

TEMA 7. RENACEMENTO. QUATTROCENTO

1. O RENACEMENTO

O Renacemento é un fenómeno global da historia do pensamento e da arte, que eclosiona na Península Itálica a comezos do S.XV e se estende por Europa ata finais do S.XVI. Porén, nalgúns zonas de Europa, o Gótico tardío enlazará directamente co Barroco, estilo que se difunde no S.XVII. Divídese en tres períodos: **Quattrocento** (S.XV), **Cinquecento** (1500-1520) e **Manierismo** (ata finais do S.XVI). Constitúe o período artístico máis glorificado e mitificado da Historia. En 1550, o pintor e historiador da arte Vasari considerouno como un cume que, en épocas sucesivas e ata finais do S.XIX, sería cualificado de insuperable. Os produtos artísticos renacentistas foron valorados como modelo de perfección e beleza, por parte da crítica, historiadores e artistas de todas as épocas.

Este movemento xorde en Florencia, enriquecese coas aportacións flamencas e, a través dos contactos e viaxes de artistas, difúndese sobre todo polas cidades-estado italianas (Milán, Venecia, Padua, Mantua, Rimini, Roma, Nápoles). Como características xerais deste período podemos destacar:

- O **antropocentrismo**, en oposición ao teocentrismo medieval. O ser humano volve a ser a medida de todas as cousas, o centro das representacións, e as festas paganas conviven coas relixiosas nun período no que a liberdade de espírito se abre camiño e levará á Reforma luterana.
- O **retorno á Antigüidade** manifestase no interese por resucitar as ensinanzas do período grecolatino. Moitas das ordes clásicas son reutilizadas nos edificios renacentistas, as mitoloxías paganas difúndense no novo pensamento humanista.
- O **amor pola natureza** leva aos artistas a imitala, de xeito que o estudo da anatomía e a representación da realidade na pintura, como unha prolongación do espazo propio, se abre camiño. A natureza idealizouse e representouse matematicamente exacta.
- A colaboración estreita entre **mecenas** e artistas terá como consecuencia o incremento de obras levadas a cabo. Os artistas convértese en creadores que son elevados á categoría de xenios, que “inventan” e deixan para a posteridade a lembranza da súa **individualidade**. Asinan as obras e aspiran á fama e á perdurabilidade, desfacéndose dos controis gremiais que os ataban ata entón.

Á xestación deste movemento contribuíron esencialmente tres piares:

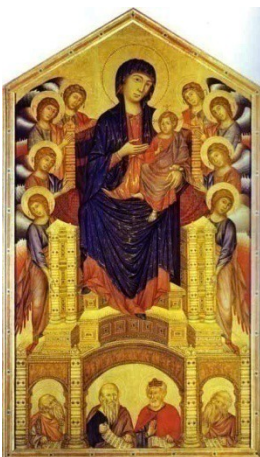
- As novidades artísticas do Trecento italiano.
- As aportacións do Renacemento nórdico.
- O Humanismo.

1.1. OS PRECEDENTES ITALIANOS

O Renacemento artístico italiano, xurdido cara a 1400, non naceu da nada. A súa arquitectura afundía as raíces nos edificios románicos da Toscana; rexeitou as nervaduras góticas e apostou pola horizontalidade, exceptuando a súa preferencia por campanarios e torres. A escultura mirou cara a algunhas manifestacións de mediados do S.XIII, como o púlpito do Baptisterio de Pisa, de Nicola Pisano. As artes figurativas, en especial a pintura, dependeron sobre todo da grande renovación que tivera lugar en Florencia e Siena cara a 1300.

Cimabue é importante como precursor. Da súa man, algunhas prácticas pictóricas bizantinas (a disposición dos anxos arredor da Virxe) chegan a un punto de non retorno, mentres que outras (os crucifixos pintados) se desposúen das convencións do patetismo. Do seu obradoiro saíran dous discípulos que o superarán: o sienés **Duccio** e o florentino **Giotto**. Estes artistas lograrán a aparencia tridimensional nas figuras pintadas e un espazo natural onde estas poidesen moverse.

Giotto (1266-1337) limitou na súa pintura o uso das aureolas douradas (lembranza gótico-bizantina), introduciu a paisaxe e os encadres arquitectónicos de carácter escenográfico, e deu monumentalidade escultórica ás súas personaxes, aspectos que fan del o máis significativo pre-renacentista.



Cimabue. *Maxestade de Santa Trindade*, 1286



Duccio. *Última Cea*, 1308



Giotto. *Natividade* (Capela Scrovegni), 1305

1.2. A CONTRIBUCIÓN DO PRIMITIVISMO FLAMENGO

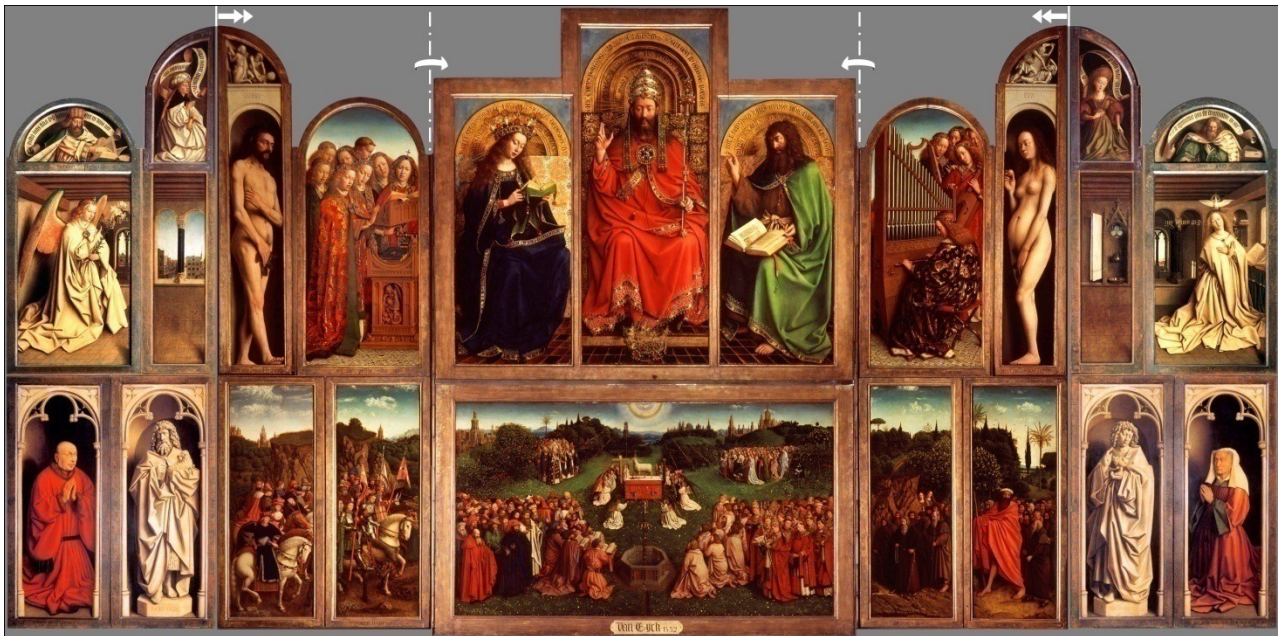
O Flandres do S.XV está conformado por cidades produtoras de tecidos e mercantes, ben comunicadas por camiños e canles, nas que se enriquece unha emerxente burguesía. Neste contexto traballaron os *Primitivos Flamengos*, artistas que perfeccionaron a técnica do **óleo sobre táboa**. As pastas que se obteñen, traballadas con pincéis moi finos, permiten unha execución minuciosa que outorga virtuosismos cromáticos, lumínicos e incrementa as transparencias. O **realismo visual** foi a característica máis admirada da pintura da Europa septentrional do S.XV. É un realismo exacto e preciso, cheo de diminutos detalles, que segue a tradición miniaturista e utiliza táboas e formatos de reducidas dimensións.

