización del rostro y la tensión y la definición anatómica de las manos acentúa el dramatismo formal de la obra.

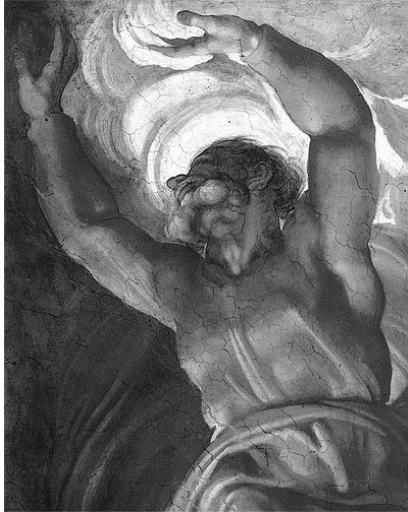
A comienzos de siglo y junto a Leonardo, acometió la decoración de la sala grande del consejo municipal, tarea que ninguno acabó, pues tanto la Batalla de Anghiari del segundo como la Batalla de Cascina de Miguel Ángel quedaron en esbozos, aunque el cartón de la segunda obra fue estudiado con atención por muchos pintores. En estos mismos años pintó una Sagrada Familia (Tondo Doni) en la que se revela el peso escultórico que tenía su pintura. Su interpretación sin embargo es complicada.



En 1505 acudió a Roma, llamado por el papa Julio II para diseñar su sepulcro monumental, proyecto que quedó inconcluso al iniciarse las obras de San Pedro en 1508. El diseño original preveía un monumento exento de dos plantas y unas cuarenta figuras en mármol, pero la tumba acabó reducida a un sepulcro parietal al estilo florentino que se centraba en **Moisés** (obra de gran calidad) rodeado de diversas figuras (esculpidas por él y sus discípulos) y se colocó en 1545 en la pequeña iglesia de San Pietro in Vincoli.

Durante este lapso de tiempo, el artista participó en grandes proyectos como la redecoración de la **Capilla Sixtina**, que tuvo como resultado uno de los referentes fundamentales de todo el Renacimiento. El encargo inicial, realizado entre 1508 y 1512, era la decoración al fresco de la bóveda de la capilla, para la que se eligieron temas del Antiguo Testamento, componiendo una historia religiosa de la humanidad.

La primera novedad aportada por Miguel Ángel fue la compartimentación de la bóveda mediante una arquitectura fingida, creando nueve espacios en los que destacan la Separación de la luz y la oscuridad, la Creación del sol, la luna y los planetas o la Creación de Adán y Eva.



Para la mejor comprensión de los temas, se redujo el número de personajes y se aumentó su escala; además la construcción individual de las figuras fue ganando complejidad mediante el recurso a posiciones forzadas y el uso expresivo de la anatomía.

Entre estos frescos y su otra gran actuación en la Sixtina pasaron varios años, en los que Buonarrotti realizó numerosos trabajos, entre los que habremos de mencionar el programa escultórico de la **Sacristía Nueva de San Lorenzo de Florencia** (aunque no se llegó a completar del todo). En realidad el espacio era un monumento familiar colectivo en el que junto a un retablo con diversas estatuas figuraban los monumentos funerarios de Lorenzo y Giuliano de Medici, vestidos

ambos como generales romanos y colocados en nichos abiertos por encima de sarcófagos sobre los que se disponían figuras alegóricas.

En los treinta Miguel Ángel volvió a Roma para trabajar de nuevo en la Capilla Sixtina, con objeto de realizar unos frescos (para sustituir a unos dañados del Perugino), cuyo resultado sería una de las obras de arte más influyentes de la historia de Occidente. Ya en su misma concepción iconográfica la obra aborda un asunto clave de la historia cultural del Renacimiento: el **Juicio Final**. Desde lo formal esta obra fue una auténtica revolución en lo compositivo, pues supone la negación de los principios que habían regido la tradición anterior: existe una amalgama de violentos escorzos y no hay ningún rastro del uso de la caja perspectiva y de toda señal de profundidad de espacio en la representación.



Miguel Ángel hizo **avanzar de forma notoria el modelo artístico heredado**. Intentó mejorar la representación de la realidad visible centrando sus esfuerzos en el estudio del comportamiento anatómico y expresivo de la figura humana. Logró así cambiar las formas representativas del cuerpo humano, logrando que una detallada descripción anatómica ofreciera impresión de realidad (y sirviera como herramienta de captación psicológica).

El descubrimiento del *Laoconte* (que el propio Miguel Ángel restauró) fue un episodio clave en este proceso. La conocida *terrabilità* que sus contemporáneos apreciaban en Buonarrotti estaba relacionada con este uso de la exageración anatómica como recurso expresivo.

Pero este camino implicaba una **cierta ruptura con los principios de armonía** de Alberti, lo que supone que Miguel Ángel personifique a la vez la culminación de los ideales clásicos y el salto hacia el Manierismo y el Barroco.

Sin embargo, la razón de su gran éxito procedía de los modelos que ofrecía para la **representación retórica y dramática de las emociones y los conceptos**, que pasaban como acabamos de comentar por las deformaciones del canon y las manipulaciones compositivas para alcanzar este objetivo.

Por todo esto, la reputación y el reconocimiento social que Miguel Ángel alcanzó en vida no tuvieron precedentes, y a su muerte se convirtió rápidamente en un mito que había alcanzado la culminación del proceso de evolución artística sostenido por la escuela florentina.

### 3. Rafael

Rafael Sanzio (1483-1520), nacido en Urbino, perteneció al espacio centroitaliano de influencia florentina. Aunque se ha señalado tradicionalmente que Pietro Perugino fue su maestro, es más plausible que absorbiese sus formas ya durante su estancia en Florencia, al igual que lo hizo de Fra Bartolommeo, Leonardo y Miguel Ángel.



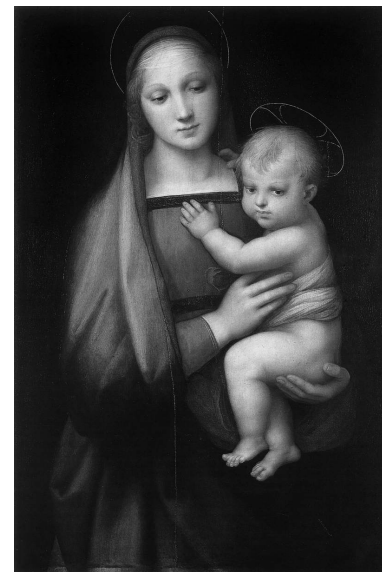
De Perugino heredó una concepción quattrocentista de la pintura, que creaba composiciones serenas y tridimensionales, de figuras muy armónicas e idealizadas en lo físico. Con frecuencia se ha comparado la *Entrega de las llaves a San Pedro* de Perugino con los *Desposorios de la Virgen* (1504) de Rafael para resaltar su hipotética relación maestro-aprendiz, pero parece que Rafael sólo tomó prestado el marco arquitectónico y el esquema compositivo, ya que aspectos como los volúmenes de los cuerpos, la mayor naturalidad de los movimientos y la suavización del componente arquitectónico revelan el inicio de la evolución artística de Rafael.

De Miguel Ángel incorporó algunas de las novedades en el tratamiento de la figura y de Leonardo tomó el tratamiento del color, las sombras y las luces. En el caso de su *Maddalena Doni*

la influencia de Leonardo es tan clara que incluso parece una versión de la Mona Lisa. *Retrato de cardenal* recoge la noción leonardesca de la sombra como herramienta de sugerencia psicológica. Otros retratos suyos son los del papa *Julio II*, la *Donna Velata* o el del humanista *Baltasar Castiglione*.

Entre las obras realizadas por Rafael en Florencia están algunas de las pinturas que han codificado su imagen más tradicional. Una de ellas es la *Madonna Granduca*, que transmite una falsa sensación de sencillez, porque en realidad tiene un extraordinario trabajo de composición que se aprecia en la ruptura delicada del eje vertical o la estudiada posición del niño.

En un estilo parecido la *Sagrada Familia del cordero* supuso un avance aún mayor en la evolución desde Perugino. El origen de esta articulación oblicua se halla en un boceto realizado por Leonardo, aunque la naturalidad de la relación entre las figuras y el uso del paisaje son rasgos propios.



En 1508 Rafael se trasladó a Roma, donde Julio II le encargó la remodelación de varias estancias del Palacio Vaticano, y que daría lugar a una de las obras capitales de la historia de la pintura occidental. La *Stanza della Segnatura* albergó dos grandes frescos enfrentados, representado la *Escuela de Atenas* y la *Disputa del Sacramento*. A su vez, los otros muros y la bóveda quedaron decorados con otros motivos, todos parte de un programa dedicado a la exaltación del conocimiento intelectual humano y su inspiración divina.

