

SANTA MARÍA DEI FIORI



Identificación:

A continuación preséntasenos unha imaxe da Catedral de Florencia, coñecida como *Santa María dei Fiori*. Este edificio foi erixido por Filippo Brunelleschi entre 1418 e 1436 (*Quattrocento*), polo que é unha das primeiras obras da arte renacentista.

Contexto histórico-artístico:

Situámonos en Florencia, cidade da Toscana que na Baixa Idade Media vai ser un referente do éxito burgués. Neste momento, algunhas familias de ricos mercaderes, afastadas do tradicional pensamento teocéntrico de corte medieval, van impulsar o mecenado (patrocinio de grandes artistas) para facer realidade os seus soños dun mundo renovado, superando a arte gótica. O renacemento dunha cultura humanista, antropocéntrica e que rescata do esquecemento a grandeza do saber clásico vai materializarse na construción de grandes edificios para unha nova relixiosidade, sen perder de vista termos como armonía, proporción e beleza. A filosofía grega e as ruínas romanas van ser obxecto de estudo para unha xeración nova de artistas como o propio Brunelleschi. Este autor, quen inicialmente foi coñecido como escultor -sendo rexeitado o seu proxecto para as portas de bronce do baptisterio de Florencia (fronte ao proxecto de Lorenzo Ghiberti)-, vai ser o escollido para facer a obra cume da súa cidade de orixe (tamén saíu a concurso). Esta edificación é un exemplo dos avances en arquitectura, grazas á destreza do arquitecto e aos seus profundos coñecementos matemáticos. Brunelleschi converterá o templo e en especial a súa cúpula, nun símbolo eterno e de proxeción global para toda a cidade de Florencia.

Análise e comentario:

Santa María das Flores responde a unha tradicional tipoloxía medieval, como é a catedral relixiosa. En principio, o autor Arnolfo dei Cambio construíra no século XIII o corpo principal do templo, en estilo gótico, pero a cúpula prevista non se realizou. Tras o atraso como consecuencia da peste negra, no século XV sácase a concurso a súa construción, onde Brunelleschi, co seu proxecto ganador prevía unha cúpula de 42 m de luz e que se elevaría ata 87 m de altura. Estaría construída en ladrillo (un material moi lixeiro pouco empregado dende a caída da Antiga Roma), pedra e mármore.

O edificio introduce como gran novidade un moderno sistema de autosustentación polo que inaugura unha nova era arquitectónica. A clave é que utiliza dous casquetes, un interior de forma semiesférica e outro exterior de forma apuntada, deixando entre ambos un espazo oco. Ambas as paredes quedan enlazadas por listóns de madeira e ladrillos. Estes dous casquetes arriba

mencionados aséntanse sobre un tambor octogonal cun óculo -ollo de boi- en cada pano e con placas de mármore con policromía verde, branca e rosada, de cuxos ángulos saen cara arriba oito grandes nervios de mármore. Brunelleschi vai levantando a cúpula mediante liñas de ladrillos horizontais que serven para sustentar á seguinte fileira de ladrillos verticais. A cúpula no exterior non é semiesférica, senón que presenta un perfil lixeiramente afiado que achega solidez e beleza.

Outra gran achega é a perspectiva. A cúpula gallonada que se levanta sobre o tambor ten en cada unha das súas caras uns pequenos vans ou respiradeiros, e os gallóns, de tellas vermellas, quedan divididos, como xa dixemos, por oito meridianos de cor branca, que se curvan confluíndo na lanterna. Esta, ten por unha banda unha función de nó ao unir os nervios entre sí e crear o efecto de ascensión ou punto de fuga. A súa forma apuntada, os nervios brancos, a policromía, o xogo de deseño, as molduras rectangulares do tambor e os óculos danlle un aspecto de lixeireza e elegancia.

Cando o papa Euxenio IV inaugurou a renovada catedral, podemos falar da primeira obra da arquitectura moderna, e de Filippo Brunelleschi como o primeiro gran arquitecto moderno (mesmo ideou complexas máquinas para izar os materiais).

Como inspiración, o autor tomou en consideración as grandes cúpulas do pasado, como o Panteón de Roma ou Santa Sofía de Constantinopla. A influencia deste templo é aínda máis longa. Brunelleschi introducirá os elementos da linguaxe clásica na Basílica de San Lourenzo e na capela Pazzi, firmadas por el mesmo, e vai ser fonte de inspiración para Miguel Anxo á hora de erixir a cúpula de San Pedro do Vaticano.

BASÍLICA DE SAN LORENZO



Identificación:

A seguinte vista correspóndese co interior da basílica de San Lourenzo. Este templo foi proxectado por Filippo Brunelleschi en 1420. Pertence á arte renacentista, concretamente ao *Quattrocento* (século XV da arte italiana).

Contexto histórico-artístico:

Situámonos en Florencia, cidade na que o comercio e as actividades artesanais enriqueceron á burguesía. Nesta urbe, o mecenado dalgúns poderosos como a familia Médici, permitiu o renacemento dunha cultura humanista que valora de novo ao home, a recuperación do antropocentrismo e a volta aos modelos da antigüidade clásica non só para imitar, senón precisamente como modelo de beleza, orde, armonía e proporción. Nestes anos desenvólvese o interese polos clásicos e os círculos intelectuais da cidade toscana rescatan o saber filosófico grego, principalmente a Platón. Ao mesmo tempo estúdanse os modelos artísticos romanos a través das ruínas. O propio Brunelleschi acudiría a estudar estes restos xunto a outro dos grandes artistas do momento, como foi o seu amigo Donatello.

Filippo di Ser Brunellesco Lapi, máis coñecido como Brunelleschi (1377-1446), considérase como o primeiro arquitecto moderno polo sistema de autosustentación que emprega na catedral florentina, por introducir os elementos da linguaxe clásica nesta basílica, e por empregar a perspectiva e a planta centralizada na capela Pazzi.

Análise e comentario:

Este edificio de natureza relixiosa, presenta unha planta basilical, que lembra ás vellas basílicas paleocristiás do final do Imperio Romano, pero componse de tres naves con capelas laterais, un transepto con cinco capelas e ábsida cunha cuberta adintelada. No cruceiro hai unha cúpula que se manifesta no exterior mediante un ciborio. O edificio está construído en pedra, mármore e estuco.

Obsérvanse aspectos básicos da linguaxe renacentista:

Primeiramente, e por definición do Renacemento, asistimos á recuperación de elementos clásicos, como son a columna clásica e o capitel de orde corintia, o arco de medio punto -de maneira recorrente-, a cuberta da nave central -adintelada e decorada con casetóns-, bóvedas

laterais vaídas, pilastras e unha arquitectura arquitrabada digna da Antigüidade. Na parte superior podemos ver varios óculos que iluminan o interior.

En segundo lugar temos que mencionar a proporción, onde se percibe cómo o entaboamento encima do capitel divide o muro en dúas partes iguais. Aplícase a perspectiva lineal mediante liñas de imposta, capiteis, baseas e liñas do chan que parecen confluír no presbiterio ou altar.

A nivel decorativo, créase un espazo claro e diáfano xa que os elementos construtivos están pouco ornamentados e remárcanse mediante cor gris (fuste, capiteis, entaboamento, cimacios) e branca (a cal se reserva para os espacios baldíos).

Nun nivel funcional, este templo quedará como capela privada da familia dos Médici, benefactores do arquitecto. Esta saga pretendía preservar o prestixio familiar e amosar de qué xeito debía aplicarse a linguaxe clásica da que eran firmen defensores.

PALACIO MÉDICI-RICCARDI



Identificación:

O edificio en cuestión é o palacio *Médici-Riccardi*. É un exemplo de arquitectura civil do *Quattrocento* a cargo de Michelozzo di Bartolomeo. Realizouse entre 1444 e 1460 e está emprazado na cidade de Florencia (Italia).

Contexto histórico-artístico:

A Florencia do século XV era unha gran praza financeira e comercial transformada nun fervedoiro de talento artístico. Neste contexto renace unha cultura humanista que recupera a dignidade do ser humano, o interese pola natureza e a búsqueda dos modelos de beleza, harmonía e proporción da Antigüidade clásica.

Michelozzo (1396-1472) foi un arquitecto e escultor florentino de orixe humilde que se formou con Ghiberti e tamén con Donatello. Ao igual que tantos outros artistas italianos, foi patrocinado pola familia Médici. Neste caso, o seu comitente foi Cosme “o Vello”, quen lle encargou un edificio como símbolo do seu prestixio na cidade. Cara a 1517 Miguel Anxo entrevistou nas fiestras baixas. Actualmente pertence ao Estado e serve de museo. Pódese considerar a este edificio como arquetipo do palacio renacentista, que tanto éxito e difusión vai ter durante os séculos XV e XVI.

Análise e comentario:

A planta do palacio renacentista adoita ser central, cun patio como eixo central en torno ao cal se dispoñen estancias e dormitorios. É dicir, como un espazo cúbico cun baleiro no centro, denominado patio ou *cortile*. A fachada exterior artículase en tres niveis separados por cornixas que os delimitan e que van diminuindo en altura.

O nivel inferior está formado por un almofadado rústico que lembra aos paramentos medievais e fortalezas. Presenta dúas portas con arcos de medio punto e tres arcos cegados, que enmarcan xanelas con reixería sobre as que se sitúa en forma de remate, un frontón triangular, froito dunha modificación do século XVI.

No segundo nivel ou planta nobre, o almofadado é máis suave e rebaixado, e o paramento alixéirase mediante a rítmica sucesión de dobres xanelas con aximez, acubilladas por arcos de medio punto de grandes dovelas.

O terceiro nivel xa non ten almofadado; son perpiaños con similar estrutura que no segundo nivel, por tanto produciuse unha gradación do paramento, pasando do basto do primeiro nivel á elegancia do terceiro. Un gran beirado voladizo sobre ménsulas remata o edificio. O efecto do espazo é horizontal e algo pesado, marcado polas cornixas e o beirado. Non existen apenas elementos decorativos exceptuando os escudos de armas dos Médici nas esquinas (moitos foron substituídos polos dos Riccardi nos vans). Predomina máis o muro que o van.

No interior atópase o patio porticado, de planta cadrada. No nivel inferior, os arcos de medio punto apean sobre columnas compostas, e sobre este nivel, xace un friso delimitado por molduras, que está decorado con medallóns con escudos de armas dos Médici e temas mitolóxicos, realizados polo taller de Donatello. Este espazo é o máis elegante do edificio, abríndose cara a un xardín. O interior está ricamente decorado pero é xa de estilo barroco excepto a capela con pinturas de Gozzoli.

Máis aló do prestixio familiar do cal se agardaba presumir, o palacio é un símbolo dos novos tempos. Na súa concepción, tiña que ter un carácter plurifuncional e servir como vivenda, para acoller a embaixadores, realizar festas e tamén ser un centro de negocios.

Esta obra foi unha das construcións de maior influencia na época, baseándose nas antigas *domus* romanas -con fonte e xardín no patio central-, e servindo como inspiración para outras construcións palaciegas do Renacemento, tales como o *Palacio Pitti* de Brunelleschi, ou o *Palacio Rucellai*, de Alberti.

SAN PIETRO IN MONTORIO



Identificación:

O templo de *San Pietro in Montorio* é unha das obras máis representativas de Bramante. Construíuse en 1503 (*Cinquecento*) e o seu estilo é renacentista.

Contexto histórico-artístico:

Durante o Renacemento, os artistas e en especial os arquitectos recuperaron grande parte da linguaxe arquitectónica da Antigüidade clásica, ben sexa grega, pero sobre todo romana, e adaptárona aos novos ideais baseados no humanismo, o neoplatonismo e o antropocentrismo. Na obra proposta advértense todos estes intentos de recuperación, a través da utilización da orde toscana (desaparecida durante a Idade Media), ou do uso da cúpula. Non obstante, Donato D'Angelo Bramante dá un paso máis aló ao utilizar a planta centralizada como medio para expresar a perfección do universo, a idea de orde e medida clásica, e a significación do círculo -como forma perfecta-, que viña desenvolvéndose en todo o pensamento neoplatónico dos filósofos Marsilio Ficino e Pico della Mirandola.

En liñas xerais, Bramante foi un magnífico artista, nacido preto de Urbino cara 1443 e finado en Roma en 1514. A pesar das pequenas dimensións do edificio, a súa influencia foi enorme, porque constitúe o xerme do que vai ser o maior proxecto de Bramante, a basílica de San Pedro, que inicialmente será tamén de planta centralizada e cunha enorme cúpula. *San Pietro in Montorio* elaborouse por encargo dos Reis Católicos, en agradecemento pola toma de Granada que puxo fin á Reconquista, e serviría para conmemorar o lugar onde a tradición sitúa o martirio de San Pedro en Roma.

Análise e comentario:

Este edificio é de natureza relixiosa. O arquitecto italiano Bramante optou por un templo de pequenas dimensións e austero na decoración, inspirado no *tholos* grego, con pureza nas súas liñas e de gran harmonía compositiva. A proporción sempre vai estar presente na obra desde a súa concepción inicial. *San Pietro in Montorio* elévase sobre unha cripta subterránea, que cobre a rocha do martirio do primeiro papa que tivo a Igrexa. Sobre ela, articúlase un espazo, a modo de *cella*, de planta circular, elevado sobre un basamento circular con tres gradúes. Ao redor da *cella* dispónse unha columnata, de orde toscana, sobre a que descansa un entaboamento composto de arquitrabe, friso con triglifos e metopas (decoradas con relevos que narran a vida de San Pedro), e sobre este, dispón dunha balaustrada que deixa ver o segundo piso do edificio. No segundo nivel

consta dunha cúpula semiesférica sobre unha tambor, no que se abren vans para iluminar a estancia. Na súa construción Bramante empregou pedra, mármore e travertino (unha versión de mármore sedimentario de gran porosidade).

Prestando atención ao significado da obra, diremos que con este templo plásmase en pleno o Renacemento, e tamén a tipoloxía arquitectónica do "*martyrium*" oriental, como é o caso da Cúpula da Rocha (Xerusalén) na tradición islámica, ou Santa Constanza (Roma) na tradición bizantina. Como xa mencionamos, este pequeno templete considérase como un ensaio do que irá facerse no Vaticano.