Os artistas septentrionais estaban interesados en crear nas súas composicións espazos interiores e exteriores cribles. Porén, non se sentiron moi atraídos polo uso do sistema matemático de representación utilizado de xeito sistemático en Italia desde 1420.

As temáticas máis características destes pintores son as relixiosas e o retrato con doante, figura que costea o cadro e que tamén aparece nel, habitualmente nunha posición axeonllada; neste tema exemplifícase claramente o proceso de afirmación do individuo.

Cos antecedentes dos irmáns Limbourg ou do escultor Klaus Sluter, o fundamental é o cambio protagonizado por Roger Campin (tamén coñecido como mestre de Flémalle) e os irmáns van Eyck (Hubert e Jan), ademais de Roger van der Weyden.

Jan van Eyck é o máis grande destes pintores, cun papel comparable ao de Giotto na Italia do cambio de século anterior. Seguramente foi miniaturista, de onde procede o enorme detallismo das súas obras. Salvo excepcións, a meirande parte das súas pinturas fíxose para oratorios e casas particulares. Ao servizo de distintos mecenas, destacou a súa actuación para Filipe o Bo, duque de Borgoña, para o que tamén desempeñou misións diplomáticas. O *Políptico do Año Místico*, da igrexa de San Bavón de Gante, foi comezado polo seu irmán Hubert, e baséase nun programa cargado de matices, coa creación de inmensos espazos exteriores nos que se poden distinguir con detalle as diversas especies vexetais. Hai unha división clara entre os dous pisos da cara interna: na parte superior preside Deus maxestoso e entronizado, entre a Virxe e San Xoán Bautista (o tema bizantino da *Deesis*), acompañados nos laterais por anxos cantores e músicos e os moi realistas retratos de Adán e Eva espidos tras ser expulsados do Paraíso. Na metade inferior, peregrinos, ermitaños, cabaleiros e xuíces acuden con apóstolos, profetas, mártires e virxes, a adorar ao Año Místico situado sobre un altar ornado con teas vermellas, e ao que adoran os anxos dispostos en círculo. Simbolicamente, o Año está relacionado coa Fonte da Vida, que se dispón diante da escena principal.



Pechado o Políptico, un interior doméstico dunha casa burguesa como a dos doantes que pagaron a obra acolle a escena da Anunciación. Na parte inferior, as catro táboas restantes presentan o matrimonio Vijd, retratado con sumo realismo, axeonllado nos extremos, flanqueando dous nichos que reproducen esculturas en pedra de San Xoan Bautista e San Xoan Evanxelista.

O *Matrimonio Arnolfini* é a obra máis importante das realizadas por Jan van Eyck. Outras obras importantes son a *Virxe do Chanceler Rollin* e a *Virxe do Canónigo van der Paele*. Entre os retratos, cabe citar o do *Home do turbante vermello*, probablemente o primeiro autorretrato da

pintura flamenga, o que nos pon ante a idea de autoafirmación do artista, tan propiamente renacentista.



Matrimonio Arnolfini, 1434

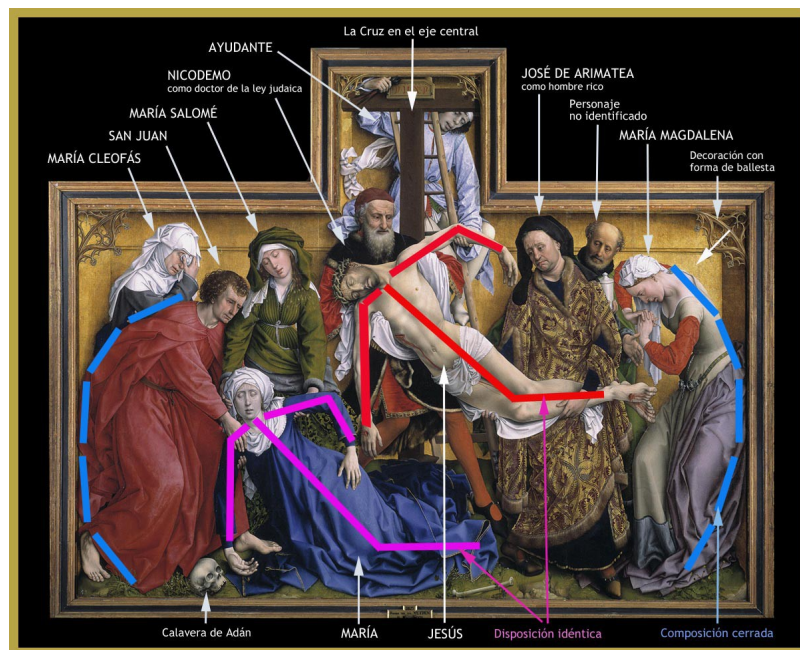


Virxe do Chanceler Rollin, 1435



Virxe do Canónigo Van der Paele, 1436

Dunha xeración posterior é **Roger Van der Weyden**. Unha das súas grandes obras é o *Descendemento* do Museo do Prado. Concebida como un intermedio entre pintura e escultura, o fondo da táboa é monocromo, de xeito que as figuras destacan sobre el como se fosen esculturas policromadas. A composición está moi coidada, pois a posición das personaxes extremas (San Xoán e M^a Magdalena) permite pechala. A Virxe desmaiada é réplica formal e conceptual do corpo de Cristo interte, descendido por tres personaxes –entre os que destaca o ricamente ataviado Nicodemo–. Cada cabeza está tratada individualmente. O profundo dramatismo emana da xesticulación dos corpos e da expresividade das caras. As personaxes adquiren case tamaño natural, aínda que iso non fai perder calidade no detalle.



Van der Weiden, *Descendemento*, 1435

Outros artistas significativos, que tamén exercerían influencia na pintura italiana do Quattrocento, foron **Van der Goes** e **Memling**. Aínda que a opinión dos artistas italianos posteriores non valorase en exceso as cualidades dos flamengos, si que foi sensible ao

recoñecemento das máis sobresaíntes: o amor polos detalles, as texturas e os efectos de luz sutiles e ilusionistas, así como a devoción e gusto pola beleza natural en ámbitos como a paisaxe.

1.3. O HUMANISMO

O Renacemento pode ser entendido, de xeito restrictivo, como o cumio da cultura occidental acadado en Italia por unha elite intelectualizada que tiña cultivado o Humanismo. O Humanismo xorde en Florencia a mediados do S.XIV, baseado nunha renovación cultural inspirada nos estudos das “Humanidades” fronte á tradicional formación das *sete artes liberais* (*trivium* – gramática, retórica, dialéctica- e *quadrivium* –aritmética, xeometría, música, astroloxía-) que se ensinaban nas universidades medievais. O latín, a gramática, a retórica, a poesía, a ética, a historia e a análise filolóxica dos textos antigos convertéronse en novos instrumentos do saber. O interese pola Antigüidade e pola súa cultura vencellábase ao desexo de formar a un novo tipo de cidadán, axeitado para a vida moral e política das cidades-estado.

No campo da Arte proliferaron, seguindo o espírito humanista, os coleccionistas de obxectos antigos e partícipes da restauración de certas ruínas. O acervo cultural occidental enriqueceuse coa chegada dos sabios gregos emigrados de Constantinopla tras a caída do Imperio Bizantino (1453). Algúns artistas, en especial Mantegna, impulsaron o estudo dos restos do pasado e a análise arqueolóxica dos modelos que imitaban. Tamén se recuperaron tematicamente os mitos clásicos e a historia antiga.

