

O RENACEMENTO

Bloque 3



1. O Renacemento: concepto.

Nos séculos XV e XVI iníciase a Idade Moderna. Prodúcese grandes cambios (culminación de procesos iniciados séculos atrás) nas sociedades europeas:

- Aparecen os primeiros estados modernos, produto de monarquías autoritarias.
- Auxe dunha economía mercantilista que dá lugar a importantes burguesías.
- Prodúcese os grandes descubrimentos xeográficos.

O Renacemento é un fenómeno cultural de inicios da Idade Moderna que retoma os principios da Antigüidade clásica. Actualízaos por medio dun humanismo crítico, caracterizado polo seu antropocentrismo, aínda que non renuncia á tradición cristiá. Terá múltiples manifestacións:

- En **filosofía**: neoplatonismo. Algúns dos humanistas máis importantes son Erasmo de Róterdam, Tomás Mouro e Luís Vives.
- No **dereito** culmina a recuperación do dereito romano (Escola de Bolonia). Nace o xerme do dereito de xentes ou internacional (Escola de Salamanca).
- Na **literatura**: inspiración en autores latinos, especialmente en Virgilio e Horacio. Os principais xéneros son a poesía pastoril, os poemas épicos ao modo da Eneida, ou o teatro renacentista.
- Na **relixión**: espírito crítico que conducirá ás Reformas católica (Cisneros), protestante (Lutero, Calvino), anglicana (Henrique VIII), e á chamada Contrarreforma (Concilio de Trento).
- Na **arte**:
 - + Nace nas cortes renacentistas en que está dividida Italia. Destacan os Estados da Igrexa e Florencia. No sur domina Aragón (despois España) e Francia no norte.
 - + A Igrexa, as cidades, os príncipes e os nobres compiten por obter as mellores obras de arte, que tamén proporcionan prestixio. Xorden os mecenas protectores das artes.
 - + A obra de arte valórase en función de criterios estéticos da Antigüidade (a orde, o número, as proporcións). Admíranse os restos romanos conservados, e imítanse.
 - + Afírmase o artista-individuo sobre o taller-gremio. Aínda que siga traballando por encargo, e con numerosos axudantes, destácase a liberdade creadora sobre o peso da tradición.
 - + O traballo artístico comeza a ser considerado un traballo intelectual, e non meramente manual. Nalgúns casos, o artista é un auténtico humanista polivalente: é intelectual, poeta, escritor, inventor, ademais de arquitecto, escultor e pintor.

2. O Renacemento: periodización e difusión.

QUATTROCENTO (século XV). Xorde en Italia ao redor de focos urbanos entre os que destaca Florencia. Xa na primeira metade do século prodúcese os grandes achados arquitectónicos, da perspectiva, etc.

CINQUECENTO (século XVI). O clasicismo pleno é a época dos grandes xenios (Leonardo, Miguel Ángel e Rafael) que abren novas direccións na evolución do renacemento. O foco principal é agora Roma, ata que sofre o “saco” ou saqueo das tropas imperiais (1527). Posteriormente xorde o manierismo, que supón a descomposición das formas clásicas. Cada artista busca o seu maneira persoal de representar (e transformar) a realidade.

DIFUSIÓN POR EUROPA. As formas renacentistas comezan a difundirse polo resto de Europa desde principios do século XVI. Ao longo de todo o século convivirá en distintos graos coa arte gótica, especialmente en arquitectura: continuarán construíndose edificios de estilo “moderno” (como ás veces denomínase ao gótico) en oposición ao estilo “antigo” (ou renacentista). Con todo, edificios estruturalmente góticos con frecuencia incorporan unha decoración de inspiración clásica.

3. Un novo concepto do espazo relixioso.

Características xerais da arquitectura

A fonte de inspiración é a Antigüidade, coñecida tanto a través de textos clásicos (Vitrubio, *Os Dez Libros de Arquitectura*), como polas abundantes ruínas romanas.

Os materiais máis usados son o ladrillo, a pedra, e revestimentos de mármore.

Técnicas construtivas: utilízanse columnas e pilastras de ordes romanas, arcos de medio punto, bóvedas, cúpulas sobre pechinas e cubertas planas.

As construcións máis destacadas son os templos, os palacios urbanos e as vilas rurais. O edificio é un espazo racional, intelixible. Búscase un espazo interior unitario, e por iso é polo que:

- As partes están en función do todo.
- Preferencia polas plantas centralizadas (sempre que sexa posible).

A harmonía, a proporción, a simetría son os valores arquitectónicos capitais. Recórrese á **sección áurea**, que establece un ritmo harmonioso entre partes de distinto tamaño: o segmento A garda a mesma relación respecto ao maior B, que este respecto a A+ B= C, etc.

Preocupa así mesmo a relación entre o edificio e a súa contorna: desenvolvemento do **urbanismo**.

O Quattrocento

O inicio da arquitectura renacentista relaciónase co descubrimento do vello tratado de Vitruvio (século I a. C.) que mencionamos, e coa revalorización dos restos romanos. De aí o predominio de columnas, pilastras e capiteis clásicos, arcos de medio punto, bóvedas de canón, de arestas e cúpulas, con frecuencia decoradas con casetones.

A ornamentación arquitectónica tamén se inspira no clásico: grilandas, medallones, grutescos (elementos fantásticos vexetais, animais e humanos entrelazados); estes últimos, con frecuencia dispostos a candelieri, simétricamente ao redor dun eixo central.

FILIPPO BRUNELLESCHI (1377-1446). Formado no ambiente humanístico de Florencia, foi ourive, escultor e arquitecto. É o verdadeiro iniciador da arquitectura renacentista. As súas obras mestras son a cúpula da catedral de Florencia (1417, coa que idea un novo sistema para a construción de grandes cúpulas), e a igrexa de San Lorenzo (1423, na que emprega dun modo harmonioso todos os elementos clásicos), na mesma cidade. Outras obras destacadas son o Hospital dos Inocentes (1429, no que o seu logia ou galería aberta plenamente clásica ábrese á contorna urbana), e a capela Pazzi (1430), ambas as en Florencia.

LEÓN BATTISTA ALBERTI (1404-1472). É un humanista polifacético. Escribe De re aedificatoria, inspirada en Vitruvio, que exercerá gran influencia. Entende a arquitectura como unha suma de elementos cuxa harmonía é a fonte da súa beleza, como na música. Prefire as plantas centralizadas (especialmente circulares) ás basilicales. O interior debe caracterizarse por unha penumbra interrompida por zonas de luz branca procedentes de vans elevados, que ilumine imaxes e cadros. Tamén escribiu De pictura, e De statua, dedicadas ás artes figurativas. Trazou numerosos proxectos, entre os que destacan a fachada da igrexa de San Andrés de Mantua (1470, inspirada nos arcos de triunfo romanos), as igrexas de San Francisco de Rímini (o chamado templo malatestiano, inacabado, 1450), e de Santa Maria Novella de Florencia (1458).

O Cinquecento

No século XVI a arquitectura continúa inspirándose nos modelos clásicos, e mantén a preocupación pola harmonía. Pero o fundamental non é xa a decoración, senón os propios volumes da edificación, o efecto de conxunto.

DONATO BRAMANTE (1444-1514). Nacido en Urbino, foi pintor e arquitecto. Traballou sobre todo en Milán, onde as súas obras presentan a característica riqueza ornamental do Quattrocento. Pero en 1499, os franceses ocupan esta cidade, e Bramante, xa maior, refúxiase na Roma papal. Alí os seus edificios serán máis sobrios e monumentais. O cambio advírtese xa no pequeno San Pietro in Montorio (1502, de planta circular e proporcionada cúpula sobre tambor). Desta época son os patios de San Dámaso e de Belvedere no Vaticano, o segundo cunha

colosal exedra ao modo romano. Pero o seu proxecto máis ambicioso foi o da nova basílica de San Pedro, encargo que lle realiza o papa Julio II, para substituír á vella basílica que acubillaba a tumba de San Pedro no outeiro Vaticano desde o século IV.

MIGUEL ÁNGEL BUONARROTI (1475-1564). É o prototipo do artista renacentista. Aínda que se considerou ante todo escultor, a súa importancia na arquitectura é capital. Concíbea desde un prisma eminentemente plástico, e dótaa de gran dinamismo, como se observa na Biblioteca Laurenciana de Florencia (1524). En Roma interveu en numerosas obras, entre as que destaca a reforma da Praza do Capitolio (1547), na que emprega unha orde xigante nas fachadas dos palacios que a delimitan. Pero a súa obra cume é a continuación da basílica de San Pedro (1547-1564), á que lle dá as súas características definitivas coa construción a enorme cúpula.

VIGNOLA (1507-1573). Giacomo Barozzi, máis coñecido como Vignola, foi primeiro pintor, traballando en Francia. Pronto se centrou na arquitectura, e construíu numerosos palacios. No campo relixioso abordou a transformación da planta central, buscando unha direccionalidade a través de formas elípticas. Estivo ao fronte das obras de San Pedro, seguindo fielmente os proxectos de Miguel Ángel. A súa obra máis importante é a igrexa principal dos xesuítas en Roma, o Gesù, concluído por Giacomo Della Porta. Este templo terá un éxito enorme e reproducirase por todo o mundo católico durante varios séculos.

4. A arquitectura civil.

O pazo urbano

O pazo manifesta o poder dos novos señores urbanos. Segundo Alberti non debe atemorizar aos cidadáns, polo que as antigas casas fortificadas substitúense por un novo edificio de forma cúbica, máis preocupado pola monumentalidade. Presenta as seguintes características:

- O piso inferior tende a pecharse ao exterior. Contén almacéns, cortellos e dependencias administrativas e de servizo. O acceso principal dá paso a:
- Un patio ou **cortile**, con arcos de medio punto sostidos por columnas clásicas, que constitúe a auténtica fachada interior do palacio, ademais de proporcionar iluminación.
- O primeiro piso é o **piano nobile**, zona de representación e con frecuencia vivenda familiar e, do mesmo xeito que o segundo piso, ábrese ao exterior en numerosas xanelas.
- As fachadas, culminadas en grandes beirados -aleros en castelán-, son de dous tipos:

- + As de aparello rústico ou almofadado. Os pisos sepáranse mediante molduras, como no Palacio Medici-Ricardi de Florencia, de MICHELOZZO.
- + As de ordes superpostas: os pisos sepáranse por entablamentos e as xanelas por pilastras, formando unha retícula, (Palacio Rucellai de Florencia de ALBERTI).

No **Cinquecento** os palacios urbanos alcanzan gran claridade compositiva derivada da preocupación pola simetría axial: todos os ámbitos ordénanse ao redor dun eixo principal do que parten outros secundarios. Xunto co patio, as escaleiras adquiren gran valor representativo, como se observa no Palacio Farnesio (Roma) de SANGALLO; ou en Villa Farnesio (Caprarola) de VIGNOLA. Ao mesmo tempo, os xardíns crecen ao redor sempre que é posible.

Este modelo difúndese por Europa, dando lugar a novas formas como a casa renacentista aragonesa ou o hôtel francés.

A vila rural

O Renacemento descobre a beleza da paisaxe e da vida no campo, como compensación temporal á estreiteza e trafego da cidade. É a época das églogas e os pastores idealizados. Alberti, inspirándose nas descrições antigas das vilas romanas, sistematiza as que serán as súas características principais. O elemento crave é unha sala pechada que cumpre as funcións de representación e distribución centralizada, a semellanza do atrio romano. A exquisita decoración renacentista é similar á dos palacios urbanos.

ANDREA PALLADIO (1508-1580). É o arquitecto que mellor desenvolve estas formulacións, na contorna do seu natal Vicenza (Véneto). Arquitecto de fama, revisa algúns dos orzamentos teóricos dos seus antecesores en busca dunha maior sinxeleza clásica. Algunhas das súas obras son a Igrexa do Redentor de Venecia, e a Basílica e o Teatro Olímpico de Vicenza. As súas vilas combinan mediante galerías, ao modo romano, elegantes zonas residenciais con pavillóns dedicados aos labores agrícolas. Algunhas aínda hoxe cumpren a súa función. Dos seus Quattro Libri dei Architettura procede o seguinte fragmento:

“aínda que é moi conveniente para un cabaleiro ter unha casa na cidade, onde non poderá deixar de ir algunha vez, xa porque teña un cargo no goberno, ou para atender os seus asuntos particulares, de todas as maneiras o seu maior rendemento e pracer proporcionarallo a súa casa no campo, onde gozará en ver a terra aumentando a súa riqueza, ou exercitándose en paseos a pé ou dacabalo. E a súa mente repousará das fatigas cidadás, xa aplicándose ao estudo, xa contemplando a natureza”.