La *Escuela de Atenas* incluye un repertorio de filósofos y matemáticos de la antigüedad, centrados en Platón y Aristóteles, y ha recibido multitud de interpretaciones. En general la *Stanza* promueve una conciliación entre el humanismo y la religión y en lo artístico se ha considerado como el modelo arquetípico del Alto Renacimiento antes de las primeras rupturas que abrieron paso al Manierismo.

En 1511 el equipo de Rafael pasó a decorar la sala contigua conocida hoy en día como la **Stanza dell'Eliodoro**, en la que ya se hallan cambios importantes que afectan a los programas iconográficos y a los modelos formales.

El tema general es el respaldo a la Iglesia, en un momento en que precisamente su poder flaqueaba ante el avance protestante. Desde el punto de vista, los cambios están fundamentalmente relacionados con la potenciación de la tensión dramática, tema que Miguel Ángel estaba dejando evidente en la Capilla Sixtina, y también con el uso expresivo de la luz que se efectuó en la Liberación de San Pedro.

De forma paralela a estos trabajos en el Vaticano, Rafael colaboró (junto a Sebastiano del Piombo y otros) en la ornamentación de la **Villa Farnesina**, con temas relacionados con el ocio y el placer, con una focalización especial en el tratamiento mitológico del amor. Destaca el Triunfo de Galatea, que como en las *Stanze* tiene una fuerte tensión compositiva y un interés dramático.

La historiografía ha dicho a menudo de Rafael que era una especie de síntesis o tercera vía entre Miguel Ángel y Leonardo, por medio de la cual se cerraba el ciclo de la pintura del primer Renacimiento italiano. Muchas de sus obras se grabaron para favorecer su difusión, es el caso de Lo spasimo de Sicilia, donde queda patente cómo los medios formales se ponen al servicio de la caracterización emocional.

Rafael aportó valores fundamentales que sirvieron para señalar el camino de la evolución posterior a la pintura. Su última obra Transfiguración de Cristo así lo hace, pues **su énfasis en la gestualidad, los escorzos y la iluminación forzada como elementos dramáticos** está en relación a las experiencias del Manierismo y algunas de las líneas por las que transitará el Barroco.

#### 4. El Manierismo en Roma, Florencia y Parma

El fallecimiento de Rafael en 1520 se considera tradicionalmente como la fecha de inicio del Manierismo, aunque su fin es más discutido, yendo las interpretaciones en una horquilla que va desde 1590 hasta 1630.



Pero si difícil y artificial es delimitarlo cronológicamente, más complicado es hacerlo estilísticamente. Para Shearman describe sólo un estilo derivado de Rafael y Miguel Ángel practicado en Florencia y Roma a partir del segundo cuarto de siglo. Según Murray se caracteriza por la incisión en el desnudo (en posturas convulsas y con exageraciones musculares), por la presencia de temas complejos o deliberadamente oscurecidos, por las distorsiones de escala y perspectiva y por un empleo de colores llamativos y discordantes.

Desde esta última interpretación sería una continuación de las desviaciones de las reglas clásicas iniciadas por Rafael y Miguel Ángel, pero realizada desde el dominio previo de esas mismas reglas y con el fin de aumentar las capacidades expresivas de la pintura. Así se deberían interpretar las obras de **Parmigiano** Madonna del collo lungo y Autorretrato en un espejo convexo. El equilibrio que existía en el modelo albertiano entre la representación del espacio





visible y la transmisión de una historia se rompía hacia una prevalencia del concepto.

Tè, modelo para la decoración cortesana de todo el siglo XVI y en el que destacan los frescos de la Sala de los Gigantes y los de la Sala de Psique.

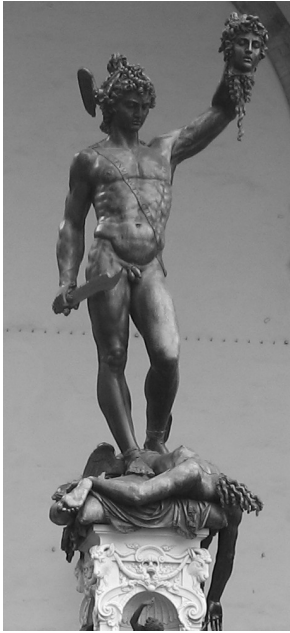
Otro miembro del entorno de Rafael que contribuyó a formular el nuevo lenguaje pictórico y aportó las novedades del color veneciano fue **Sebastiano del Piombo** (1485-1547). Es famoso por su Retrato de Clemente VII y por su pintura religiosa, muy bien acogida en España, como la Piedad de Úbeda. Destaca también su Flagelación.

Tras la marcha de los grandes maestros, **Andrea del Sarto** (1486-1531) quedó como la figura pictórica más relevante de Florencia, con un estilo derivado de Leonardo y Rafael caracterizado por su interés por el color y los matices de luz y sombras, aunque sin romper con el clasicismo. Pero la siguiente generación de pintores florentinos sí aportó novedades, así **Jacopo Pontorno** ya estaba en torno a 1518 produciendo obras que respondían más a criterios expresivos que objetivos. Así se plantea su Descendimiento de Cristo (1525), que curiosamente compuso ayudado por estampas de Durero y que Vasari, de forma muy reveladora, describió como la única desviación no canónica que podía señalarse en la obra. **Rosso Fiorentino** ofreció resultados muy parecidos a los de Pontorno. Su obra más conocida es otro Descendimiento de Cristo.

Un aspecto esencial de este modelo manierista florentino fue su adscripción a la cultura cortesana (como hizo Mantua con Giulio Romano y Francisco I con Primaticcio y Rosso). Su énfasis en la transmisión de contenidos conceptuales resultaba especialmente adecuado para la sofisticación intelectual del entorno de Cosme I.

**Agnolo Bronzino** (1503-1572) fue uno de los primeros que mejor respondieron a esta demanda. Su Venus abrazada por Cupido (c.1545) es una obra iconográficamente compleja, pero su atractivo residía también en la belleza de sus personajes y la propia modernidad de la composición, que elimina el espacio a través de la acumulación de figuras. Por tanto, el fin expresivo de la distorsión de las reglas no tenía por qué ser únicamente religioso. Bronzino también es muy conocido por sus retratos de los miembros de la corte florentina, aunque evidentemente aquí no jugó tanto con





la distorsión expresiva.

Otro pintor que trabajó en la corte ducal fue **Giorgio Vasari** (1511-1574), aunque es más conocido por su *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, encargo del duque para dotar de legitimidad a su dinastía, al ligar la recuperación del modelo clásico y el progreso artístico hasta Miguel Ángel al patronazgo Medici.

Este ambiente cortesano fue también un medio natural para los escultores florentinos del Manierismo. Así el refinamiento de la pintura tenía su paralelo en el trabajo de **Benvenuto Cellini** (1500-1571) y obras como su *Perseo*. Más tarde se trasladó a la corte de Francisco I, donde contribuyó a la formación de la *escuela de Fontainebleau* con obras como la *Ninfa* del Louvre.

Jean Boulogne, más conocido como **Giambologna** (1529-1608) hizo el camino inverso y de Francia pasó a Flandes y más tarde a Italia. Entre sus obras destaca la *Fuente de Neptuno* de



Bolonia y el *Rapto de las Sabinas*, que sobresale por su dinamismo y la multiplicidad de sus puntos de vista.



La pintura en Parma partía de las formas derivadas de Mantegna que tenía el primer **Correggio** (1489-1534),

que supo evolucionar desde el *sfumato* de Leonardo, la suavidad de Rafael y la referencia de la Sixtina y Miguel Ángel, que amalgamó en una pintura de extraordinaria modernidad, pues tiene mucho en común con los modelos del siglo XVII. Destaca la cúpula que decoró en la catedral de Parma y su *Natividad*.

## 5. La pintura del siglo XVI en Venecia

Frente a la falta de unidad que había caracterizado la pintura veneciana en el siglo XV, el *Cinquecento* supuso una concentración de los intereses de los pintores en torno a la investigación sobre el color, la luz y la aplicación de la pincelada. La evolución de los pintores venecianos consistió en asumir de manera progresiva que la ilusión de realidad podía mejorarse a través de formas que, estando inacabadas en el lienzo, sugerían adecuadamente la imagen en el ojo.