2. O QUATTROCENTO ITALIANO: REFORMULAR A LINGUAXE CLÁSICA

A mentalidade do Quattrocento está vencellada á recuperación da Antigüidade clásica como modelo, pero non para imitar, senón para “emular”, tanto nos seus temas como nas súas formas. Isto significará:

- Recuperar as ordes clásicas na arquitectura.
- Volver ao canon clásico de proporción e equilibrio na escultura, tomando como medida de todas as cousas ao ser humano.
- Fundir os mitos paganos coa nova tradición iconográfica cristiá na pintura, ao abeiro do **neoplatonismo**.
- Fomentar a **retratística** individual coa intención de prolongar para a posterioridade a **fama** do representado.

2.1. A ARQUITECTURA

A arquitectura do Quattrocento rompe claramente coa herdanza gótica, de xeito que:

- Se restablece a morfoloxía clásica (ordes, tímpanos, portas, xanelas...).
- O espazo pasa a ser unitario polo emprego de formas xeométricas básicas (círculo, cadrado, cubo, esfera, cilindro).

Esta arquitectura non se propón exclusivamente copiar o pasado clásico, senón adaptar a arquitectura clásica ao seu tempo. Como elementos desta linguaxe destacan:

- Os materiais preferidos son a **pedra** e o **ladrillo**. Tamén son moi utilizados na Toscana os **mármores** polícromos.
- O muro volve a ser elemento de sostén, peche e creación de espazo. O **aparello** é **regularizado** e preferentemente liso, aínda que ás veces a parte inferior do paramento presenta almofadados e un aspecto máis rústico.
- O **arco** máis característico é o de **medio punto**, de herdanza romana. Tamén se volve ás **ordes clásicas** (sobre todo xónica, corintia e toscana)
- As **cubertas** son **planas** ou **abovedadas**. Prefírese a bóveda de canón e a cúpula para espazos centralizados.
- Refórzase a estrutura do edificio sobre a decoración, que pasa a ser tectónica (columnas, pilastras, frontóns).

Podemos dicir que o Quattrocento inaugúrase co concurso para as portas de bronce do lado norte do Baptisterio de Florencia (1401), para o que se recrearon representacións do *Sacrificio de Isaac*. Vence a proposta do artista máis tradicional, Ghiberti, á de Brunelleschi, pero ámbolos dous tiñan xa presentes a realidade e os motivos e modelos antigos, e adiantaban a racionalización do naturalismo.

Filippo Brunelleschi (1377-1446)

Estudou directamente os edificios antigos nunha viaxe a Roma (1403), onde entrou en contacto coas obras clásicas de Vitrubio, de quen toma a idea de que un proxecto arquitectónico debe conxugar solidez (*firmitas*), utilidade (*utilitas*) e beleza (*venustas*). Foi o descubridor da perspectiva moderna. Demostrou que a súa imaxe pintada podía integrarse na visión da realidade e substituír correctamente á dos edificios vistos. Todo dependía da aplicación da perspectiva a da adecuación do punto de vista e o punto de fuga da súa construción. Entre 1417 e 1420 proxectou a construción de **Santa María dei Fiori**. Cun sistema de dobre cúpula atenuou os empuxes verticais do edificio e inaugurou a arquitectura renacentista.



Santa María dei Fiori (Florencia)



Capela Pazzi (Florencia)

Na creación de espazos relixiosos alternou as plantas basilicais e as centralizadas. Entre as primeiras destacan as de **San Lourenzo** e **Santo Spirito**, ámbalas dúas de cruz latina. Nelas introduce, de abaixo arriba, plinto, basa, columnas de fuste liso con capitel corintio –en correspondencia coas pilastras que enmarcan as capelas laterais- que sosteñen anacos de

entaboamento e linteis que enfatizan a horizontalidade e as liñas de fuga en perspectiva cara ao altar. O artesanado plano cobre a nave central, mentres unhas bóvedas vaídas cobren os diversos tramos das naves laterais e aplanan a construción, danlle proporcións humanas. O cruceiro cóbrese con cúpula, e alí concéntrase a luz, que se esvae máis nas naves laterais –ás que penetra a través de pequenos óculos-. Brunelleschi utilizou a planta centralizada na sacristía vella de San Lourenzo e na **Capela Pazzi**.

Na arquitectura civil, Brunelleschi avanza o problema das tipoloxías dos palazos, que será amplamente debatido en épocas posteriores. Realizou o **Palazzo Pitti**, caracterizado ao exterior por un forte almofadado e a ausencia de ordes clásicas.

O palazzo foi unha tipoloxía civil moi significativa do S.XV, moi demandado polas ricas familias florentinas e doutras partes de Italia. Habitualmente compóñense dun organismo cúbico de planta habitualmente cadrada, cun patio central en torno ao que se organizan as distintas dependencias, tres plantas en alzado diferenciadas por molduras horizontais e rematadas por cornixa, e unha fachada na que a presenza de numerosos vans alixeira a sensación de macizo. Ademais do palazzo Pitti, na Florencia do S.XV cabe destacar a construción do palazzo Médici-Ricardi por Michelozzo e o palazzo Rucellai de Alberti. Este último ordeou a fachada principal tanto en horizontal como en vertical, con pilastras superpostas que evocan a sucesión de ordes no mundo clásico, rematando o conxunto cunha cornixa prominente.



San Lourenzo, Florencia (1421-28)



Santo Spirito, Florencia (1444)



Palazzo Pitti, Florencia (1458)

Leon Battista Alberti (1404-1472)

É un dos máximos expoñentes da cultura humanística. Sistematizou as súas ideas no tratado *De re aedificatoria*, no que insistiu no coñecemento do “ornato” das ordes, da molduración e de todo tipo de decoracións, e nas proporcións como base construtiva. Considerou os templos circulares a forma máis natural dos templos centralizados e preferiu as basílicas lonxitudinais –seguindo o esquema paleocristián- cubertas con bóvedas. Nos seus proxectos de arquitectura amosou o coñecemento da superposición de ordes e sentiu predilección pola arquitectura romana. No **templo Malatestiano** de Rimini proxectou unha igrexa dunha soa nave con capelas unida a unha rotonda cupulada e unha fachada composta ao xeito dun grande arco de triunfo cun segundo corpo de volutas, sistema que tamén seguiu na fachada de **Santa María Novella**. A súa obra culminante foi **San Andrés de Mantua** (1470), unha igrexa con planta de cruz latina dunha soa nave con tres capelas adosadas a cada lado. O interior ordéase a través dun muro ornado de pilastras, cuberto por unha bóveda de canón continua e artesanada. O inmenso espazo interior lembra á basílica de Maxencio, e remata nun cruceiro con cúpula. Na fachada principal aparece o motivo do arco triunfal como un pórtico. Dotábase á igrexa dun aspecto completamente novo, cun predominio das proporcións amplas e horizontais.

As tipoloxías experimentadas en Florencia difundíronse posteriormente polo resto de Italia. En especial, desde mediados do S.XV, a Roma pontificia iniciará un programa de reconstrución da cidade de Roma e do Vaticano; foi a ocasión propicia para que os modelos de Brunelleschi e Alberti acadasen ampla repercusión.

2.2. A RENOVACIÓN DA ESCULTURA

Os dous principais cambios que se producen na escultura do Quattrocento son:

- O interese polo corpo humano, que se exalta seguindo os modelos antigos en canto a proporcións e o tratamento do espido. Tamén contribúe á glorificación de persoas particulares coa utilización do retrato e o sartego.
- A vontade naturalista de reproducir a realidade, idealizándoa e contribuíndo a exaltar a beleza.