A súa obra máis destacada é Villa Capra, tamén chamada A Rotonda, en Vicenza, que posúe a excepcionalidade de ser exclusivamente unha morada pracenteira, sen zonas agrícolas.

5. A arquitectura renacentista española.

Do mesmo xeito que noutros países europeos, a introdución das formas arquitectónicas renacentistas prodúcese no século XVI, e coexistirán coas tradicionais góticas e mudéxares. Pódense distinguir as seguintes etapas:

PLATERESCO. O estrutural continúa sendo gotizante, pero o decorativo é xa plenamente renacentista. A abundancia de grutescos, medallones e columnas balaustradas lembran o labor dos ourives, e de aí procede o seu nome. As novidades “antigas” conviven co gótico e concéntranse nas chamadas portada-retablo. Destacan a portada de *Santa Engracia de Zaragoza* (1504) e a fachada da *Universidade de Salamanca* (1519-25).

PURISMO. No segundo terzo do século XVI a arquitectura faise xa plenamente renacentista, cunha maior preocupación polas proporcións e o equilibrio, e non só pola ornamentación. Séguense modelos italianos. Destacan RODRIGO GIL DE HONTAÑÓN, coa fachada da *Universidade de Alcalá de Henares* (1541-43), DIEGO DE SILOÉ, coa *catedral de Granada*, e PEDRO MACHUCA, co *palacio de Carlos V* en Granada.

ARQUITECTURA HERRERIANA. No último terzo do século XVI, a arquitectura española concede a primacía aos elementos estruturais, carentes practicamente de ornamentación. Recibe o nome do arquitecto que o difundiu, JUAN DE HERRERA, aínda que tamén se coñece como escurialense, polo mosteiro del Escorial, a súa obra máis destacada. Constitúe unha variante renacentista que se manterá ata ben entrado o século XVII.

6. Obras arquitectónicas máis salientables.

SANTA MARÍA DEI FIORI

a) Clasificación:

1. Cultura/ estilo/ movemento: Renacemento (Quattrocento).
2. Cronoloxía: 1418-1446.
3. Título: Cúpula de Santa María dei Fiori (Catedral de Florencia)
4. Autor: Brunelleschi, Filippo.

b) Contexto histórico-artístico:

Esta cúpula, concebida para converterse na maior e a máis alta igrexa de Italia, cambiou totalmente a imaxe de Florencia e conferiulle a grandiosidade que a cidade reclamaba.

Florencia, considerada durante anos como “a nova Roma”, vivía entón o seu máximo esplendor artístico e mercantil.

A catedral era de estilo gótico. Dende o seu inicio estaba pensada a construción dunha cúpula xigante sobre o cruceiro e cando se adxudicou o concurso xa se prefixaran os piares e o tambor octogonal.

Brunelleschi presentou unha maqueta tan innovadora que, antes de rematada, xa foi elixida. Parece ser que gañou o concurso porque evitaba a construción dunha cimbra, a diferenza do resto de arquitectos, que deseñaron maquetas con carísimas e complicadísimas andamiages que debían sustentar a cúpula dende o chan.

O sistema de autosustentación ideado por Brunelleschi era unha novidade excepcional. Non debe sorprendere que fose considerado o primeiro arquitecto plenamente renacentista e moderno, que superou os modelos construtivos clásicos.

A cúpula da catedral reivindicaba indirectamente o que sería o elemento básico da arte renacentista: a perspectiva. No ámbito urbanístico sobresaía por enriba do resto de construcións.

O éxito da cúpula foi tan grande que este elemento converteuse en distintivo das igrexas renacentistas. Miguel Ángel, ao proxectar a cúpula de San Pedro do Vaticano afirmou que quería facer “a súa irmá maior, pero non máis bela”.

Durante máis de cinco séculos arquitectos de todo o mundo intentaron reproducir as propostas de Brunelleschi e a súa concepción espacial.

c) Análise e comentario:

Brunelleschi fíxose coa execución do proxecto máis ambicioso do seu tempo, a finalización da catedral de Florencia. Formado no campo das matemáticas e da xeometría, fuxiu das tradicións arquitectónicas locais e converteuse nun innovador.

Exterior: a cúpula presenta un aspecto singularmente esbelto grazas ao seu perfil oxival -apuntado- conseguido a partir da curvatura dos seus oito nervos de mármore branca que ascenden e únense nunha estilizada lanterna.

A cúpula, cuxas oito caras están recubertas de tellas vermellas, álzase sobre un tambor octogonal de pedra revestido de mármore -branco verde e rosado- cunha gran ventana circular en cada un dos seus lados, á maneira dun ollo de boi.

Planta e interior: a súa construción supuxo un acontecemento excepcional porque se realizou sen cimbras -armazóns de madeira de forma curva que serven de soporte a unha bóveda ou arco mentras se constrúe- nin andamiage.

Brunelleschi ideou un método autoportante para alzalalo. En primeiro lugar, formulou a cúpula como un dobre cascarón octogonal cun espazo baleiro no medio. O cascarón interno -de ladrillos e pedra- debía ser máis resistente que o externo para sostelo.

O espazo baleiro central foi calculado para que, entre ambos cascaróns, puidera trazarse unha esfera virtual. Brunelleschi sabía que desta maneira a súa cúpula, aínda que fora octogonal, beneficiaríase das cualidades dunha cúpula esférica.

Para completar a autosustentación da cúpula, mentras se construía servíuse das fiadas de ladrillo. O artista as concebía ao exterior como círculos perfectos colocados sucesivamente uns sobre outros; en cada fiada situou, a tramos regulares, series de ladrillos verticais; o seu número e emplazamento respondía a un cálculo para que os ladrillos verticais soportaran aos horizontais dispostos entre eles. Así, cada fiada resultaba autoportante e sustentaba á seguinte.

En canto ao empuxe producido na base da cúpula, foi contrarrestado polos propios nervos e por diversas semicúpulas de descarga.

BASÍLICA DE SAN LORENZO

a) Clasificación:

1. Cultura/ estilo/ movemento: Renacemento (Quattrocento).
2. Cronoloxía: 1419-1461.
3. Título: Basílica de San Lourenzo (Florenxia)
4. Autor: Brunelleschi, Filippo.

b) Contexto histórico-artístico:

A basílica actual foi construída no ano 1419 por vontade do fundador da familia dos Médicis, que contratou para o proxecto a Filippo Brunelleschi.

A relación entre os Médicis e o clero florentino era tan boa que a basílica foi o lugar de sepultura de Giovanni, Cosme e outros moitos sucesores. As obras duraron moito tempo e termináronse, excepto a fachada, en 1461, grazas á contribución de Cosme o Vello. A fachada da igrexa está sen terminar, a pesar dos diferentes proxectos, como o que o papa León X lle propuxo en 1518 a Miguel Ángel.

A finais do século XVI, á beira da basílica, construíuse a Capela dos Príncipes, para as tumbas monumentais dos compoñentes da familia Médicis. A pequena torre da basílica é do ano 1740.

c) Análise e comentario:

O interior da basílica ten unha estrutura de cruz latina con tres naves divididas por columnas corintias con arcos de medio punto de pedra serena.

A elegancia do interior débese ao estilo renacentista con proporcións harmónicas e ao seu rigor xeométrico.

A nave central, de maior altura e anchura que as outras, presenta unha arquería con arcos de medio punto sostidos por columnas corintias, cuxos capiteis sosteñen cubos de entaboamento con arquitrabe, friso e cornixa.

A maior altura aparece un muro perforado por amplos e esveltos vans de medio punto que permiten a iluminación natural do interior do templo. A cuberta interior da nave é plana, con casetóns decorados mediante rosetóns dourados sobre fondo branco.

Durante a visita do edificio, merece unha atención especial o tabernáculo de mármore, a Capela dos Ginori, a Capela Maior e a Capela Martelli, na que hai obras de Donatello e Filippo Lippi..

Non achamos na propia edificación referencias simbólicas evidentes, máis aló da que nos mostra a propia planta da basílica, cuxa cruz latina é unha referencia obvia ao máis coñecido símbolo da relixión cristiá. Por outra banda, a propia maxestosidade do edificio vén simbolizar o crecente poder da familia dos Médicis, que encargou a súa construción.

Este templo, claro exemplo da arquitectura renacentista do Quattrocento italiano, inspírase por unha banda nas primeiras basílicas paleocristianas e, por

outro, nos patróns da arquitectura clásica, tal como revelan elementos como a orde corintia ou a cuberta plana con casetóns.

Todo o edificio reflicte o acusado interese de Brunelleschi por conseguir a harmonía e a proporción na construción. Para iso, o arquitecto parte do emprego dun módulo cadrado (ao que responden con exactitude a capela maior e o cruceiro) que se estende ao conxunto do edificio, xa sexa multiplicando ou dividindo as súas dimensións, co que se obtén un acusado efecto de regularidade e simetría.

Atrae tamén ao arquitecto a consecución dunha iluminación natural graduada do interior. Para iso, a nave central mostra grandes ventás, que ven reducidos a óculos nas laterais, mentres que as capelas encostadas carecen de vans ao exterior.

Con todo iso Brunelleschi propoñía un novo tipo de igrexa, que se afastaba dos patróns góticos imperantes ata o momento e inspirábase en modelos clasicistas, dando lugar desta maneira ao comezo da arquitectura renacentista.

PALACIO MÉDICI-RICARDI

a) Clasificación:

1. Cultura/ estilo/ movemento: Renacemento (Quattrocento).
2. Cronoloxía: 1444-1484.
3. Título: Palacio Médici-Ricardi (Florenxia).
4. Autor: Michelozzo.

b) Contexto histórico-artístico:

O Palazzo Medici Riccardi, nomeado pola familia que o construíu e a familia que o ampliou, é un palacio Renacentista florentino que é a sede da cidade metropolitana de Florenxia e tamén está aberto ao público (en parte) como un espazo de exposicións que ofrece un programa de exhibicións temporais.

Orixinalmente construído para Cosme de Médici, xefe da familia bancaria Médici, o palacio foi construído entre 1444 e 1484, segundo os deseños de Michelozzo. Famoso pola súa distinta e impresionante cachotería rústica, é un gran exemplo do típico palacio Renacentista.

c) Análise e comentario:

Caracterízase pola súa elevación tripartita, acentuada polos niveis horizontais que dividen o edificio en pisos de altura decrecente e pasa dunha cachotería rústica na planta baixa a traballos de pedra máis delicadamente refinados no terceiro piso. Isto dá o efecto de que o edificio sexa máis lixeiro e máis alto xa que a vista vaise cara arriba. Influenciado pola antiga arquitectura romana e a obra de Brunelleschi, conta cun fermoso patio de columnas no interior que reflicte os peristilos romanos.

O palacio tamén é famoso polos seus interiores incríbles, particularmente a súa capela, con frescos que representan a procesión dun dos Reis Magos (feitos en 1459 por Benozzo Gozzoli).

SAN PIETRO IN MONTORIO

a) Clasificación:

1. Cultura/ estilo/ movement: Renacemento (Cinquecento).
2. Cronoloxía: 1502.
3. Título: San Pietro in Montorio (Roma).
4. Autor: Bramante.

b) Contexto histórico-artístico:

Bramante, xa sexaxenario, trasladouse a Roma, a cidade dos papas, onde transcorreu a súa última e máis destacada etapa artística. O poderoso papa Xulio II contratouno como urbanista e, neste marco e en estreita colaboración con Rafael, o arquitecto desenvolveu unha serie de proxectos que tiñan como obxectivo facer unha cidade plenamente renacentista. Formado como pintor, Bramante chegará á súa culminación como arquitecto xunto a Rafael e Miguel Anxo.

Trátase dun templete conmemorativo erixido no lugar de Roma onde, segundo a tradición, foi crucificado e decapitado o apóstolo San Pedro. Costeado polos Reis Católicos, o edificio foi proxectado polo arquitecto Bramante.

A súa forma circular, obviando os referentes históricos que a inspiraron, obedece á crenza neoplatónica que afirma que "...Deus, como mente cósmica, correspóndelle a forma esférica máis perfecta" (M. Ficino). Así, San Pietro in Montorio converteuse no templo platónico ideal. As súas formas remitían á idea de divindade e a cúpula simbolizaba o tránsito do mundo terrenal ao celeste. Coas mesmas premisas, e baseado no tempietto bramantino, dous anos máis tarde, Rafael pintaría o templo en "Os desposorios da Virxe".