CÚPULA DE SAN PEDRO DO VATICANO



Identificación:

A seguinte imaxe ofrécenos unha vista da Basílica de San Pedro, entre a que destaca a súa cúpula. Este templo está ubicado na Cidade do Vaticano, pequeno estado independente no centro de Roma. Vai erixirse entre 1506 e 1626 e o proxecto vai pasar por diferentes autores. A cúpula corre a cargo de Miguel Anxo, máximo expoñente do Renacemento (*Cinquecento*), pero apunta cara ao manierismo.

Contexto histórico-artístico:

A basílica de San Pedro pensouse para ser o templo máis importante do mundo e a sede do Papado, pois Roma era o centro da cristiandade. Bramante deseñou unha planta centralizada que non foi totalmente do gusto do Papa Xulio II, quen imaxinara o seu propio sepulcro no lugar central dunha planta basilical. A partir deste intre a discusión entre planta basilical ou centralizada estará sempre presente ata a conclusión das obras. Á morte de Bramante asumen o proxecto Rafael, Antonio Sangallo e Giulio Romano; con todo as obras non avanzaron. En 1547 encárganse as obras a Miguel Ánxo que non as chegou a realizar por completo ao morrer en 1564.

O seu significado é claro e a mensaxe, contundente: a cúpula levántase sobre a tumba no subsolo de San Pedro simbolizando o poder do Papa como continuador do apóstolo e por tanto cabeza da igrexa. Nunha inscrición na cúpula lese -“ti es Pedro e sobre esta pedra edificarei a miña Igrexa, o que ataras na terra quedará atado no ceo”-.

Análise e comentario:

Para abordar este edificio relixioso, Miguel Anxo seguiu o modelo de Brunelleschi en *Santa María dei Fiori*, con dous casquetes (un casquete interior esférico e outro exterior apuntado) unidos mediante tirantes e que contrapesan as forzas de empuxe. Remataría a cúpula unha longa lanterna para que se vise dende todos os puntos da cidade. Desta cúpula, o autor só tivo tempo de realizar o tambor. O seu sucesor nas obras, Giacomo della Porta, aínda que se baseou en gran medida nos deseños de Miguel Anxo, alterou algo o resultado final, alongando a altura do domo e recortando a lanterna. A estrutura exterior desta inmensa cúpula resulta, a pesar do seu tamaño (mide 47 metros de diámetro x 136 de altura, contando o edificio), moi dinámica.

Está formada polo citado tambor composto por grandes xanelas, que alternan rítmicamente frontón triangular e semicircular, entre parellas de columnas moi saíntes con función de contraforte e que crean efecto de claroscuro. No remate ou segundo tambor presenta unha decoración de grilandas. O dinamismo establécese polo xogo entre a verticalidade das columnas e a horizontalidade do ático, e os entrantes e saíntes que crean efectos visuais, exemplo xa do manierismo.

Os nervios, son pareados partindo das columnas do tambor e conflúen na lanterna como punto de fuga, potenciando o sentido ascensional. Entre os nervios hai pequenas xanelas que nos lembran a ollos. O casquete interior divídese en numerosos gallones, totalmente simétricos e pintados, tendo ventás cadradas, que do mesmo xeito que no exterior, alternan o frontón triangular e o semiesférico. Estes vans, á parte de proporcionar luz crean a sensación de que a cúpula non é pesada e ademais dan a sensación de espazo xiratorio. A lanterna foi realizada por Carlo Maderno, que repite a unha escala máis pequena o esquema de columnas pareadas vistas no tambor.

Esta singular obra, inspirada na cúpula da Catedral de Florencia e preconizada polo mesmo autor en *San Pietro in Montorio*, serviu de modelo para obras posteriores como a cúpula da Catedral de San Pablo en Londres ou a dos Inválidos en París. A transformación posterior en planta de cruz latina desvirtuou o efecto que debía producir a cúpula aos fieis situados na praza de San Pedro. Por tanto convén vela en toda a súa grandeza de lonxe ou desde a parte posterior, pola cabeceira.

FACHADA DE *IL GESÚ*



Identificación:

A fachada que estamos a ver correspóndese coa igrexa de *Il Gesù*, en Roma. Proxectada por Jacopo Vignola en 1568, a parte a frontal é de Giacomo della Porta (entre 1571 e 1575). O edificio pertence ao manierismo, última etapa da arte renacentista.

Contexto histórico-artístico:

A construción deste templo sitúase no espírito da Contrarreforma, que se inicia tras o Concilio de Trento. A Igrexa dá unhas normas ou propostas sobre cómo deben ser os templos e as imaxes. Do que se trata é de combater aos protestantes e atraer aos fieis. Nesta especie de combate é moi importante a Compañía de Xesús, fundada por Ignacio de Loyola e con obediencia absoluta ao Papa. O modelo de novas igrexas incide na importancia de espazos amplos, na importancia do púlpito para a predicación, no valor das capelas laterais para culto dos distintos santos e tamén para a localización dos confesionarios, onde reina a escuridade. O italiano Vignola (1507-1573), artífice do edificio, é considerado como un arquitecto do manierismo ao utilizar elementos clásicos á súa maneira. En canto a Giacomo della Porta (1532-1602), autor da fachada, foi un colaborador de Miguel Anxo e realizou tamén a cúpula deste templo.

Este edificio é a igrexa de referencia dos xesuítas e o seu modelo será moi repetido, sobre todo a súa fachada, que é considerada por moitos como o precedente máis claro da arte barroca. Foi idea do propio creador da Compañía (Loyola), e logo albergaría a sede do Xeneral Superior da Compañía. A finalidade inicial do templo era acoller o sepulcro do relixioso español. Neste templo venerábanse a novos santos canonizados e cuxo culto promocionou a Contrarreforma, dado que os protestantes non adoraban nin á virxe nin aos santos.

Análise e comentario:

Situada no monte Capitolio de Roma, a edificación elévase sobre unha plataforma, que parece indicar a separación do mundo relixioso do terreal. Os materiais que se utilizaron nesta igrexa son a pedra, o ladrillo, a madeira, e os revestimentos de estuco e mármore. A pranta da igrexa baséase en San Andrés de Mantua, de Leon Battista Alberti. É de cruz latina con transepto -que non sobresaí-, cunha ampla nave central capaz de albergar a moitos fieis e cun púlpito para a predicación e a conversión, que está cuberto por unha bóveda de canón contrarrestada por

contrafortes exteriores. *Il Gesù* está prantexada para que reine a penumbra e o recollemento, froito da nova mentalidade autoritaria saída de Trento en 1545.

A fachada de Della Porta, que é a parte que centra o noso interese, podería chegar a catalogarse como a primeira fachada barroca. Ten un corpo baixo de forma rectangular que corresponde á anchura da nave central e ás capelas laterais, con pilastras dobres de orde corintia que a dividen en cinco grupos. Na subdivisión central atópase a porta de acceso con frontón curvo e nas dúas laterais, pequenas portas con frontóns triangulares baixo hornacinas de frontón tamén curvo. Coroa todo este corpo un frontón curvo máis grande que engloba a outro triangular, aspecto que rompe co clasicismo. O corpo superior da igrexa é máis pequeno, correspondéndose coa anchura da nave central, pero repite en parte o esquema anterior (dobres pilastras xónicas e vans con frontón triangular). Este corpo coróase cun grandioso frontón triangular cuxo vértice fai de eixo de simetría alineado cos frontóns inferiores de menor tamaño. A ambos lados, Giacomo della Porta engade unhas grandes ménsulas que nos lembran a dúas ás en forma de voluta (faise para romper a rixidez e harmonizar o segundo có primeiro corpo).

A obra inspírase claramente en Santa María Novella, igrexa de Alberti emprazada en Florencia. *Il Gesù* vai ser unha gran influencia para multitude de igrexas xesuítas ao longo de todo o mundo.

VILA CAPRA (VILA ROTONDA)



Identificación:

O edificio que estamos a contemplar é a *Vila Capra*, tamén chamado “*Vila Rotonda*”, do arquitecto Andrea Palladio. Data de 1566 e está emprazada en Vicenza (Italia). O seu estilo artístico é manierista.

Contexto histórico-artístico:

O manierismo é a denominación do período artístico situado na segunda metade do século XVI. Trátase da última parte do Renacemento e nas súas formas deixa entrever algunhas das características que van definir ao Barroco.

Neste momento histórico ubicaremos a Andrea di Pietro, máis coñecido como Palladio (1508-1580). A caída de Constantinopla en poder dos turcos en 1453 e o desprazamento no centro do comercio mundial do Mediterráneo ao Atlántico levou a moitas familias a abandonar a actividade comercial e adicarse á agricultura (un desprazamento ao campo). Preocupado pola simetría e as proporcións, Palladio, que traballaba na rexión de Venecia, publicou un tratado arquitectónico que influíu nunha gran parte da arquitectura posterior. Este arquitecto paduano foi especialmente coñecido polas vilas, que xeralmente, tiñan unha parte palacega refinada, que ocupaba a parte central, e outra destinada a funcións agrícolas, como na *Vila Barbaro*. A “*Rotonda*” é a obra máis significativa de Palladio.

Análise e comentario:

Trátase dunha magnífica obra da arquitectura civil, elaborada fundamentalmente en pedra calcárea con perpiaños moi ben labrados. A vila é un edificio situado no campo, lembranza do mundo clásico. Xa se mencionou que as vilas de Palladio tiñan unha parte palacega e outra para as labores agrícolas, pero no caso deste edificio só ten unha función civil. O nome de *Vila Capra* inscrito en cada pórtico relaciónase co seu propietario, o clérigo Marius Capra. O nome de Rotonda débese á sala circular que se atopa no centro e que está cuberta cunha cúpula.

Esta vila presenta unha estrutura dual en canto ao espazo, sendo á vez centralizado e aberto. É centralizado porque ten como centro unha gran sala circular cuberta por unha cúpula a cuxo arredor se dispoñen diversas dependencias ás que se chega mediante catro corredores. Esta estrutura acaba conformando un cadrado. O edificio esténdese para o exterior mediante catro pórticos orientados cara aos catro puntos cardinais, que conforman unha cruz grega. Por tanto, na súa planta inclúe o círculo, o cadrado e a cruz grega. Tamén é un espazo aberto pois as súas catro fachadas teñen un pórtico avanzado coroadado por un frontón triangular decorado con esculturas de

divindades clásicas, que se estende cara ao exterior cunhas escalinatas que salvan un *podium*. A través dos pórticos contéplase a paisaxe exterior e tamén permiten a entrada da luz

O sistema construtivo une o sistema adintelado (nos pórticos e gran parte da cuberta) co abovedado (na rotonda central). Predomina o carácter macizo sobre o van, polo que o edificio está pouco iluminado, entrando a luz especialmente polo óculo da cúpula, polos pórticos e por algunhas xanelas que hai en cada nivel. A luz no pórtico crea efecto de claroscuro. En canto ao alzado, existen tres niveis que están diferenciados ou separados por entaboamentos clásicos:

- Un primeiro nivel ou *podium* no que se atopa a zona de servizos como as cociñas e a administración.

- Un segundo nivel ou planta nobre no que sobresaie a gran rotonda central destinada a festas na que converxen os catro corredores, e ao redor, dependencias rectangulares destinadas a dormitorios.

- Un terceiro nivel á altura dos frontóns destinado a funcións diversas como dormitorios, ao que se ascende por medio de escaleiras de caracol.

Para acceder ao edificio existen unhas escalinatas, do mesmo xeito que nos templos romanos. Os vans son adintelados menos na planta nobre, no que se abren fiestras que teñen frontóns triangulares apoiados sobre ménsulas. Os elementos decorativos son escasos e son arquitectónicos como as cornixas, os entaboamentos, óculos ovalados, e figuras escultóricas na cima dos frontóns. Estas esculturas prolongan de maneira nova o sentido de verticalidade das columnas. A *Vila Capra* é un espazo de acentuada simetría, con rigor xeométrico e matemático e austeridade decorativa. Todo iso son aspectos manieristas, aínda que conserva elementos clásicos como a harmonía e o equilibrio derivado da utilización do intercolumnio.

Palladio creou un sentido do espazo manierista que se percibe especialmente no exterior. En primeiro lugar visualizamos un cubo, e nos seus catro lados adiantase un pórtico hexástilo de orde xónica con entaboamento, coroado con frontón triangular, empregando un elemento que era propio dos edificios relixiosos para unha construción civil. Este pórtico avanzado ábrese lateralmente mediante arcos semicirculares. A cúpula é outro elemento recuperado para os edificios civís. Esta lémbrenos co seu óculo á do Panteón de Agripa, en Roma; influíndo posteriormente no neoclasicismo e nas vilas americanas, así como no Capitolio dos Estados Unidos.

O ESCORIAL



Identificación:

O edificio que contemplamos é o Real Mosteiro de San Lorenzo de El Escorial, na provincia de Madrid. Esta obra, erixida entre 1563 e 1583 por Juan de Herrera, forma parte da arte renacentista, e podémola clasificar como de estilo manierista e máis concretamente, “herreriano”.

Contexto histórico-artístico:

A obra tivo como cliente ao rei Filipe II de España. O motivo polo que mandou iniciar a súa construción é en acción de grazas pola vitoria dos tercios en San Quintín (Francia) no día de San Lourenzo de 1557. A España do rei coñecido como “O Prudente” terá que facer fronte ás guerras exteriores (guerra contra Francia, contra Inglaterra e nos Países Baixos), que desangran humana e economicamente ao Estado. No interior imponse o escurantismo, a cerrazón cultural dentro da firme defensa dos ideais da Contrarreforma, cunha relixiosidade baseada na emoción e tamén na represión e no medo á Inquisición.

Os autores ou arquitectos que participan na obra foron Juan Bautista de Toledo (que foi colaborador de Miguel Anxo) e tras a súa morte, Juan de Herrera (experto en varis disciplinas e gran artífice da obra). A pesares diso, o monarca tomou partido activamente na súa concepción involucrándose nas obras e na toma de decisións. Foi o rei quen rexeitou todo elemento ornamental (debido á súa austeridade e severidade persoal) e foi tamén quen promoveu a súa función múltiple e o seu carácter singular, ao levantar un edificio que fose palacio (lugar para vivir), igrexa-convento (rezar) e panteón (lugar onde ser enterrado).