Na primeira metade do S.XV traballan artistas como Jacopo della Quercia, Nanni di Banco e Lucca della Robbia, pero sobresaen Lorenzo Ghiberti –renovador do relevo escultórico- e Donatello –renovador do vulto redondo-. Na segunda metade destacan Verrocchio e Pollaiuolo, e xorden as primeiras obras de Miguel Anxo.

Lorenzo Ghiberti (1378-1455)

Consolidou a súa fama ao vencer no concurso convocado para realizar as portas de bronce do baptisterio de Florencia (1402). Na escena do *Sacrificio de Isaac*, que todos os participantes debían representar sobre unha cuadrifolia gótica de bordos lobulados, había que integrar determinados elementos que están na narración bíblica: personaxes (Abraham, o anxo, os criados), obxectos (altar sobre o que está Isaac a modo dun sartego clásico, con relevos nas frontes), un animal, a referencia explícita a un lugar (a montaña). Ghiberti concibe a representación da escena como unha alegoría na que a obediencia de Abraham se antepón aos afectos. O canon, as roupas e as anatomías remiten aos modelos da Antigüidade. As figuras artéllanse nunha composición centrípeta que permite harmonizar dúas escenas diferentes, separadas por unha diagonal definida pola rocha. Na man do anxo, o brazo dereito de Abraham e a mirada de Isaac, cun movemento detido, concéntrase o sentido último da escena.

Gañado o concurso, Ghiberti realiza as segundas portas do baptisterio de Florencia, con 28 escenas bíblicas nas que se mantén o bordo gótico da cuadrifolia. Pero nas **Portas do Paraíso** (1425), innova no formato, cadrado, cun número de escenas máis reducido (son máis grandes) e na composición, introducindo unha maior complexidade en escenas nas que as referencias ás arquitecturas clásicas e á paisaxe se combinan coa utilización de medallóns nos listóns (incluíndo o seu autorretrato nun deles). Na historia de *Esaú e Xacob*, por exemplo, acada un relevo pictórico no que destaca a gran profundidade, poñendo en práctica os coñecementos da perspectiva de Brunelleschi, e a pesar da utilización do *schacciato* ou relevo aplastado, con moi pouco volume, aprendido de Donatello. Ghiberti foi tamén ourive, arquitecto e teórico humanista, amante dos tempos clásicos e do estudo das medidas e das proporcións.



Sacrificio de Isaac



Porta Norte do Baptisterio de Florencia

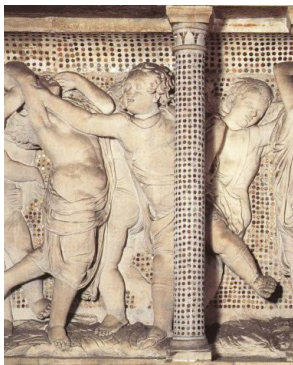


Porta Leste do Baptisterio de Florencia (Portas do Paraíso)

Donatello (1386-1466)

Foi o escultor que máis se apartou da tradición e percorreu o camiño que lle marcaban os modelos da Antigüidade. Algúns dos principios que configuran a súa obra son: a inspiración na estatuaría clásica nos motivos e decoracións romanas, a conciliación do espírito antigo coa temática relixiosa cristiá, a utilización do contraposto, da perspectiva monofocal e do *schacciato* (no que se rebaixaba o volumen dos distintos planos, desde uns primeiros case en vulto redondo ata mínimas incisións nos máis distantes) para crear unha sensación atmosférica porque a luz se reflectía de distinto xeito. Tamén imprimiu un novo realismo individualizante ás imaxes relixiosas, inspirándose na retratística romana, con pregas acoiteladas e emoción psíquica (*Habacuc*).

Traballou o mármore e o bronce. Recuperou a decoración de guirnaldas e *putti* romanos nos *Nenos danzantes* da Cantoría da Catedral de Florencia. Rescatou o sentido da estatua clásica no *David* e o *Condottiero Gattamelata*. Esaxerou a expresividade relixiosa na *Magdalena* de madeira policromada. Expresou un naturalismo fortemente emotivo no grupo de *Judith e Holofernes*.



Cantoría. Catedral de Florencia



David



Condottiero Gattamelata



Magdalena penitente



Judith e Holofernes

O *David* (1430), encargado por Cosme de Médici, é unha das obras máis representativas da escultura florentina do Quattrocento. Representa a David despois de vencer a Goliat e cortarlle a cabeza, tal e como se describe na Biblia. Partindo dunha base circular, a obra está composta conforme a un sistema de diagonais no que entran en xogo pernas e mans. A figura de David, de altura natural, preséntase en repouso, espida segundo o ideal clásico, e en posición frontal. A cabeza, de melenha longa, aparece coberta cun chapeu de aba ancha que semioculta a mirada baixa do héroe. A man esquerda garda unha pedra da honda coa que abatíu a Goliat, e está

apoiada na cadeira. O brazo dereito sostén unha longa espada, coa que ven de decapitar ao xigante, cuxa cabeza atópase baixo o pé esquerdo da figura principal. A representación acentúa o sentido triunfal por terse erguido sobre unha coroa de loureiro. Donatello representou a David como un adolescente pensativo, cun corpo sensual que se balancea lixeiramente, en contraposto, describindo unha curva tipicamente praxiteliana, herdeira de obras como o Hermes co neno Dionisos. Pola superficie pulida do bronce esbara a luz que acentúa as cualidades plásticas da escultura.

Na praza de San Antonio de Padua érguese o monumento ao **Condottiero Gattamelata** (1453). É o primeiro gran retrato ecuestre do Renacemento, inspirado nas estatuas públicas que na antiga Roma dignificaban aos emperadores, e en particular no retrato ecuestre de Marco Aurelio; está pensado para perpetuar a fama do guerreiro. A estatua, de bronce, combina naturalismo e idealismo, individualizando ao personaxe (maduro, intelixente, sereno e grave) e adoptando unha escala magna. O guerreiro móvese lentamente na praza, nunha lenta marcha de conquista, unido ao cabalo que avanza firmemente pero tranquilo.

A **Magdalena penitente** (1455) fuxe da tradicional representación da fiel seguidora de Cristo como muller nova e bela. Ao contrario, transmítenos a imaxe dunha muller vella e demacrada, orante durante a súa estadía no deserto, que causa mágoa e horror no espectador. Trátase dunha figura moi expresiva e innovadora iconograficamente, na que se acumula a experiencia vital do artista.

No grupo de **Judith e Holofernes** (1460) represéntase un tema habitual na arte italiana: a decapitación do xeneral asirio Holofernes por Judith de Betulia, heroína hebrea que salva ao seu pobo. É un grupo escultórico de vulto redondo, que se pode rodear e ofrece diversas perspectivas. É compacto e artellado en torno á figura de Judith en contraposto, pois Holofernes ocupa un lugar secundario, tendido aos pés da heroína que vai dar o golpe mortal coa espada. Judith, igual que David, exemplifica na Florencia do S.XV as virtudes cívicas; é a alegoría dunha cidade que mantiña unha loita continua pola súa liberdade e independencia.

Andrea del Verrocchio (1435-1488)

Mestre de Leonardo da Vinci, centrou a súa actividade escultórica na fundición de bronce de grandes figuras de volumes fortemente contrastados pola luz, amplos e calmados. En 1476 rematou o seu **David**, escultura en bronce que toma prestada a composición da obra precedente de Donatello. A figura, moi segura de si mesma e decidida, representa ao heroe vitorioso que ven de decapitar a Goliat. A **Dama do ramillete** (1480) é un retrato frontal, de medio corpo, realizado en mármore, no que as finas e sensibles mans atraen intensamente a mirada do espectador.