Bramante pretendeu uniformizar o urbanismo e crear arquetipos de edificios civís e relixiosos. San Pietro in Montorio sería o arquetipo de edificio relixioso por excelencia. Concebiuno inspirándose nos tholoi gregos (templos circulares) e nas grandes obras romanas, especialmente o Panteón romano.

A execución do templo serviu a Bramante para profundizar no deseño de novas formas arquitectónicas que seguisen os parámetros clásicos e para levar o estudo das proporcións ao límite das súas posibilidades. Foi en definitiva un ensaio do que sería o seu proxecto máis ambicioso, a basílica de San Pedro do Vaticano.

c) Análise e comentario:

É unha obra de pequeno tamaño: un templete circular de dous pisos.

A súa planta é circular: sobre unha grada de tres pisos, a modo de estilóbata, descansa unha fila de dezaseis columnas de fuste liso, seguindo os modelos da orde toscana. Este elegante peristilo sostén un friso que lembra ao entaboamento dórico, con tríglifos e métopas, sobre os que se debuxan, nun relevo pouco pronunciado, algúns obxectos litúrxicos. Este esquema enmárcase dentro da tradición arquitectónica que copia os modelos do clasicismo greco-romano. Na parte superior podemos apreciar unha diminuta balaustrada que rodea o corpo superior.

Pero o que describimos ata agora non é máis que o fermoso envoltorio que dá paso a un edificio circular de dous pisos. Tanto no piso inferior como no superior, os paramentos alternan profundas hornacinas e grandes ventanaís, separados entre si por piastras. Ditas hornacinas, baleiras, só permiten algún motivo decorativo na súa parte superior, xa que están rematadas cunha **media cúpula gaionada**, como unha venera (cuncha).

A pesar da aparencia grandiosa, o edificio é de pequenas proporcións.

Coroa o templo unha **cúpula nervada de media esfera**, cuxos nervos conflúen nunha estilizada lanterna que termina nunha cruz.

CÚPULA DE SAN PEDRO DO VATICANO

a) Clasificación:

1. Cultura/ estilo/ movemento: Arquitectura do Renacemento (Cinquecento)
2. Cronoloxía: 1546.
3. Título: Cúpula de San Pedro do Vaticano.
4. Autor: Miguel Anxo.

b) Contexto histórico-artístico:

Dende o punto de vista artístico, o templo é o resultado dos proxectos entrecruzados de distintos autores, quenches trataron de poñer en práctica nesta obra as súas propias concepcións estéticas, combinándoas coas dos Papas que, en definitiva, financiaban os traballos (aínda que sería máis correcto dicir que acabou pagándoos o conxunto da cristiandade europea).

Dúas concepcións diferentes encóntranse na basílica: a idea de da planta centrada de cruz grega e a da planta de cruz latina . Dalgunha maneira, a planta actual do edificio conxuga ámbalas dúas propostas.

Fixémonos no seu desenvolvemento ao longo do tempo:

- Cando en 1503 o Papa Xulio II decide arrasar a vella igrexa paleocristiá de San Pedro, para que sexa substituída cun templo máis acorde coa importancia que o Papado tiña adquirido en Europa, encarga o proxecto a Bramante, quen deseña un edificio de planta centrada, rematado nos seus catro extremos con ábsides e estruturas abovedadas e coroado cunha cúpula semiesférica. As obras non se inician ata 1506, pero Bramante morre en 1513, cando as obras aínda non estaban demasiado desenvolvidas.
- Suceden a Bramante na dirección das obras distintos arquitectos (Rafael, hermanos Sangallo). Todos eles abandoaron a idea de Bramante substituíndo a planta orixinal do edificio por outra de cruz latina, avanzando as obras a ritmo dispar, segundo o momento.
- Posteriormente, Miguel Anxo retomarará o proxecto bramantino (planta de cruz grega) para levantar a gran cúpula central.
- No século XVII Maderno acabou transformando o proxecto de Bramante e Miguel Anxo, regresando á idea da cruz latina.

- Finalmente, o templo completouse coa praza dianteira e a súa famosa columnata, obra de Bernini.

En definitiva, un longo e complexo proceso que serviu para pregoar ao mundo a grandeza e maxestuosidade dos papas de Roma.

c) Análise e comentario:

Aínda que Miguel Anxo argumentou que a arquitectura non era o seu, o Papa púxoo á fronte das obras da Basílica de San Pedro. O xenio italiano retomou o proxecto orixinal de Bramante e partiu da planta de cruz grega, pero reforzou os elementos construtivos para erixir unha cúpula moito máis elevada (131 metros) e rexeitou a idea bramantina de repetir a cúpula de Santa María dei Fiore de Brunelleschi, aínda que si se inspira no arquitecto florentino ao proxectar unha dobre cúpula (unha interior e outra exterior).

Miguel Anxo retomou a idea da planta centralizada e levantou unha enorme cúpula de 46 metros de diámetro que coroa o edificio, cun gran tambor e sostida sobre catro pechinas e catro robustos pires ochavados.

Para descargar o seu enorme peso deseñou outras catro cúpulas de menor tamaño, aínda que finalmente foron construídas dúas delas, cando xa as obras eran dirixidas por Vignola.

Cabe destacar igualmente que sitúa a cúpula sobre o altar maior e sobre a tumba do apóstolo Pedro, enterrado, segundo a tradición, neste lugar. O tambor sobre o que se levanta a cúpula está decorado con columnas pareadas entre as ventás. A alternancia de frontóns triangulares e semicirculares sobre as ventás e as grosas grilandas decoran este exterior.

A cúpula, apuntada para darlle maior prestancia, está atada por uns nervos que, ademais da función técnica, serven para embelecer, coa articulación do espazo, unha superficie que doutra forma sería demasiado monótona. A obra remataríase cunha lanterna.

Finalmente, a cúpula (con algunhas modificacións), concluíuse en 1591, máis de vinte anos despois da morte de Miguel Anxo.

IGREXA DO GESÚ

a) Clasificación:

1. Cultura/ estilo/ movemento: Arquitectura do Renacemento (Cinquecento)
2. Cronoloxía: segunda metade do século XVI.
3. Título: Igrexa do Gesú en Roma.
4. Autores. Arquitecto: Vignola. Fachada: Giacomo della Porta.

b) Contexto histórico-artístico:

Ignacio de Loyola foi quen encargou en 1551 ao arquitecto florentino Nanni dei Baccio Bigio o deseño do primeiro templo xesuíta. Miguel Anxo rediseñouno en

1554, mandando os seus planos por medio dunha carta, aínda que o proxecto permanece inconcluso xa que Loyola falece en 1556.

En 1565 Francisco de Borja foi elixido como Secretario xeral da Compañía de Xesús e foi baixo o seu mandato que se realizou a construción do Gesù.

En 1568, o cardeal Alejandro Farnesio encarga a construción da igrexa a Vignola. Pero, non contento coa fachada, Alejandro Farnesio, despois da morte de Vignola, elixe a Giacomo della Porta para modificala. Tras a súa finalización en 1584, o Gesù foi a máis grande e primeira igrexa completamente nova despois de Sacco de Roma, no que os soldados imperiais de Carlos V arrasaron a cidade.

c) Análise e comentario:

Este edificio, destinado a albergar o sepulcro de San Ignacio de Loyola, converteuse no modelo de igrexa barroca europea porque respondía os criterios da Contrarreforma.

A igrexa ten planta en forma de cruz latina, un corpo dunha soa nave, cúpula sobre cruceiro, capelas laterais entre contrafortes con altares para devocións, un ábside presbiterio circular ao estilo das basilicas paleocristianas.

Esta maneira de concibir o edificio combina trazos propios de igrexas medievais (forma rectangular), e as achegas renacentistas (amplos interiores, asolagados por luz).

A cúpula é un elemento fundamental. Por primeira vez a luz convértese na organizadora do espazo interior.

A fachada de Della Porta tamén se converteu en modelo, durante case catro séculos, das igrexas jesuíticas. Aínda que segue os canons establecidos por Alberti (corpo baixo cunha orde de pilastras e corpo superior terminado en frontón). As volutas laterais do segundo corpo, son unha solución moi enxeñosa para alargar este corpo e combinalo co primeiro.

VILLA CAPRA (VILLA ROTONDA)

a) Clasificación:

1. Cultura/ estilo/ movemento: Arquitectura do Renacemento (Cinquecento)
2. Cronoloxía: segunda metade do século XVI..
3. Título: Villa Capra ou Villa Rotonda (Vicenza).
4. Autor: Andrea Palladio.

b) Contexto histórico-artístico:

O Renacemento descobre a beleza da paisaxe e da vida no campo, como compensación temporal á estreiteza e tráfego da cidade. É a época das églogas e os pastores idealizados. Alberti, inspirándose nas descrições antigas das vilas romanas, sistematiza as que serán as súas características principais. O elemento

crave é unha sala pechada que cumpre as funcións de representación e distribución centralizada, a semellanza do atrio romano. A exquisita decoración renacentista é similar á dos palacios urbanos.

Palladio é o arquitecto que mellor desenvolve estas formulacións, na contorna da súa cidade natal, Vicenza (Véneto). As súas vilas combinan mediante galerías, ao modo romano, elegantes zonas residenciais con pavillóns dedicados aos labores agrícolas. Algunhas aínda hoxe cumpren a súa función.

A obra máis destacada é Villa Capra, tamén chamada A Rotonda, en Vicenza, que posúe a excepcionalidade de ser exclusivamente unha morada pracenteira, sen zonas agrícolas.

A elegancia formal da arquitectura palladiana fixo que a súa influencia fose moi importante nos séculos posteriores, especialmente no neoclasicismo do XVIII, e de maneira máis intensa en Inglaterra. Cabe sinalar tamén a casa de Thomas Jefferson en Virginia, nos Estados Unidos, realizada en 1770.

c) Análise e comentario:

O edificio álzase sobre un pequeno montículo. A vila dispón de catro fachadas monumentais precedidas por amplas escaleiras, que conducen a pórticos de orde xónica, levantados sobre un elevado estereóbato e coroados por un frontón.

Como nos antigos templos romanos, cada pórtico dá acceso á planta principal, onde se aloxa unha sala central circular.

A planta do edificio é un cadrado onde se inscribe unha sala rotonda ao redor da cal se agrupan as diferentes habitacións rectangulares. A cada lado engádese, no exterior, o pórtico coroado con estatuas como acróteras.

Todo o complexo está distribuído polas maravillosas formas xeométricas elementais como o cilindro, a esfera ou o cubo. Estas figuras conteñen un alto grao simbólico. O cadrado, representa o terreal, mentres que o círculo, relaciónase co espiritual.

Tanto a disposición da planta como a vista exterior son totalmente simétricos e proporcionados mostrando unha concordancia perfecta entre as partes. Os frontóns dos diversos pórticos que compoñen A Rotonda son idénticos e mesmo manteñen o mesmo número de escalóns. O pórtico adoitaba empregarse tan só na entrada principal; aquí, con todo, dispónse en todas as fachadas para que a simétrica disposición sexa perfecta.

A sala circular está cuberta por cúpula, limitada ata entón ás igrexas. Nesta estancia empézase a comprender o que quere dicir Palladio cando asigna ao círculo os atributos divinos de *unitá* e *uniformitá*.

Na vila Rotonda, todo resulta perfectamente coherente, unha característica da arquitectura palladiana. A lonxitude, a altura e a xeometría, están determinadas por un sistema de proporcións racionais, derivado de Vitruvio e Alberti.

O ESCORIAL (MADRID)

a) Clasificación:

1. Cultura/ estilo/ movement: Arquitectura do Renacemento (estilo Herreriano)
2. Cronoloxía: segunda metade do século XVI (1563-1584).
3. Título: Mosteiro de San Lourenzo do Escorial.
4. Autor: Juan Bautista de Toledo e Juan de Herrera.

b) Contexto histórico-artístico:

O Real Mosteiro de San Lorenzo do Escorial é un complexo que inclúe un palacio real, unha basílica, un panteón, unha biblioteca, un colexio e un mosteiro. Atópase na localidade española de San Lorenzo del Escorial.

A tipoloxía do Escorial é absolutamente peculiar polo feito de que un mesmo edificio sexa, á vez, residencia e palacio real, mosteiro e biblioteca. Se é verdade que na Idade Media os reis casteláns vinculaban os seus lugares de descanso e retiro a determinados mosteiros, non o é menos que O Escorial parece querer destacar a vinculación incondicional entre a Coroa imperial española e o catolicismo que difundirá por todo o mundo a través das súas colonias (e que en Europa defenderá cos seus exércitos enfrontándose á ameaza de protestantes e otománs).