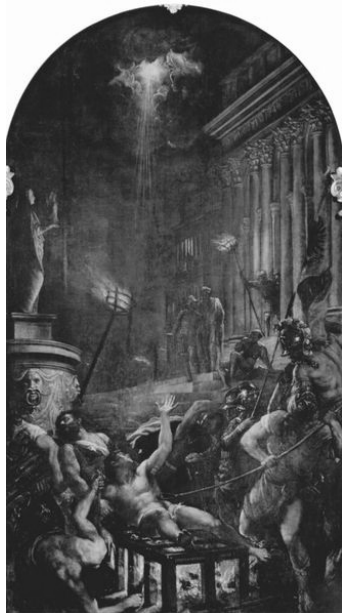
Pero estos medios también se interpretaron para mejorar la capacidad expresiva de las obras, pues como en Florencia, también se produjo un desplazamiento hacia las ideas, las emociones, la retórica dramática y de forma particular la escenografía teatral.

**Giorgione** (1477-1510), a pesar de su corta carrera, jugó un gran papel en el proceso, probablemente por la libertad que le supuso el hecho de que sus obras fueran realizadas para clientes privados. Pero a pesar de ello obras como Los tres filósofos, llamaron la atención pronto. La Tempesta es su obra fundamental y suscita bastantes dudas sobre su iconografía, aunque probablemente esté relacionada con el mundo de la literatura pastoril humanista. Aquí también se encuentra la misma disolución de los colores y las pinceladas que aparecían en la roca del cuadro anterior.



Además de estas fábulas, el retrato es otro género trabajado por Giorgione, en el que destaca Retrato de una anciana por su singularidad y su gran naturalismo. Como reconocía Vasari, el veneciano compartía esa misma búsqueda de un *espíritu* que diese vida a las figuras, aunque intentó hacerlo observando más a la naturaleza y copiando menos a los maestros.

Sebastiano del Piombo y el joven **Tiziano** (c.1489-1576) se encontraban entre los seguidores más relevantes de Giorgione, aunque sólo el segundo desarrollaría toda su carrera en Venecia. Había sido discípulo de Giovanni Bellini y en la década de 1420 avanzó hacia transiciones suaves y pinceladas más sueltas, como se observa en Noli me tangere.



Tiziano se convirtió en el pintor veneciano de referencia durante todo el siglo XVI y en uno de los modelos básicos de la pintura occidental, labor que consiguió a partir de la introducción de los modos de Giorgione en la corriente clasicista. Su Asunción de la Virgen se encuadra como ejemplo de este nuevo modelo, combinando la monumentalidad y la suavidad de los colores.

La simplicidad compositiva de la pintura veneciana del segundo y tercer decenio se fue desvaneciendo a partir de 1530 gracias a la influencia del Manierismo florentino y romano entre las élites de Venecia. Se mantuvo el uso expresivo del color por la difuminación de los contornos, los juegos de luces y la pincelada suelta, pero se adoptó un mayor dinamismo en las composiciones y escorzos y posturas forzadas. Es por ello que obras de Tiziano como el Martirio de San Lorenzo muestran perfectamente estas combinaciones.

El Milagro del esclavo de **Jacopo Tintoretto** (1518-1594) recogía hacia 1548 las mismas tensiones compositivas que se promovían en Florencia y Roma. La teatralidad de Tintoretto se articuló fundamentalmente a través de construcciones espaciales que combinaban los escorzos y las complejas distribuciones de los personajes junto a interesantes perspectivas arquitectónicas. El Lavatorio es uno de los mejores ejemplos de esta tendencia.



**Paolo Veronés** (1528-1588) supuso un paso más en la

asimilación de las herramientas romanistas para la búsqueda de la magnificencia. Obras como



*Triunfo de Mordecai* o *Banquete en la casa de Leví* muestran esa gran monumentalidad, una transformación del mismo entorno arquitectónico y la inclusión de numerosos personajes para llenar el espacio.

Frente a estos modelos de pintura pública

dominados por los mensajes de poder y el decoro religioso y moral, los pintores venecianos de la segunda mitad del siglo tuvieron muchas oportunidades para atender un **mercado más flexible y experimentador**. Tiziano realizó importantes conjuntos de pintura mitológica destinada a espacios domésticos, como las conocidas *Poesie* que realizó para Felipe II. Pero en este mismo mundo la pintura reveló su potencial como soporte figurativo para el **erotismo**, pues con excusa de la alegoría e incluso del mensaje moralizante, del estudio (Hope) de las condiciones por las que se encargaron y los lugares donde se exhibieron, se resalta más bien un componente erótico en su encargo y disfrute.

Pero Tiziano formuló también retratos de gran majestad que combinaban naturalismo e idealización y captación psicológica, que le dieron una amplia clientela internacional que incluía desde Carlos V (*Carlos V en la batalla de Mühlberg*) y Felipe II, a Francisco I o el papa Pablo III.

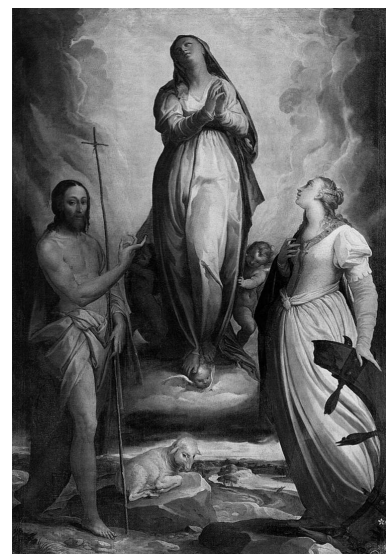
El uso de la **pincelada suelta** tenía buena acogida en las obras de gran formato, destinadas a ser contempladas desde cierta distancia. Tintoretto lo usó ampliamente en el conjunto de pinturas que realizó en la *Scuola Grande di san Rocco de Venecia*. Pero cuando las obras eran destinadas al círculo de entendidos o incluso al propio autor, la desmaterialización de la obra era especialmente apreciada. Así, obras de Tiziano como *Autorretrato* o *Cristo coronado por espinas* muestran una modernidad que practicaban también Tintoretto o El Greco y que volvería a aparecer en Velázquez, Van Dyck, Rubens o Rembrandt.

## 6. Trento y la imagen religiosa en el siglo XVI europeo

La relación entre el Concilio de Trento y el Barroco es un tópico común en Historiografía del Arte que, bien analizado resulta más bien ser entre **el Concilio y la reforma del Manierismo** que tuvo lugar en el último tercio del siglo XVI. Federico Zuccaro y otros pintores toscanos plantearon en estos momentos una cierta vuelta al orden de las reglas del Alto Renacimiento.

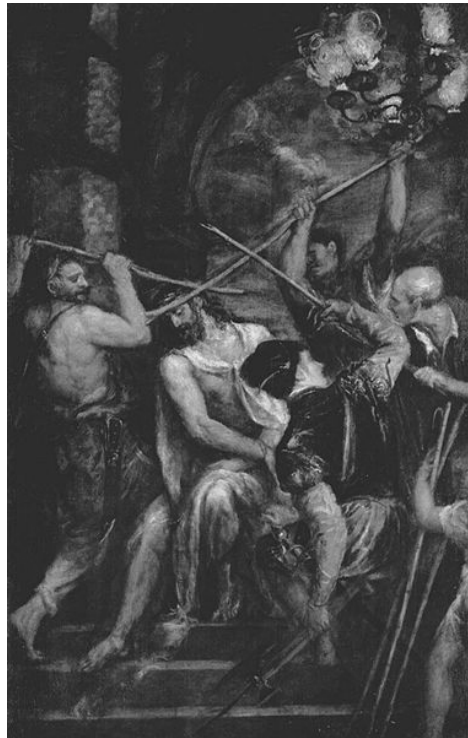
El *Decreto sobre la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes* de 1563 significaba la validación final de las imágenes como medio de predicación religiosa (el valor didáctico y ejemplarizante que toda la teoría visual renacentista había defendido), pero como respuesta a las objeciones protestantes, se establecía su utilización fuera de todo abuso.

Este ánimo de reforma a través de la búsqueda de claridad



expositiva y precisión en los contenidos se localiza en los tratadistas italianos de la segunda mitad de siglo (que comenzaron a destacar más el qué representar y cómo que el explicar las reglas técnicas). El decoro era un concepto clave en este ámbito.

En este sentido, si bien la utilización instrumental de las imágenes que hizo la cultura del Barroco puede ser considerada heredera directa de Trento, el uso barroco de las artes visuales supuso la infracción de muchos de los presupuestos establecidos en el concilio: la precisión iconográfica y la austeridad en el mensaje fueron abandonadas. **Si existió un arte trentino, fue el del último Renacimiento**, pues el Barroco sólo recogió su legado referido a la movilización de las artes al servicio de la religión.