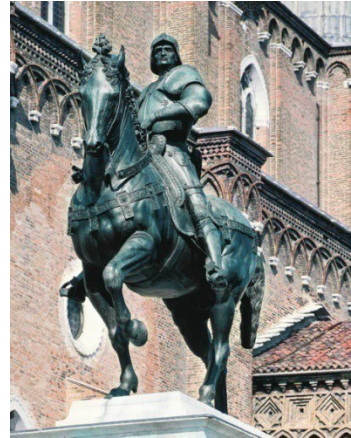
A estatua ecuestre de **Bartolomeo Colleoni** (1488), tamén en bronce, segue a estela do Gattamelata, aínda que é máis audaz e dinámica. A cabeza do cabalo xira cara a un lado, mentres o xinete, un tanto arrogante, se apresta sobre a montura co seu corpo torsionado. Colleoni é o exemplo do caudillo militar, con gran enerxía e dotes de mando.



David



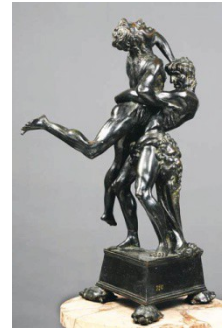
Dama do ramillete



Codottiero Colleoni

Antonio Pollaiuolo (1432-1498)

Destaca na representación da figura humana en movemento. É un especialista no tratamento do corpo humano en condicións de tensión e violencia, en estado de axitación, tal e como podemos comprobar no grupo de **Hércules e Anteo**, no que se narra un dos traballos do heroe, que venceu ao xigante libio tras levantalo sobre os ombreiros. Dous estados de ánimo plásmanse nas facianas respectivas (concentración na de Hércules e desesperación en Anteo).



Na última década do Quattrocento prodúcense as primeiras obras de Miguel Anxo Buonarroti, nas que reivindica a herdanza do máis grande escultor do século: Donatello. Fóra de Florencia hai que destacar a actividade en Nápoles de Francesco Laurana e Antonio Rizzo en Venecia.

2.3. NOVOS SISTEMAS DE REPRESENTACIÓN NA PINTURA

Nos primeiros anos do S.XV a pintura florentina mantense fiel ás tendencias do Gótico Internacional, aínda que pronto se introducirá a renovación da linguaxe pictórica. A necesidade de representar de xeito obxectivo e racional o espazo levou a un estudo da perspectiva. Para pasar do esbozo en tamaño pequeno ás pinturas murais utilizáronse frecuentemente mallas de cuadrícula. A pintura convértese así nunha *xanela aberta* que prolonga o espazo real a través dun sistema de proporcións e liñas de fuga que reduce as figuras canto máis lonxanas están e intégraas no espazo do espectador:

- imitando a escultura mediante a reprodución do volume,
- reproducindo o retrato,
- representando a natureza e a paisaxe,
- dotando ás obras dunha luz que modela as figuras,
- delimitando os contornos dos obxectos e figuras mediante unha liña precisa.

Ao longo do S.XV cabe destacar a existencia de tres xeracións de artistas: 1) a de Masaccio; 2) a de Piero della Francesca e Andrea Mantegna; 3) a de Botticelli, florentino, e Bellini, veneciano.

Primeira xeración: Masaccio (1401-1428)

A renovación da narración relixiosa e da imaxe sagrada foron acometidas por Masaccio no primeiro terzo do S.XV. Colaborou co seu mestre, Masolino da Panicale, na Capela Brancacci da igrexa do Carmine de Florencia, onde abandona o estilo internacional para retomar o gusto polas figuras sólidas herdadas de Giotto e integralas en conxuntos espaciais convincentes, que despois serán teoricamente xustificados nos tratados *De pictura* e *De statua* de Alberti. Masaccio representa na pintura o que Brunelleschi e Donatello son na arquitectura e na escultura.

O estilo de Masaccio apréciase nas súas intervencións na **Capela Brancacci**, entre as que destacan *O tributo da moeda*, onde vemos a débeda con obras de Giotto como *O prendemento de Cristo* da Capela Scrovegni, e a *Expulsión do Paraíso*, escenas nas que os volumes contundentes e o naturalismo dos personaxes se apartan definitivamente do goticismo.

No ***Tributo da moeda***, sucédense tres escenas no tempo, ordeadas de xeito diacrónico en torno á principal, na que Cristo sinala a Pedro para que colla a moeda da boca do peixe que está situado no lago (esquerda) co obxecto de entregarlle ao recadador de impostos á entrada de Cafarnaúm (dereita). Deste xeito, a escena principal destácase, cunha composición en círculo dos apóstolos en torno a Cristo, dotados dun volume escultórico remarcado polos contrastes de luz e as transicións de cor. As figuras destacan sobre unha paisaxe gris e áspera, en grande medida herdada de Giotto.

O interese polo espido e a expresividade que se manifesta nas facianas de Adán e Eva na ***Expulsión do Paraíso*** son expoñentes claros da obxectividade coa que Masaccio representou aos seus personaxes.

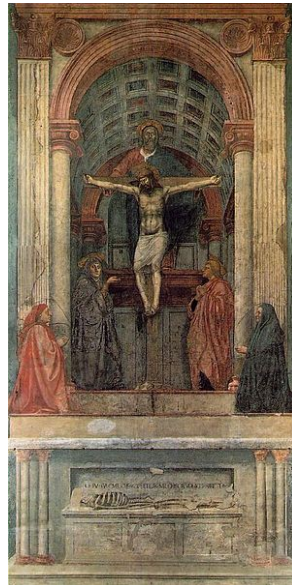
A demostración de que a pintura é concebida como unha xanela que prolonga o espazo no que se sitúa o espectador, que se manifesta na continuidade de estruturas arquitectónicas clásicas herdadas do estudo da Antigüidade que realizara Brunelleschi, obsérvase con claridade na ***Trinidade*** de Sta. María Novella. Nesta obra destaca o ilusionismo espacial que se confía á ficción arquitectónica e á perspectiva xeométrica. O punto de fuga diríxese á base da cruz e créanse cinco niveis de profundidade que van desde Deus Pai e o Espírito Santo en forma de pomba, ao fondo da bóveda, ata os doantes axeonllados situados nos extremos, pasando pola propia bóveda, a cruz de Cristo e San Xoán e a Virxe como intercesores. Procurouse desenvolver unha arquitectura clásica o máis próxima posible aos modelos antigos. A composición cun arco sobre columnas, flanqueado por pilastras, e un entaboamento, establecen a referencia figurativa dunha tipoloxía de carácter triunfal como a dos arcos de triunfo. Podemos falar dun dos primeiros intentos renacentistas de crear un sincretismo entre cristianismo e cultura clásica. É tamén unha asociación do clasicismo coa idea do triunfo sobre a morte e dunha idea de atemporalidade expresada polas arquitecturas clásicas en contraposición coa perdurabilidade e a morte. Igualmente fai referencia ao triunfo sobre a morte mediante a salvación a inscrición sobre o esqueleto: “Eu fun antes que vos sodes; e o que son agora serédolo vós mañán”. Neste sentido, existe un paralelismo ideolóxico co desenvolvemento ascendente da perspectiva que vai da morte á vida humana, á Gloria e ao divino.



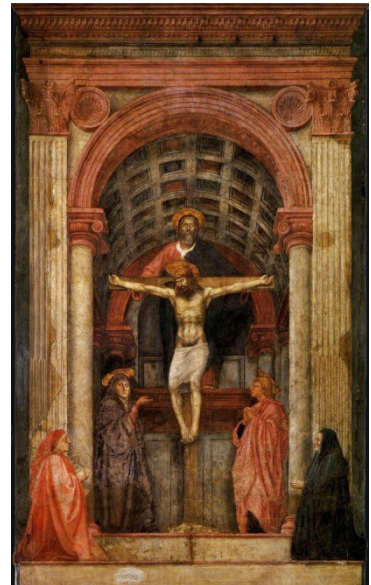
O tributo da moeda, Capela Brancacci



Expulsión de Adán e Eva do Paraíso, Capela Brancacci



Trinidade, Sta. María Novella



Outros pintores florentinos da primeira xeración

Na corrente moderna que buscaba a conquista definitiva da natureza, **Paolo Ucello** (1397-1475) centrou o seu interese na representación do **relevo** e a representación do **movemento** no espazo, cunha notable preocupación pola **perspectiva xeométrica**. Son exemplo o *Monumento ecuestre de John Hawkwood* e o tríptico da *Batalla de San Romano*, no que a mestura de escorzos e cores contribúen á creación de sucesivos planos.

Andrea del Castagno (1419-1457) estudou o volume das figuras, representándoas con corporeidade escultórica. O interese pola profundidade e a perspectiva tamén se pon de manifesto na súa *Última Cea*, na que as figuras se dispoñen en dous planos, separado Xudas do resto do conxunto, sobre un fondo marmóreo que lembra ás pinturas do primeiro estilo da antiga Roma.



Ucello, *Batalla de San Romano*



A. del Castagno, *Última Cea*

Fra Filippo Lippi (1406-1469) adoita introducir a paisaxe como fondo das súas obras, nas que as figuras teñen contornos sinuosos e reflicten sentimentos emotivos, adiantándose a Botticelli neste aspecto.

Outros pintores mantiveron herdanzas góticas. **Fra Angelico** (1390-1455) realza as súas composicións cunha forte elegancia decorativa e cores moi vivas. Tamén usa a perspectiva lineal e confire monumentalidade e dinamismo ás figuras. Todo isto pode apreciarse na **Anunciación**, que presenta á Virxe e o anxo á dereita, en primeiro termo, baixo un pórtico de mármore de esbeltas columnas e formas que lembran ao Hospital dos Inocentes de Brunelleschi. Á esquerda da composición, o xardín do Paraíso, tratadas as súas plantas e flores con grande minuciosidade, acollen a escena da expulsión de Adán e Eva. En conxunto, a obra simboliza o principio e o fin do pecado orixinal, mediante a representación dos primeiros pais e a salvación exemplificada en Cristo, o fillo que concibe María.



F. Lippi, *Madonna*



Fra Angelico, *Anunciación*

Benozzo Gozzoli (1420-1497) é coñecido pola súa decoración da *Capela dos Magos* do Palacio Médici-Riccardi. Na *Adoración dos Reis Magos* utilizou o tema como pretexto para representar a numerosos membros da familia Médici, principais mecenas do Quattrocento florentino. O detallismo e a viveza das cores combínanse aquí tamén co uso da perspectiva cabaleira.

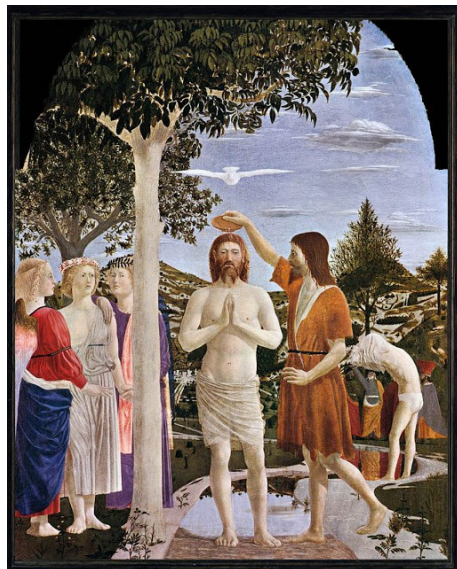
A segunda xeración: Piero della Francesca e Andrea Mantegna

Piero della Francesca (1420-1492)

Os seu cadros caracterízanse por unha luz fría e homoxénea. Escribe tratados de xeometría e perspectiva que aplicará na súa obra. Interésalle dotar de volume e monumentalidade ás figuras, que adoptan unha tranquilidade mística nas poses, estando case conxeadas. Os trazos que completan o seu estilo son o rigor xeométrico, a simetría nas composicións e a proporcionalidade.

O **Bautismo de Cristo** (1438-39, National Gallery, Londres) é a táboa central dun políptico pintado despois de resolverse no Concilio de Ferrara-Florenzia o tema da Trindade, polo que á dereita de Cristo bautizado no Xordán sitúanse tres anxos que se agarran da man en sinal de concordia, evocando a presenza da Santísima Trindade. Nun xogo de simetría, na outra beira sitúase un catecúmeno espíndose para ser bautizado, ante a presenza de personaxes con vestimentas bizantinas que fan referencia ao mundo antigo. A composición combina un cadrado na metade inferior que envolve á meirande parte das figuras, exemplificando o mundo terreal, e un círculo na metade superior, evocador do mundo celestial, no que a pomba do Espírito Santo, despregando as ás en cruz, maniféstase como prefiguración da composición.

En San Francisco de Arezzo pinta un ciclo de frescos sobre a *Lenda da Vera Cruz* (1452-1466), na que a escena do **Soño de Constantino** preséntase como unha das primeiras nocturnas da historia da pintura moderna. A imaxe recolle un momento significativo da narración literaria de Jacopo della Voragine, escritor medieval que sitúa ao Emperador Constantino na víspera de cruzar o Danubio para evitar o avance dos bárbaros. Mentres durmía, un anxo espertouno e invitouno a mirar cara ao ceo, onde viu suspendida no espazo unha cruz formada por dous raios luminosos e sobre ela en letras de ouro a frase: “In hoc signo vinces” (Con este signo vencerás). O escorzo das ás do anxo, combinado coa iluminación nocturna que resalta o claroscuro e a perspectiva suxerida pola presenza de máis tendas de campaña que a principal, dan á escena un forte realismo.



Piero della Francesca, *Bautismo de Cristo*



P. della Francesca, *Soño de Constantino*

Na **Flaxelación de Cristo** (1459), a luz branca define as figuras e o espazo cun carácter atemporal. É importante o rigor da perspectiva e da xeometría aplicado polo pintor, que elixe a proporción áurea para a táboa (a relación entre o ancho e o alto da mesma aproxímase ao número de ouro ou número phi: 1,618034). As diversas interpretacións da obra non se poñen de acordo sobre os personaxes da dereita, situados nunha arquitectura contemporánea que ben podería

reproducir o Urbino do S.XV, mentres o clasicismo máis fiel domina a arquitectura da esquerda, que nos leva ata a escena da flaxelación nos evanxelios.



P. della Francesca, *Flaxelación de Cristo*

Na obra de Piero della Francesca tamén se aprecia a influencia flamenga, como se observa no detallismo do **díptico dos Duques de Urbino** (1472). Son dúas táboas pintadas por ámbalas dúas beiras onde se representan as efixies de Federico de Montefeltro e Battista Sforza sobre paisaxes propiedade dos duques, cunha liña de horizonte baixa e, no reverso, triunfos clásicos dos mesmos personaxes. Os retratos, en primeiro plano, responden ao modelo típico italiano do S.XV, seguindo o exemplo da acuñación de medallas, que confire maior dignidade ao representado. No reverso do díptico aparecen dúas carruaxes clásicas –a de Battista Sforza arrastrada por unicornios, símbolo da castidade– afrontadas, cunha inscrición latina a semellanza das que se atopaban nos arcos de triunfo romanos en loubanza aos emperadores.