O século XVI é a época do encumiamiento de España como gran potencia mundial. O comezo da explotación das colonias americanas e a extensión dos territorios europeos achegados pola casa dos Austria á coroa, así como a participación desta nos conflitos políticos e relixiosos europeos, farán que, como dixemos, España sexa a gran potencia do momento. Isto influirá no desenvolvemento da arte, xa que o florecemento económico e político conleva a aparición de gran cantidade de encargos.

Cando en 1563 iníciase a súa construción, as obras serán dirixidas por Juan Bautista de Toledo, que traballara como asistente de Miguel Ángel na construción da basílica de San Pedro. O Escorial será a culminación da arquitectura renacentista en España e a súa tipoloxía responderá a un estilo manierista formalmente sobrio que recibirá o nome de estilo herreriano (por Juan de Herrera, sucesor de Juan Bautista de Toledo na dirección de obra e deseño del Escorial). Devandito estilo herreriano terá ampla difusión por España e as súas formas manteranse ata ben entrado o Barroco.

En 1557 as tropas españolas derrotaron ao exército francés na batalla de San Quintín. A batalla produciuse o día de San Lorenzo, o que induciu a Felipe II a dedicar a construción do Escorial a este santo. Aínda que non hai testemuños directos disto, sostívose que a planta do edificio evoca a forma dunha grella xa que, segundo a tradición, San Lorenzo fora martirizado asado nunha grella.

Cada parte do edificio, tanto no seu aspecto exterior como no seu contido, revela un tratamento particular, denominado “desornamentado”, que se caracteriza pola súa austeridade decorativa e polo purismo das súas formas, inaugurando o que será coñecido como “estilo escurialense”.

Este edificio na súa totalidade responde a un complexo programa cuxo principal autor foi Filipe II. Por tanto, o resultado final tamén corresponde a unha parte da esencia do monarca. O carácter funerario e relixioso, a austeridade da arquitectura, a elección da disposición interior e a súa decoración... Todos estes aspectos son a translación do sentir dun soberano que puxo o seu corazón e mente ao servizo deste monumento arquitectónico.

Con este edificio conseguiu alcanzar a súa anhelada Gloria, tanto como rei como persoa, conseguindo perpetuarse na historia do seu país, pero tamén na historia universal da arte.

c) Análise e comentario:

O edificio, de enorme tamaño, destaca pola súa súa austeridade formal. Construíuse con grandes perpiaños de granito obtido en canteiras da mesma serra de Guadarrama. O gris amarelado do granito contrasta coa lousa azulada utilizada para os tellados. A pendente destes débese a unha cuestión funcional: evitar que se acumule a frecuente neve invernal.

A forma da súa planta destaca pola súa perfecta simetría: un rectángulo inmenso parcelado nunha estrutura reticular parecida a unha grella, cuxo eixo central prolóngase cun apéndice a modo de mango (o palacio de Felipe II nos pisos superiores/panteón no baixo e cripta). A forma lémbrenos o martirio de San Lorenzo.

A sobriedade, a pureza de liñas e a ausencia de decoracións accesorias é unha das características máis rechamantes de toda a edificación e propia do estilo herreriano. Así, os muros son continuos, sen entablamentos, nin pilastras ou columnas adosadas que subliñen a división en pisos ou rúas. Igualmente, as ventás que se abren nos seus muros non mostran ningún tipo de adorno nin frontón que as remate.

A **fachada principal** é a oriental, presidida por unha portada de estilo clasicista ao Palladio. Nela destaca:

- a **superposición da orde toscana** (nivel inferior) e a **xónica** nas columnas colosais, que sosteñen entaboamentos.
- O piso superior está rematado ademais por un **frontón triangular**.
- Nos intercolumnios **altéranse os vans cegos con xanelas**.
- Tamén podemos atopar algún elemento decorativo como bólas graníticas, pirámides, así como tres elementos figurativos: a **estatua de San Lorenzo** (o santo patrón), un bajorrelieve co **símbolo da grella** na que foi martirizado o santo e o **escudo de armas** de Felipe II.

Desde esta entrada accédese ao patio dos Reyes ao cal se abre a igrexa.

A **igrexa**, coas dúas altas torres flanqueando a súa fachada e, sobre todo, coa imponente presenza da súa cúpula con lanterna, aparece no centro da planta e dominando a imaxe do conxunto, simbolizando así a vinculación da Igrexa Católica

ao poder imperial. O interior da igrexa destaca outra vez pola rotundidade formal coa que interpreta os modelos renacentistas italianos nos que se inspira. A planta era orixinalmente unha variante das que deseñaron Bramante e Miguel Ángel para a basílica de San Pedro, cunha cruz grega inserida nun cadrado, pero tras o Concilio de Trento deuse preeminencia á planta de cruz latina.

Se hai outro elemento característico na imaxe do palacio son as **catro torres rematadas por chapiteles** que se levantan nas catro esquinas do edificio e que se converteron en algo característico na arquitectura española do Século de Ouro. *(Un chapitel, cuxo emprego parece provir de Flandres, é unha cuberta que coroa unha torre e ten forma de pirámide rematada por unha agulla).*

7. Características xerais da escultura renacentista.

A escultura renacentista inspírase directamente nas obras romanas conservadas, cada vez máis abundantes pola súa continua procura entre antigas ruínas. Deste xeito descóbrese tamén a escultura grega, polas abundantes copias encargadas polos romanos.

Como consecuencia, recupérase a idea clásica da beleza humana como orde, proporción, harmonía, etc. O resultado será o intento de representación de homes e mulleres perfectos, ideais, pero para iso é necesario coñecer anatomicamente a composición do ser humano.

Os relevos continúan sendo importantes, pero neles é preciso representar o espazo de forma veraz. Para iso utilízase a perspectiva lineal, do mesmo xeito que na pintura.

Seguen sendo predominantes os temas relixiosos, aínda que agora acordes coa nova sensibilidade humanista e relixiosa.

Séguenlles os temas mitolóxicos, consecuencia da admiración por todo o antigo. Non se cre nos deuses e asuntos representados, pero considéraselles portadores de verdades morais e alegóricas, só accesibles aos instruídos. Noutras ocasións, a mitoloxía relaciónase coa astroloxía, considerada unha ciencia por entón.

Os retratos son cada vez máis frecuentes, e relaciónanse coa importancia que se dá á reputación, a fama dos personaxes importantes. Unha variante importante son os retratos fúnebres; algúns dos sepulcros que se levantan nas igrexas alcanzarán dimensións monumentais e unirán a arquitectura e a escultura. Noutras ocasións posúen unha carga de propaganda política, especialmente nos ecuestres.

8. Obras escultóricas máis salientables.

O DAVID (DE DONATELLO)

por Eva Figueira

a) Clasificación:

1. Cultura/ estilo/ movement: Escultura do Renacemento (Quatrocento)
2. Cronoloxía: 1430-1440.
3. Título: O David.
4. Autor: Donatello.

b) Contexto histórico-artístico: esta obra é unha das obras máis importantes do primeiro Renacemento. Por unha parte, é a primeira vez dende a Antigüidade que un escultor se atreve a crear un desnudo tridimensional de tamaño natural e, por outra, é o inicio da loita do artista para liberarse do marco arquitectónico e das súas limitacións.

O desenvolvemento do comercio e a banca, así como da burguesía, converte a cidade de Florencia nun lugar privilexiado para o cultivo da arte, sendo un lugar no que florecerán os mecenas e na que o humanismo e o Renacemento acadará un gran esplendor.

Esta obra é un exemplo da nova mentalidade. Por unha parte, o humanismo que recupera a fe no home, na súa dignidade e capacidade para investigar e disfrutar da natureza, que se reflicte no desnudo. Por outra parte, a recuperación do mundo antigo como ideal de beleza que se logra mediante a harmonía e a medida. Nesta liña explícanse as influencias gregas e a busca dun canon de beleza.

Donatello está considerado coma o escultor máis importante e influínte do primeiro Renacemento. Lonxe de repetir vellas fórmulas utilizadas polos artistas medievais, estudiará o corpo humano a partir de modelos que posarán para el, como tiña sido costume na Antigüidade entre os artistas gregos e romanos.

Nesta obra o artista retomou o desnudo tridimensional de tamaño natural da Antigüidade Clásica, aínda que o tratamento da anatomía masculina difira da tipoloxía clásica no escaso desenvolvemento muscular e na aparencia andróxina coa que dota ao seu David, en contraposición coa dos atletas gregos.

Co paso do tempo, Donatello foise alonxando do clasicismo das súas primeiras esculturas para potenciar o dramatismo e o naturalismo.

c) Análise e comentario: Donatello aprendeu a técnica da escultura en bronce traballando no taller de Ghiberti e nas portas do baptisterio de Florencia. Tamén traballou con Brunelleschi, con quen foi a Roma para estudar monumentos da Antigüidade clásica.

En canto á temática da obra, o David de Donatello vai máis alá dunha simple escenificación do relato bíblico. Para interpretar correctamente esta escultura hai que prestar atención ao casco de Goliath, un claro referente dos duques de Milán, que reiteradamente ameazaron á próspera cidade de Florencia. Non menos

importante é o sombreiro de David, típico dos campesiños florentinos. Así pois, Florencia representaba a David e Milán a Goliath.

Nesta, a súa obra mestra, maniféstase a influencia do mundo clásico en múltiples aspectos: por primeira vez dende a Antigüidade móstrase unha escultura de vulto redondo desnuda (antropocentrismo). Non menos importante é o uso da curva praxiteliana (acusado contraposto en forma de S invertido, que lembra á célebre Hermes con Dionisos).

Este contraposto está presente no equilibrio das formas do brazo dereito tenso agarrando a espada, e o esquerdo relaxado, apoiado en ángulo coa cadeira, creando así un espazo baleiro, sostendo unha pedra. O mesmo contraste pode verse nas pernas, coa dereita firmemente apoiada e tensa e a esquerda relaxada e apoiada sobre a cabeza de Goliath.

Destaca tamén o escaso desenvolvemento anatómico (evidente nos brazos) e o rostro pouco varonil que non corresponde coa exaltación dos corpos dos atletas gregos. Do mesmo xeito, a expresión do rostro é serea, sen sinal de esforzo: representa o equilibrio e a serenidade moral (a forza interior leva ao triunfo).

O obxectivo de Donatello con esta obra é a busca do ideal de beleza, representar a un home -na súa xuventude- como modelo de beleza. É un tema relixioso pero non hai unha intencionalidade de promover a fe, senón de representar a beleza.

GATTAMELATA (DE DONATELLO)

por Jacobo Rodríguez

a) Clasificación:

1. Cultura/ estilo/ movemento: Escultura do Renacemento (Quattrocento)
2. Cronoloxía: mediados do século XV.
3. Título: O Condottiero Gattamelata.
4. Autor: Donatello.

b) Contexto histórico-artístico: o Renacemento nace en Italia. Unha serie de factores converten ás cidades italianas no centro cultural e artístico dos séculos XV e XVI: dinamismo económico e comercial, familias aristocráticas amantes da arte, novas correntes filosóficas como o neoplatonismo e humanismo, a aparición dun conxunto de artistas que apostan por esta nova forma de concibir a arte. Florencia no Quattrocento era o centro artístico.

A diferenza dos movementos artísticos anteriores, que se centraron na figura de Deus (teocentrismo), os artistas prestaron atención ao ser humano do mesmo xeito que sucedeu na época clásica (antropocentrismo). Nesta liña, se atendemos á etimoloxía, Renacemento significa volver ás orixes.

É difícil entender o Quattrocento florentino sen ter en conta aos Medicis, que acapararon o poder político da cidade durante gran parte do século, ademais de servir de mecenas para o talento artístico que poboaba a cidade.

En canto ao autor, a Donatello considéraselle un xenio, comparable a Miguel Ángel e Bernini. Destaca pola súa evolución acorde co paso da vida, pola súa depurada técnica, pola simbiose entre idealismo, beleza e captación psicolóxica. Dedicou toda a súa vida á escultura, fai moitas obras, variadas en canto temática, materiais e técnicas. E todas elas son de gran calidade.

Tamén cabe destacar que conviviu con artistas como Brunelleschi ou Ghiberti, dos que aprendeu e cos que investigou para despois crear o seu propio selo.

O Gattamelata é a escultura ecuestre máis famosa do Renacemento. Serviu de inspiración a artistas posteriores. Deste xeito, encontramos un fresco coetáneo de Paolo Uccello titulado *El monumento funerario a Sir John Hawkwood* de aspecto similar, así como tamén outros retratos de Corte durante o Barroco como o *ecuestre do duque de Lerma*, de Rubens.

c) Análise e comentario: o Gattamelata é unha escultura ecuestre de vulto redondo realizada en bronce baixo a técnica da cera perdida. Esta consistía en crear a figura a partir dun molde recheo de cera, o cal despois rompíase para obter o resultado final.