Desde o punto de vista formal, a xeometría, a austeridade e a esaxeración de destacar soamente o construtivo, significan un claro exemplo de manierismo, como tamén o é o ritmo monótono e o tamaño das columnas xigantes que empequenecen ao home. O templo ten un significado cristián remarcado, sendo un símbolo da Contrarreforma. Pretende vender a idea de que o home optimista que fora o eixo do Renacemento é minúsculo ante a grandeza de Deus, cuxo destino é a morte, e para a cal debe prepararse mediante a piedade e o rezo. Tendo en conta que España era o territorio central da denominada Monarquía Católica, o Escorial simboliza a unión entre a Coroa e a Igrexa, á fronte da cal figuraba Filipe II como un todopoderoso monarca ante o imparabile avance dos protestantes en Europa.

Análise e comentario:

O edificio concíbese con gran rigor xeométrico na súa planta. Trátase dun rectángulo (200 m x 100 m) que se divide en cuadrículas ou retículas, xerando unha forma simbólica de grella (San Lourenzo foi martirizado sendo queimado). Dentro deste gran conxunto distínguense tres tramos lonxitudinais: o eixo central comprende a fachada principal, o patio dos Reis, a igrexa e acaba nas estancias privadas do *Austria*. O flanco norte está constituído polo palacio, as dependencias do seminario e o colexio universitario con forma de cruz, en cuxo centro aparece unha torre chapitelada, que xera catro patios. O flanco ou lado sur inclúe o gran patio e o convento (tamén con forma de cruz con torre chapitelada e con catro claustros), é dicir, repetición do esquema e do ritmo.

Analizando o exterior deste gran edificio, a sensación é moi maciza, predominando a horizontalidade e a monotonía de fiestras, a sucesión de bufardas e pequenas cornixas que dividen en dúas metades a fachada; tamén destaca a gran cornixa que remata o corpo superior. Este predominio do horizontal só se altera polas catro torres cadradas acabadas en chapiteis e pola cúpula da igrexa. Xunto co rigor na simetría, outra característica é a rixidez, a severidade e a ausencia ornamental cun predominio do muro. Tan só a fachada principal varía, coas portas coroadas por frontóns, columnas de orde xigante, friso, estruturas piramidais e bólas de granito.

O interior do edificio encerra a igrexa, baixo cuxo altar se atopa o Panteón, que é o lugar central do complexo. Esta é de cruz grega, os brazos teñen cuberta de bóveda de canón e no cruceiro, unha gran cúpula sobre pechinas está sostida por grandes piares. O Patio dos Reis, onde está a fachada da igrexa, concíbese con enormes semicolumnas de orde xigante e tipo dórico que parecen continuarse en colosais estatuas dos reis de Israel (de ahí o nome do patio). O claustro dos Evanxelistas, ten dobre galería, con arquerías de medio punto, separadas entre si por columnas e rematadas por unha balaustrada, na que aparecen como elemento decorativo máis bólas de granito. O aspecto de simetría, proporción e rigor queda interrompido pola fonte dos Evanxelistas, que se atopa no centro e que se inspira en *San Pietro in Montorio*, de Bramante.

Con significado propagandístico, o Escorial mostra a grandeza da Monarquía hispánica. O emprazamento xunto á serra de Guadarrama ofrecía condicións vantaxosas (estratexicamente situada no centro da península, preto e á vez lonxe da Corte madrileña, gozaba de clima saudable, contaba nos arredores con abundantes mananciais, bosques e canteiras...). Tivo unha influencia considerable na arquitectura española do século XVII, como se ve na Praza Maior de Madrid.

DAVID



Identificación:

A obra en cuestión é o *David*, de Donatello. Trátase dunha escultura realizada cara a 1440 no *Quattrocento* italiano, polo que é unha peza de claro estilo renacentista. Está ubicada no Museo do Bargello (Florenzia).

Contexto histórico-artístico:

O Renacemento xorde na cidade de Florenzia a comezos do século XV. O desenvolvemento da clase burguesa favorece a financiación de homes que actualicen a arte e o pensamento, sendo esta obra un exemplo da nova mentalidade posmedieval (humanismo, antropocentrismo, naturalismo, curiosidade polo coñecemento e recuperación da vella cultura grecolatina, arredor da beleza e do espido). Nesta precisa cidade vai ver a luz Donatello (nacido como Donato di Betto Bardi), un artista formado no taller de Ghiberti e influido pola cultura clásica, á cal accedeu despois de visitar Roma. Trátase do gran modernizador da escultura do Renacemento, especialmente a través do seu gran tema, que é o home, para o cal recupera a forma dos antigos de representar a serenidade, o equilibrio e o movemento.

A obra foi un encargo de Cosme de Médici para un xardín do seu palacio de Florenzia. Este mecenas desexaba gozar dun tema bíblico e Donatello decidiu esculpir unha representación iconográfica do enfrontamento entre os xudeus e os filisteos, onde o xigante Goliat reta a que se midan con el. Quíxose ver nesta obra a plasmación do ideal platónico da superioridade da intelixencia (David) sobre a forza (Goliat), pero tamén se pensa nun transfondo político, como é o regreso vitorioso de Cosme de Médici (de aí o chapeu toscano) despois de derrotar ao duque de Milán, simbolizado polo casco de Goliat. Segundo a Biblia, Xesús descende da estirpe de David.

Análise e comentario:

Responde á tipoloxía escultórica, sendo unha estatua de vulto redondo e de corpo enteiro. Con unha medida de 1,58 metros de altura, está elaborada en bronce e fundición (mediante a técnica da cera perdida).

A estatua representa ao mozo pastor, David, que se enfrontou a Goliat derrubándoo coa súa fonda e cortoulle a cabeza que pousa aos seus pés, amosando na obra o momento inmediatamente posterior á acción. O protagonista aparece representado co pelo longo e solto, tocado por un chapeu

(inspirado nos de palla dos campesiños da Toscana) e calzado cunha especie de sandalias que, xunto co sombreiro rompen un pouco o tratamento formal.

A composición está elaborada con formas anatómicas brandas e suaves -no corpo- e rudas e rugosas -na cabeza de Goliat-. É a primeira obra dende a Antigüidade onde se amosa unha estatua espida, feito que lle dá á obra unha gran importancia modernizante. Inspírase en Praxíteles polo tratamento anatómico, de calidade táctil, e polo acusado contraposto que se produce ao levantar a cadeira, presentando un equilibrio de formas entre o brazo dereito, tenso coa espada, e o esquerdo, relaxado apoiado en ángulo na cadeira, creando un espazo baleiro e sostendo unha pedra. En relación ás pernas, vemos que a dereita está tensa e firmemente apoiada, mentres que a esquerda xace relaxada e flexionada sobre a cabeza do xigante. Falando da expresión, tamén é un aspecto clásico a mostra de autodominio tras a vitoria na desputa. Tan só a cabeza que está baixo o seu pé esquerdo lembra o ocorrido no combate, así como unha pedra que ten o adolescente na súa man esquerda. Obviando estes detalles, a figura de David denota calma e serenidade.

Como principais novidades na escultura do Renacemento, debemos mencionar a importancia dos vacíos (tanto entre as pernas, como tras a espada e no brazo dobrado), a importancia da luz que provoca un chamativo brillo, e sobre todo aspectos novidosos como un escaso desenvolvemento anatómico (a musculatura non está desenvolvida como na arte da Antiga Grecia), e un rostro pouco varonil, que non corresponde coa exaltación dos corpos de atletas clásicos. No Renacemento é un clásico tentar representar a beleza e a mocidade, xeralmente de forma feminizada. A imaxe, aínda que é relixiosa, non tenta mover a fe nin as emocións, senón conseguir algo belo.

Falando de influencias, é lóxico pensar que a estatua está fortemente inspirada no Hermes con Dionisos de Praxíteles e en canto á perspectiva da obra, o *David* de Donatello inspirou a outros “*Davides*” que se realizaron a posteriori, como o de Verrocchio, o de Miguel Anxo e o de Bernini.

GATTAMELATA



Identificación:

A seguinte estatua é o *Gattamelata* de Donatello. Esculpíuse entre 1444 e 1453 polo que é de estilo renacentista, concretamente do *Quattrocento*.

Contexto histórico-artístico:

O Gattamelata (que significa a gata melosa) é o primeiro monumento ecuestre do Renacemento e da Época Moderna. Foi un encargo dos familiares do *condottiero* (mercenarios ao servizo das cidades-estado italianas) Erasmo de Narni. O monumento tamén fai función de tumba coa cámara funeraria de bronce na parte central, que se apoia sobre un zócalo. Está localizada en Padua, no norte de Italia.

Donatello (1386-1466), nado en Florencia e formado no taller de Ghiberti -co cal colaborou nas portas do Baptistero florentino-, realizou unha viaxe a Roma que lle influíu na recuperación do clasicismo e na renovación da escultura. A obra de Donatello é un exemplo da nova mentalidade, onde por unha banda, integra o humanismo que se reflicte no espido, e por outra, recupera o mundo antigo como exemplo de beleza. Este xenial autor será o gran renovador da escultura, polo manexo da harmonía, a serenidade, a expresividade, a tensión e o equilibrio dende as súas primeiras obras. Ademais, recupera a importancia do movemento sobre todo o contido.

Análise e comentario:

Esta escultura, exenta e de dimensións de 3,4 x 3,9 metros, está realizada en bronce fundido e mediante a técnica da cera perdida. Ten grandes dimensións. A composición ten un ritmo ondulado marcado pola cola do cabalo, a grupa, a cabeza e a pata esquerda, que descansa sobre unha bóla. Este ritmo equilíbriase coa verticalidade do *condottiero* e a diagonal do bastón de mando que porta. A expresión é clásica, onde o xinete mostra serenidade, pero tamén, como herdanza do retrato romano, un xesto serio e autoritario dominando a impetuosidade do cabalo. A

función é funeraria e tamén propagandística, sendo unha imaxe de poder, xa que se exaltan as virtudes do personaxe, a súa enerxía, o autodomínio, e a súa autoridade, simbolizada no bastón. A idealización está presente, pois hoxe sabemos que “*Gattamelata*” non tivo demasiadas bondades, sendo un implacable ditador.

Nesta escultura, a referencia vai ser a estatua romana de Marco Aurelio, que se conservou crendo que se trataba da do emperador Constantino (valedor do cristianismo). A obra vai ser unha influencia notable para todas as estatuas a cabalo posteriores, comezando polo monumento a Bartolomeo Colleoni -obra de Verrocchio en Venecia-, e máis recentemente a estatua ecuestre do xeneral Franco, visible durante décadas na cidade de Ferrol.

DAVID



Identificación:

A obra que podemos admirar é o *David* de Miguel Anxo. Datada entre 1501 e 1504, esta obra mestra do Renacemento ubícase na Galería da Academia de Florencia.

Contexto histórico-artístico:

Corenta anos antes de que se elaborase esta obra, o gremio de laneiros florentinos vai escoller un gran bloque de mármore para realizar unha escultura nun dos contrafortes de *Santa María dei Fiori*. Abandonado o proxecto e co material deteriorado, o xenio vaise atrever a cincelar esta gran obra.

Miguel Anxo, entre outras facetas, foi pintor, arquitecto ou poeta, pero considerábase sobre todo escultor. Contemporáneo de Rafael e de Leonardo (cos que en ocasións competiu), fixo desde moi cedo gala dunha grande creatividade que o levou a formar parte do selecto grupo de humanistas de Florencia. Con todo, certos cambios políticos farán que se desprace a Roma sendo contratado polos papas. Alí realizará gran parte da súa obra. Como escultor, a obra de Michelangelo evoluciona desde a búsqueda da beleza, chegando a obter na súa madurez o movemento en potencia (coa chamada *terribilità*), e finalizando na súa vellez no estilo non acabado ou *non finito* (ben por non estar satisfeito ou por un sentido espiritual e simbólico onde o espectador se imaxina o conxunto). Na fin da súa vida vai atravesar por unha fase de fonda crise relixiosa e persoal, avivada polos enfrontamentos de católicos e protestantes en toda Europa (nesta etapa depresiva vai facer obras onde plasma a angustia que o atormentaba). A longa vida de Miguel Anxo permitiulle vivir a transformación social e os cambios do século XVI.

O éxito do *David* de Michelangelo foi tal que o pobo de Florencia pediu que se lle dese outro destino á escultura. Unha comisión na que participaron, entre outros, Boticelli e Da Vinci, decidiu un novo emprazamento xunto ao *Palazzo Vecchio*. Hoxe consérvase unha copia no mesmo lugar, sendo a escultura un símbolo do triunfo republicano fronte á tiranía dos Médici. Posiblemente esteamos ante a escultura máis coñecida da historia.

Análise e comentario:

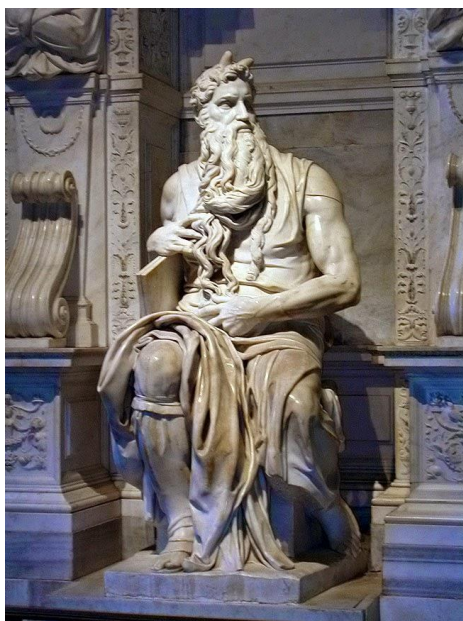
A peza empregada é un bloque de máis de cinco metros de mármore de Carrara xa usado. Miguel Anxo Buonarroti traballou coa técnica extrativa da talla, directamente sobre o bloque, sin empregar un modelo previo de escaiola como viña sendo habitual. Para o autor, bastaba con moldear e quitar o que sobra. A talla complétase co pulimentado que permite reproducir os nervios, a pel, e os músculos ata un detalle nunca visto.

O *David* presenta un tema relixioso pero coa influencia do antropocentrismo, como mostra a súa nudez. Prantéxase o momento de tensión anterior á acción de enfrontarse a Goliat. Sobre o seu ombreiro esquerdo, tenso, descende a fonda, caendo o seu extremo á altura da súa man dereita, onde vai colocar a pedra, mentres calcula, co cello engurrado, para que o disparo sexa certo. Miguel Anxo, a diferenza de Donatello, non representa a un protagonista adolescente, senón a un mozo poderoso e fibrado. A súa intensa mirada incítanos a pensar que o inimigo se atopa fronte a nós. Esta estatua considérase como a última obra de mocidade do artista, na que aparecen trazos novos próximos á *terribilità*. O canon corporal é longo. Ademais do tamaño do bloque, condiciónanos o feito de que nun principio estaba pensada para ser colocada no *duomo* de Florencia, polo que ten varias correccións ópticas, como a cabeza excesivamente pequena. A cor é monocroma.

O tratamento anatómico é atlético, en oposición ás suxerencias da Biblia. No peiteado destaca o traballo a trépano dos rizos (para lograr o efecto de *claroscuro*). Nas extremidades, danse certas desproporcións entre un brazo dereito moi longo e cunha gran man, e o esquerdo, en ángulo e lixeiramente máis pequeno; os pés tamén son grandes. Obsérvase un *contraposto*, pero con características propias, como un suave curveo subindo a cadeira e baixando o ombreiro da nosa esquerda. A composición crea un lixeiro retorcimiento cara ao noso lado dereito, que leva ao espectador a rodear a imaxe, dirixindo a atención cara á cabeza e a súa mirada. Nun plano máis minucioso, a musculatura, os tendóns do pescozo, as veas da man e a súa mirada, con entrecello fruncido que parece estudar ao rival, adianta o que será a *terribilità*.

No relativo ás fontes de inspiración da obra, Miguel Anxo baséase nas esculturas clásicas e aporta unha visión do *David* moi diferente á de Donatello e á de Verrocchio. O movemento en potencia pódese xa intuír no *Discóbolo* de Mirón (aínda que moito máis limitado en técnica e expresividade). Pola súa banda, o legado da obra non vai coñecer límites, influíndo amplamente en todas as posteriores representacións do ser humano que pretendan alcanzar un nivel fidedigno anatomicamente falando, comezando polo *David* de Bernini.

MOISÉS



Identificación:

Atopámonos ante unha escultura renacentista encargada en 1505. Trátase do *Moisés*, ubicado na cidade de Roma. Pertence á etapa do *Cinquecento* en Italia e constitúe unha das obras mestras de Miguel Anxo.

Contexto histórico-artístico:

O *Moisés* de Miguel Anxo, é quizáis a obra onde mellor se representa o concepto de *terribilità* empregado polo xenio toscano. Esta obra realizouse como figura central para un gran conxunto monumental, deseñado como tumba para o Papa Xulio II na Igrexa de *San Pietro in Vincoli*. A prematura morte deste pontífice deixaría incompleto o proxecto, pero aínda así conserváranse algunhas partes, como esta escultura e tamén a serie dos escravos. O prantexamento orixinal difire moito do resultado final, xa que se trataba dunha tumba exenta, con catro fachadas e máis de corenta estatuas, e que iría situada baixo a gran cúpula de San Pedro do Vaticano. Con todo, este gran programa construtivo foi reducíndose por motivos económicos.

Michelangelo Buonarroti (1475-1564), é o escultor máis importante do *Cinquecento* (século XVI italiano) e un dos máis recoñecidos da Historia Universal da arte. Transmite a imaxe de xenio polifacético e humanista renacentista, que exerce con gran destreza a arquitectura, a pintura, a poesía e por suposto a escultura, que será a súa auténtica vocación. Nas súas obras busca a beleza ideal, que no sentido neoplatónico será a expresión dunha orde intelectual. A súa traxectoria artística atravesará varias etapas: unha etapa de mocidade, onde se axusta máis ás formas clásicas e existe unha vontade máis patente de procura da beleza ideal como é o caso do *David* ou da *Piedade do Vaticano*; unha etapa de madurez, na que aparecen tendencias máis manieristas, diluíndose o ideal estético clasicista, onde o mellor exemplo é este *Moisés*; e unha etapa de vellez, onde abandona por completo a estética clásica e busca novas formas de expresión tanto na talla como na composición que o achegan máis ao Barroco.

Análise e comentario:

Trátase dunha escultura realizada en mármore branco de Carrara, exenta, de vulto redondo, de corpo enteiro e sedente.

O tema da obra procede do Antigo Testamento. Representa o momento no que o profeta Moisés regresa do seu retiro de corenta días no monte Sinaí, portando as Táboas da Lei ou os Dez Mandamentos para ensinalas ao pobo de Israel, pero atópao entregado á adoración do Becerro de Ouro, abandonando o culto a Xahvé (ou Xehová), que é o Deus do xudaísmo.

A talla pétrea é magnífica, sen dúbida. Miguel Anxo trata o mármore como un material maleable dando a sensación dun modelado máis que dunha talla. O pulido da rocha deixa escorregar a luz, os pregos das súas roupas teñen un gran naturalismo e provocan fortes contrastes de luces e sombras outorgando un rotundo volume á obra. O estudo anatómico é perfecto. Miguel Anxo, debido á avanzada idade de Moisés elixe un modelo hercúleo, de asombroso naturalismo, con músculos grandes e poderosos que exhiben unha gran fortaleza e tensión na figura. A composición é pechada, clásica, ao redor dun eixo vertical que vai desde a cabeza ao prego formado polas pernas do profeta, e a figura queda enmarcada entre dúas liñas verticais. Existe un lixeiro *contrapposto* a pesar de estar sentado, que queda patente no xiro da cabeza e nos movementos contrarios de pernas e brazos. Con esta complicada composición, Miguel Anxo quere suxerirnos a clásica idea aristotélica do momento preciso entre ser en potencia e ser en acto. Así é como Miguel Anxo insinúa o momento en que Moisés, cargado de furia, decide levantarse e dirixirse ao seu pobo, que caera nunha adoración allea. Aquí o autor abandona os xestos doces e serenos da súa mocidade, substituídos agora por unha gran expresividade dramática e feroz, que os críticos sinalaron como *terribilitá*.

Moitas das características do estilo renacentista están presentes nesta obra, como a procura da beleza ideal, o acentuado naturalismo, o interese pola figura humana e a súa anatomía como expresión ideal da virtude e non como fonte do pecado, ao contrario do que marcaba a tradición medieval. Como en todas as obras deste autor, está patente a influencia das esculturas gregas clásicas, sendo produto da evolución persoal pero tamén da escultura helenística *Laocoonte e os seus fillos*, redescuberta naquel tempo. Do mesmo xeito, *Moisés* vai servir de inspiración para moitas obras posteriores onde se pretende plasmar a serenidade do ser humano.

ESCULTURAS DAS TUMBAS DOS MÉDICIS



Identificación:

Nas imaxes superiores podemos apreciar as tumbas de Giuliano e de Lorenzo de Médici. Ámbalas dúas son obra de Miguel Anxo, que as elaborou entre 1519 e 1534. Localízanse na Capela Medicea dentro da Basílica de San Lourenzo, en Florencia (Italia). O xénero é renacentista pero non é de todo erróneo calificalo xa como manierista.

Contexto histórico-artístico:

A idea da Nova Sancristía como capela funeraria foi obra do Papa León X tras a morte destes familiares seus. O pontífice era irmán de Giuliano e tío de Lorenzo, pero o monumento tivo que agardar uns anos ante a imposibilidade de recibir os materiais.

Primeiramente, a obra foi concibida para acoller catro tumbas da nova xeración familiar, pero a expulsión da familia Médici do poder florentino e a partida de Miguel Anxo cara a Roma deixaron o proxecto inacabado.

Miguel Anxo é un autor que pasou por varias fases ben diferenciadas no plano artístico. Nos primeiros anos de mecenado do Papado e do seu pleno clasicismo, a Igrexa atravesaba unha crise espiritual provocada pola Reforma protestante que afectou ao artista. A esta únese a inestabilidade provocada pola intervención de Francia e España nos asuntos dos estados italianos, nun intento por influír na súa política e no nomeamento e posición diplomática dos Papas. Esta inestabilidade tería algúns exemplos que afectaron á vida persoal do escultor, como o saqueo de Roma polos terzos españois, ou a conspiración contra os Médicis, que proclamou unha república na súa cidade natal. Os ideais republicanos do autor xa o fíxeran protagonista dunha conspiración, e ese foi o principal motivo da súa fuxida de terras toscanas. Cando realiza esta obra, Miguel Anxo está ao final da súa etapa de madurez e xa insinúa elementos estilísticos da súa chamada etapa final ou de vellez.

Análise e comentario:

Este grupo escultórico está esculpido en mármore tallado. Os monumentos funerarios atópanse na Sancristía Nova da igrexa, realizada tamén por Miguel Anxo e adxacente á obra de Brunelleschi. Do mesmo xeito que o mestre da arquitectura do *Quattrocento*, utiliza mármore gris azulado para as estruturas e mármore branco nos paramentos, creando un xogo de bicromía. A maiores, introduce dous niveis de altura. Michelangelo crea un gran espazo baleiro -que é símbolo da outra vida- ao que se asoman, como saíndo dos muros, á nosa esquerda Giuliano e á nosa dereita Lorenzo, ambas

estatuas sedentes, situadas en hornacinas, e virando a súa cabeza cara á Virxe co neno. A virxe atópase flanqueada polas esculturas non realizadas dos santos Cosme e Damián, que eran os patróns da familia Médici. As dos Médicis son estatuas símbolos da vida contemplativa e da vida activa, relacionadas coas alegorías simbólicas do transcorrer das fases do día e por extensión do tempo. Giuliano medita e pensa no paso do tempo e nas etapas da vida. Lorenzo preséntase como orgulloso do seu poder, coa súa coraza e a mirada desafiante, pero tamén é a súa hora final. Analicemos cada tumba por separado:

-Tumba de Giuliano de Médici:

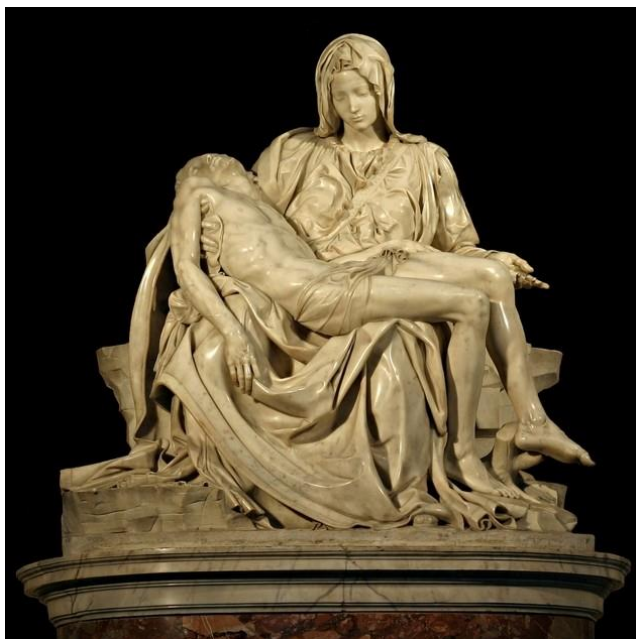
En primeiro lugar, o personaxe dentro da hornacina parece estar aprisionado. Atópase meditando, sendo símbolo da vida contemplativa. O seu cóbado esquerdo apóiase sobre un cofre. Presenta superficies pulidas que contrastan con outras rugosas e mesmo con formas non acabadas nunha composición idealizada. Apréciase como herdanza do mundo clásico un *contraposto* (a perna da nosa esquerda que se adianta atópase relaxada e a da nosa dereita que se despraza cara atrás). Se os nosos ollos seguen a diagonal da súa perna dereita e se desprazan cara aos pregos e o brazo esquerdo, estaríamos vendo un esquema compositivo dinámico en zig- zag. A luz crea profundos efectos de claroscuro. Sobre o sartego, cunha sorte de frontón partido e semicircular, acabado en volutas, parecen escorregar a aurora e o crepúsculo (que son estatuas non relixiosas para un sepulcro), sendo os dous momentos de transición do día e por extensión da vida. A aurora presenta gran anatomía e móstrase desperezándose mentres o crepúsculo presenta *non finito*.

-Tumba de Lorenzo de Médici:

Este conxunto está presidido pola súa estatua idealizada, comprimida dentro da hornacina. Vai vestido con coraza, do mesmo xeito que os antigos emperadores romanos, e cun bastón de mando como os gobernantes, sendo a súa actitude a de dispoñerse a intervir (por este motivo relaciónase coa vida activa). Está acompañado das alegorías do día e a noite (a plenitude e a morte). O tratamento das superficies son lisas, rugosas e non acabadas, con diversas calidades táctiles. Desde o punto de vista formal, a estatua principal presenta unha actitude movida, retorcendo o torso e trazando un *contraposto* no xogo de pernas e ombreiros. Nos sarteos, a noite está representada mediante unha muller con forte musculatura. O día ten rostro *non finito*, pois o resplandor solar impediría unha correcta visión na vida real. O seu corpo é de gran musculatura en marcado zig-zag.

Desde o punto de vista técnico e formal, Miguel Anxo -na súa maneira de concibir esta obra- inicia o manierismo. A anatomía rotunda dos corpos e a unión de escultura e arquitectura son en realidade unha anticipación do Barroco, sobre cuxos autores vai ter unha gran influencia. Outro gran escultor que se vai inspirar nesta forma de proceder vai ser o francés Auguste Rodin, xa no século XIX.

PIEIDADE DO VATICANO



Identificación:

Esta composición escultórica recibe o nome de *Piedade do Vaticano*. Elaborada entre 1498 e 1499, pertence á primeira etapa de Miguel Anxo, polo que é unha obra renacentista. Podémola admirar na Basílica de San Pedro, na Cidade do Vaticano.