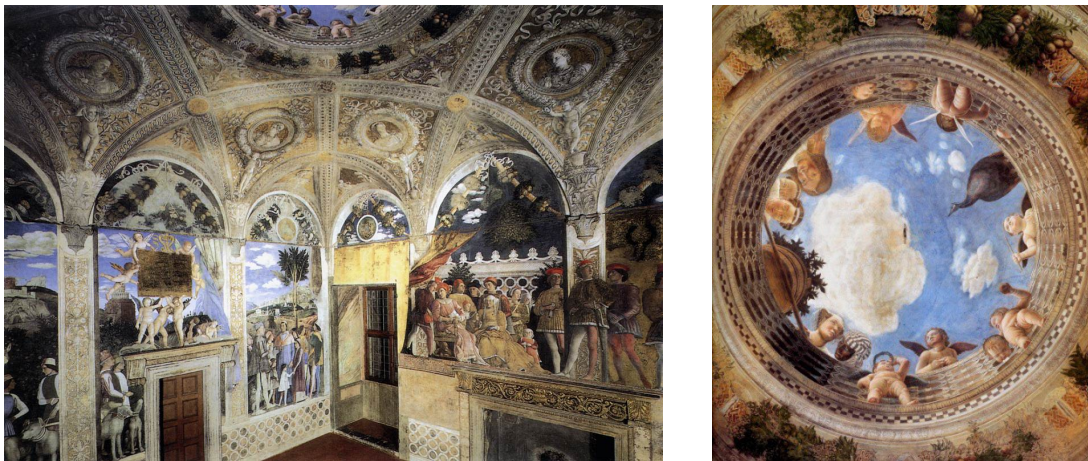
P. della Francesca, *Duques de Urbino*

A influencia flamenga esténdese no segundo tercio do S.XV, cando **Antonello da Messina** (1430-1479) introduce o óleo en Italia. O seu traballo permitirá unha maior riqueza de matices, a través do uso das veladuras (sucesivas capas de pintura que realzan os detalles cromáticos da obra), como podemos apreciar no *Cristo morto sostido por un anxo*. Foi definido como un clásico sen estudar aos clásicos, minucioso e exacto como un mestre flamengo, e luminoso como Piero della Francesca.

Andrea Mantegna (1431-1506)

Traballou próximo aos artistas toscanos, deixando o máis significativo da súa obra en Mantua, onde baixo a protección da familia Gonzaga, realiza a **decoración do Palacio Ducal**. Alí

plasmou unha galería de retratos –de perfil, en tres cuartos, de fronte ao espectador- na que os membros da familia Gonzaga están perfectamente caracterizados. A racionalidade perspectiva é digna do mellor xeómetra. O estilo de Mantegna está impregnado dun intenso coñecemento arqueolóxico dos restos da Antigüidade clásica e un interese pola anatomía que plasma en corpos case pétreos. É un excepcional debuxante e de cores tenues. Representa aos seus personaxes como se fosen esculturas, adoptando moitas veces un punto de vista baixo, presentándoas de abaixo arriba para realzalas.



A. Mantegna, *Palacio Ducal de Mantua, Cámara dos Esposos* (1465-1474)

A culminación das representacións anatómicas do autor prodúcese no **Cristo morto**, visto desde os pés –co que as dimensións dos membros se acortan moito-. O rictus de dor da Virxe, acompañada por San Xoán e un terceiro personaxe, confire brutal dramatismo a esta composición marcada polo impresionante escorzo do corpo de Cristo e pola tendencia ao monocromatismo. Unha luz rasante, que entra desde a dereita, modela o torso do cadáver. No **Tránsito da Virxe**, os once apóstolos restantes tras o suicidio de Xudas reúnen en torno ao leito no que xace o corpo de Virxe María, portando palmas e cirios. A escena, coas baldosas dispostas en perspectiva, utiliza como fondo unha paisaxe lacustre á que se abre unha grande xanela, directamente inspirada nos lagos de Mantua, onde se desenvolve. Este fondo paisaxístico está inspirado directamente na escola veneciana, coa que Mantegna tivo vínculos incluso familiares.



A. Mantegna, *Lamentación sobre Cristo morto* (1480-90)



A. Mantegna, *Tránsito da Virxe* (1462)

Gentile e Giovanni Bellini son os mellores expoñentes da pintura veneciana do S.XV. **Giovanni Bellini** (1424-1516) acusa a influencia de Mantegna no tratamento das figuras, o uso de cores frías e a expresividade das facianas, incorporando ás súas composicións paisaxes de fondo e utilizando unha forte luminosidade. Podemos apreciar estas características na obra *Cristo morto sostido pola Virxe e San Xoán* (1460).



A terceira xeración. Botticelli

A finais do S.XV, os principais artistas toscanos foron chamados a Roma, que emerxe como centro de mecenazgo papal, para decorar as paredes laterais da Capela Sixtina, que será completada por Miguel Anxo no S.XVI.

A influencia do **neoplatonismo** na arte das cortes italianas do S.XV é clara. A Academia Neoplatónica afirma que se a luz era a manifestación de Deus na Terra, e Deus o “*oculus infinitus*” que ve todas as cousas, o ollo do home é o instrumento do *oculus* da alma e pode contemplar toda a creación, sendo a vista o instrumento do coñecemento. A idea da beleza terreal como reflexo dunha beleza superior, levará a considerar que o amor pola beleza corporal é o primeiro grao dun amor superior. Venus simboliza o poder do amor, e sería a primeira divindade dos platónicos, o que explica a súa presenza en obras de artistas relacionados coa academia, como Botticelli. Outra influencia desta teoría é que o artista é un ser inspirado por Deus, que crea baixo un furor divino, o que se converte nun argumento máis para a liberación do artista do mundo dos artesáns.

En Florencia, as décadas de 1470-1480 corresponden ao patrocínio de Lorenzo o Magnífico, mecenas da familia Médici que contrataría aos mellores artistas e se rodearía dun grupo de humanistas e filósofos que impulsaron o neoplatonismo.

Sandro Botticelli (1447-1510)

Este período está dominado pictoricamente por Botticelli, que dota a moitas das súas obras de valores simbólicos incomprensibles sen a influencia do neoplatonismo. Tras pasar polos obradoiros de Filippo Lippi e Verrocchio, o seu estilo defínese cos seguintes trazos:

- Delicadeza expresiva nas facianas e nos xestos, coa acentuación cunha certa melancolía e nostalgia.
- Presentación das figuras como se fosen baixorrelevos, desentendéndose case da perspectiva.
- Predominio de liñas sinuosas que delimitan claros e definidos contornos.
- Minimización dos contrastes de luz e sombra, utilizando cores discretas.

Ao servizo dos Médici –aos que fixo protagonistas recoñecibles da *Adoración dos Magos*– durante o seu período máis produtivo, Botticelli é bo representante da pintura profana.

A **Primavera** (1478) é unha obra de gran influencia neoplatónica, evocando a mitoloxía clásica e as celebracións primaverais da Antigüidade. Esta *poesía* está presidida por Venus, que levanta a man facendo o tradicional saúdo de benvinda, acompañada de Cupido apuntando coa súa frecha ardente. Está acompañada, á súa dereita, polas Tres Grazas –servidoras de Venus que encarnan a voluptuosidade, a castidade e a beleza- e Mercurio, intermediario entre deuses e homes, tocado coas sandalias aladas e o caduceo, mirando ao ceo e disipando a néboa. Á esquerda de Venus atópanse Céfiro e Cloris (á que lle saen flores primaverais pola boca), que se converte en Flora ou deusa da primavera despois de ser desposada polo deus do vento. Estes personaxes están entresacados dun mito clásico narrado por Ovidio. A composición ten un fondo de laranxeiras – árbore moi relacionada cos Médici, no seu escudo familiar- e unha capa de herba escura sobre a que destacan as flores toscanas que nacen en maio. As figuras destacan contra o fondo pola claridade da súa pel e as roupas, con cores case transparentes. Están representadas como baixorrelevos sobre un espazo no que o estudo da perspectiva non interesa ao pintor.