Presenta unha finalidade propagandística co fin de dignificar a Erasmo de Narni, un dos *condottiers* máis famosos do Renacemento italiano (mercenario ao servizo das cidades-estado). Aínda que esta sexa a prioritaria, cumpre outra función funeraria ao albergar no seu pedestal os seus restos.

Esta obra é a primeira escultura ecuestre en bronce da idade moderna. Representase a unha figura montando a cabalo no momento no que pasa lista ao exército. Esta viste unha indumentaria propiamente militar e ademais porta bastón de mando símbolo do seu estatus social. A través desta linguaxe formal, trátase de equiparar ao *condottiero* cun emperador romano. Posiblemente Donatello inspirouse na escultura ecuestre de Marco Aurelio para realizalo.

En canto aos elementos formais, as superficies lisas do cabalo contrastan con outras rugosas como as roupaxes do home, sendo estas máis elaboradas ao estar confeccionadas por pregaduras.

O dinamismo vén dado polo avance do cabalo, que se nos presenta en actitude en marcha erguendo unha das súas patas dianteiras. Debaixo desta obsérvase unha esfera de bronce que serve de soporte para estabilizar á obra. En contraposición, o xinete posee unha actitude máis serena ao manterse erguido observando á fronte.

A escultura presenta un punto de vista frontal en contrapicado, aínda que pode ser contemplada desde distintos ángulos destacando o lateral.

Ambas figuras están tratadas de xeito naturalista xa que no caso do equino aparecen os trazos tradicionais (crin, cola, ferraduras, etc.). En canto á figura humana, Erasmo de Narni semella un personaxe de avanzada idade, tal e como podemos observar no nacemento do pelo (entradas) ou nos seus trazos faciais máis engurrados. Este aspecto físico é representativo do ideal humanista, xa que se relaciona a experiencia coa sabedoría (isto non sucede no caso do seu gran precedente romano, a figura ecuestre de Marco Aurelio, o cal está máis idealizado ao contar cun aspecto máis novo, enlazando así coa propaganda imperial da antiga Roma).

Tamén destacable é o feito de que esta obra debémola entender dentro dun contexto urbanístico. Está destinada a unha praza pública, concretamente en Padua, ocupando nesta un lugar preferente con independencia da arquitectura.

O DAVID (de Miguel Anxo)

por Iago Veiga

a) Clasificación:

1. Cultura/ estilo/ movemento: Escultura do Renacemento (Cinquecento)
2. Cronoloxía: 1501-1504.
3. Título: O David.
4. Autor: Miguel Anxo.

b) Contexto histórico-artístico: Miguel Anxo recibiu o encargo de tallar ao heroe do Antigo Testamento a partir dun bloque de mármore de extraordinaria altura e moi estreito, unha peza bastante maltratada que permanecera durante corenta anos no patio de obras da catedral de Florencia.

O David foi encargado a Miguel Anxo, orixinariamente, polos coengos (canónigos) da catedral de Florencia. Unha vez concluída esta, e á vista do extraordinario resultado, o gremio de mercaderes da cidade decidiu adquirila para situala en fronte do *Pazo da Señoría*, sede do goberno da cidade, na praza do mesmo nome, de maneira que servise como unha clara representación da liberdade encarnada pola república florentina.

A escultura é un fiel reflexo da mentalidade existente en Florencia, cidade na que as formulacións da burguesía dedicada ao comercio e á Banca atopábanse amplamente extendidas. Consecuencia desta puxanza comercial e interese pola cultura será a importante tarefa de mecenazgo que practicará esta clase social.

Miguel Anxo conclúe esta obra cando tiña 29 anos de idade. Anos antes tiña realizado a Piedade do Vaticano, na que os rasgos da **terribilitá** non son aínda moi perceptibles. Neste sentido, o David precede á realización da escultura de Moisés, na que tales rasgos son aínda máis destacados.

c) Análise e comentario: esta obra, é unha escultura feita por Miguel Anxo, que representa ao rei David bíblico, no momento anterior a enfrentarse con Goliat. É considerada, según a maioría dos historiadores, unha das obras mestras do Renacemento.

Esta escultura, ten unhas dimensións de 5,17m de alto e un peso de 5572kg polo que non é para nada pequena.

O corpo de David, a diferenza doutras obras anteriores como a de Donatello e Verrocchio, é musculado e non aparece victorioso, senón que presenta unha postura de tensión previa ao combate -movemento en potencia-. Así, o David aparece desnudo e como un atleta, porta na súa man esquerda unha fonda (apoiada sobre o seu ombreiro) e, na dereita, unha pedra. O traballo da pedra é tan real e perfecto que son claramente apreciables os rasgos do rostro, o cabelo rizado, a musculatura e o acabado da pel, coas venas marcadas.

Esta figura móstranos a utilización de técnicas da escultura clásica, como o contraposto, que consiste no adiantamento dunha das pernas para ofrecer máis movemento á figura. O David non mostra frontalidade, xa que é de vulto redondo e o seu corpo está lixeiramente xirado ao igual que a súa cabeza -con ese xiro da cabeza Miguel Anxo invita ao espectador a rodear a escultura, rompendo a frontalidade-.

Á perfección clásica no modelado do corpo, únense estratéxicos detalles que dan vitalidade e revelan un corpo sometido a gran tensión: a cabeza sobredimensionada; a mirada expectante; o vigor concentrado na súa man robusta, cuxo tamaño esaxerado faina máis poderosa... son recursos da súa famosa **terribilitá**, que o alonxan dos cánones clásicos. Incluso as extremidades, que se viron contidas a causa da estreitez do bloque de mármore, expresan toda a tensión dinámica dun corpo vigoroso.

O MOISÉS (de Miguel Anxo)

por Jorge -aínda que non lle tocaba-

a) Clasificación:

1. Cultura/ estilo/ movemento: Escultura do Renacemento (Cinquecento)
2. Cronoloxía: 1515.
3. Título: Moisés (na igrexa de San Pedro en Víncoli, en Roma).
4. Autor: Miguel Anxo.

b) Contexto histórico-artístico: Miguel Angel é o escultor máis importante do Cinquecento italiano. Imaxe do xenio renacentista, exerce con mestría en todos os campos (arquitecto, pintor, poeta), aínda que se sente escultor. Busca expresar nas súas obras unha Idea, no sentido neoplatónico: unha beleza que sexa expresión dunha orde intelectual. Toda a súa vida será un titánico esforzo por liberar a forma da materia que a aprisiona. Podemos consideralo, sen ningunha dúbida, como a expresión do artista total.

Esta obra pertence ao sepulcro do Papa Xulio II, o seu mecenas, que llo encarga en 1505, aínda que o artista non o termina ata 1545 e dun modo moi diferente a como o proxectara. O proxecto orixinal consistía nunha tumba exenta, con catro fachadas, con máis de corenta grandiosas estatuas, que se colocaría baixo a cúpula de San Pedro do Vaticano. Este delirante proxecto irá reducíndose por motivos económicos e familiares (xa morto o pontífice) ata que Miguel Angel deséñao como un sepulcro encostado. Esculpe os Escravos, alusivos ás ataduras da vida humana, e a Vitoria, pero non se atopan no sepulcro definitivo, emprazado en San Pedro in Víncoli, onde só figuran sete estatuas: Raquel e Lía, que representan a vida contemplativa e a vida activa, o grandioso Moisés e algunhas outras apenas desbastadas.

En canto ao simbolismo da obra, algúns quixeron ver no Moisés un retrato idealizado do propio escultor ou do Papa Xulio II, temible guerreiro e líder espiritual, do mesmo xeito que o profeta bíblico. Outros pensan que pode ser un símbolo dos elementos que compoñen a Natureza; así, a barba representaría a auga e o cabelo,

as chamas do lume. Para Miguel Angel podería simbolizar a fusión da vida activa e a contemplativa, segundo o ideal neoplatónico.

c) Análise e comentario: o tema representado é bíblico (unha pasaxe do Antigo Testamento): o profeta Moisés, ao regresar da súa estancia de corenta días no monte Sinaí, portando debaixo do brazo as Táboas da Lei para ensinalas aos israelitas, contempla arrepiado como estes abandonaron o culto de Jahvé e están a adorar ao Becerro de Ouro.

O modelado é perfecto; Miguel Angel tratou o mármore, o seu material predilecto, coma se fose a máis dócil dos materiais (arxila, plastilina, etc.). O estudo anatómico é dun naturalismo asombroso (os brazos do profeta exhiben a fortaleza e tensión dun atleta, a pesar da idade madura do mesmo). O mármore branco pulido deixa escorregar a luz. As roupas caen en pliegues de gran naturalismo, onde os contrastes de luces e sombras que provocan as profundas oquedades no mármore, outorgan á figura o seu rotundo volume.

A **composición**, moi estudada, é **pechada, clásica**; estrutúrase nun eixo vertical desde a cabeza ata o pliegue formado entre as pernas do profeta, cuxa figura queda enmarcada por dúas liñas rectas verticais nos extremos. Existe un lixeiro **contraposto** (a pesar da posición sedente) marcado polo xiro da cabeza e a simétrica composición entre brazo esquerdo cara arriba e dereito cara abaixo, así como perna esquerda cara a fóra e dereita cara a dentro. As liñas rectas quedan dulcificadas e compensadas por dúas liñas curvas paralelas: a que forma a longa e ensortijada barba ata o brazo esquerdo, e a iniciada no brazo dereito estirado ata a perna esquerda.

Con esta complexa composición, o artista suxire o **movemento en potencia**: os músculos están en tensión, pero non hai movemento en acto. Consegue que este coloso non resulte pesado, senón grandioso. Capta o instante en que Moisés volve a cabeza e vai levantarse, cheo de furia ante a infidelidade do seu pobo. Esta ira, a **"terribilitá"** que lle embarga, exprésase no seu rostro, que se contrae nun xesto ceñudo e feroz, anticipo da cólera que estalará en breve. Miguel Angel abandona desta maneira os rostros serenos da súa primeira época e opta por unha expresividade acentuada e dramática, anuncio do Barroco. É a culminación do idealismo dramático que caracteriza esta etapa da súa produción escultórica e que tamén observamos na súa pintura.

Podemos ver nesta escultura as **características do estilo renacentista**: procura da beleza ideal, acentuado naturalismo, interese pola figura humana e a súa anatomía (o corpo como expresión do ideal humanista de virtude e fortaleza e non como depósito do pecado, como era percibido na Idade Media), tal como corresponde á cultura antropocéntrica do período humanista. Ademais, do mesmo xeito que na Antigüidade clásica, créanse composicións equilibradas, harmoniosas, movemento en potencia, perfección técnica.

Todas estas características, con todo, deben ser matizadas segundo a natureza da obra e o autor do que se trate, xa que Miguel Ángel é, en si mesmo, un caso excepcional pola calidade das súas obras e a evolución estilística que ofrece na súa longa vida: desde o idealismo clásico de influxo donatelliano ata o dramatismo das súas obras de madurez ou a distorsión (anticlásica) das súas últimas versións da Pietá (a Rondanini), antecedentes xa do Barroco.

ESCULTURAS DAS TUMBAS DOS MEDICIS (de Miguel Anxo)

por Antón Mato

a) Clasificación:

1. Cultura/ estilo/ movemento: Escultura do Renacemento (Cinquecento)
2. Cronoloxía: 1521-1530.
3. Título: Tumba de Giuliano e Lorenzo de Médicis.
4. Autor: Miguel Anxo.

b) Contexto histórico-artístico: a longa vida de Miguel Ángel permitiulle vivir a transformación e os cambios do século XVI. Dos primeiros anos de mecenado do Papado e do pleno clasicismo, pásase á crise espiritual provocada pola Reforma protestante que afectou ao artista, a esta crise únese a inestabilidade provocada pola intervención de Francia ou España no seu intento por influír en Italia e no nomeamento e posición diplomática dos Papas.

Esta inestabilidade ten algúns exemplos que afectan á vida persoal do escultor como o saqueo de Roma polos terzos españois, a conspiración contra os Médicis, que foron expulsados de Florencia, de onde el tivo que fuxir Miguel Angel.

Cando realiza esta obra Miguel Ángel está ao final da súa etapa de madurez e xa insinúa elementos estilísticos da súa chamada etapa final ou de vellez.