# TEMA 10. PINTURA Y ESCULTURA DEL SIGLO XVI EN EUROPA

Introducción: modelos alternativos

1. Alberto Durero
2. El Renacimiento en el norte: modelos estéticos y culturales en Alemania y los Países Bajos
3. Reforma religiosa y demanda social de las imágenes en el norte de Europa
4. Italia y el norte en el retrato europeo de la segunda mitad del siglo XVI
5. Los orígenes del clasicismo en Francia y otros modelos del Manierismo cortesano

Introducción: modelos alternativos

El pintor flamenco Van Mander publicó en 1604 una antología de vidas de artistas que a emulación de Vasari, pretendía reconocer en el esquema teórico que el italiano había propuesto el protagonismo de los pintores nórdicos y la existencia de una escuela independiente con tradiciones y referentes propios.

Como Van Mander vamos a estudiar el Renacimiento fuera de Italia en una perspectiva que contempla el análisis de las tradiciones propias de cada espacio, el proceso de intercambio de formas e ideas con Italia y la construcción de posibles modelos alternativos.

## 1. Alberto Durero

Durero (1471-1528) fue una figura clave en el intercambio entre el modelo nórdico y el italiano, pues conocedor de las diferentes tradiciones, su obra funcionó como una **alternativa válida a ambas escuelas**. Su capacidad para aunar la teoría italiana, los experimentos fisionómicos de Leonardo y los tipos físicos de la escuela veneciana con la tradición grotesca nórdica, además de su interés sostenido por el diseño de nuevas iconografías (su trabajo es una de las fuentes básicas del repertorio de imágenes de la Edad Moderna) le convirtieron en un artista con una influencia equiparable a la de los grandes del Renacimiento italiano.

En el entorno del taller orfebre de su padre en Nuremberg se inició en las técnicas de dibujo y grabado. El primer elemento formativo que nutrió su estilo fue la renovación de la pintura

alemana en el último tercio del siglo XV, que conoció en el taller de Martin Schongauer y más tarde en Basilea y Estrasburgo, aunque durante toda su carrera el estudio de la naturaleza fue una fuente fundamental (realizó muchos apuntes del natural en dibujo y acuarela, que ya apreció por su valor en sí mismos). El conocimiento de la pintura flamenca lo realizó de primera mano en su viaje a los Países Bajos entre 1520 y 1521, aunque ya hacia 1495 había estado en Italia.

Gran parte de su trabajo inicial fue la realización de **grabados**, como la importante serie sobre el Apocalipsis de San Juan, donde son evidentes el uso de herramientas flamencas e italianas, junto a una personal fuerza expresiva. También en estos años realizó la serie conocida como la Gran Pasión.



El artista residió de nuevo en **Venecia** entre 1505 y 1507, periodo en el que destaca su Virgen del Rosario, por su reflejo con el contacto del mundo italiano: recogió los tipos compositivos e iconográficos habituales en la pintura de retablos además de procedimientos técnicos. Y lo hizo tan bien que la obra mereció el éxito del público local. De vuelta a Nuremberg sus **trabajos al óleo** incorporaron un entendimiento más pictórico, a la manera veneciana, de la representación de los objetos en el espacio. Adán y Eva (1507) o Adoración de la Santísima Trinidad (1511) seguían esta estela.

La madurez alcanzada se refleja en sus **grabados**, tanto en la Gran Pasión (que seguía realizando), como en el conjunto de la Vida de la Virgen. Dürero también llevó a cabo un uso político de la estampa, al realizar para Maximiliano I varios programas como el Cortejo Triunfal de Maximiliano o el Arco de Triunfo de Maximiliano.

Además de estos tres trabajos Dürero realizó entre 1513 y 1514 tres estampas que ocupan un lugar sobresaliente en la historia del grabado: El caballero, la muerte y el diablo (reelaboración de la doctrina erasmista del *miles Christi*), Melancolía I (interpretada como la representación intelectual de su propio carácter) y San Jerónimo en su estudio (el estudioso como complemento del caballero y el artista). Aunque no está claro si eran parte de una serie definida, las dos primeras están animadas por el mismo espíritu.

Más allá de la habilidad técnica y la comprensión de los nuevos problemas representativos del arte Renacentista, Dürero supo tomar de Italia otros dos principios claves: la naturaleza creativa de la práctica artística y el necesario fundamento conceptual de la misma. Ahí radica la diferencia entre él y otros pintores alemanes y europeos que sólo habían adoptado el carácter formal del Renacimiento italiano.

Los **autorretratos** que fue pintando deben ser también leídos desde la afirmación del carácter del artista, que van desde los que parece orgulloso de su posición social hasta los que lo representan doliente, como el Autorretrato de Munich en el que parece un Ecce Homo.



## 2. El Renacimiento en el norte: modelos estéticos y culturales en Alemania y los Países Bajos

Durante el siglo XV la pintura flamenca y alemana siguió **una trayectoria autónoma**, equiparable en calidad y experimentación a la italiana, además de que ofrecía los mismos recursos de legitimación social para los grupos sociales poderosos y los medios apropiados para la transmisión de mensajes religiosos. Compartió el interés por la representación de la realidad visible sobre el plano, la figuración correcta del cuerpo humano y la inclusión de contenidos simbólicos en las imágenes. La diferencia estaba en que Italia construyó ese modelo a partir de las formas clásicas, y el norte lo hizo desde la mejora de la tradición medieval.

De hecho los **primitivos flamencos** del siglo XV ya habían sido un tipo crítico y alternativo a la pintura gótica. La observación de la *Virgen con el niño entre ángeles* (1480-90) de Hans Memling demuestra la intención por hacer real lo representado, dando volumen a las figuras y colocando paisajes, paños y rostros naturales.

Este proceso se vivió también en la **escultura** (y otros medios como los tapices o las vidrieras), de la mano de Claus Sluter (1360-1406), quien sentó las bases de un modelo escultórico que también se interesaba por la verosimilitud a través de la expresión, la gestualidad teatral y la afirmación de los volúmenes. Pero la definición estilística de la segunda mitad del siglo XV la realizó Nikolaus Gerhaert (c.1420-1473), que intensificó el gusto por el realismo y la expresividad emocional y tuvo una gran influencia en el occidente Europeo. Entre sus obras destaca *Cabeza de Profeta*.

La renovación de los primitivos flamencos tuvo continuidad en el cambio al siglo XVI. Pintores como **Quentin Massys** (1465-1530) supusieron la continuación de la tradición realista iniciada. Su obra ofreció retratos de la clase comerciante (*El cambista y su mujer*) y retablos devocionales promovidos por la élite ciudadana de Amberes, como *Virgen con el niño*. Sólo a mediados de su carrera comenzó a incluir elementos italianos como los estudios gestuales y fisionómicos de *Vieja mesándose los cabellos*.

El nuevo espíritu religioso humanista tuvo una interpretación muy personal en la obra de **Hieronymus Bosch** (c.1450-1516), quien representó un universo alegórico poblado por personajes fantásticos cuya presencia física respondía a categorías morales y religiosas, vía de diferente a la tradicional pintura religiosa que tuvo gran aceptación.

El *Tríptico del Jardín de las Delicias* ejemplifica esta idea, pues aparte de diversas interpretaciones, está claro que era una exposición moralizante sobre las consecuencias negativas de la lujuria y la mujer como centro del pecado. El paraíso de la creación se opone al falso edén de las delicias y al caos y castigo del infierno.

Otras obras como *El carro de Heno*, la *Mesa de los pecados capitales* o *Las tentaciones de San Antonio* desarrollan argumentos morales parecidos. Como en el Tríptico, no sabemos si muchas de las figuras tienen una intención alegórica concreta, lo que hizo que se crease un repertorio fantástico que fue usado por





otros pintores sin ninguna carga conceptual y objetivos alejados de lo moralizante. El universo imaginativo de El Bosco está detrás de Brueghel o en Retrato de una mujer anciana de Messys, de interpretación muy debatida recientemente.



Otra línea de renovación del modelo de los primitivos flamencos fue la independencia progresiva que fue ganando el **paisaje**, pues a partir de la posición secundaria que tuvo en el siglo XV y en El Bosco fue creciendo en importancia en los cuadros de **Joachim Patinir**, que centraban su composición en el mismo, dándole protagonismo como medio expresivo fundamental de la narración. Así se entienden Paisaje con la destrucción

de Sodoma y Gomorra o Caronte atravesando la laguna Estigia, a pesar de que tienen un fuerte componente teológico y político. Con este desplazamiento, los cuadros de paisajes se convertían en un género independiente que tendría una intensa trayectoria en el mundo flamenco y en toda Europa.

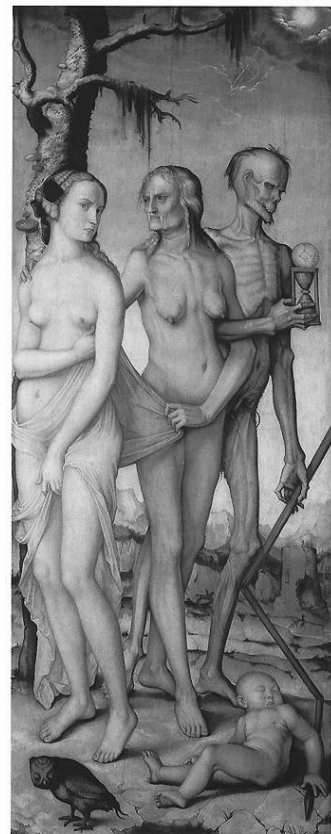
En Alemania destacaron en esta línea los paisajes de **Albert Aldorfer** y otros pintores de la escuela del Danubio, que lograron mayor independencia para el tema, como en Paisaje con un puente, donde ni siquiera aparecen figuras humanas.

Por lo que se refiere a la recepción del Renacimiento italiano, la expansión del humanismo y la utilidad para la legitimación política lograron que los repertorios clásicos se incorporaran a los medios tradicionales de trabajo. Esto unido a la extensión de la imprenta en estas regiones hizo que numerosos talleres de **grabado** (como el de Martin Schongauer) difundieran los repertorios de temas devocionales hacia toda Europa.

Hacia 1500 se produjo una renovación de la pintura local en **Alemania**, donde numerosos pintores combinaron las novedades del *Quattrocento* con los caracteres expresivos propios y una gran capacidad creativa. Las propuestas de Lucas Cranach el Viejo o Hans Baldung Grien sobre la proporción humana revelan una de las vías básicas de la adaptación periférica del modelo italiano, a pesar de que muchas veces conviven con cánones anticlásicos, pues éstos se seleccionaban en función de unos objetivos que no tenía que coincidir necesariamente con los del modelo italiano tomado en su conjunto. Así sucede en las obras de Baldung Las tres gracias o en Las edades y la muerte.

La misma apropiación selectiva del modelo clásico se encuentra paralelamente en algunos **pintores flamencos** del primer tercio de siglo, como Jan Gossaert (Mabuse), quien en su pintura mitológica recogió temas y ornamentos de la Antigüedad superpuestos a las tradiciones visuales germánicas. Su Dánae (1527), aunque desnuda, remite más a los tipos religiosos flamencos que a las figuras mitológicas italianas.

Pero los artistas nórdicos de la segunda mitad de siglo tuvieron un conocimiento más comprensivo de las novedades italianas y por tanto hicieron propuestas más coherentes y reflexivas. Los tapices flamencos fueron una vía extraordinaria



para la propagación del romanismo, pues obedecían a las exigencias estéticas de unas élites ya italianizadas.

### 3. Reforma religiosa y demanda social de las imágenes en el norte de Europa

La corriente espiritual de la **Devotio Moderna** favoreció un nuevo tipo de relación con la imagen religiosa que potenciaba la demanda artística de representaciones devocionales de uso doméstico, ya que servían como soporte para la reflexión y la oración privada (ver la Crucifixión de Grünewald).

En este contexto las estampas nórdicas no sólo ofrecían repertorios fáciles para pintores sino recursos creativos en toda Europa, sino que también proporcionaban los arquetipos iconográficos y formales de éxito devocional demandados por el público.

Desde esta base, la **Reforma protestante inicial** postuló que estas imágenes no debían en ningún caso conducir a la idolatría y debían ser sólo el soporte de la devoción. Por eso a veces se ha interpretado el tratamiento contenido de Dürero o de Hans Holbein el Viejo (como en su obra *Cristo en la tumba*) en este sentido.

Las obras de **Lucas Cranach el Viejo** han sido leídas como la expresión artística del pensamiento luterano más estricto, pues de hecho estuvo muy implicado en el debate de las ideas y lanzó agudas críticas al papado. Su imágenes religiosas, que se oponen a las tradicionales iconografías católicas (se insiste por ejemplo más en las mujeres del Antiguo Testamento que en la Virgen) y prestan escasa atención al espacio, pudieron ser la expresión de su pensamiento religioso, por considerar el canon y la normativa como distracciones del fin religioso.

En la segunda mitad de siglo la teoría reformada de la imagen se radicalizó hacia la iconoclastia de Calvino y Zwinglio, lo que hizo que la demanda de encargos religiosos cayera, siendo compensada por otros **géneros propios del entorno cotidiano**. Los paisajes, la vida cotidiana y en general los temas más decorativos y banales (aunque muy moralizantes) ganaron presencia. Aquí se encuadra la obra de Pieter Brueghel el Viejo (c.1525-1569), que pintó escenas rurales con un marcado componente paisajista como *La siega*.



### 4. Italia y el norte en el retrato europeo de la segunda mitad del siglo XVI

El retrato cortesano internacional de la segunda mitad del siglo XVI revela el grado de comunicación que se había alcanzado en ese momento entre los modelos visuales nórdico e italiano. En las casas reales del norte y en la península Ibérica se prefirió el retrato flamenco,

aunque en **Francia** pintores como Jean Clouet (*Retrato de Francisco I*) y François Clouet mantuvieron la línea del siglo anterior de Jean Fouquet, aunque matizada con italianismos procedentes de la pintura de Fontainebleau y los juegos de luces. La complejidad conceptual de Fontainebleau se refleja en algunos retratos como el *Presunto retrato de Gabrielle d'Estrées y la duquesa de Villars* (obra de Clouet hijo).

En **Ingllaterra**, Hans Holbein el Joven (*Retrato de Enrique VIII*) practicó un retrato de gran calidad que aunaba el lenguaje flamenco y un gran conocimiento de la pintura de Durero y Leonardo. El resultado combina el realismo de los tejidos con la captación emocional. Pero de la amplitud de funciones del retrato hablan obras como la *Duquesa de Milán* o *Ana de Cleves*, candidatas al trono que el rey quiso conocer físicamente. El interés conceptual del retrato conocido como *Los embajadores* es importante, ya que está ejemplificando las políticas de tolerancia hacia la Reforma de los dos personajes representados.

La solidez y la simplicidad compositiva del retrato flamenco acabaron influyendo en la misma **Italia**, sobre todo a través de Tiziano. Su *Retrato de Carlos V con un mastín* (1533) copiaba directamente una obra de Jacob Seisenegger y también se vio influido por las obras de Antonio Moro.



Flandes aportaba la majestad en el tratamiento del representado e Italia (sobre todo Venecia) las calidades pictóricas en el uso del color y la luz. Por ello a su vez Antonio Moro adoptó elementos de Tiziano, matizando su pincelada y haciéndola más del gusto de las cortes europeas. Sus *Retrato de Felipe II* (Tiziano, 1551 y Moro, 1560) son elocuentes.

El trabajo de Moro por varias cortes dejó seguidores como Alonso Sánchez Coello o Juan Pantoja de la Cruz. El caso de la pintora Sofonisba Anguissola es un caso excepcional; una atribución reciente a la misma demuestra la dificultad de precisar las autorías, pues la homogeneidad de tipos y procedimientos que se alcanzó favorecen la confusión.

## 5. Los orígenes del clasicismo en Francia y otros modelos del Manierismo cortesano

En este proceso de difusión europea del Renacimiento, **las cortes** fueron un espacio fundamental. Maximiliano I de Austria (coronado emperador en 1493) fue uno de los primeros soberanos que efectuó un uso intensivo de estos nuevos medios y temas de propaganda. Esta experiencia tuvo su herencia natural en su nieto Carlos V, cuyo programa artístico definió el arte cortesano de la primera mitad del siglo y la difusión del Renacimiento.

Durante la segunda mitad de siglo el refinamiento y la intelectualización del arte cortesano fueron la tónica en todas las cortes (como la de Rodolfo II en Praga y Arcimboldo). Pero fue **Francia** la que en estos momentos jugó el papel fundamental en la codificación del modelo clásico fuera de Italia. Francisco I entendió bien que las fuentes del nuevo lenguaje cultural estaban en Italia y protegió a Da Vinci, Serlio o Benvenuto Cellini, además de su atención al coleccionismo humanista y, sobre todo, los programas artísticos desarrollados en sus *châteaux*, entre los que destacó Fontainebleau.

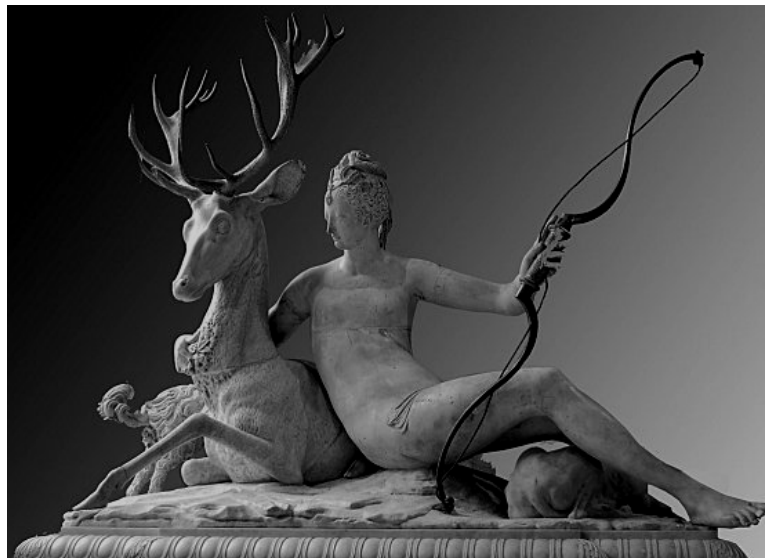


La Galería de Francisco I en este último siguió los modelos previos de los palacios italianos, pues se colocó en ella un complejo programa iconográfico de exaltación del monarca, que ya desarrollaba las alteraciones del canon propias del Manierismo florentino.

El ensayo de Fontainebleau fue fundamental para el devenir posterior del arte francés y europeo, hasta el punto de que su decoración se convirtió en un canon y la historiografía ha acuñado el término

Escuela de Fontainebleau en referencia a las artes visuales de la corte francesa del momento.

Pero la influencia italiana sobre las artes figurativas francesas no fue sólo a nivel de los aspectos formales, pues también lo fue a nivel intelectual con la vocación alegórica de pinturas (*Eva Prima Pandora* de Jean Cousin) y esculturas (*Diana y el ciervo* de Jean Goujon).



# TEMA 11. PINTURA Y ESCULTURA DEL SIGLO XVI EN ESPAÑA

Introducción: los términos de la reelaboración hispana

1. La modernización de la pintura hispanoflamenca
2. Los primeros modelos italianos en la escultura
3. El viaje a Italia
4. La romanización de la pintura y la escultura española
5. Italia en la corte
6. El sentido de las imágenes en España durante el siglo XVI
7. El Greco

Introducción: los términos de la reelaboración hispana

La situación política de España durante el Renacimiento, que pivotaba entre los dos principales núcleos artísticos, Flandes e Italia, tuvo consecuencias lógicas en su desarrollo artístico. De forma general las capas poderosas e intelectuales adoptaron el humanismo como estructura básica de conocimiento y adoptaron el nuevo lenguaje clásico como envoltorio visual, aunque siempre interaccionó con las tradiciones y los intereses locales.

De esta forma el grado de conocimiento de los modelos italianos y flamencos y los ingredientes locales encontraron múltiples variaciones, además de que no siempre el público demandaba altos componentes estéticos e intelectuales (como podía pedir Felipe II), ya que las más de las veces sólo importaba el tema representado. Por tanto, para entender el arte del siglo XVI vamos a exponer las circunstancias de este proceso de adaptación y reelaboración periférica de los modelos visuales del Renacimiento que se produjo en España durante el Quinientos.

## 1. La modernización de la pintura hispanoflamenca

**Flandes** tuvo una presencia fundamental en los repertorios formales de la pintura y escultura que se realizaba en España durante los siglos XV y en el XVI, cuando la corona atrajo

a artistas flamencos como Michel Sittow o Juan de Flandes (*Aparición de Cristo a María Magdalena*).

La formación italiana de algunos artistas y las primeras importaciones de obras y estampas incorporaron elementos del nuevo lenguaje del *Quattrocento*, que se revelan de forma muy completa en Berruguete o Juan de Borgoña. Pero la demanda general prefirió una continuación algo italianizada del sistema flamenco. El alemán Alejo Fernández (c.1475-1545) es un buen ejemplo de esta interacción entre el lenguaje nórdico y las novedades italianas. Esta puesta al día se identifica en su *Cristo atado a la columna con donantes*, o en su *Flagelación*.

Los contactos más tempranos con Italia se produjeron en la Corona de Aragón, con el impacto de Paolo de San Leocadio (*La virgen del caballero de Montesa*), que llegó a Valencia en 1472 de mano de Rodrigo Borgia. Pero la trayectoria de **Pedro Berruguete** (c.1445/50-1503) es la mejor prueba de la fuerza que mantenía el lenguaje flamenco en la península. Tuvo una estancia temprana ya como pintor en Italia, pero a su vuelta a España, aunque mantuvo el criterio fundamental de la caja albertiana, fue acomodando las novedades italianas a los gustos tradicionales de su clientela.

*Auto de Fe presidido por Santo Domingo de Guzmán* (c.1495) es una de sus obras más italianas, ya que la perspectiva es clave en la composición a través del diseño del estrado o los numerosos objetos en escorzo. Pero en contraste a esta obra, otros de sus trabajos tenían elementos que distorsionaban el espacio, como los fondos dorados, e incluso se alteraba la proporción correcta entre figuras (como en San Leocadio).

No obstante, **las referencias procedentes de Italia se hicieron cada vez más frecuentes**, siempre conviviendo con lo flamenco y en espacios y públicos selectos. En este contexto la versatilidad de Juan de Borgoña (que había trabajado en Italia) fue especialmente apreciada. En la *Capilla Mozárabe* de la catedral de Toledo realizó varios frescos con una apariencia naturalista sin precedentes en España.

## 2. Los primeros modelos italianos en la escultura

Sin embargo la escultura fue una vía mucho más activa para la entrada de la cultura visual del Renacimiento italiano, de la mano de la toma de conciencia de la distinción social que podía otorgar a los comitentes, tanto en sus sepulcros como en sus piezas devocionales (retablos principalmente) y decorativas (en los palacios).

Uno de los primeros **sepulcros** en importarse fue el del cardenal Don Pedro González de



Mendoza, instalado en la catedral toledana. Después llegaron obras de Domenico Fancelli (1469-1519), como el *Sepulcro del cardenal don Diego Hurtado de Mendoza*. El éxito de la obra le valió varios encargos más para la sepultura del príncipe don Juan y sobre todo los de los Reyes Católicos y don Felipe y doña Juana para la Capilla Real de Granada, y el del cardenal Cisneros en Alcalá de Henares, aunque sólo pudo acabar los de los RR.CC, siendo concluidos el resto por su seguidor Bartolomé Ordóñez.

Desde el punto de vista formal las figuras se mantenían dentro de la austeridad donatelliana y era frecuente el uso de relieves de escasa profundidad.

El prestigio que otorgaban la novedad de sus formas y el contenido simbólico de estos monumentos puede atestiguarlo a través de la frecuencia con que fueron imitados en la década de 1520. En ellos se hacía conjugar la función religiosa con el lugar común clásico de la perduración de la fama, ya que el impacto de su monumentalidad debió ser notable.

Al mismo tiempo **muchas residencias de la nobleza y la corona** experimentaron un proceso de marmolización que intentaba poner al día su aspecto medieval. Destaca por ejemplo la *Casa de Pilatos* de don Fadrique Enríquez de Ribera, para la que se encargó una portada *a la antigua* y columnas de orden clásico.

En el campo de la **escultura devocional** los italianos que se asentaron en España adaptaron el nuevo lenguaje formal a los gustos locales, lo que muchas veces suponía la policromía, ya que en vez de mármol se prefería madera o barro. Destacaron los hermanos Florentino (Jacopo y Francesco Torni), que se asentaron en Granada y trabajaron en la Capilla Real y en otros encargos como el *Entierro de Cristo* de la iglesia de San Jerónimo.

Pietro Torrigiano trabajó igualmente en Andalucía, con obras tan relevantes como el *San Jerónimo penitente* que modeló en barro cocido para un convento sevillano y que destaca por su trabajo anatómico y el dinamismo de su postura. La obra, coetánea a los trabajos pictóricos de Alejo Fernández, revela el alcance de la coexistencia de lenguajes y modelos con que se iniciaba el Renacimiento.

### 3. El viaje a Italia

Junto a la llegada de obras y artistas italianos a España, el paso de pintores y escultores españoles a Italia fue la vía más efectiva de expansión del Renacimiento, tendencia que se agrandó según el público hispano se fue haciendo más permeable a las nuevas tendencias.

Hacia 1506 llegaron pintores como **Fernando Llanos** y **Fernando Yáñez de Almedina** a Florencia, donde conocieron el *sfumato* y la importancia de la luz y el color que perfilaban Leonardo y Rafael. La *Santa Catalina* de Yáñez es de hecho una de las obras más representativas del renacimiento español.



Años después **Bartolomé Ordóñez** trajo a España un momento del arte italiano más avanzado y, aunque siguió a Fancelli en sus trabajos en la Capilla Real, demostró mayor control espacial. Pero tan sólo una generación más tarde otros artistas formados en Italia como **Diego de Siloé** (1495-1563, quien se había formado también con Ordóñez) demostraron los últimos avances. La comparación del *Retablo de la Capilla del Condestable* de la seo burgalesa (realizado junto a Felipe de Bigarny) con el trabajo de su maestro es reveladora. En su *San Sebastián* o su *Sagrada Familia* se observa el tratamiento miguelangelesco y el italianismo general.

**Pedro Machuca** (c.1490-1550) mantuvo contacto con Miguel Ángel y llegó a trabajar con Rafael, periodo en el que creó *La Virgen y las ánimas del Purgatorio*, combinando la suavidad y los sombreados del segundo con el movimiento y el volumen del primero. Atraído por la gran demanda centrada en el antiguo reino granadino

se asentó en 1524 en la zona, trabajando como pintor, arquitecto y retablista.

**Alonso Berruguete** fue probablemente el artista más dotado de este grupo y que efectuó la mejor comprensión del modelo italiano, gracias a la formación con su padre y su trabajo junto a Miguel Ángel. A su vuelta de Italia trabajó en su estilo, produciendo pinturas y esculturas del todo equiparables a las italianas. Su *Sacrificio de Isaac*, su *San Sebastián* y su *Eva* evidencian su adentramiento en el Manierismo.

**Juan de Juni** y **Pedro de Campaña** forman parte de la misma generación, aunque sus procedencias (francés y flamenco respectivamente) ofrecieron matices interesantes: Juni mantuvo ecos del dramatismo de la escultura medieval nórdica, que conectaron con las tendencias expresivas de la *maniera*.

Campaña por su parte combinó en sus pinturas la expresividad flamenca con los cánones italianos, aunque su contrapunto lo tuvo en **Luis de Vargas**, quien también en Sevilla pintó siguiendo pautas exclusivamente italianas. En su *Genealogía de Cristo* (inspirada en una pintura de Vasari) destaca su atrevido escorzo de la pierna de Adán, que le valió el reconocimiento y convirtió a su pintura en un icono.

**Gaspar Becerra** (c.1520-1568) volvió a España en el tercer cuarto de siglo, tras haber trabajado en los círculos romanos de Vasari y Danielle de Volterra, y trajo definitivamente el estilo de Miguel Ángel a la península. Destaca el *Retablo Mayor de la Catedral de Astorga* y las pinturas desaparecidas del Alcázar madrileño y las aún conservadas del Palacio del Pardo (un conjunto de frescos de temática mitológica).

**Pablo Céspedes** (1538-1608) se formó también con Danielle de Volterra, a su vuelta su aporte más significativo fue la expansión de las ideas italianas sobre la posición del artista y la naturaleza del arte (que pasarían a Pacheco y más tarde a Velázquez), pues realmente fue más un intelectual que un pintor.

#### 4. La romanización de la pintura y la escultura española

Según opinaba Juan de Arfe en 1585, Alonso de Berruguete y Gaspar Becerra "*desterraron la barbaridad que en España había*"; pero a pesar de todo, parece que el italianismo de la primera generación no había sido suficiente para cambiar completamente la rudeza y la superficialidad conceptual de la pintura y la escultura españolas. La raíz del problema estaba en la falta de herramientas teóricas (y en las escasas exigencias de la clientela).

El trabajo de los artistas españoles había consistido en el **aggiornamento más o menos habilidoso de las tradiciones locales** y, si se había extendido la *maniera* italiana, era porque los repertorios de estampas que se comercializaban habían cambiado y no a raíz de una reflexión local propia. Este proceso tuvo lugar en toda la península y a lo largo de todo el siglo (por no decir durante toda la Edad Moderna).

Felipe Bigarny (considerado como uno de los introductores del Renacimiento) simplemente adoptó su lenguaje a las novedades absorbidas por Berruguete y Siloé; en la Corona de Aragón el italianismo de Damián Forment y el francés Gabriel Joly varió a partir de los contactos con Yáñez y Llanos y otras figuras que habían estado en Italia.

**Vicente Maçip** (1475-1545), partiendo de la estela de





Yáñez y Llanos, modernizó mucho sus pinturas cuando pudo estudiar unas obras de Sebastiano del Piombo que llegaron a Valencia, incorporando un nuevo tratamiento de la luz y del color, como ocurre en su *Cristo a la columna* o *Llanto sobre Cristo muerto*. Su hijo Juan de Juanes siguió de forma casi rutinaria el modelo del padre, un clasicismo rafaeliano muy útil para codificar los tipos devocionales, que rápidamente se convirtieron en estándares muy repetidos.

Es por ello que **Luis de Morales** destaca por haber hecho una lectura más comprensiva de los italianos (combinado con la expresividad flamenca) y que tuvo gran éxito al encajar en las necesidades de los cultos privados y sus obras fueron hasta alabadas en la literatura religiosa coetánea.

En el **último tercio del siglo** se alcanzó una asimilación periférica de las normas del Renacimiento bastante razonable: **se había completado el ciclo de la romanización**, del logro de las herramientas clásicas de representación. Esta soltura se observa en la evolución de la **escultura** de esos años, que sobre una concepción de las obras como clásicas, se apoya sobre la obra de Becerra o Torrigiano y daría lugar a finales de siglo a la obra de Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa en Andalucía o Gregorio Fernández (1576-1636) en Castilla.

## 5. Italia en la corte

**Tiziano**, tan estimado por Carlos V y Felipe II, nunca se llegó a desplazar a España como pintor de corte. Sin embargo, el establecimiento definitivo de la capital en Madrid y el comienzo de las obras del Escorial, requirieron programas ornamentales que debían ser creados *in situ*, para lo que la corona promovió talleres que no tuvieron continuidad excepto en el campo del retrato.

**Antonio Moro**, realizó numerosos retratos y tras su marcha pudo dejar una escuela encabezada por **Alonso Sánchez Coello** y **Juan Pantoja de la Cruz**, que tuvo incluso conexión con Sofonisba Anguissola. El grupo trabajó en el modelo de retrato internacional que combinaba elementos italianos y flamencos, como se observa en *Retrato del príncipe don Carlos* de Sánchez Coello.



Felipe II apreció notablemente a los retratistas flamencos y otros pintores nórdicos como El Bosco, pero también expresó su preferencia por el lenguaje italiano para los grandes ciclos pictóricos de sus palacios. Es por ello que Gaspar Becerra se ocupó de ello, como ya hemos visto. Sin embargo su muerte en 1568 obligó a que el rey nombrase como pintor real a **Juan Fernández Navarrete** (*el Mudo*, c.1540-1579) y le encargase decorar El Escorial. Éste, con formación italiana, derivó poco a poco hacia la imitación de la pintura de pincelada suelta de Tiziano, tal como se refleja en *Martirio de Santiago*.

Sin embargo **El Escorial** era tan grande que otros muchos pintores como el propio Sánchez Coello, Luis de Carvajal o Diego de Urbina y especialmente un gran número de italianos debieron intervenir en su decoración. Precisamente gracias a este grupo de italianos el resultado es netamente superior a lo que podría haber sido de haberse realizado por tan sólo la mano de los españoles.

Nicolás Granello y Fabricio Castello trabajaron en la sacristía, las salas capitulares y la conocida como *Sala de las Batallas*. Más tarde Luca Cambiaso pintó la bóveda del coro de la basílica, con un resultado rígido, seco y arcaizante... pero que satisfacía los objetivos que le habían sido encomendados. Tras él llegaron Pellegrino Tibaldi y Federico Zuccaro, pintor muy relevante en aquella época por su Manierismo reformado y que probablemente fue atraído por cuadrar en los intereses de claridad expositiva y ortodoxia religiosa de Felipe II. Sin embargo su labor no obtuvo la aprobación y Tibaldi debió acabar los frescos empezados en el claustro, el retablo mayor y la bóveda de la biblioteca (uno de los mejores espacios de todo el edificio).

También muchos escultores italianos acudieron atraídos por la corte española, destacando Leone Leoni y su hijo Pompeyo Leoni y su *Carlos V dominando el furor*. Precisamente este último trabajaría a partir de 1587 en los sepulcros reales del monasterio.

## 6. El sentido de las imágenes en España durante el siglo XVI

En España las pinturas tuvieron una **preeminente función comunicativa**. En el ámbito de la pintura profana los retratos, batallas y los cuadros mitológicos eran apreciados por su capacidad didáctica y el estilo era un concepto de vanguardia del que únicamente participaban pequeños grupos de entendidos, por lo que se primó tan sólo el valor iconográfico.

En el contexto religioso sucedía lo mismo, el posible interés de la forma estaba subordinado a su capacidad para la narración del tema, tema que debía estar sujeto a la precisión y la ortodoxia que demandaba Trento y, por tanto, el estilo quedaba en una cuestión secundaria. Esta idea estaba presente en España desde la renovación de la Iglesia que había promovido el cardenal Cisneros y se afianzó ante el conflicto con los protestantes. Antes de Trento existía por tanto ya un estrecho debate entre los límites entre el uso correcto de las imágenes y la idolatría, que la Inquisición se encargó de vigilar con atención.

Pero además de por estas razones, lo cierto es que la *devotio moderna* también había tenido gran recepción desde los tiempos de Cisneros y de la mano de Erasmo y numerosos tratados espirituales. Desde esta perspectiva se explica por ejemplo la obra de Luis de Morales.

Por otra parte, no menos influyó en esta afirmación del carácter religioso de la imagen las características del mercado de pintura y escultura español, que demandó un gran número de obras para sus parroquias, un número de monasterios creciente y los requerimientos privados para los entornos domésticos.

Como es lógico, esta demanda religiosa condicionó los **temas**, aunque las condiciones de los encargos también tuvieron implicaciones en la experiencia pictórica. Dentro de las instituciones religiosas la mayoría de obras fueron contratadas para tener un carácter funerario.

Sin embargo esta insistencia en la finalidad religiosa no quiere decir que se trataran temas profanos, aunque el desnudo se solía condenar, pero por su incitación al pecado y no por el tema representado.

El retrato fue un género muy cultivado y en continuo crecimiento y los temas profanos ya señalados antes fueron muy pedidos aunque por su tipo de destinatarios se han conservado menos. En general este tipo de cuadros fueron importados pues la gran demanda religiosa hizo que existieran pocos pintores especializados.

Y, como hemos resaltado ya muchas veces, para poder entender de forma correcta el Renacimiento español hemos de comprender que frente a un pequeño número de élites

italianizadas, la mayor parte de la población sólo apreciaba el aspecto superficial de los cambios.

## 7. El Greco

Doménikos Theotokópoulos (1541-1614) es el pintor más relevante de cuantos trabajaron en España en el siglo XVI y el único que ha pasado a la posteridad como un mito. A pesar de la revalorización de su figura que desde España se hizo en el siglo XIX en clave de una presunta *alma española*, lo cierto es que ni su pintura ni él mismo eran esencialmente españoles.

Básicamente **su obra es un trasplante de la pintura italiana a España**, producto de la evolución de las ideas venecianas y romanas del *Cinquecento*. Otra cosa es que use elementos compositivos de raíz bizantina y que las formas venecianas estén puestas al servicio de las prácticas religiosas y sociales del Toledo del último cuarto del siglo XVI.



Nacido en Creta, tras trabajar ya como pintor allí se trasladó en 1567 a **Venecia**, donde en tan sólo tres años supo dominar el nuevo modelo pictórico occidental y asimilar la revolución que supuso Tiziano y sus seguidores, Tintoretto y Bassano. Las pinturas de este periodo como *Expulsión de los mercaderes del templo* muestran la confluencia de préstamos formales múltiples. De su estancia en Venecia conservaría en toda su obra la desmaterialización del dibujo, como bien se refleja en *El Soplón*.

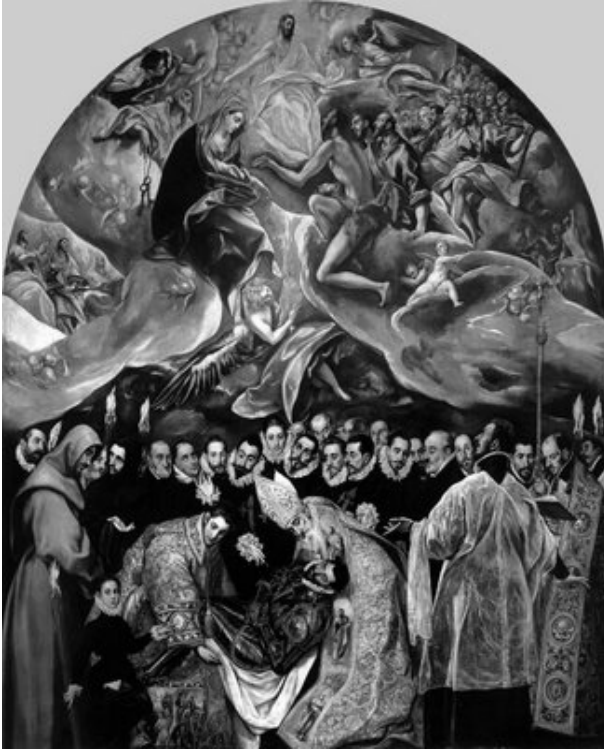
A **Roma** llegó en 1570, y parece que se dedicó a la pintura de miniaturas. El uso de color de Miguel Ángel le pareció deficiente y a quien criticaría siempre, para asombro de muchos pintores españoles. Pero con todo el tratamiento anatómico miguelangelesco modificó su forma de pintar, y le impresionaron sus estatuas.

En 1577 se desplazó a **Toledo**, e intentó entrar a formar parte de los artistas

que trabajaban en El Escorial. Para ello debió presentar un cuadro, su *Martirio de San Mauricio y la legión tebana*, obra en la que probablemente puso lo mejor de su meditación y empeño, y que fue valorada negativamente por el monarca, por el tema ya comentado de que distraía más que llamaba a la devoción por sus diversos planos y la disposición de la historia.

Así, El Greco encontró su espacio bajo la familia del religioso Luis Castilla (quien le había animado precisamente a arribar a España). Todavía antes de probar suerte en El Escorial había realizado unas pinturas para tres retablos, destacando la *Asunción de la Virgen* o la *Trinidad*. Al mismo tiempo contrató el *Expolio*, que fue muy mal recibido por el cabildo,





provocando un conflicto que incluso acabó en los tribunales.

Ya plenamente instalado en Toledo realizó otra obra fundamental para la parroquia del vecindario, el Entierro del Conde de Orgaz, que reflejaba un milagro supuestamente ocurrido en 1312. El contraste entre la reproducción naturalista de los personajes terrenales y la vocación sobrenatural de las figuras de la gloria es notable.

Durante los treinta años posteriores, prácticamente toda su producción se centraría en Toledo, y gran parte de sus retratos proceden de este ámbito, como el famoso Caballero de la mano en el pecho o la Dama del Armiño, este último con un acabado del rostro que parece que intenta adaptarse al gusto flamenco y con un trabajo absolutamente veneciano de la piel.

Conforme avanzó su carrera, El Greco fue acentuando progresivamente las características formales que convertían a su obra en un producto netamente diferenciado en el contexto español: las deformaciones de las proporciones, la desmaterialización del espacio y la insistencia en la disolución de la pincelada y el color.

Gran parte de las pinturas de los últimos años fueron cuadros de devoción, como su Oración en el Huerto, el Cristo abrazado a la cruz o la Adoración de los pastores (c.1612-1614), que incorporó a su propio altar funerario y donde sus características particulares aparecen especialmente resaltadas.

Aunque hoy en día se lee su obra muchas veces en clave de misticismo y espiritualidad, esto es fruto de nuestra visión y probablemente en ningún caso era buscado ni entendido así. Las deformaciones de las proporciones y del espacio son **derivaciones del pensamiento manierista italiano**. Los apuntes que hizo a dos ejemplares de Vitruvio y Vasari ejemplifican bien sus ideas artísticas. El Greco utilizaba un canon estético diverso, la acentuación del subjetivismo de la representación y la suspensión de la ventana albertiana para simbolizar con ello la sobrenaturalidad, y estos recursos expresivos alcanzaban igualmente a otros temas no religiosos, como su escultura Pandora, las figuras de su Laocoonte o sus retratos.