Botticelli, *A primavera*

A pintura profana foi alentada polo círculo erudito de Lorenzo de Médici, e Botticelli deixou outros exemplos como **Palas e o centauro** (1482-1483), obra dotada dun intenso contido moral: a virtude e a castidade, exemplificadas na deusa Palas Atenea, domestican á sensualidade e brutalidade instintiva do luxurioso centauro. As dúas partes da alma humana están representadas no ser dual do centauro (metade home, metade cabalo). Tamén pode que a obra faga referencia ao labor de Lorenzo de Médici como pacificador, protector das artes e das letras, que no tempo en que se pintou a obra estaba en Nápoles para evitar a guerra entre o Papado e o Reino de Nápoles. O centauro sería o símbolo da guerra, mentres que as pólas de oliveira que recobren a Palas simbolizarían a paz.

A filosofía neoplatónica fomentaba a conciliación entre a Antigüidade clásica e o cristianismo, polo que non están ausentes da obra de Botticelli as representacións relixiosas, como a **Virxe do Magnificat** (1481), *tondo* ou pintura circular que aproxima ao espectador as imaxes da Virxe e o Neno rodeados de anxos que a coroan, sobre un fondo paisaxístico ante o que se interpón un arco de medio punto de carácter clásico. A composición está deformada como se estivésemos diante dun espello convexo que nos devolve a imaxe na que os modelos volveron a ser membros da familia Médici.



Botticelli, *Palas e o centauro*

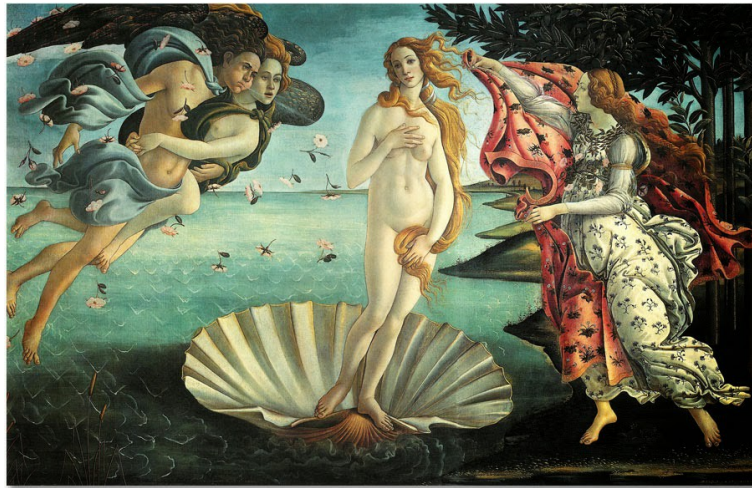


Botticelli, *Virxe do Magnificat*

No **Nacemento de Venus** (1484) aparecen plenamente as características do estilo de Botticelli. Iconograficamente únense dúas escenas:

- á esquerda, Céfiro –vento do Oeste-, abrazado á ninfa Cloris –raptada do xardín das Hespérides e futura Flora, señora perpetua das flores-, empuxa con suave brisa e entre unha choiva de rosas –a flor de Venus- á deusa espida sobre unha cuncha de vieira cara á illa de Citera;
- á dereita, a Hora da Primavera acolle baixo o seu manto de flores á deusa do amor. Venus aparece representada segundo o modelo da Venus Púdica da Antigüidade clásica (os Médici posuían unha estatua helenística, a *Venus Médici*, de Cleomenes que puido servir de inspiración a Botticelli), xurdida do mar, nacida de Urano (a Venus celeste), convertida á súa vida material unha vez que é acollida en terra. Así queda representado o sistema cósmico neoplatónico –celestial e terreal-. É unha figura tan bela que o espectador non repara no seu colo excesivamente longo ou a caída antinatural dos ombreiros. Trátase dun modelo de beleza ideal que se nos presenta sobre unha paisaxe marcada por unha liña do horizonte alta, marcando o contacto entre ceo e terra, en contraste coa verticalidade dos troncos das laranxeiras á dereita. Unha liña quebrada adéntrase na enseada e unhas simplificadas uves suxiren o movemento do mar. O ritmo curvilíneo resérvase para as figuras; en Venus, a disposición en contraposto remítenos á influencia da *curva praxiteliana*. A representación case se desentende do volume e da perspectiva, pois as figuras son como relevos sen profundidade. As cores, atenuadas, contrastan un ámbito verde-azulado de fondo coas carnalidades case marmóreas, ao que se suman as tonalidades rosáceas, azuis e marfís dos mantos e as flores.

A composición é triangular, coa figura de Venus lixeiramente desprazada á dereita do centro do cadro. Estamos ante unha alegoría profana, un tema mitolóxico que exalta o nacemento da beleza feminina, que se corresponde co bautismo cristián (materializado na vieira que sostén a Venus). De feito, o artista recolle as influencias dunha composición de Verrocchio, o Bautismo de Cristo.



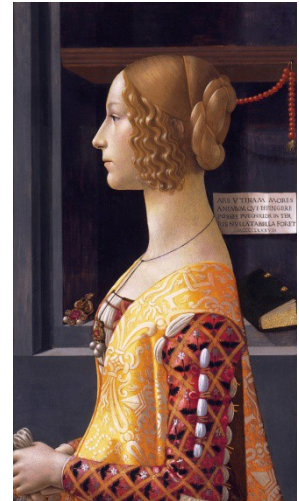
Botticelli, Nacemento de Venus

Conforme se aproximaba o ano 1500, un ambiente de catastrofismo milenarista invadía Florencia. As predicacións do dominico Savonarola, chamando aos habitantes da cidade a desfacerse dos seus obxectos de luxo e cosméticos, dos libros pagáns, para queimalos na *fogueira das vanidades*, contribuíron á caída do goberno dos Médici e á implantación dunha república teocrática na que a pintura relixiosa volve a triunfar. Nese momento, a pintura de Botticelli exaltou este novo ambiente en obras como **A calumnia de Apeles**, no que o fondo de arquitecturas clásicas con relevos nos que se mesturan figuras mitolóxicas e cristiás ampara un conxunto de figuras alegóricas entre as que destaca o espido feminino que exemplifica á *Verdade*.



Botticelli, A calumnia de Apeles

A pintura florentina da segunda metade do S.XV non descoidou outros temas relevantes como o retrato individual. Probablemente un dos máis elegantes é o de **Giovanna Tornabuoni** de **Domenico Ghirlandaio** (1449-1494). A modelo, un busto de perfil, está retratada cos brazos en repouso e as mans xuntas, sobre un fondo con fornela na que figuran elementos alusivos aos seus delicados gustos (as xoias exaltan a súa vida pública, o libro de oracións e o rosario fan referencia á súa vida espiritual). Tamén aparece unha pequena cartela latina cunha transcripción dun epigrama de Marcial como elemento clásico. Resalta a minuciosidade coa que está traballado o vestido da modelo, lembrando o detallismo da pintura flamenca. É un retrato típico florentino do Quattrocento, respondendo ao modelo de retratos de perfil propios da acuñación de moedas.



O pintor Pietro Vanucci, **Perugino** (1450-1523), familiarizado coa obra dos florentinos, foi chamado a Roma para contribuir á decoración dos muros laterais da Capela Sixtina, onde deixou unha boa mostra da súa arte. Conciliou Antigüidade e arquitectura clásica cos temas cristiáns, e facendo alarde dun coñecemento perfecto da perspectiva xeométrica como sistema de representación que define a pintura do Quattrocento. Podémolo comprobar no fresco da **Entrega das chaves a San Pedro**, unha composición simétrica e equilibrada en torno ao elemento principal (as chaves), na que a liña delimita claramente os contornos das figuras e as cores son sobrias.



Perugino, Entrega das chaves a San Pedro