Estes túmulos están situados na Sacristía Nova da basílica de San Lourenzo en Florencia. Esta basílica foi construída por vontade do fundador da familia Medici en 1419. Cando Lourenzo de Médicis o Mozo morreu en 1519, o papa León X decidiu utilizar a antiga sancristía como capela funeraria para a nova xeración da familia. Encomendoulle o proxecto das tumbas a Miguel Anxo, quen comezou a construílas en 1521. Debido a varios contratempos -entre eles a expulsión dos Médicis do poder florentino- e á marcha de Miguel Anxo a Roma, as tumbas quedaron sen finalizar. Conseguiu rematar só dous dos catro monumentos sepulcrais: a tumba de Lorenzo e a tumba de Giuliano de Médicis.

c) Análise e comentario: orixinariamente Miguel Angel deseñou crear as catro tumbas nunha estrutura independente. Finalmente, este proxecto foi abandonado en favor das dúas tumbas dobres en cada parede lateral, unha para os Duchi (os mozos) e outra para os Magnifici (os vellos).

Tumba de Lourenzo de Médicis

O personaxe dentro da hornacina (Lourenzo) parece estar como comprimido ou aprisionado. Atópase meditando, sendo símbolo da vida contemplativa (a man no queixo e o dedo nos beizos son símbolos de recolleemento, meditación e serenidade...). Ademais, o seu cóbado apóiase nun pequeno cofre, símbolo da avaricia.

O material utilizado é o mármore e o procedemento a talla, pero cun tratamento das superficies moi diverso -con superficies puídas que contrastan con outras rugosas e mesmo con formas non acabadas-.

A escultura é un "retrato idealizado" de Lorenzo de Médicis. Apreciamos nela, á súa dereita, un esquema compositivo pechado que conclúe no seu queixo; en cambio, á esquerda, a composición é aberta, abríndose o xeonllo, cóbado e o xiro da cabeza cara ao exterior

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 (entre ambas créase un espazo en V).

Ademais, cabe destacar que, se os nosos ollos seguen a diagonal da súa perna dereita e desprázanse cara aos pliegues e o brazo esquerdo, estaríamos vendo un esquema compositivo dinámico en zig-zag.

En canto á luz, crea profundos efectos de clarooscuro.

Ademais, sobre o sartego, cun 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 un gran coidado anatómico e represéntase desperezándose, e contrasta co Crepúsculo, figura que se representa descoidada, (non finito).

Tumba de Giuliano de Médicis

O conxunto da Tumba de Giuliano de Médicis, está presidido pola súa estatua idealizada comprimida dentro da hornacina. Vai vestido con coraza do mesmo xeito que as imaxes toracatas -identificados como xefes militares- dos emperadores romanos e con bastón de mando como os gobernantes, sendo a súa actitude a de dispoñerse a intervir (de aí que se relacione coa vida activa).

Está acompañado das alegorías do día e a noite, dous momentos plenos do transcorrer do tempo (a plenitude e a morte).

Desde o punto de vista formal, a estatua presenta unha actitude movida, retorcendo ou virando o torso, adianta unha perna mais tensa e atrasa a outra máis relaxada, adianta un ombreiro e retrocede outro. É resume, presenta un contraposto.

O simbolismo da figura complétase mostrando a xenerosidade do defunto, quen porta no colo moedas. Tamén na expresión Miguel Angel mostra a decisión que se lle supón ao ideal de cabaleiro.

En canto ao significado das alegorías do día e a noite, en palabras de Miguel Angel: *“o Día e a Noite falan e din: co noso curso veloz levamos ao duque Giuliano á morte: é xusto que tome vinganza sobre nós, como o fai. E a vinganza é esta: que téndoo morto nós a el, el, morto, quitounos a luz; cos seus ollos pechados pechou os nosos, que non brillan xa sobre a terra”*.

a) Clasificación:

1. Cultura/ estilo/ movemento: Escultura do Renacemento (Cinquecento)
2. Cronoloxía: 1498-1499.
3. Título: Piedade do Vaticano.
4. Autor: Miguel Anxo.

b) Contexto histórico-artístico: esta obra representa a síntese perfecta entre o clasicismo e os ideais renacentistas. Este grupo consagrou como escultor a Miguel Angel aos seus 24 anos e é un claro exemplo do que el definía como “a arte de sacar e non engadir”; é dicir, o bloque da figura xa contén a figura... só hai que descubri-la.

Antes de realizar unha escultura Miguel Angel adoitaba debuxar un esbozo a escala reducida do que querría plasmar. Posteriormente realizaba unha maqueta e a continuación trasladábase á canteira para elixir o bloque de mármore axeitado. Empezaba a traballar a pedra pola parte frontal, esbozaba as contornas e profundizaba nas formas. Neste sentido destaco a concepción da escultura coma o arte de sacar... extraer a figura que xa existía dentro da pedra.

As características máis sobresaíntes das súas esculturas son: a grandiosidade das figuras; as súas facciós, que reflexan interiores apaixonados; as súas anatomías rotundas, que reflexan unha paixón vital e un dinamismo contido; e, por último, unha xestualidade que os seus contemporáneos chamaron terribilitá.

Miguel Angel foi un xenio creador e o seu principal inimigo foi el mesmo, quen nunca estivo satisfeito co seu traballo. Ese perfeccionismo case enfermizo facíalle estar sempre en ensión e de mal humor. Este carácter irascible e particular fixo que non rematara moitas das súas obras, en especial aquelas que comezou no último período da súa vida.

A Piedade do Vaticano foi a única estatua firmada por Miguel Angel, quen se sentiu profundamente orgulloso do seu traballo ao firmala. Así, na cinta que cruza o peito da Virxe cincelou: “Michael Angelus florentin faciebat”.

c) Análise e comentario: pode unha nai ter a mesma idade que un fillo ou incluso ser máis xoven ca el? Evidentemente non, a non ser que esteamos referíndonos a esta marabilla da escultura de todos os tempos.

A obra escultórica da Piedade do Vaticano ten unhas dimensións de 195 centímetros de ancho e 174 centímetros de alto; e trátase dunha obra a tamaño real, que reforza o seu carácter realista ante o espectador.

Esta obra é de vulto redondo , o que significa que se pode ver desde todos os ángulos, pero o punto de vista preferido é o frontal.

A composición representa o instante posterior á crucifixión, na que o fillo morto descansa no colo da súa nai. En contra da tradición, decidiu dar un aspecto xuvenil á Virxe, máis axeitado á pureza da nai de Deus. Como o propio artista recoñeceu: *“a nai ten que ser xoven, máis xoven que o fillo, para mostrarse*

eternamente xoven. Mentras, o fillo debe aparecer como un home calquera nos seus restos mortais”

A composición da Piedade presenta dúas figuras, a Virxe María e Xesucristo, que conforman unha pirámide pechada. A Virxe, sentada e erguida, sostén ao Xesucristo xacente no seu colo. O corpo de Cristo está encadrado case por completo dentro da contorna debuxada polo corpo de María, o que enfatiza a unión íntima entre a nai e o fillo.

A Virxe mantén a mirada baixa, acolle cunha man ao difunto, mentras que coa outra parece invitarnos a adoralo. O seu vestido actúa como base da pirámide. Sorprende a expresión do rostro de María, que non mostra emoción. A dirección da súa cabeza, curvada cara abaixo, fainos pensar que María está contemplando e meditando a escena do seu corazón.

O rostro de Xesucristo, segundo o propio Miguel Anxo, representa un home incorporado á natureza humana, polo tanto común nos seus restos mortais. Non obstante, non vemos na figura sinais de dor.

O conxunto contrapón a desnudez do corpo estilizado de Xesús ao ropaxe de profundos pliegues de María, a pesadez da Virxe coa lixeireza do redentor, que só toca o chan co pé dereito. A partir desta pequena descrición poderíamos indicar como o traballo deses pliegues e o interese pola anatomía humana remítenos ao máis puro clasicismo.

Por último, impresiona neste conxunto escultórico o acabado, que é perfecto: o escultor pulimentou a obra ata deixar as superficies completamente lisas. Este acabado perfecto contrasta co “non finito” que o escultor adoptará noutras obras posteriores.

9. Características fundamentais da pintura renacentista.

Cando se inicia o renacemento non se coñecen pinturas de tempos dos romanos (só un século despois descubrirose as da Domus Aurea de Nerón, en Roma). Por iso os pintores, a diferenza dos arquitectos e os escultores, carecen de modelos en que inspirarse. Por iso, as súas fontes de inspiración serán a natureza, e os mestres do Trecento, como Giotto.

Continuando os esforzos daqueles pintores, quérese representar sobre as dúas dimensións do muro ou do cadro un espazo real, de tres dimensións. En primeiro lugar, persoas, animais e cousas deben posuír volume, profundidade. Para logralo utilízase o modelado (sombreáanse as zonas máis distantes do obxecto) e os escorzos (sitúanse algúns obxectos perpendiculares ao plano pintado, para suxerir a profundidade).

Pero estes recursos conducen á indagación sobre a luz. Débese representar nos seus distintos efectos sobre as cousas, con distintos tipos de luz, e sobre o mesmo aire.

Pero a gran conquista é a da perspectiva lineal. A pintura preguntouse dende antigo o modo de ordenar figuras e obxectos sobre a superficie. Neste sentido podemos distinguir entre:

- Perspectiva xerárquica. É o sistema tradicional, característico do románico e o gótico. As figuras ordénanse en tamaño en función da súa importancia, independentemente dasúa posición.
- Perspectiva caballera. Píntase desde un punto de vista elevado, polo que as liñas de fuga tenden a ser paralelas entre si. Os pintores achican o tamaño das figuras de forma intuitiva. Comezou a utilizarse por parte dos pintores italianos do Trecento, e os flamencos do s. XV.
- **Perspectiva lineal ou xeométrica.** É a gran achega do Quattrocento. Baséase no concepto de pirámide visual de Brunelleschi, desenvolto por Alberti. Nun cadro, todos os puntos das figuras, obxectos e escenarios converxen cara ao punto de fuga, coincidente coa mirada do espectador. Inicialmente sublíñase o efecto mediante composicións simétricas e frontais (por exemplo, A Escola de Atenas, de Rafael), que progresivamente se farán máis complexas.
- **Perspectiva aérea.** Quere representar o efecto da atmosfera, que envolve obxectos e figuras facendo que as situadas ao lonxe aparezan desvaídas, con menos nitidez. Con iso obtense unha sensación moi realista de distancia.

Por último, os pintores renacentistas perseguen unha visión unitaria do representado (o cadro como unidade), en relación coa preocupación pola harmonía e a beleza ideal que caracteriza ao renacemento.

Predominan os mesmos temas que estudamos na escultura (relixiosos, mitolóxicos, retratos), pero a eles únenselle algunhas innovacións; cadros de xénero (que representan escenas da vida corrente), paisaxes (en relación co redescubrimento da natureza), alegorías.

10. Obras fundamentais da pintura renacentista.

O TRIBUTO (de Masaccio)

por Elena Lijó

b) Clasificación:

1. Cultura/ estilo/ movemento: Pintura do Renacemento (Quattrocento)
2. Cronoloxía: 1425 -aproximadamente-.
3. Título: O tributo da moeda (na igrexa do Carmine, en Florencia)
4. Autor: Masaccio.

b) Contexto histórico-artístico: os frescos do igrexa do Carmine supoñen o inicio da pintura moderna grazas ás achegas de Masaccio que ten no campo da pintura, a mesma importancia que a cúpula de santa Maria dei Fiori ou as esculturas de Donatello.

Masaccio pertence á xeración de novos artistas que no século XV florentino permite o paso da linguaxe gótica á renacentista, a denominada xeración experimental, xunto ao arquitecto Brunelleschi e ao escultor Donatello.

Aínda que naceu no seo dunha familia nobre do norte de Italia, formouse en Florencia, onde coincidiu con Brunelleschi, co que lle uniría unha profunda e prolífica amizade

Os textos menciónano por primeira vez como pintor en 1422, ano no que ingresou no Gremio de Florencia, pero a pesar desta data temperá pode dicirse que con Masaccio comeza un novo estilo pictórico, o que permite falar dun auténtico xenio, que aos 25 anos xa madurara o seu propio estilo

Os frescos da capela Brancacci, na igrexa florentina do Carmine, son, sen ningunha dúbida, unha obra mestra. Felipe Brancacci era un adañeirado comerciante de sedas que quería decorar a súa última morada cun ciclo iconográfico dedicado a San Pedro. O encargo debe compartilo Masaccio con Masolino de Panicale e a historia máis famosa é a que comentamos do tributo da moeda, xunto con outros, como a expulsión do Paraíso.