Contexto histórico-artístico:

Miguel Anxo, xenio polifacético donde os haxa, atravesou por varias fases froito da súa evolución artística e ideolóxica. Como escultor, a obra de Miguel Anxo pasa por unha primeira etapa de xuventude, onde busca o clasicismo e fai obras como esta *Piedade* ou o propio *David*. Na súa madurez, o autor afástase destes cánones e déixase fluir á súa maneira (etapa manierista). Desta etapa son as tumbas dos Médicis. Na súa vellez xa vai pasar por unha época de crise onde fai obras menos identificables có seu estilo tradicional, optando polo *non finito*, froito da súa inconformidade e das turbulencias que estaba a padecer.

Con respecto á obra, propia da súa xuventude, trátase da primeira grande escultura de Michelangelo Buonarroti, que a realizou con tan só vinte anos por encargo do cardenal francés Jean Bilhères de Lagraulas. O tema da *Piedade* foi moi frecuente na Europa continental, pero menos en Italia, e representa o momento en que a Virxe sentada nunha rocha do Gólgota recolle no seu colo o cadáver de Xesucristo

Análise e comentario:

Este grupo escultórico, realizado en mármore de Carrara tallado, presenta unhas dimensións de 174 cm de alto por 195 cm de longo. O tratamento é moi diferente nas seguintes partes da obra, ben pulimentado na textura da pel e rugoso e arestado nos pregos, facendo que a luz escorregue e brille, creando claroscuros nesas profundas aberturas que deixan as tallas a trépano.

Polo xeral, na iconografía medieval e logo na barroca, represéntase a María triste, pero Miguel Anxo transforma o tema da nai esnaquizada pola dor en actitude serena,

representando a unha virxe nova como correspondía ao ideal neoplatónico, e representa a Cristo durmido. O corpo do profeta non mostra signos de sufrimento e tampouco parece pesarlle á Virxe.

A composición está equilibrada insinuando unha formación piramidal. A man esquerda de María é o único xesto doente, e traza unha liña paralela ao brazo dereito de Cristo, que cae suavemente. A pesar da diferenza de idade entre ambos, Miguel Anxo presenta a María tan nova como Xesús. Cristo está realizado a menor escala para que non sobresaia e aínda así disimular o corpo amplo da virxe, cunha cabeza pequena e un corpo desarticulado, presentado un zig-zag. Obsérvanse contrastes entre as superficies suavizadas do corpo de Cristo e a Virxe sedente (semellando que o primeiro vai esvarar de entre os brazos da nai). O ritmo é lento coma se o tempo se detivese, algo buscado polo autor para amosar serenidade e pureza. A man da Virxe que queda solta é unha representación da redención da humanidade.

O tema da *Pietà* foi realizado varias veces ao longo da vida de Michelangelo, e nelas obsérvase a súa evolución técnica e espiritual (pódese ver a diferenza coa *Piedade de Florencia* ou coa *Piedade Rondanini*). A influencia máis directa para realizar a *Piedade do Vaticano* é o compendio do neoplatonismo, corrente filosófica da que o autor foi un gran seguidor.

O TRIBUTO DA MOEDA



Identificación:

A obra que podemos admirar chámase *O tributo da moeda*. Foi pintada cara a 1425 polo artista Masaccio e ubícase na igrexa de *Santa Maria del Carmine*, en Florencia.

Contexto histórico-artístico:

A obra lévanos á capital da Toscana, onde a burguesía enriquecida grazas á banca e ao comercio está a patrocinar aos mellores artistas e pensadores da rexión para deixar patente o seu poderío. A familia Brancacci foi unha destas estirpes, ennobrecida grazas ao comercio da seda, o que levaría a Felice, un dos seus membros, a ser cónsul do mar e embaixador florentino en Exipto. Nembargantes, tivo que fuxir da súa cidade ante o engrandecemento da familia Médici. Neste ambiente renacentista de novas concepcións políticas, relixiosas, filosóficas e artísticas, vaise recuperar o interese polo mundo clásico e pola natureza, así como pola búsqueda da beleza ideal. A consideración dalgúns artistas aumenta, e nomes como Masaccio, Leonardo ou Miguel Anxo poden desenvolver as súas teorías e a súa obra ao verse financiados.

Tommaso di ser Giovanni, coñecido como Masaccio, foi un pintor toscano que aportou algunhas das características principais da pintura do *Quattrocento*. Masaccio tan só tiña vinteseite anos cando morreu (1401-1427). Unha das obras mestras dentro da súa curta carreira foi un gran ciclo de frescos na *Capela Brancacci*, dentro de *Santa Maria del Carmine*, que presentan escenas da vida do apóstolo Pedro como a que é obxecto do comentario.

Análise e comentario:

A obra constitúe un enorme mural duns 2,5 x 6 metros realizada ao fresco. Se describimos iconográficamente a obra, a escena presenta varios momentos. Na esquerda, Pedro extrae a moeda dun peixe no Mar de Galilea, obrando o milagre. No centro, áchase Xesús cos seus apóstolos, quen manda a Pedro que cumpra a obrigación. Á dereita podemos ver a un recadador reclamándolle a Pedro o imposto.

En canto á estrutura da obra, no cadro obsérvanse as seguintes características propias do Renacemento: A composición é pechada e simétrica. O punto de tensión sitúase no centro e non no milagre de extraer o óbolo do peixe. No centro, onde Cristo ocupa o lugar principal, vese a xerarquía existente entre os personaxes (os discípulos, compositivamente forman un círculo onde parece establecerse unha discusión que se resolve coa palabra de Cristo). Unha liña horizontal imaxinaria dividiría o cadro en dúas partes, a zona inferior onde transcorre o milagre, e a superior, que é o ceo. Cristo non é de maior tamaño (como adoitaba pasar na arte medieval) pero sí que ocupa un lugar principal.

Como é propio da arte moderna, cobra gran importancia o debuxo, que delimita as cores e illa ás figuras da paisaxe. As figuras son case escultóricas, cun gran volume e expresividade que se nota a través das súas miradas. Para conseguir este efecto xoga un papel clave o novidoso claroscuro. As figuras van descalzas e levan vestiduras que parecen antigas, tanto gregas como romanas, como túnicas e togas (na pintura dos séculos XV e XVI adoitaba representarse calquera tipo de situación extrapolada á antigüidade clásica). Os rostros están individualizados e tentan facerse diferenciados entre si. A acción sitúase dentro dunha paisaxe que está enmarcada pola arquitectura da propia igrexa. A paisaxe é desértica e lembra á pintura de Giotto. As sombras indican que a luz procede da dereita. Lógrase a profundidade mediante perspectiva lineal, onde hai un punto de fuga que vai coincidir xusto en Xesús. Tamén contribúen á profundidade as cores frías da paisaxe. A escena ten ritmo, en canto a que suceden diferentes accións e por riba de todo, a orixinalidade de introducir á mesma figura tres veces (o Apóstolo Pedro).

O tema do ciclo de Masaccio sería a salvación da humanidade levada a cabo por Cristo a través de San Pedro ou o que é o mesmo, pola Igrexa por medio dos milagres. Por outra banda, tendo en conta o vínculo dos Brancacci có comercio marítimo, comprendemos o encargo da obra, xa que San Pedro tamén era o patrón dos mariñeiros. O significado implícito da obra refírese ao deber de pagarlle os impostos a aqueles que ostentan o poder (neste caso, a citada familia florentina).

Como colofón, debemos falar do legado da obra. Moitas destas achegas que Masaccio inaugura iniciáronse na pintura gótica a través de Giotto di Bondone, nos seus frescos como o da *Fuxida a Exipto* (na Capela dos Scrovegni). Masaccio, como primeiro gran pintor renacentista, vai influir na obra dos nomes máis recoñecidos deste xénero, como Rafael, Miguel Anxo e Leonardo.

A VIRXE DAS ROCHAS



Identificación:

A obra renacentista que se manifesta é a *Virxe das Rochas*, unha das pinturas máis coñecidas de Leonardo da Vinci. Foi pintada entre 1483 e 1486 polo que é un claro exemplo da arte do *Quattrocento*. Podemos admirala no Museo do Louvre, en París.

Contexto histórico-artístico:

O momento histórico marca a transición do *Quattrocento* ao *Cinquecento*. Un novo centro artístico na cidade de Roma tomará o protagonismo, onde os pontífices se revelarían como novos patrocinadores da arte. Alí acudirán os tres grandes xenios da pintura do momento (Leonardo, Rafael e Miguel Anxo), aínda que Leonardo da Vinci, abandonará Italia para situarse na corte do rei Francisco I de Francia. Como o gran artista que foi, Leonardo era un humanista insaciable e, máis aló de investigar sobre todas as áreas do coñecemento, experimentou con múltiples aspectos na pintura, desde os debuxos ata as propias técnicas. Concede unha grande importancia á iluminación, adicando moito tempo a indagar sobre cómo plasmar a luz da vida real ás súas obras. Tamén é dominador da técnica do *sfumato*, método que difumina os contornos como se estivesen rodeados de néboa. A perspectiva aérea e a última das súas grandes constantes (aquí as imaxes perden nitidez coa distancia, lográndoo con gamas de cores frías). No sentimental, os seus cadros mostran estados anímicos e expresivos dos personaxes, dotando aos seus cadros de vida e ritmo. Esta pintura é un exemplo palpable deste interese polo estudo psicolóxico. En orixe, a obra ía ser destinada ao altar da igrexa de *San Francesco Grande*, en Milán.

Análise e comentario:

Esta fantástica composición, de 1,9 x 1,2 metros, foi orixinalmente elaborada en óleo sobre táboa, pasada posteriormente a lenzo.

A escena sitúase nun marco natural pero completamente idealizado. Xunto á arquitectura natural das rochas que simbolizan a firmeza, percíbese unha cova, o curso do río, detalles de plantas e vexetación que se vivifica grazas á auga. O tema é relixioso, pero a fonte de estudo son os Evanxeos apócrifos. Segundo estes, cando Xoán quedou orfo foi a vivir a unha cova estando protexido por un anxo, e nela é atopado por María xunto a Xesús cando estes foxen cara a Exipto. É un detalle da nova relixiosidade que ningún personaxe leve auréola sobre a cabeza.

A composición é clásica, de forma triangular ou piramidal, o que lle dá estabilidade e firmeza ao conxunto. O vértice superior sería a cabeza da Virxe (atópase axeonllada), que coa súa man esquerda en pronunciado escorzo parece protexer ao seu fillo. Á dereita o arcanxo Uriel coas ás despregadas, mira de maneira discreta cara a fóra. Sinala ao neno Xoán, ao que a Virxe acolle coa súa outra man, e que se atopa rendendo adoración ao Mesías, que o bendice. A súa posición e unha maior iluminación destacan a este último sobre os demais personaxes.

É importante a liña que contornea ás figuras e cores. A precisión do debuxo obsérvase especialmente en varios tipos de flores e especies vexetais, como proba dos grandes coñecementos botánicos de Leonardo e da súa visión da natureza.

En canto ao tratamento das figuras, debemos sinalar que están idealizadas, como é o caso da Virxe, chea de tenrura e elegancia, e tamén o propio arcanxo. Xoán Bautista e Xesús represéntanse espidos como símbolo de pureza. En canto ao volume, Da Vinci consegue en todas as figuras este efecto de corporeidade, que logra mediante o claroscuro e a gradación de tons da cor, por exemplo nos rostros. As cores máis utilizadas son o marrón, o negro, o azul e as cores das carnacións. O recurso da cor é usado tamén para conseguir o efecto de profundidade, utilizando tonalidades cada vez menos detalladas a medida que se afastan do primeiro plano. Toda a escena está chea de misterio, logrado pola técnica do *sfumato*. Con iso os perfís desdébúxanse, fundíndose as figuras coas paisaxes, e os rostros parecen cheos de incertidume, como no caso de Uriel (á dereita).

Leonardo da Vinci crea o sentido do espazo e profundidade mediante dous focos lumínicos: un foco de luz parece proceder de fóra -ilumina desde a nosa esquerda ás figuras sacras do primeiro plano-, creando luces e sombras, modelando aos personaxes e os detalles das plantas. Outro foco de luz natural entra no interior da cova dende o fondo e ilumina as formas que se adiviñan a través das rochas. Mesmo podería semellar que existe un terceiro foco de luz frontal. O ritmo establécese mediante o xogo de miradas e mans (María mira a Xoán, e este a Xesús. Unha man de María protexe a Xoán e a outra a Xesús, e tanto Uriel como o Mesías sinalan ao neno Xoán. O conxunto esperta sensibilidade pola doxura de María e a inocencia e nudez dos nenos, uníndose o divino coa natureza. A paisaxe é espiritual, pois as rochas na parte esquerda da cova representan o ventre da nai e o paso á outra vida. Tamén simboliza a orixe da vida e da resurrección, xa que Cristo naceu nunha cova (o pesebre de Belén) e foi enterrado nunha cova (o Santo Sepulcro). O río e a auga simbolizan a pureza e tamén o bautismo. Vemos, en resumo, que é un cadro complexo en canto a simbolismos.

Sobre o cadro da *Virxe das Rochas* existen dúas versións. A primeira é a que estamos a analizar, e unha posterior moi semellante, foi elaborada polo propio Leonardo entre 1492 e 1508, podendo admirala na *National Gallery* de Londres. Vai ser unha obra moi imitada a posteriori por diversos artistas.

A GIOCONDA



Identificación:

Esta obra é a *Gioconda*, tamén coñecida como a “*Mona Lisa*”. Data cara a 1503 e foi creada por Leonardo da Vinci en pleno Renacemento. Ubícase no Museo do Louvre, tratándose da pintura máis famosa de todos os tempos.

Contexto histórico- artístico:

No século XVI, o epicentro artístico trasládase desde Florencia cara a Roma, xurdindo tamén novos centros creativos como poden ser Bolonia, Venecia ou Francia. A crise relixiosa do protestantismo e a Contrarreforma dan lugar a unha serie de cambios dentro do *Cinquecento*. Nese momento do tránsito entre o século XV e o XVI, Leonardo vai ser o artista central, pois é o home que mellor representa o que significou o humanismo. Ao longo da súa vida, Da Vinci dedicouse á constante exploración. Alcanzou o éxito como deseñador de aparellos de enxeñaría, investigador do corpo humano, da óptica e mesmo da gastronomía. De entre todas estas ocupacións, probablemente fose pintando, o que máis lle permitiu expresarse. Leonardo experimentou con múltiples aspectos pictóricos, desde os debuxos ata as propias técnicas, escribindo o seu famoso *Tratado da pintura*. Leonardo di ser Piero, naceu en 1452 en Vinci, un pobo da Toscana (de ahí o seu alcume), e formouse no taller de Andrea del Verrocchio.

Leonardo da Vinci vai ser moi recoñecido, xa que crea un estilo onde os seus cadros mostran un grande interese por reflectir os estados anímicos e expresivos dos personaxes, creando unha vida e un ritmo únicos. Morreu en Francia en 1519, pois acudira a ese reino reclamado polo rei Francisco I, que estaba interesado en rodearse de artistas e intelectuais que difundisen o Renacemento en terras galas.

A obra que fixo celeberrimo a Leonardo é a que estamos a presentar. A *Gioconda* (significa alegre en italiano), deu lugar a moitas teses acerca da indentidade da modelo. Acéptase a hipótese de que é un retrato de Lisa Gherardini, a esposa de Francesco

del Giocondo, un acaudalado mercader de tecidos. Daquí provén o seu outro nome: *Monna* (*señora*, no italiano antigo) *Lisa*.

Análise e comentario:

A Gioconda está realizada en óleo sobre táboa de choupo, que logo se trasladou a lenzo. Aparece sen cellas, ao parecer por unha errónea restauración, o que a fai máis enigmática se cabe. Leonardo pinta á modelo sentada en escorzo lateral, coa cabeza levemente virada e co brazo esquerdo que descansa sobre o brazo da cadeira, en sentido contrario á cabeza. Existe un gusto polos detalles, como un finísimo velo sobre o rostro (símbolo de castidade), encaixes, estudo naturalista dos pregos do vestido, así como dos finos dedos alongados, o que lle dá gran elegancia. A composición é clásica e triangular, co vértice na cabeza, o que crea un efecto de equilibrio.

En canto ao volume, os trazos e o contorno da figura están difuminados polo *sfumato*, a técnica estrela de Leonardo da Vinci, que é unha especie de brétema conseguida a base de veladuras sucesivas de óleo, o que esvaece as liñas do debuxo e as cores. Con todo, nas mangas o modelado ten uns contornos definidos e unha aparencia algo ríxida, en cambio as teas dos ombreiros presentan un modelado máis suave. A luz concéntrase na faciana e crea un leve sombreado no seu lado esquerdo. A paisaxe na que se sitúa a figura é moi importante, tanto polo feito de conseguir a profundidade como por resaltar o misterioso do seu sorriso. Neste fondo, onde se combinan lagos, montañas, sendeiros e néboa aparece todo moi difuminado, conseguindo dita profundidade novamente co *sfumato* e con gamas de cores frías, entre azuis e prateadas. Este tipo de perspectiva, coñecida como aérea, será perfeccionada máis adiante no Barroco.

Tal interese nunca visto polo plano de fondo é consecuencia das investigacións de Leonardo sobre a perspectiva, froito da súa experiencia, baseándose no feito de que as cousas se ven con menos claridade e máis difuminadas coa distancia por efecto da atmosfera.

A fama mundial desta obra ven precedida polo enigma do sorriso. Durante moito tempo, existiu a dúbida sobre se a protagonista do cadro estaba chorando ou polo contrario ría. Tamén cambia a expresión ao mirala dun ou outro lado. O estudo psicolóxico da *Gioconda* móstrase través dos seus ollos.

Esta obra deu lugar a outras versións do cadro, como pode ser *A Gioconda* do taller de Leonardo, atribuída a algún dos seus axudantes. Tamén é paradigmático que para facer o retrato, o autor se teña inspirado no seu presunto amante. A mística desta obra veu acrecentada polas innumerables ocasións nas que foi roubada ao longo da súa historia.

A ESCOLA DE ATENAS



Identificación:

A pintura que se reflicte na imaxe é *A escola de Atenas*, de Rafael. Trátase dunha pintura elaborada en pleno *Cinquecento*, entre 1508 e 1513. É unha obra mestra do Renacemento. Localízase na Cidade do Vaticano.

Contexto histórico-artístico:

Durante o denominado *Cinquecento*, no século XVI, o centro de gravidade artístico trasládase de Florencia cara a Roma. O mecenazgo pasa das familias burguesas cara aos papas, que van sufragar a xenios como Leonardo, Miguel Anxo, Bramante ou o propio Rafael.

Aos vintecinco anos, Rafael recibiu un encargo do Papa Xulio II para realizar uns frescos na *Sala da Signatura* do Palacio Apostólico, chamada así porque nela reuníase un tribunal eclesiástico chamado Signatura Apostólica. O fresco da *Escola de Atenas* está encadrado dentro dunha habitación con catro muros panelados adicados á poesía (o famoso *Parnaso*), á filosofía (o cadro que estamos a estudar), á teoloxía e ao dereito.

Raffaello Sanzio, mundialmente coñecido como Rafael, naceu e formouse na localidade de Urbino onde lle influíu *Il Perugino*. Tivo unha vida moi curta, morrendo cando apenas contaba con trinta e sete anos (1483-1520). A pesares diso, vai darlle tempo a deixar unha completa obra pictórica que o vai ubicar como un referente polos séculos. A súa fama vaine levar a Roma, onde será o pintor predilecto da cidade e traballará para Xulio II primeiro, e León X despois. A pintura de Rafael caracterízase polo equilibrio e a harmonía, e terá gran influencia na creación de academias oficiais de diversos países, que terían na súa pintura ao modelo perfecto cara ao que habían de encamiñarse (o que se coñece como a pintura academicista). Nas súas últimas obras amosa tendencias manieristas.

Análise e comentario:

A obra é unha pintura mural realizada mediante a técnica do fresco. Representa o empeño do home por achar a verdade racional, e para iso pon de modelo a Antigüidade clásica. Sitúa a escena nun templo de inspiración romana pero que lembra tamén á arte de Bramante, coas súas bóvedas de casetóns e con dous deuses representados polas esculturas de Apolo (deus da razón) e Atenea (deusa da sabedoría). O encadre ou punto de vista é baixo pola localización do cadro dentro dunha estancia. A arquitectura contribúe a focalizar o centro da perspectiva nas dúas figuras centrais, que son Platón e Aristóteles. Por tanto, o conxunto artículase nunha suma de grupos e figuras individuais, deixando baleiro o espazo central para que destaquen estes filósofos. A composición esta pechada por un gran arco en semicírculo e estrutúrase de forma simétrica, xa que ocupan o centro os dous sabios gregos, distribuíndose ao redor deste eixo central os demais personaxes. Platón amosa o seu *Timeo* (libro de diálogos) e sinala ao ceo (mundo das ideas). Aristóteles porta a súa *Ética* e sinala á terra. Así, represéntanse as dúas grandes tendencias filosóficas, que son o idealismo e o realismo. Os dous ilustres helenos dialogan e avanza entre un grupo de figuras que forman un corredor. Preto deles, Sócrates, co seu propio círculo, enumera as hipóteses cos dedos. Con vestimenta de asceta, Dióxenes xace botado sobre a escalinata. Un home vello que escribe, ao que amosan unha táboa cos acordes harmónicos, podería ser Pitágoras. Tamén están representados os astrónomos Ptolomeo e Zoroastro, o xeómetra Euclides (representado co rostro de Bramante) e o propio Rafael, que mira cara ao espectador.

Unha vez rematado o fresco, engadíuselle sobre unha nova capa de pintura a Heráclito, representado como se fose Miguel Anxo, apoiado sobre un bloque de pedra, en actitude pensativa e coa roupa de canteiro. A escalinata divide o pensamento especulativo á esquerda, do experimental á dereita, e ademais unha liña horizontal percorre as cabezas das figuras do segundo plano. A luz é cenital contribuíndo á claridade compositiva, o que crea un suave claroscuro que facilita o modelado dos personaxes.

A nivel técnico, dáselle moita importancia ao debuxo. As cores distribúense de forma harmónica, aínda que se observa certo predominio das cores cálidas (vermellos, amarelos e alaranxados) xunto a azuis, como o do ceo e o dalgúns personaxes como é o caso de Aristóteles, que se harmonizan cos tonos azulados e de certas indumentarias dos personaxes, como o citado filósofo. A perspectiva xeométrica ten un marcado punto de fuga, nas cabezas dos dous filósofos. Así mesmo, a arquitectura vai diminuindo e estreitándose, dando a sensación de afastamento. A expresión e o ritmo sereno e ordenado son unha constante na pintura de Rafael.

O significado desta obra, no seu conxunto, é que a razón e a relixión non teñen porqué estar enfrontadas, unindo o clasicismo dos gregos e dos romanos coa tradición cristiá. Por outra banda, ao representar aos sabios antigos mesturados cos Mestres renacentistas, Rafael está elevando aos artistas á categoría de intelectuais.

Este cadro, e en xeral a obra de Rafael, está moi influenciada por Masaccio, Leonardo e Miguel Anxo, que van deixarlle unha pegada imborrable. Rafael vai rematar rivalizando cos dous anteriores no tempo e influir en todos os grandes pintores posteriores. Para unha gran parte de académicos da arte, tecnicamente falando, Rafael é o mellor mestre de pintura da historia de Italia.

BÓVEDA DA CAPELA SIXTINA



Identificación:

As seguintes vistas correspóndense coas pinturas murais da bóveda da Capela Sixtina, emprazada dentro do Palacio Apostólico no Vaticano (Roma). Os frescos foron realizados entre 1508 e 1512, polo que forman parte da pintura do *Cinquecento*. Son a obra pictórica máis recoñecida de Miguel Anxo.

Contexto histórico-artístico:

A comezos do século XVI, Roma vai pasar a ser o epicentro artístico europeo. Na “Cidade Eterna”, os pontífices do momento pretenden embelecere a cidade á altura do poder da cristiandade e para iso, poucos nomes van ser tan codizados como Miguel Anxo, que xa demostrara traballos exquisitos en Florencia.

A construción da Capela Sixtina data de 1470 por iniciativa do papa Sixto IV. Nos seus muros deixaron a súa impronta artistas como Ghirlandaio, Botticelli ou Perugino. Nestes represéntanse pasaxes da vida de Moisés e de Xesucristo. O teito decorouse con estrelas, pero polo seu deterioro e por considerarse pasado de moda, o novo papa escolle a Miguel Anxo para refacer toda a ornamentación da bóveda, cubríndoa de murais. Ao non poder levar a cabo a tumba do papa Xulio II da forma que desexaba, o artista comeza unha deriva psicolóxica insana, que foi en parte paliada ao encargárselle esta obra (estes traballos vai facelos en paralelo ás esculturas das tumbas de Giuliano e Lourenzo de Médici). A futuro, a obra sería completada co fresco do *Xuízo Final*, que supuxo o máis espléndido colofón de entre os posibles para este descomunal conxunto. Na Capela Sixtina, Miguel Anxo crea un espazo ilusionista que é un antecedente directo do ilusionismo barroco.

Análise e comentario:

A capela é de planta rectangular, de máis de 20 metros de alto e 40 de longo. Para decorar unha superficie tan extensa, Miguel Anxo optou por crear unha arquitectura pintada ou finxida (moi socorrida no Barroco), que dividise a bóveda en compartimentos. Así, en primeiro lugar, nas catro pechinas das esquinas representa catro escenas do Antigo Testamento, que narran a salvación do pobo xudeu de distintas ameazas. Nas enxóitas triangulares sobre as ventás, e nos lunetos, representa aos antepasados de Cristo. Entre as enxóitas e pechinas crea pilastras finxidas, con decoración escultórica pintada, para crear a ilusión de estar realizadas en mármore. Entre elas, sentadas en tronos, o autor sitúa as primeiras grandes figuras da composición, un total de sete profetas e cinco sibilas co que

se unen o mundo antigo pagán clásico e o mundo cristián. Sobre as pilastras arrincan arcos faixóns, tamén finxidos, que dividen a bóveda en diferentes tramos. Isto permitirá ao pintor separar as distintas escenas centrais, creando espazos rectangulares.

Nos paneis centrais, que alternan uns de maior tamaño con outros máis reducidos, Miguel Anxo vai representar os tres períodos en que a Igrexa dividiu a Historia do Mundo. Aparecen feitos como Deus separando a luz das tebras, a creación dos astros e das prantas, ou a separación das augas. A posteriori vemos *A creación de Adán*, moi coñecida pola dinámica do artista para conseguir plasmar o movemento en potencia tamén na pintura. As figuras inclúen novidades como escorzos, claroscuros e ideais clásicos reactualizados para tratar temas relixiosos da época. A quinta gran escena revela a creación de Eva, e a sexta, un compendio que amosa a tentación, o pecado e a expulsión do Paraíso. As tres últimas refírense á vida de Noé (o seu sacrificio, o Diluvio universal e a embriaguez).

No aspecto técnico, pódese observar cómo durante a realización da obra, se produciría un cambio na maneira de compoñer do pintor. Primeiro, Miguel Anxo optou por representar un gran número de figuras. Ao comprobar que a súa visualización desde o chan, dada a altura da capela, facíase difícil e confusa, prefíre cambiar de rumbo e pasar a compoñer escenas formadas por poucas figuras e dun tamaño maior, que axudaban a visualizar e entender a obra de forma máis fácil. Miguel Anxo fai en todo momento guiños ao seu estilo como escultor, dando unha importancia capital ao corpo humano, aos detalles máis nimios e á busca da perfección. As cores son vivas e brillantes con fortes contrastes entre verdes, laranxas, azuis, violeta e vermello. A *terribilitá* que parece presidir a súa obra escultórica tamén está presente, como na representación dese Deus creador que, voando en violentos escorzos, amosa unha “violencia creadora” nunca vista ata entón. Todos estes prantexamentos angustiosos son o antecedente do manierismo.

As fontes de inspiración de Miguel Anxo non están de todo claras todavía, pero esta obra mestra do Renacemento foi unha influencia moi clara para artistas como Bramante ou Rafael. O feito de representar nunha obra o compendio da Historia relixiosa lémbra-nos ao Pórtico da Gloria.

O XUÍZO FINAL



Identificación:

Ante nós preséntase unha imaxe detallada da pintura coñecida como *O Xuízo Final*. Forma parte da Capela Sixtina e como tal, é obra de Miguel Anxo, que a elabora entre 1537 e 1541. Aínda que estamos ante unha mostra da arte renacentista, é tamén correcto clasificala como manierista.

Contexto histórico-artístico:

Atopámonos no momento do *Cinquecento*, no que grandes papas como Xulio II queren embelecer o centro da cristiandade, e alí acudirán os máis reputados artistas, como por exemplo Bramante, Rafael e Miguel Anxo. Este último foi chamado a Roma polo mencionado pontífice, tras coñecer o éxito da estatua de David. Pretendía encargarlle o seu sepulcro, que non chegou a realizarse seguindo o proxecto inicial, en parte porque a principal ocupación do Papa era a nova basílica de San Pedro. Este feito parece que atormentou moito a Miguel Anxo, polo que foi compensado co encargo da bóveda da Capela Sixtina. A execución non lle impediu dedicarse en Florencia a realizar as tumbas dos Médicis. Anos mais tarde encargaríasele rematar a Capela co *Xuízo Final*. A obra está condicionada pola súa crise relixiosa e persoal, motivada pola decadencia da visión optimista cara á filosofía humanista, e polo Saqueo de Roma a cargo das tropas españolas, cun gran desprezo pola arte. A suma destes factores sumerxe ao artista nun angustiado pesimismo.

Miguel Anxo Buonarroti recibiría este encargo superados os sesenta anos e casi dúas décadas despois de rematar a bóveda da Capela Sixtina. É un dos grandes xenios do Renacemento, ben como arquitecto, pintor e sobre todo escultor, aínda que na pintura non presenta a evolución gradual que sí tivo na escultura. Deixou pegada da súa obra na cúpula do Vaticano, na Capela Sixtina e en esculturas como as diferentes *Pietàs*, *David*

ou *Moisés*, cun estilo que irá evolucionando cara á liña serpentinata, o retorcemento e o contraste de cores.

Análise e comentario:

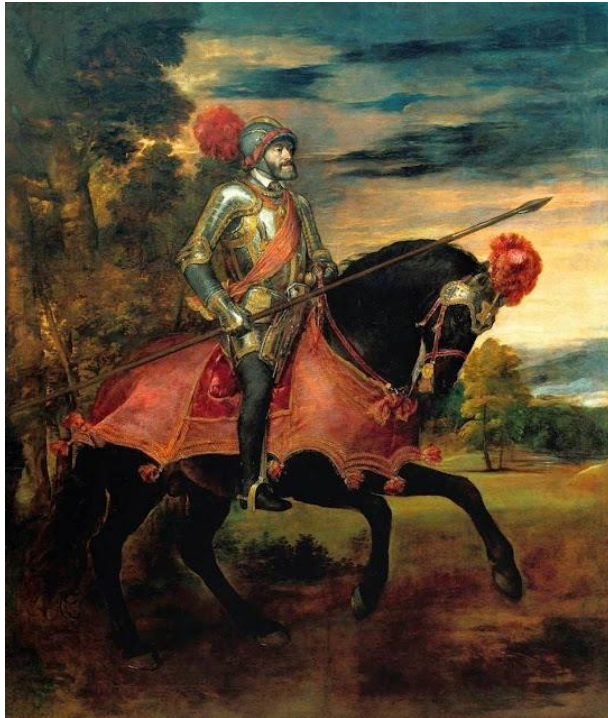
Esta crucial obra renacentista está elaborada ao fresco e ocupa unha superficie moi grande, de máis de 13 x 12 metros (a totalidade do muro).

A escena está deseñada con multitude de corpos espidos, con grandes anatomías, que ascenden ou descenden nun espazo intensamente azul. Na parte superior figuran anxos sen ás cos instrumentos da Paixón. Na parte central, Cristo imberbe e xuvenil, coa súa poderosa anatomía, vólvese cara á esquerda (cara aos malditos), cun xesto xusticieiro e terrible, que lembra ao deus grego Zeus disposto a lanzar os seus raios. Ao seu lado, a Virxe, cunha composición en marcado zigzag, con timidez e case espantada, desvía a súa mirada cara aos benaventurados. Detrás deles obsérvase un foco de luz, símbolo da luz divina. Preto de María e Cristo ábrese camiño unha serie de santos, como San Bartolomé (ensina o coitelo co cal foi despelexado vivo e sostén a súa pel coa outra man), San Lourenzo coa grella coa que foi abrasado, San Pedro coas chaves, San Pablo co cello engurrado, San Andrés coa cruz en aspa, San Sebastián coas frechas do seu martirio ou Santa Catalina, que usa a roda de púas coa que foi martirizada. Debaixo de Cristo, tamén no eixo central, os sete anxos da Apocalipse tocan as súas trompetas para anunciar o inicio do Xuízo, mentres un arcanxo le nun libro o nome dos elixidos. Iníciase un movemento xiratorio entre os personaxes do cadro, onde os benditos ascenden nun tumulto no que algúns parecen buscar e atopar aos seus familiares, mostrando bágoas de felicidade, mentres os diaños tentan evitar que ascendan. Na parte oposta estarían os condenados que descenden, caendo en posturas complicadas e escorzos, de forma lenta, como negándose ao castigo e con rostros moi expresivos. Na parte inferior, Miguel Anxo introduce figuras mitolóxicas como a barca de Caronte ou o rei Minos rodeado dunha serpe que lle morde o pene.

Indo cara a un punto de vista formal, a obra é un gran estudo do corpo humano, coa maioría de figuras espidas en diversas posicións, circunstancia que provocou indignación. Son corpos de gran anatomía, case escultóricos, influencia do labor de Miguel Anxo nesa disciplina. Non existe ningunha referencia espacial, non hai arquitecturas nin paisaxes, tan só un ceo de azul intenso pero que non produce acougo. As cores están lonxe da harmonía de Rafael, son cores vivas, con fortes contrastes onde priman o azul e o rosa, como se observa na Virxe. Miguel Anxo introduce a súa propia maneira de concibir a obra, evolucionando cara ao seu particular “manierismo” (as figuras enróscanse sobre si mesmas, os músculos ténsanse...). O tema do non belo e da deformidade aparece por primeira vez na historia da arte.

Esta soberbia obra foi deseñada inspirándose na *Apocalipse de San Xoán* e na *Divina Comedia* de Dante Alighieri. A súa influencia foi enorme, marcando a pintores como Tintoretto ou O Greco, aínda que algúns anos despois da morte de Miguel Anxo, un discípulo seu chamado Daniele da Volterra, cubriu os xenitais de moitos desnudos con panos, por orde do Papa.

RETRATO DE CARLOS V NA BATALLA DE MÜHLBERG



Identificación:

Estamos ante o *Retrato de Carlos V na batalla de Mühlberg*, efíxie ecuestre realizada por Tiziano en 1548. Emprázase no Museo Nacional do Prado, en Madrid. Pertence á arte renacentista, e dentro desta, á escola veneciana.

Contexto histórico-artístico:

A comezos da Época Moderna, o feudalismo dá lugar ás monarquías autoritarias. Xunto ao Papado e á burguesía, as cortes europeas tamén van ser patrocinadoras artísticas. Nun momento convulso relixiosamente, instigado pola Reforma de Lutero en 1517, a Monarquía hispánica vai asumir un rol de liderazgo dentro do catolicismo. Para autolexitimarse, vai recurrir a artistas para publicitar os seus resultados políticos.

Destes, Tiziano foi o que máis relacionado estivo coa monarquía española dos Austrias, que atoparon nel a un aliado para os seus obxectivos; a defensa da relixión católica fronte aos protestantes, así como a propaganda. Un exemplo desta vinculación é este cadro, que presenta ao emperador pouco antes da súa vitoria nos campos de batalla. Carlos V detense preto do río Elba, na actual Alemaña, antes de tomar a decisión de cruzalo para enfrontarse á Liga de Esmalcalda (príncipes xermánicos luteranos).

Tiziano Vecellio (1488-1576) foi un dos máis importantes pintores da escola veneciana. Tendo en conta que Venecia era unha rica república marítima, resulta evidente atopar nesta cidade a unha importante canteira artística. A longa vida deste pintor permitiulle unha obra variada (temas relixiosos, mitolóxicos, retratos...) e traballar para diferentes clientes, entre eles o emperador Carlos V ou Filipe II. A súa gran achega artística é a nova relación entre a cor e a luz. É un auténtico mestre na utilización da cor, da luz crepuscular e da creación de atmosferas. Ao final da súa vida empeza a traballar

con manchas de cor (un adianto pioneiro do impresionismo do século XIX). As composicións de Tiziano adoitan ser moi refinadas e luxosas, cobrando gran importancia elementos secundarios como o mobiliario, roupas, xoias... As súas obras crean escenas cuxa visión debe ser de conxunto, e non pormenorizada.

Análise e comentario:

A obra responde a un óleo sobre lenzo de aproximadamente 3 x 3 metros. Tiziano une a Antigüidade clásica co mundo medieval e con aspectos modernos:

-Por unha banda este retrato lémbraos aos retratos ecuestres romanos (como a estatua do emperador Marco Aurelio).

-Por outra banda, Carlos V de Habsburgo, que aparece estoico e sen expresión, como corresponde a unha imaxe de poder, leva unha armadura de cabaleiro medieval e a lanza como soldado de Cristo. Representa a loita pola unidade cristiá contra os protestantes, verdadeiro significado da obra.

-Tamén leva armas do novo mundo moderno. O mellor exemplo é o pequeno arcabuz coa súa bolsa para munición.

A composición xoga coas direccións verticais (o emperador, árbores), horizontais (cabalo, miradas) e diagonais (a lanza), o que marca o ritmo do cadro. A gama de cores é cálida e moi intensa, con vermellos e ocres principalmente. Tiziano ten un gran coidado nos detalles, como revelan un especial tratamento dos brillos da armadura, ou a paisaxe, cunha notable variedade de tons e matices como castaños, verdes, azuis, alaranxados e mesmo os grises das brumas do río que hai ao lado dereito. A luz tenta simular a posta de sol. Aínda que a cor e o debuxo son moi importantes, a cadencia é estática, coa figura humana detendo a marcha do cabalo e mirando caara ao horizonte.

Podemos advertir a influencia do *Gattamelata* de Donatello, a nivel postural; tamén advertimos que o autor domina en certa medida as técnicas de Leonardo, como o *sfumato* ou a perspectiva aérea. Con esta obra Tiziano inaugura o retrato cortesán dacabalo, que tantas consecuencias vai ter en obras futuras de Rubens, de Velázquez e de Van Dyck.

VENUS DE URBINO



Identificación:

Estamos ante unha imaxe da *Venus de Urbino*, de Tiziano. Data de 1538 e por tanto pertence ao xénero renacentista, máis concretamente á escola veneciana. Actualmente podemos admirar esta obra na Galería dos Uffizi, en Florencia.

Contexto histórico-artístico:

Aínda que existen varias hipóteses, a máis aceptada é a de que Tiziano realizara este cadro para Guidobaldo della Rovere, á postre duque de Urbino, presumiblemente para celebrar o seu matrimonio, consumado catro anos antes, e tamén para o seu deleite privado, constituíndo unha alegoría do casamento. Con independencia desta explicación, non existen evidencias incuestionables que descarten outros significados.

No século XVI, Venecia aínda contaba con prosperidade, a pesar da caída da súa aliada Constantinopla fronte aos otománs, o que desviou as rotas comerciais cara ao Atlántico e fixo decaer á cidade adriática. A súa peculiaridade, coas canles nas que a auga reflicte a arquitectura e a luz (que segundo a hora do día vai cambiando os reflexos), inflúe na chamada escola artística veneciana. Neste estilo, a cor e moi principalmente a iluminación son máis importantes que a liña e o debuxo (elementos cruciais nos pintores de Florencia e Roma). A cor adóitase aplicar directamente, sobre uns escasos trazos ou ás veces, sen debuxo previo. Outro punto fundamental nesta escola é a función da paisaxe; mentres que para o conxunto dos pintores italianos era un simple fondo, para os venecianos é a auténtica protagonista dos cadros.

Xunto a Veronese e Tintoretto, Tiziano é o representante máis coñecido da pintura en Venecia. Tiziano Vecellio tivo unha extensa carreira, producindo ata a súa vellez, o que lle vai permitir abordar diferentes temáticas e satisfacer as necesidades dunha ampla carteira de clientes.

Análise e comentario:

Este óleo sobre lenzo, de 119 x 165 cm sintetiza unha temática mitolóxica. A obra representa nun interior a Venus. En primeiro plano, temos unha estancia semicerrada por un muro, onde observamos a unha moza de longos cabelos e voluptuosas formas, completamente espida, pero tapando o seu sexo coa man, polo que nos atopamos coa tipoloxía dunha Venus púdica. Adórnase cun brazaletes e uns pendentes, símbolo de coquetería, mentres que na man leva un ramallete de rosas. Atópase recostada sobre un luxoso diván, tapizado en vermello, cuberto cunhas sabas brancas, e mirando ao espectador de maneira insinuante; aos seus pés xace un can, símbolo da fidelidade. Ao fondo e noutra estancia figuran dúas serventas, unha delas de costas e en destacado escorzo (as dúas rebuscan nun arcón roupeiro de tipo nupcial). Pola xanela obsérvase unha árbore, unha columna e unha planta de mirto.

Da composición temos que dicir que a liña do muro cae sobre a man que tapa o sexo da muller. Este marca o punto de tensión. O muro e a cortina despregada actúan a modo de pantalla divisoria de dous planos (un primeiro plano protagonizado por Venus e un segundo ao fondo, coas dúas serventas e a xanela). O modelado do corpo é suave e curvilíneo, no que a luz produce claroscuro. Este aspecto sensual destácase aínda máis coa cor fría da cortina e o muro. A luz establece tamén unha gran diferenza entre os planos: o primeiro plano é de calidez e o segundo plano, de frialdade. Sendo unha das primeiras obras de Tiziano, aínda conserva a importancia do debuxo, o que lle da un evidente aire renacentista.

Das cores destacan unha alternancia de brancos e vermellos así como tonos verdes. O efecto de profundidade márcano as baldosas, prolóngandose máis aló da estancia, a través da xanela, ata a luz alaranxada do atardecer. Os elementos secundarios teñen unha gran importancia na pintura veneciana e concíbense dentro dun todo. Ao ser un lenzo para contemplación privada e sendo un encargo do Duque como agasallo para a súa recente esposa, as funcións da obra relaciónanse cunha alegoría do matrimonio: erotismo, fidelidade e por suposto, a maternidade.

Pola súa posición recostada, a obra lembra á *Venus durmida*, de Giorgione (supostamente foi completada por Tiziano trala morte do seu autor). Esta obra tivo unha gran repercusión e influencia, sendo fonte de inspiración para a *Venus do Espello* de Velázquez, *A maxa espida* de Goya e *Olympia* de Manet.

O MARTIRIO DE SAN MAURICIO



Identificación:

A obra a comentar é o *Martirio de San Mauricio*, tamén coñecido como “*San Mauricio e a Lexión Tebana*”. É unha pintura realizada entre 1580 e 1582 e o seu autor é O Greco. Forma parte da arte manierista. Atópase no madrileño Mosteiro de El Escorial.

Contexto histórico-artístico:

A Lexión tebana foi un corpo do exército romano de Oriente, procedente de Tebas (Exipto). Era comandada por Mauricio “o tebano” e os seus integrantes convertéronse ao cristianismo. Foron masacrados polos romanos ao negarse a aceptar ordes que contradicían a súa relixión, sendo venerados como mártires ata o día de hoxe.

Por outra banda, Doménikos Theotokópoulos, máis coñecido como *O Greco* (“o grego”), foi un pintor cretense moi popular en España. A particularidade da súa arte radica en que foi un personaxe en contacto con diferentes culturas, o que lle aportou nutrintes artísticos variados que cristalizarían nun estilo único moi identificable.

O Greco desexaba ser o pintor da Corte española, para a que xa realizara un conxunto de obras como a aquí presente ou a *Adoración do nome de Xesús*. As obras non gustaron ao monarca por consideralas de mensaxe complicada para a comprensión do espectador, polo que o artista tivo que instalarse definitivamente en Toledo (co fracaso da presente obra, todas as ilusións do pintor para entrar na corte real desvanecéronse). A presenza do Greco en España coincide co reinado de Filipe II de Habsburgo e co momento da Contrarreforma. A Igrexa imporía normas artísticas fomentando unha iconografía nova que lexitimase o acordado en Trento e así distanciarse dos protestantes (como os martirios de santos, virxes, a eucaristía, o sufrimento, e imaxes conmovedoras para os fieis), camiñando irremediabilmente cara á arte barroca.

A arte do Greco ten varias etapas pero forma parte do manierismo. Os contrastes violentos das súas cores, as luces irreais e tenebrosas, e o atrevemento estilístico afástano do estilo renacentista. A nivel temático, a súa obra defende os valores da Igrexa Católica cunha visión mística (ollos afundidos, miradas perdidas, personaxes meditabundos...), moi influenciada pola súa chegada á Península e a súa adaptación ao estilo español.

Análise e comentario:

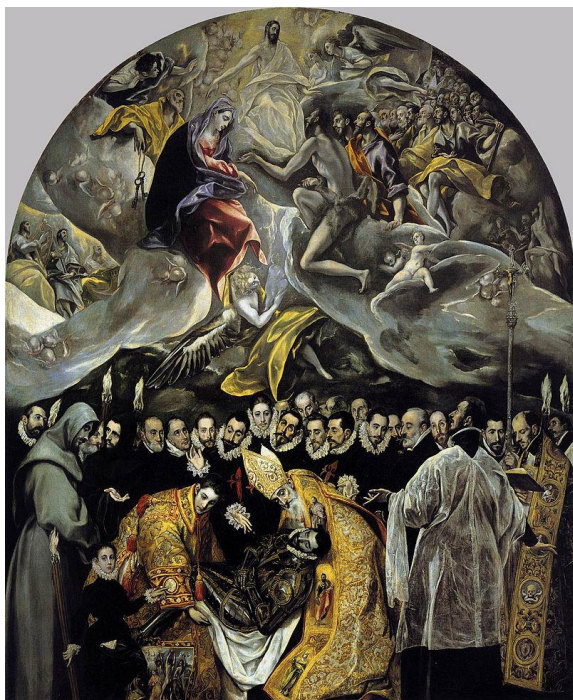
A obra é un óleo sobre lenzo de 140 x 110 cm. O pintor toma un feito do cristianismo primitivo, como foi o martirio do santo e das súas tropas, pero adáptao á imaxinería do século XVI. O autor dalle protagonismo aos lexionarios, que se negan a cambiar de relixión e deixa ao martirio nun segundo plano, co verdugo cortando as cabezas.

Mauricio aparece de fronte, con coraza azul e barba, rodeado polos seus oficiais. Detrás aparecen xenerais como Alexandre Farnesio, o duque de Savoia e o propio Filipe II, nunha especie de recoñecemento e propaganda ás tropas españolas -defensoras do cristianismo no mundo-. O Greco quería cumprir cos valores contrarreformistas mostrando o sacrificio colectivo e a heroicidade dos santos.

Desde un punto de vista formal, vemos a tendencia por alargar o canon das figuras, con desproporción entre o reducido tamaño das cabezas e as pernas fronte aos corpos. Hai dous niveis moi diferenciados entre o mundo das persoas e o ceo anxelical e idealizado. A plasmación de figuras de espaldas é tamén unha constante na arte do Greco. Estas innovacións xunto á paleta de cores evocando soidade son rasgos da escola veneciana. O lugar parece irreal e a falta de vexetación reforza a sensación de falta de vida. O Greco só pretendía que nos fixemos no exemplo a seguir que supón manter sempre a fe e non caer nas tentacións.

O mestre cretense tivo unha mestura de influencias como son os grandes pintores de Venecia (Tiziano e Tintoretto), así como a cultura ortodoxa do Imperio bizantino. Do mesmo xeito, O Greco vai ser fonte e caudal para moitos pintores da Arte contemporánea, como Pablo Picasso, Paul Cézanne ou Diego Rivera.

O ENTERRO DO SEÑOR DE ORGAZ



Identificación:

O enterro do Señor de Orgaz é posiblemente a obra máis coñecida do Greco. Trátase dunha pintura de estilo manierista realizada entre 1586 e 1588 que está emprazada na Igrexa de Santo Tomé, en Toledo.

Contexto histórico-artístico:

Tamén coñecida como *O enterro do Conde de Orgaz*, a temática representa un milagre ocorrido no século XIV na devandita igrexa, cando ao enterro dese nobre acoden San Estevo e San Agostiño.

Sobre Doménikos Theotokópoulos podemos asegurar que a súa obra pasa por varias etapas, pero que se inscribe fundamentalmente no manierismo, por contrastes violentos e atrevidos de cores, atmosferas pantasmais, luces irreais... pero dentro dos valores da Contrarreforma, porque a súa iconografía defende os principios católicos cunha visión mística (evocando medo, incompreensión, obscuridade e meditación), moi en sintonía coa España desa época. As características da súa pintura están influenciadas pola súa traxectoria, que xa vimos en obras anteriores.

A maiores dos cadros que temos comentado, son moi populares *San Xoán Evanxelista*, a *Visión da apocalipse* e *O cabaleiro da man no peito*.

Análise e comentario:

Trátase dun óleo sobre lenzo de 4,8 x 3,6 metros. Como sucede noutras obras do Greco, o cadro presenta dous niveis, que son o terreal e o celestial.

O nivel terreal ten unha composición pechada polo monxe franciscano e o párroco de Santo Tomé, que forman como dúas parénteses. Apréciase un friso de retratos moi vinculados a Toledo, que aparecen formando unha liña horizontal. Os retratados están algo hieráticos e estáticos aínda que algúns rostros e algunhas miradas diríxense cara ao

alto. Diante deles, un neno (que podería ser o fillo do pintor) sinala o milagre. No centro, formando un simulado rombo aparecen San Estevo, San Agostiño e o señor de Orgaz, representado en escorzo. Como nexo de unión, vemos a un anxo que leva a alma do Conde. Neste nivel as cores son cálidas e obsérvase detallismo nos mantos e nas casullas dos santos, na armadura do Conde e na palidez cianótica do seu cadáver. Na figura de San Estevo está representado o seu martirio mediante lapidación; tamén existe un gran verismo nas transparencia da figura de espaldas. A expresión dos rostros é severa, ríxida (unha das características do pintor) e que corresponde co misticismo. Non existe ningún foco de luz, utilizando o efecto lumínico irreal para resaltar a escena en primeiro plano.

No nivel celestial aparecen igualmente nun óvalo, rombo ou mandorla, Cristo, María, Xoán e un anxo en escorzo. Xesucristo figura resucitado e de cor esbrancuxada, sinalando co seu brazo a Pedro. María aparece como intercesora ante Cristo (para deslexitimar aos protestantes, que non aceptan á Virxe), co seu corpo case traslúcido. Á nosa esquerda atópanse San Pedro (coas chaves), Moisés (coas táboas), Noé (cunha arca) e David (cunha arpa) Á nosa dereita existe un gran número de figuras en *horror vacui*; entre outras distínguense a San Paulo, Marta e María, Santo Tomé (patrón da igrexa homónima) e tamén ao rei Filipe II (para quen o Greco desexaba traballar ininterrumpidamente). Neste nivel é onde mellor podemos observar trazos manieristas: algunha das figuras son case transparentes, luz irreal, formas máis curvas, posturas forzadas, etc.

Pousando a atención sobre o significado da obra, é evidentemente teolóxico. Ao morrer, a alma despréndese do corpo subindo ao ceo, onde se realizará o seu xuízo.

Aínda que sempre mencionamos que O Greco está moi vencellado aos pintores da escola veneciana, e que serve de inspiración para moitos expresionistas do século XX, no *Enterro do Señor de Orgaz* é máis evidente a inspiración miguelanxelesca, cunha distribución da obra que nos lembra ao *Xuízo Final* da Capela Sixtina. Ademais de xenios como Picasso ou Cézanne, Doménikos Theotokópoulos vai influir en outros nomes máis recentes como Francis Bacon, Marc Chagall ou Jackson Pollock.

A ADORACIÓN DOS PASTORES



Identificación:

A Adoración dos pastores é unha obra do Greco (1612-1613). Está no Museo do Prado, en Madrid. Dentro do marcado estilo propio do artista, é unha pintura manierista.

Contexto histórico-artístico:

O Greco é un pintor cretense, nacido en Heraclión, que por circunstancias laborais asóciase principalmente con España. A súa traxectoria lévao por diversos estados do Mediterráneo, que van aportarlle unha mestura de estilos, ata fusionarse entre sí e evolucionar nunha arte dramática e antinaturalista. Resulta interesante repasar a traxectoria do autor:

Cando o artista nace en Creta en 1541, todavía está moi próxima a etapa de dominación bizantina, polo que O Greco se forma como pintor empregando o simbolismo e as figuras antinaturais, dándolle unha gran espiritualidade á súas obras e firmándoas en grego.

No século XVI, a illa de Creta pertencía á República de Venecia, polo que O Greco vai trasladarse á cidade das canles e así aprender de Tiziano e Tintoretto o manexo da luz e das intensidades da cor. Tamén visita Roma onde entraría en contacto con Miguel Anxo e outros artistas manieristas. Aquí adapta o alongamento das figuras e o tratamento da anatomía humana.

Ao chegar a España, Doménikos Theotokópoulos imprime aos seus traballos o misticismo relixioso e o expresionismo dramático, moi arraigado na Monarquía Católica. O Greco, tras ser rexeitado polo rei Filipe II e falecer en 1614, caeu no esquecemento

durante moito tempo, e non sería recuperado e posto en valor ata o tránsito do século XIX ao XX.

Análise e comentario:

Este óleo sobre lenzo, de temática relixiosa e duns 3 x 2 metros de tamaño, pensouse para ubicalo no convento toledano onde repousarían os restos da familia Theotocópouli. Pertence á súa última etapa, entrado o século XVII. O tema está baseado nos textos bíblicos onde os pastores, avisados por anxos, foron os primeiros en acudir a adorar ao Mesías. A escena desenvólvese de noite, nun espazo coviforme moi estreito e con arcos no fondo. Este espazo semella algo asfixiante pola falta de profundidade. No lenzo, as características responden ao estilo que O Greco xa se tiña formado.

Obsérvanse dous niveis. Nun, inferior, figuran María (en actitude serena ofrece coas súas mans en escorzo ao seu fillo), Xosé, o neno sobre unha saba branca luminosa, e os pastores, en actitudes teatrais de adoración. No nivel superior (do ceo), os anxos mostran a súa alegría polo nacemento e un deles porta un texto no que se le *Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominis*.

Dase un contraste de espazos cheos e vacíos. O lugar onde se desenvolve a adoración e o que ocupan os anxos está saturado de figuras, pero no medio existe un espazo baleiro. As figuras, como é característico no pintor, alórganse, abundando as liñas serpentinas, os escorzos nas mans de María e sobre todo no espazo dos anxos. A gama cromática componse de fortes disparidades entre tons cálidos e fríos. As pinceladas do Greco son soltas, fluídas, e existen formas como non acabadas formadas por manchas. As figuras teñen volumen, mediante o contraste entre a escuridade do fondo e as rechamantes cores, destacando sobre grises e negros os tons verdes, amarelos e azuis irrealais. A luz tamén parece irreal e xorde do neno, provocando a sensación dun misticismo sobrenatural.

A Adoración dos pastores é unha temática moi recorrente na historia da pintura, tratada entre outros por Murillo, Rembrandt ou Caravaggio. En concreto, a versión do Greco inspírase na pintura veneciana e vai influenciar aos pintores expresionistas.