Nesta escena (o tributo) Masaccio elixe dar predominancia á postura ética de Cristo, que manda pagar o imposto e cumprir así coas obrigacións cívicas de maneira exemplarizante antes que ao propio milagre. Este tema interpretouse como unha alusión ao novo sistema fiscal imposto na época ante a necesidade da Igrexa de obter novos recursos.

A destacar nesta obra son, por unha banda, o novo sentido da perspectiva matemática, desenvolvida conxuntamente por Masaccio e Bruneleschi, así como a captación psicolóxica e a monumentalidade dos personaxes.

c) Análise e comentario: o Tributo da moeda é unha obra na que se usou a técnica ao fresco sobre os muros da igrexa do Carmine en Florencia. O conxunto está organizado ao redor dun retablo gótico e está constituído por varios frescos.

Representa un dos episodios da vida de Cristo narrado no evanxeo de San Mateo -temática relixiosa, polo tanto-, no que se conta o milagre producido cando o

recadador de impostos esixiu a Xesús o pago do imposto da alcabala e este ordeou ao apóstolo San Pedro que sacase a moeda con que pagalo do ventre dun peixe.

Como dixen anteriormente, utilízase a técnica ao fresco, na cal se utilizan unhas cores planas, pero nas que se incorporan matices e gradacións (*grisalla*: técnica pictórica baseada nunha pintura monocroma que produce a sensación de ser un relevo escultórico) conseguindo unha sensación de volume mediante un modelado estatuario, con efecto de tridimensionalidade, parecendo figuras moi corpóreas.

Ademais estas cores varían de tal maneira que en primeiro plano sitúanse cores máis cálidas, mentres que no fondo as cores tenden a ser máis frías, conseguindo ese sentido de profundidade e perspectiva que Masaccio tanto coidou nas súas obras.

Neste sentido, **podemos dicir que tecnicamente é o primeiro artista que constrúe coa cor**, preocupándose do volume e dos efectos tridimensionales.

Respecto ao debuxo temos que dicir que aínda que se preocupou pola gradación da cor, é aínda o debuxo e a liña os que predominan na obra, aínda que é unha liña suave, ás veces ondulante, que o afastan da rixidez medieval; aquí temos que lembrar a herdanza de Giotto.

Masaccio crea unha **composición pechada** seguindo os esquemas que xa aplicara Giotto, pero na que logra compartimentar o espazo en **tres momentos distintos**, isto é, represéntase nunha mesma escena o inicio, desenvolvemento e desenlace dun episodio bíblico, o do tributo da moeda. Á hora de representalo elixiuse poñer no centro o inicio, é dicir, o momento no que o recadador romano pide o imposto e Cristo imperativo manda a Pedro a cumprir con esta obrigación. Sitúa Masaccio este momento no lugar central, priorizando a actitude de Cristo (“ao César o que é do César”) fronte ao milagre, que se narra no espazo esquerdo, desde un punto de vista case dogmático. É esta escena, a do milagre, cando Pedro recolle o óbolo do peixe morto, tratada de maneira marxinal. O terceiro momento, á dereita, cando Pedro accede a pagar ao recadador. **NON SEI SE SÓ MO PARECE A MIN, PERO ESTA OBRA É COMO UN CÓMIC!!!**

Ademais da composición por escenas é bo dicir que o tema representado está enmarcado polo fondo de montañas esquemáticas, así como polo edificio que aparece no lado dereito, creando esa perspectiva matemática que Masaccio desenvolveu. Consegue ademais dominar a inserción de figuras cada vez máis pequenas en distintos planos e ademais incorpora unha arquitectura que axuda a determinar o punto de fuga. O contraste paisaxe-arquitectura fai que a escena se amplíe.

As cuestións compositivas están resoltas seguindo os ditados matemáticos da perspectiva que enunciara Brunelleschi, o que resultou totalmente revolucionario para o mundo da pintura. Toda a escena está unificada polas liñas en diagonal que pechan toda a composición.

Destaca tamén a captación psicolóxica dos representados, cunha clara comunicación entre os representados, sobre todo as actitudes de Pedro e Cristo, unido ao feito de prescindir de todo o anecdótico ou secundario, así como o sentido de unidade existente entre Cristo e os apóstolos que crean unha aparencia de masa compacta, e á aparente isocefalia (recurso medieval) pero na que a figura de Cristo non se destaca pola súa altura ou tamaño senón pola súa monumentalidade e atracción das miradas e liñas compositivas. Iso recalca o sentido de solidariedade e unidade entre Cristo e os apóstolos.

En definitiva, o Tributo da moeda, unha obra extraordinaria e revolucionaria.

A VIRXE DAS ROCAS (Leonardo da Vinci)

por Cristina Manrique

c) Clasificación:

1. Cultura/ estilo/ movement: Pintura do Renacemento (Quattrocento)
2. Cronoloxía: 1483-1486.
3. Título: A Virxe das rocas.
4. Autor: Leonardo da Vinci.

b) Contexto histórico-artístico: A Virxe das rocas (“Vergine delle rocce”, en italiano) é un nome usado para denominar dous cadros de Leonardo da Vinci pintados con idéntica técnica pictórica -óleo sobre táboa-. A versión do Museo do Louvre foi transferida a lenzo desde o panel orixinal de madeira, pero a que se conserva na National Gallery aínda permanece sobre táboa.

Cabe destacar que foi a primeira gran obra de Leonardo durante a súa estancia en Milán, realizada na corte de Ludovico Sforza.

Esta obra encádrase no momento histórico que marca a transición do Quattrocento ao Cinquecento. Nesta etapa un novo centro artístico tomará o protagonismo, Roma, e uns novos mecenas: os Papas.

A Roma acudirán os tres grandes xenios da pintura do cinquecento: Leonardo, Rafael e Miguel Ángel.

Xa nos últimos anos da súa vida, Leonardo abandonará Italia atraído por Francisco I de Francia e escapando de problemas derivados da súa curiosidade pola disección de cadáveres (para a mellor comprensión da anatomía do ser humano).

Leonardo é o home que mellor representa o estilo humanista. Ao longo da súa vida, Leonardo dedicouse á constante exploración: deseñador de aparellos de enxeñería, investigador do corpo humano, a óptica e mesmo a gastronomía. De entre todas estas ocupacións, probablemente fose a pintura a que máis lle permitiu expresarse.

A Virxe das rocas tivo un éxito inmediato e foi copiada en innumerables ocasións.

c) Análise e comentario: a pesar do seu gran tamaño (dous metros de alto por un vinte de ancho), o certo é que non se trata dunha composición excesivamente complexa, pois presenta principalmente catro figuras e unha paisaxe rochosa.

En canto á **iconografía**, a temática é relixiosa. Así, a Virxe María é a figura máis grande do cadro. Coa súa man dereita acolle a san Xoan Bautista, primo de Xesús, que se atopa fronte a el en actitude de bendicilo. Un anxo asiste á escena; é Uriel, que librou a Xesús de morrer na matanza dos inocentes. O tema está tomado de evanxeos apócrifos. Segundo estes, cando o neno Xoan quedou orfo, foi vivir a unha cova. Nela atópase con María e o Neno, cando estes foxen a Exipto.

O cadro presenta un esquema piramidal. A forma de triángulo que se establece entre a cabeza de María (vértice) e as cabezas dos nenos ten a súa base nunha liña imaxinaria que une a ambos infantés. É un esquema clásico, moi renacentista.

A serenidade e o equilibrio desta figura xeométrica é a mesma sensación de serenidade que transmite a escena.

Leonardo dota a cadro da perspectiva aérea, co que consegue a profundidade. Para iso utiliza dúas técnicas. Por unha banda, alterna a zona

iluminada das figuras coa escura das rocas e a iluminación de novo a través das rocas. Ademais, fronte ao detalle con que realiza a parte máis próxima ao espectador, o fondo, esa especie de lago ou bruma que se aprecia a través das rocas, queda difuminado. O recurso da cor é usada tamén para conseguir o efecto de profundidade utilizando tonalidades azuladas, prateadas cada vez menos detalladas a medida que se afastan do primeiro plano.

Distinguimos, polo tanto, dous focos lumínicos na obra: un foco de luz parece proceder de fóra (ilumina ás figuras sacras do primeiro plano) e outro foco de luz natural entra no interior (ilumina as formas que se adiviñan a través das rocas). Entre un foco e outro a luz vaise degradando, deixando en penumbra a cova e creando sensación de espazo.

Cabe destacar, igualmente, como exemplo de superación dunha dificultade na perspectiva, a man esquerda da Virxe, que evidencia que Leonardo domina esta faceta.

Tamén podemos apreciar, na versión do Louvre, o delicado uso do *sfumato* leonardesco que desfai os contornos das figuras, creando un ambiente misterioso e irreal.

Con respecto ao tratamento das figuras podemos ver que os personaxes están idealizados, como é o caso da Virxe chea de tenrura e elegancia. Juan Bautista e Xesús son representados espidos como símbolo de pureza. En canto ao volume en todas as figuras consegue este efecto de corporeidade que logra mediante claroscuro e a gradación de tons da cor -por exemplo, nos rostros-.

Por outra banda, caben destacar os numerosos elementos simbólicos (**iconoloxía**) presentes na obra: a roca simboliza a firmeza de Deus; a cova representa o ventre da nai e o paso á outra vida; o río e a auga simbolizan a pureza e tamén o bautismo; e as palmeiras presentes asóciase co martirio e a santidad. Neste sentido, podemos afirmar que é cadro complexo dende o punto de vista simbólico.

Finalmente, na versión do Louvre é reseñable tamén a precisión do debuxo, que se observa especialmente en varios tipos de flores e especies vexetais como proba dos seus grandes coñecementos botánicos e da súa visión da natureza.

A GIOCONDA (Leonardo da Vinci)

por Antón Mato

d) Clasificación:

1. Cultura/ estilo/ movemento: Pintura do Renacemento (Cinquecento)
2. Cronoloxía: 1503-1506.
3. Título: A Gioconda.
4. Autor: Leonardo da Vinci.

b) Contexto histórico-artístico: este retrato tan icónico está rodeado de misterio, aínda que, dende o punto de vista artístico, podemos dicir que abundan tamén as certidumes.

Suponse que a modelo é Elisa Gherardini, casada co marqués de Giocondo. Con todo, esta identificación non é moi segura (tamén se di que a encargou Giuliano de Médicis). O cadro foi roubado do museo de Louvre, o 21 de agosto de 1911 por motivos patrióticos e recuperado en Italia dous anos despois.

A obra foi realizada na cidade de Florencia por unha das figuras máis importantes do Renacemento italiano, Leonardo da Vinci, que se cre que a levou

con el durante toda a súa vida, volvendo a ela en distintos momentos e perfeccionando o lenzo, o que explicaría a súa extraordinaria minuciosidade.

Despois da morte dos Médicis, comeza a caída de Florencia e o ascenso de Roma como capital da arte renacentista, dando lugar ao Cinquecento italiano. A partir dese momento, a pintura preocúpase polo contido e rende culto á beleza. Desaparece a dureza dos modelados. Se no Quattrocento destacou a figura masculina, a feminina destacará no Cinquecento. Por último, hai que destacar que se substitúe a perspectiva lineal pola aérea, como se ve en A Última cea, tamén obra de Leonardo.

c) Análise e comentario: primeiramente, podemos dicir que esta obra ten as características do Cinquecento: naturalismo, idealismo na procura da beleza e da perfección e preocupación polo volume.

Primeiramente, Leonardo debuxou o esbozo do cadro e despois aplicou o óleo diluído en aceite.

Nesta obra utiliza a técnica do sfumato, a máis característica del. A técnica consiste en prescindir dos contornos precisos e envólvelo todo nunha especie de néboa que difumina os perfís e produce unha impresión de inmersión total na atmosfera, algo que dá á figura unha imaxe tridimensional. Lamentablemente, o seu colorido orixinal é menos perceptible debido ao oscurecemento dos barnices. Utiliza varias capas de óleo superpostas para crear as transparencias do veo e das capas de panos, utilizando para iso cores moi diluídas. Grazas tamén a estas capas superpostas, Leonardo consegue efectos de luces e sombras que achegan gran naturalidade ao rostro.

A modelo atópase sentada, apoiando as súas mans sobre o brazo da cadeira de brazos e aparece levemente virada ao espectador. Atópase nunha paisaxe fantasmagórica de atmosfera húmida.

Para acentuar o aire misterioso da obra, Leonardo utilizou un complicado recurso: os dous lados do cadro non coinciden exactamente, senón que a paisaxe ao lado esquerdo está máis alto que o ao lado dereito, de modo que ao centrar a mirada no lado dereito do cadro, a muller parece máis alta e máis ergueita.

A expresión tamén cambia ao observala desde un ou outro lado e o que máis chama a atención desta obra é a enigmática mirada e o sorriso da modelo, quen, ademais, carece de cellas e pestanas, posiblemente por unha restauración demasiado agresiva en séculos pasados.

O pintor pon de manifesto nesta obra non só a súa mestría, senón tamén o progreso técnico alcanzado na época. Así, a luz e o cromatismo son máis sombríos do habitual, dulcificando o retrato ata o punto de converterse nunha obra inigualable.

A pose da Gioconda, en aparencia tan simple e evidente, destaca no conxunto dun retrato no que o dominio da técnica pictórica do que fixo gala Leonardo percíbese, polo demais, en detalles tan puntuais como a gradación da luz ou o suave modelado do rostro e as mans.

En definitiva, máis alá da fascinación que exerce o seu sorriso, o encanto do retrato queda resumido na perfecta harmonía entre a protagonista e a atmosfera vaporosa que envolve a natureza que lle serve de fondo. A pesar dos peñascos escuros e bastos, detalles como unha estrada con curvas introducen o elemento humano.

Podemos dicir que esta obra ten as características do Cinquecento: naturalismo, idealismo na procura da beleza e da perfección e preocupación polo volume.

A ESCOLA DE ATENAS (RAFAEL)

por Eva Figueira

e) Clasificación:

1. Cultura/ estilo/ movemento: Pintura do Renacemento (Cinquecento)
2. Cronoloxía: 1508-1512.
3. Título: A Escola de Atenas.
4. Autor: Rafael.

b) Contexto histórico-artístico: Rafael Sanzio foi un arquitecto e pintor do Cinquecento, coñecido ademais como Rafael de Urbino. A maior parte do seu traballo está situado nos Museos Vaticanos (no Cinquecento Roma despraza a Florencia como centro artístico). Os proxectos do Vaticano ocuparon case toda a súa vida, aínda que realizaría tamén retratos. Rafael estivo baixo o mecenado do Papa Xulio II e do sucesor deste, León X, quen o nomearía arquitecto papal en 1514.

As chamadas estancias de Rafael son catro salas situadas no segundo piso do Palacio Apostólico. Foron decoradas polo pintor e os seus discípulos entre 1508 (cando empezaron os debuxos preliminares) e 1512 (cando se finalizou de pintar). A sala da Signatura I ou da alegoría da filosofía é onde se plasmou esta obra, e xunto a ela atópanse outras tres dedicadas á teoloxía, a poesía e o dereito.

Hai que destacar o extraordinario estudo da perspectiva que realizou Rafael, exaltando os valores ideais do Renacemento. Cada grupo forma unha estudo do movemento perfecto, e vincúlanse unhas entre outras ofrecendo un magnífico exemplo de harmonía e elegancia. En resumo, a simbiose perfecta entre a filosofía e saber antiga co pensamento e ideais renacentistas, tendo como eixo de todo ao home.

c) Análise e comentario: este fresco representa o esforzo do home por atopar a verdade racional, e para iso utiliza de modelo a antigüidade clásica.

A escena está ubicada nun templo de inspiración romana, mais que lembra a Bramante tamén coas súas bóvedas de casetóns. Dúas esculturas de deuses (Apolo, deus da razón; e Atenea, deusa da sabedoría, completan o marco arquitectónico).

O encadre e o punto de vista son baixos pola ubicación do cadro na sala da Signatura. Do mesmo xeito, a arquitectura contribúe a encadrar o centro da perspectiva nas dúas figuras centrais, que son os filósofos Platón e Aristóteles. O conxunto articúlase nunha suma de grupos e figuras individuais que deixan baleiro o espazo central para que destaquen Platón e Aristóteles.

Continuando coa **iconografía**, Platón aparece, descalzo e vello, representado mostrando o seu libro Timeo e sinalando o ceo; e Aristóteles, adulto e calzado, coa súa Ética, sinalando a terra. O que simboliza (**iconoloxía**) son as dúas tendencias filosóficas da antigüidade: o idealismo platónico e o realismo aristotélico.

Continuando a análise iconográfica, ambas figuras camiñan e dialogan entre un grupo de figuras que forman un corredor.

Cerca de Platón e Aristóteles, á esquerda, aparece Sócrates rodeado do seu propio círculo, co seu xogo de preguntas e elaborando as hipóteses cos seus dedos. Na escalinata, tumbado, vestido austeramente de asceta, apréciase a Dióxenes. En primeiro plano, reflexionando, está Heráclito e á esquerda, escribindo,

probablemente Rafael represente a Pitágoras. Entre ambos, de pé e envolta en panos brancos, podemos distinguir a Hipatia de Alexandría.

Se diriximos a nosa mirada á dereita, de costas, en primeiro plano, encóntrase o gran astrónomo e xeógrafo Ptolomeo, en diálogo cun grupo no que estarían representados Euclides, Zoroastro e o propio Rafael, que mira ao espectador.

Así, volvendo á **iconoloxía**, a escalinata divide o pensamento especulativo -á esquerda- do experimental -á dereita-.

En canto á luz, esta é cenital e natural, favorece a claridade compositiva e crea un claroscuro que contribúe ao modelado dos personaxes.

A gran importancia do debuxo reside en que é preciso para delimitar as cores. Estas distribúense de maneira harmónica (algo propio das obras de Rafael), atribuíndo o cálido vermello a Platón, que se contrapón ao frío azul de Aristóteles. Non é casual este contraste entre cores frías e cálidas que vemos en toda a obra. Rafael busca o equilibrio e harmonía tan propio da súa obra e do Cinquecento.

En canto á perspectiva, é xeométrica (tamén chamada lineal), atopándose o punto de fuga nas cabezas dos dous filósofos. Ademais, a arquitectura vaise estreitando e empequencendo, xerando así a sensación de profundidade.

En relación á **composición** (pechada -gran arco en semicírculo que limita a proposta iconográfica-) é necesario mencionar a gran **simetría** que contén o mural, denominada simetría axial, cun eixe axial que pasa por Platón e Aristóteles, posto que na metade superior, a arquitectura coas esculturas de Apolo e Atenea é a protagonista; e na metade inferior, son os propios personaxes. Ademais, os puntos de fuga parten desde o centro hacia fóra, unha característica máis propia incluso do Manierismo que do propio Renacemento, o cal se caracteriza por composicións triangulares.

En canto ao significado desta obra, A Escola de Atenas baséase na celebración da filosofía e do pensamento centífico. Rafael quixo crear unha academia idílica, lembranza da Academia de Atenas fundada por Platón.

Na mesma sala da Signatura o autor pinta un fresco titulado A disputa do Santísimo Sacramento, que simboliza a verdade revelada por Cristo.

Podemos interpretar que, no conxunto da estancia, razón e fe se complementan, non tendo que estar enfrontadas, unindo así o clasicismo grecorromano coa tradición cristiá.

A escola de Atenas, en definitiva, un exemplo de clasicismo, orde, simetría, perspectiva xeométrica e cores harmoniosas. Unha xoia da historia da arte!

BÓVEDA DA CAPELA SIXTINA (MIGUEL ANGEL) por Jacobo Rodríguez

f) Clasificación:

1. Cultura/ estilo/ movemento: Pintura do Renacemento (Cinquecento)
2. Cronoloxía: 1508-1512.
3. Título: Bóveda da Capela Sixtina (no Vaticano, en Roma).
4. Autor: Miguel Angel.

b) Contexto histórico-artístico: en 1508 Miguel Ángel recibiu o encargo (do Papa Xulio II, gran mecenas do Cinquecento romano) de pintar o teito da Capela Sixtina. A capela, mandada construír polo tío de Xulio II, Sixto IV, era a capela papal, onde se elixía ao novo pontífice.

Lonxe de aceptar este encargo de bo grado, Miguel Ángel resítese a realizalo con todas as súas enerxías dado a dous motivos de peso: a pesar da súa formación de mozo como pintor, el considerábase fundamentalmente escultor e, o máis importante, aínda non comezara a tumba que o papa lle encomendara, un proxecto escultórico de magnitude colosal que requiriría de todo o seu tempo. Sexa como sexa, viuse obrigado a aceptar o traballo.

Aínda que, nun primeiro momento Miguel Ángel conta con axudantes, pouco despois despídeos e decide acometer case en solitario a titánica tarefa de pintar unha superficie próxima aos 500 metros cadrados, 175 unidades pictóricas e máis de 350 figuras individuais. Tan só contará con algúns axudantes para a preparación dos fondos e mesturar cores. Aínda así, terminará a obra nun tempo récord de 4 anos.

Miguel Angel mostrou unha absoluta liberdade creativa á hora de compoñer as escenas. Por este motivo, nin a elección dos episodios do Xénese nin a súa orde axústanse por completo ao recollido na Biblia. Ademais, coa representación dos profetas, homes do Antigo Testamento, e as sibilas, mulleres que tamén tiñan o don da clarividencia no mundo pagán, Miguel Ángel quixo unificar a tradición cristiá e pagá para remarcar o carácter universal da misión redentora de Cristo

c) Análise e comentario: a bóveda da capela Sixtina está realizada mediante a técnica do fresco, que consiste en pintar directamente sobre o muro. Esta xa era coñecida na Antiga Roma sendo empregada en distintas casas pompeianas, aínda que durante o gótico foi remplazada polas vidreiras.

Polo que respecta á temática, Miguel Anxo dota a este espazo arquitectónico dunha **iconografía relixiosa** na que se narran diferentes episodios bíblicos relacionados co Xénese. Estes organízanse en nove tramos articulados por arcos faixóns que se decoran con figuras espidas (*ignudi*), enmarcando a cada un destes pasaxes. Dentro deles encontramos: a separación da luz e das tebras; a creación dos astros; a separación das terras e das augas; a Creación de Adán; a de Eva; o pecado orixinal e a expulsión do paraíso; o sacrificio de Noé; o diluvio universal; e, finalmente, a embriaguez de Noé.

Un dos frescos da Capela Sixtina máis recoñecidos de toda a historia da arte é a Creación de Adán, no que se representa a un home espido e tumbado en contacto cun Deus acompañado da súa corte celestial. A figura de Adán represéntase espida, o cal supón unha ruptura coa tradición medieval ao seren aquelas vestidas. Neste fresco, Miguel Anxo consegue captar a perfecta anatomía do corpo humano, optando por robustas musculaturas que, ademais de relacionalas coa antigüidade clásica, están en perfecta harmonía coa súa faceta como escultor. Pola contra, Deus represéntase como un home de avanzada idade, barbado e de cabelo canoso en sinal da súa sabedoría e experiencia, unha característica propia do humanismo renacentista.

Outra escena absolutamente marabillosa é a Creación dos astros. Neste fresco aparece Deus en dúas ocasións, nunha de fronte e noutra de costas. Na primeira ten os brazos estendidos e está rodeado de anxos; na outra, envolto nun manto que axita o vento de costas ao espectador. A primeira faría referencia (**iconoloxía**) á terceira xornada da Creación na que crea o Sol coa man dereita e a lúa coa esquerda. A outra corresponde co cuarto día da Creación, na cal crea a vida vexetal. En canto ao tratamento da cor, destaca a cor amarela brillante do sol e o verde que corresponde á vexetación na parte inferior esquerda. O claroscuro está

conseguido mediante a degradación dos tons especialmente visible nas cores rosas dos mantos.

Finalmente, rematando coa análise iconográfica e iconolóxica, cabe destacar que entre as diversas escenas aparecen representados os sete profetas (Zacarías, Xoel, Isaías, Ezequiel, Daniel, Xeremías e Xonás) e as cinco sibilas (Delfos, Eritrea, Cumana, Persia, Libia)

Na obra existe un gran contraste entre as figuras espidas, nas que destaca a representación da musculatura, e as vestidas, con amplos mantos e de forte constitución.

Ao observar a riqueza das figuras podemos sospeitar que o teito pareza desequilibrado e existan demasiadas imaxes, pero o certo é que mentres nunhas escenas hai moitas -como no diluvio-, noutras hai menos -como na creación-. Teñen un gran dinamismo e expresividade.

O XUÍZO FINAL (MIGUEL ANGEL)

por Iago Veiga

g) Clasificación:

1. Cultura/ estilo/ movemento: Pintura do Renacemento (Cinquecento)
2. Cronoloxía: 1536-1541.
3. Título: O Xuízo Final, na Capela Sixtina (no Vaticano, en Roma).
4. Autor: Miguel Angel.

b) Contexto histórico-artístico:

c) Análise e comentario: