

PINTURA
RENACENTISTA

CRITERIOS DE EVALUACIÓN Y ESTÁNDARES DE APRENDIZAJE

- IDENTIFICAR LAS PRINCIPALES OBRAS DE LOS PINTORES DEL RENACIMIENTO ITALIANO.
- COMPARAR LA PINTURA VENECIANA Y DEL RESTO DE EUROPA.
- IDENTIFICAR LOS CAMBIOS EN LA PINTURA DESDE EL GÓTICO HASTA EL RENACIMIENTO.
- RECONOCER LAS PRINCIPALES PINTURAS DEL RENACIMIENTO Y SU AUTOR.
- ANALIZAR EL CANON FEMENINO EN LA OBRA DEL *NACIMIENTO DE VENUS* DE BOTTICELLI.
- ANALIZAR LA VIDA Y OBRA DE LEONARDO DA VINCI.
- EXPLICAR LA OBRA DE RAFAEL DE SANZIO, ESPECIALMENTE *LA ESCUELA DE ATENAS* Y LOS RETRATOS DE *LA FORNARINA* Y *BALTASAR DE CASTIGLIONE*.
- COMPARAR LA EVOLUCIÓN DE LA PINTURA DEL PRIMER RENACIMIENTO HASTA EL COLORIDO VENECIANO.

QUATROCCENTO

- Mientras la arquitectura y escultura tenían ejemplos que emular de la Antigüedad clásica de pintura apenas se sabía nada, excepto algunas noticias de fuentes escritas, o mosaicos por lo que la pintura se convirtió en la *EXPRESIÓN MÁS GENUINA Y NOVEDOSA DEL RENACIMIENTO*.
- *Se fue configurando de manera experimental, a partir de investigaciones de los grandes genios de la época (Alberti en *De pictura*) y del sustrato creado por los grandes pintores del Trecento, como Giotto, Duccio.*
- Hay COEXISTENCIA DE PINTORES EXPERIMENTALES como Masaccio con OTROS MUY GOTICISTAS como Fra Angélico.
- HERENCIA GÓTICA: La mayoría de los pintores se formaron en talleres gremiales góticos. Las formas góticas aún estaban en boga, siendo preferidas a las renacentistas por gran parte de quienes encargaban las obras, en especial la iglesia.
- GRAN PREOCUPACIÓN POR LA REPRESENTACIÓN FIEL DE LA REALIDAD, que desembocó en el descubrimiento de las REGLAS DE LA PERSPECTIVA LINEAL O GEOMÉTRICA. REPRESENTACIÓN DE PAISAJES Y VOLÚMENES. Sin embargo se pintaban de forma idealizada, con superficies satinadas y escenas iluminadas por luces homogéneas y focos ceñi itales. Prevalecen la SIMETRÍA, LA PROPORCIÓN Y EL EQUILIBRIO clásicos en forma de COMPOSICIONES CERRADAS, GENERALMENTE TRIANGULARES Y EQUILIBRADAS tanto en volumen como en colorido.
- TÉCNICA: fresco sobre muro o el temple sobre tabla.
- TEMAS: preferentemente alegóricos y religiosos, aunque destacan como *novedosos: el desnudo, inserto casi siempre en escenas mitológicas*, muy en consonancia con el Neoplatonismo. Y el *retrato* (derivado de la aparición de los comitentes en las pinturas y del uso de éstas como elemento de prestigio).
- IMPORTANCIA DEL MECENAZGO: mandatarios de los estados italianos, sobre todo en el caso de la Florencia de los Médici, la Roma de los Papas, el ducado de Urbino de los Montefeltro, etc.
- La pintura se convirtió en un importante *elemento de prestigio y propaganda política: los mecenas empiezan a aparecer en los cuadros ya como protagonistas y el retrato toma carta de naturaleza, aunque idealizado. Un ejemplo Cabalgata de los Magos del Palacio Médici Riccardi, de Florencia, donde la escena religiosa se convierte en una excusa para representar a la alta sociedad de la ciudad, que aparece formando parte del cortejo de los Reyes Magos de manera totalmente individualizada, dando lugar a uno de los primeros retratos grupales de la Historia del Arte.*
- CAMBIO DE ESTATUS: los pintores y los artistas en general se insertan en la élite social y cultural, dejando de ser meros artesanos y apareciendo los primeros autorretratos de artistas.

PINTORES DEL QUATROCENTO

- *MASACCIO*
- *FRA ANGÉLICO*
- *PIERO DELLA FRANCESCA*
- *BOTICCELLI*

MASACCIO



Principal pintor del **Quattrocento**.

Primero *en utilizar la perspectiva geométrica*, influido por sus amigos Brunelleschi y Donatello.

ESTILO:

Gran *verismo*, debido al sabio uso de la luz, volúmenes robustos y contundentes y miradas expresivas.

Su pintura aún tiene ciertos resabios góticos, como la idealización de las figuras y la solemnidad de las escenas.

La composición y el equilibrio cromático son plenamente renacentistas.

OBRAS:

Frescos de la iglesia de Santa María Novella (Florencia).

Frescos de Santa María del Carmine, donde realizó los famosos *frescos de la Capilla Brancacci*. (Florencia).

MASACCIO

LA TRINIDAD. Fresco, entre 1425 y 1428.

Pertenece a los Frescos de la iglesia florentina de Santa María Novella. Tiene 667 x 317 cm. (Obra representativa de los primeros experimentos sobre la perspectiva lineal).

Predomina la línea sobre el color (aunque ésta apenas se vea.) Dibujo con pocos detalles y tendencia a la geometría. Alternancia de color (rojos y azules) equilibran la composición. Con la luz y los colores se crean claroscuros que refuerzan el carácter tridimensional de las figuras.

Composición: típicamente renacentista (se recurre a las formas geométricas para organizar el espacio con el fin de crear armonía y todas las medidas se realizan en función de operaciones numéricas). Las figuras se inscriben en un triángulo equilátero que crean cierta movilidad, subrayando el eje central en el que se encuentra la Trinidad. Escasa movilidad en las figuras lo que refuerza el sentido divino de la imagen.

El uso de la perspectiva es una de las cosas más destacables. Para ello utiliza la arquitectura, coloca a los personajes en distintos escalones. En el fondo se sitúa una arquitectura clásica con casetones en perspectiva central, todas las líneas de fuga coinciden en un punto eje de la composición: La Trinidad (Padre, Hijo y Espíritu Santo).

Las figuras pesadas y macizas sustituyen a las formas delicadas del gótico Internacional. Formas sólidas y angulares en lugar de curvas suaves o pequeños detalles como flores y piedras preciosas... Esto supone un choque, entonces estaban habituados a formas más agradables a la vista, pero estas son mucho más sinceras y emotivas.

Los personajes aparecen representados en distintos términos. En el primero se situó el clásico altar que se construía en las capillas laterales de las catedrales mediterráneas en el que se abre un nicho, con un sepulcro donde la figura de un esqueleto se rodea de una inscripción que reza: "Fui lo que tú eres y serás lo que yo soy". Sobre este espacio aparecen los donantes (que supone una ruptura con el arte precedente que adjudica a los donantes un tamaño menor al de las figuras divinas en atención a su menor jerarquía en la concepción teocrática del mundo). Aquí, respetando las recién aplicadas leyes de la perspectiva y la proporción plantean dos figuras de tamaño natural, similar al de los personajes divinos. Tras los donantes se abre una supuesta capilla real, la Virgen y San Juan lloran a los pies de la cruz, donde Cristo aparece en eje con la paloma del Espíritu Santo y la figura de Dios Padre.

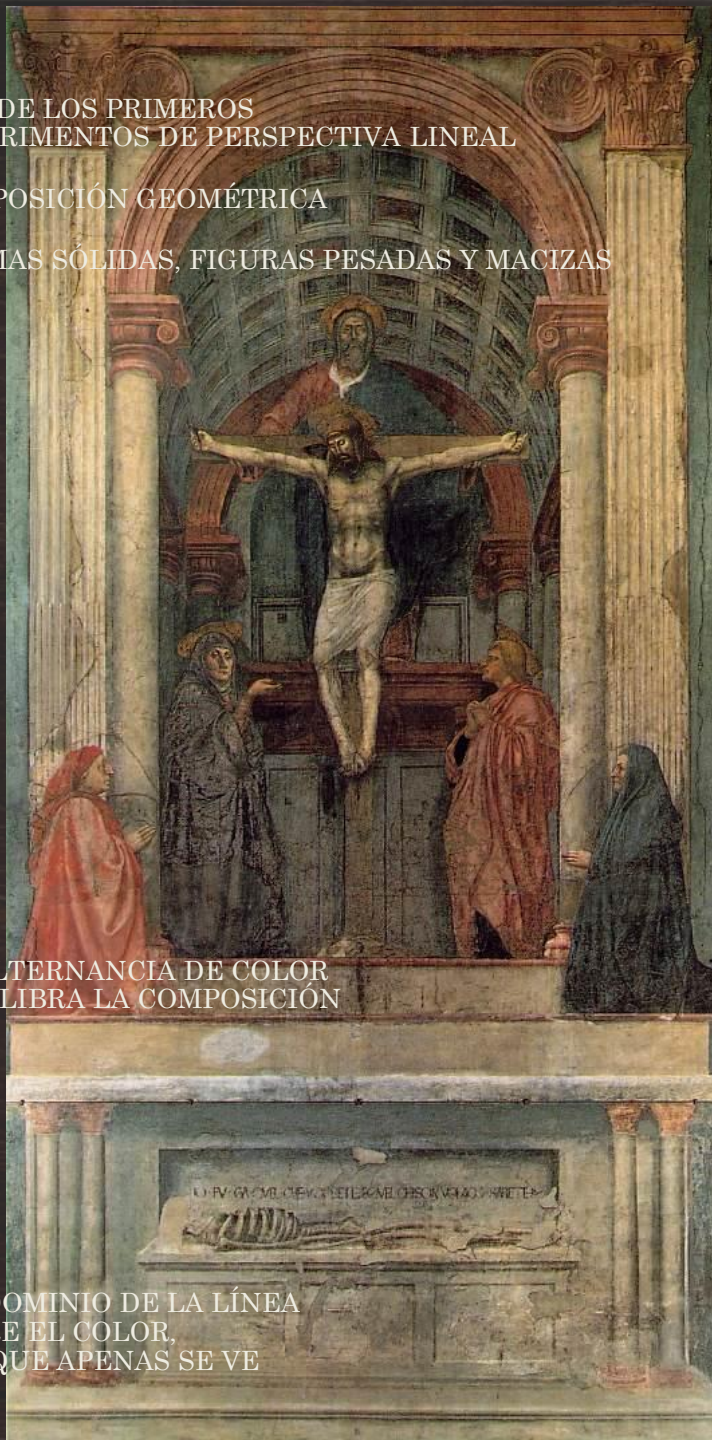
UNO DE LOS PRIMEROS
EXPERIMENTOS DE PERSPECTIVA LINEAL

COMPOSICIÓN GEOMÉTRICA

FORMAS SÓLIDAS, FIGURAS PESADAS Y MACIZAS

LA ALTERNANCIA DE COLOR
EQUILIBRA LA COMPOSICIÓN

PREDOMINIO DE LA LÍNEA
SOBRE EL COLOR,
AUNQUE APENAS SE VE



MASACCIO *EL TRIBUTO DE LA MONEDA*

El *fresco* más importante *de la Capilla Brancacci* en *Santa María del Carmine*.

Única escena, muy teatral, tres momentos distintos de la misma acción, donde los personajes están en continua interacción, enmarcados en paisajes mínimos con arquitecturas cuyas líneas apoyan la perspectiva.

ESCENA TEATRAL, TRES MOMENTOS DE LA MISMA ACCIÓN

VOLÚMENES ROBUSTOS

USO DE LA LUZ. VOLÚMENES CONTUNDENTES.

USO PERSPECTIVAS



FRA ANGÉLICO



Principal pintor italiano del GÓTICO INTERNACIONAL, plenamente vigente en el siglo XV.

Aun conociendo las nuevas técnicas y los nuevos sistemas de representación, sigue usando recursos goticistas.

ESTILO:

Su pintura (sobre todo la del último periodo de su vida) tendrá un *carácter sincrético, aunará elementos góticos* (colores vibrantes, gestos elegantes, estereotipados, delicados y aristocráticos de los personajes, uso del dorado, etc.) *y renacentistas* (marcos arquitectónicos de logias con columnas clásicas, arcos de medio punto, etc. Recursos perspectivos, composiciones equilibradas y simétricas, luces diáfanos, etc.).

OBRAS:

Son de temática religiosa, y las principales consisten en *Anunciaciones*, de las que la más famosa la podemos disfrutar en el Museo del Prado.

FRA ANGÉLICO (1400-1455) LA ANUNCIACIÓN 1426-1428



Temple y oro sobre tabla. Realizada para el altar derecho de la iglesia del *convento de Santo Domingo en Fiesole*, Florencia. Es la tabla superior de un retablo más grande en cuya predela (parte inferior) aparecen las escenas de: *El nacimiento y desposorio de la Virgen*, *La visitación*, *La epifanía de los Reyes Magos*, *La purificación* y *El tránsito de la Virgen*.

Presenta dos escenas íntimamente ligadas. La expulsión de Adán y Eva del Paraíso y La anunciación. Simbolismo: Adán y Eva (primeros padres), fueron el origen del pecado, la caída del hombre. María, es la madre del Salvador, con ella comienza la salvación del hombre y el fin del pecado.

En la derecha la Virgen María sedente estaba leyendo a la llegada arcángel San Gabriel, tiene el libro en su regazo y cruza las manos sobre el pecho inclinándose en una reverencia. El arcángel llegado del cielo, responde igualmente a la Madre de Dios. Ambos personajes son rubios, de rasgos estilizados y poco proporcionados, sus dimensiones (demasiado grandes) nos remiten todavía a la proporción jerárquica medieval. Están bajo un pórtico abierto de mármol, que recuerda al Hospital de los Inocentes de Brunelleschi. Al fondo una estancia abierta deja ver algunos sencillos muebles e induce a la profundidad.

La parte izquierda representa la expulsión del paraíso de Adán y Eva. Ambos ya vestidos y avergonzados son expulsados del Edén por un ángel. Sobre ellos, en la esquina superior derecha, las manos de Dios asoman resplandecientes enviando un haz de luz y al Espíritu Santo, en forma de paloma, hacia la joven María.

Las encarnaciones de los personajes, pálidas, resaltan sobre los colores brillantes típicos de la primera etapa de Fra Angélico. El azul brillante de las bóvedas y del manto de María se contraponen con el rojizo de la túnica del arcángel y el vestido de la Virgen. Los colores fríos y sosegados ayudan a transmitir la paz y la trascendencia del momento. El detallismo de la composición es asombroso destacando las alas del ángel.

Son notables las diversas corrientes que influyeron en el arte de Fra Angélico. Por un lado el detallismo y la minuciosidad lo relacionan con las obras del norte de Europa, seguramente conocidas a través de **Gentile da Fabriano**; la búsqueda de la perspectiva se hace eco de los avances introducidos por **Masaccio** y el tratamiento de la arquitectura responde a las directrices arquitectónicas recomendadas por el mismísimo **Brunelleschi**.

PIERO DELLA FRANCESCA



Entre los grandes pintores del siglo XV que investigaron en la perspectiva lineal además de Masaccio y de otros grandes como Paolo Ucello, destaca Piero della Francesca.

ESTILO:

Con su pintura no sólo llegó a la culminación de la consecución de la tercera dimensión, sino que utilizó de manera prodigiosa la composición de las escenas, que estructuraba en planos apoyándose en los recursos perspectivas.

Además, mediante un uso muy inteligente de la luz y el color modelaba los cuerpos de manera que su pintura evoca un ambiente sin sombras, mágico e irreal pese a la indudable solidez de los personajes.

Fue un destacado teórico, llegando a escribir varios tratados entre los cuales se encuentra uno sobre la perspectiva lineal: **De prospectiva pingendi.**

OBRAS:

Frescos de la Iglesia de san Francisco de Arezzo.

Pinturas sobre tabla:

- 1. El Bautismo de Cristo, (temple)*
- 2. Doble Retrato de los duques de Urbino, (al óleo).*
- 3. Retablo de Brera, (al óleo)*

PIERO DELLA FRANCESCA

EL SUEÑO DE CONSTANTINO fresco.



La leyenda de la Vera Cruz, es un ciclo de frescos considerados una obra maestra de **Piero della Francesca** y de la pintura renacentista, recuperado su originario valor artístico con su restauración que finalizó en el 2000.

Pintado en el periodo 1452-1466 en la Capilla Bacci o coro de la Basílica de **San Francisco de Arezzo**, villa situada en la Toscana (Italia).

Los frescos cuentan la historia de la Leyenda de la Vera Cruz, la madera que se usó en la cruz de Cristo. Deriva de fuentes medievales legendarias sobre cómo se pudo encontrar esta reliquia, historias recopiladas en **La leyenda dorada de Santiago de la Vorágine** de mediados del siglo XIII, tema tradicionalmente franciscano.

Destaca la claridad de su composición y su admirable luminosidad colorista, así como la falta de sombras arrojadas lo que le da ese aspecto de irrealidad.

En **El sueño de Constantino** (329 x 190 cm) se ve la Cruz y una voz le dice: "Bajo este signo vencerás", incitándole así a derrotar al paganismo.

PIERO DELLA FRANCESCA

EL BAUTISMO DE CRISTO temple sobre tabla

Es el panel central de un tríptico de madera, encargado por la familia de mercaderes **Graziani** para el priorato de San Juan Bautista en la ciudad de Sansepolcro. Su cronología suscita discusiones, se admite como la fecha de ejecución más probable 1448 y 1450. Hoy se encuentra en la National Gallery de Londres.

Es una de las obras maestras del Quattrocento italiano. En el cuadro se condensan algunas de las características más significativas del artista como la perfección del dibujo, equilibrio de la composición, tratamiento de la anatomía humana, estudio de las proporciones, representación del paisaje natural, empleo de la perspectiva, la relación armónica entre las figuras y el ambiente y esa suavidad cromática característica de la Escuela Florentina.

Los personajes están serenos, como suspendidos en el tiempo y el movimiento se restringe a poses contenidas y miradas sutiles. La obra produce una sensación general de distanciamiento que se explica por la importancia religiosa del tema: el bautismo de Jesús por San Juan el Bautista en el río Jordán.

Cristo está en el centro geométrico de la composición. San Juan Bautista vierte el agua del Jordán sobre su cabeza, ante la presencia del Espíritu Santo (paloma blanca). Detrás un catecúmeno se desviste para ser bautizado, y al fondo varios personajes vestidos con ropas bizantinas. Paralelismo cromático entre las figuras de Cristo, el catecúmeno y el tronco del árbol situado a la izquierda del río Jordán, todos de un blanco marfileño que recuerda al de las estatuas. La propia figura de Cristo inclina la cadera en un suave contraposto típico de la escultura clásica. El árbol, divide verticalmente el cuadro siguiendo la proporción áurea y separa la escena principal del grupo de tres ángeles de la izquierda.

El grupo de ángeles, de aspecto andrógino, es el de mayores problemas de interpretación, no siguen la iconografía tradicional, (deberían estar vestidos de la misma forma y en actitud de sostener las ropas de Cristo). Parecen ajenos al motivo principal y dos de ellos se toman de la mano. **EXPLICACIONES:** Una teoría apunta a que puede inspirarse en el tema de las Tres Gracias vestidas, alegoría de la entrega, obtención y devolución de un beneficio. En este sentido, el cuadro sería una obra de expiación del pecado de usura cometido por un comerciante, corroborado por el hecho de que en los paneles laterales del tríptico, del que formaba parte este Bautismo, aparecen los escudos de la familia Graziani. La segunda, relaciona este grupo con los personajes bizantinos del fondo, puede ser una alegoría de la concordia entre las iglesias cristianas de Oriente y Occidente. Se sustenta en un hecho histórico próximo a la fecha de creación de la obra. La amenaza de los turcos motivó a Constantinopla a solicitar al Papa **Eugenio IV** el auxilio de los cruzados. El Papa se mostró dispuesto a ello si antes se solucionaban las diferencias doctrinales que separaban durante siglos a la Iglesia Católica de Roma y a la Iglesia Griega Ortodoxa. A tal efecto se reunió un concilio ecuménico en Florencia en 1439, en el que, después de muchas reticencias, la Iglesia Griega Ortodoxa aceptó incluir en el Credo la llamada «cláusula filioque».

Integrar las figuras en el paisaje, enfatizando sus características volumétricas mediante el empleo de una luz cenital, blanca y uniformemente distribuida, que anula las sombras, atenúa los colores y da homogeneidad a toda la composición. Se aprecia un profundo interés por representar detalladamente algunos elementos secundarios, como las plantas, hojas de los árboles, tonos de las montañas y reflejos del agua, producto de una concienzuda observación de la naturaleza. Sobresale el empleo de la perspectiva y la capacidad de ordenar geométricamente las figuras, que Piero della Francesca supo aplicar gracias al estudio de las matemáticas de Euclides.





EJE
GEOMÉTRICO

EJES
PROPORCIÓN ÁUREA

ESPIRITU SANTO

SAN JUAN

CRISTO

CATECÚMENO

BIZANTINOS

ÁNGELES ANDRÓGINOS, NO SIGUEN LA ICONOGRAFÍA TRADICIONAL, NO VAN VESTIDOS DE LA MISMA FORMA NO SOSTIENEN LAS ROPAS DE CRISTO. PARECEN AJENOS AL MOTIVO PRINCIPAL. Hay diferentes explicaciones.

PERFECCIÓN DEL DIBUJO.

EQUILIBRIO EN COMPOSICIÓN.

TRATAMIENTO DE LA ANATOMÍA HUMANA. ESTUDIO DE LAS PROPORCIONES.

REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE NATURAL E INTEGRACIÓN DE LAS FIGURAS EN EL PAISAJE.

EMPLEO DE LA PERSPECTIVA

SUAVIDAD CROMÁTICA

LUZ CENITAL, BLANCA Y UNIFORME

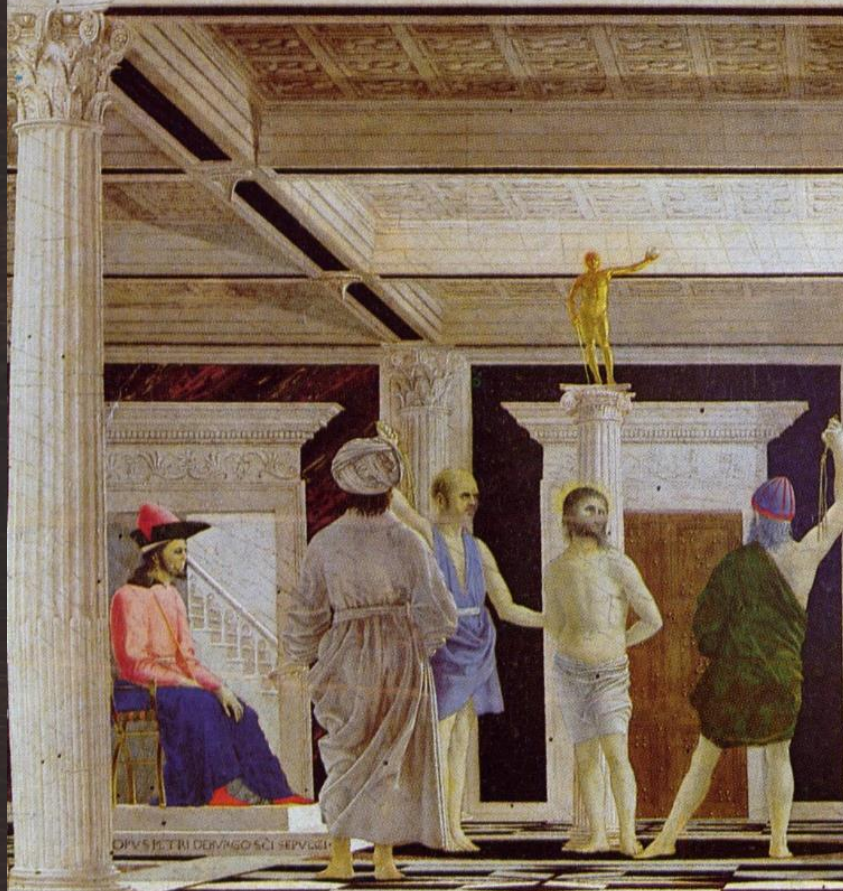
NO HAY SOMBRAS

DETALLES EN ELEMENTOS SECUNDARIOS

DESTACA LA CAPACIDAD DE CREAR VOLÚMENES CON LUZ QUE APENAS PRODUCE SOMBRAS LO QUE LE DA ASPECTO IRREAL.

PIERO DELLA FRANCESCA *LA FLAGELACIÓN*

USO DE PERSPECTIVA máxima expresión.
COMPOSICIÓN PRODIGIOSA: EL TEMA
PRINCIPAL APARECE EN UN SEGUNDO PLANO



FALTA DE SOMBRAS, QUE PROVOCA IRREALIDAD

SIMBOLOGÍA: UN TEMA RELIGIOSO CON PROFANO

CORPORALIDAD DE LAS FIGURAS

Temple sobre tabla (58 x 81 cm). No se conoce la fecha exacta de su realización pudo ser 1450-1470 ya que Della Francesca trabaja en Urbino para el duque Federico III entonces y en los elementos arquitectónicos de la obra se aprecia cierta influencia de la arquitectura de la ciudad.

El tema principal: la flagelación,, aparece en un segundo plano, (fondo dcha.) mientras que en el primer plano (izquierda) tres hombres conversan al aire libre. Esta interpretación tan libre de un tema con tanta carga teológica fue posible porque no se trataba de ningún encargo.

La temática se relega al estudio de la composición y la arquitectura; no debemos olvidar la importancia para el artista de las matemáticas y la proporción, de hecho Della Francesca es el autor de algunos de los tratados renacentistas más importantes sobre pintura como por ejemplo *De Perspectiva Pigmendi*.

Pero la innovación en ésta obra no sólo se encuentra en el tratamiento del tema, ordenación, uso de la arquitectura o simbolismo... Della Francesca representa la máxima expresión de la perspectiva iniciada en la pintura de **Masaccio**, la corporalidad de las figuras de **Mantegna**, del colorido brillante de la escuela veneciana y la expresión máxima del simbolismo.

La obra está dividida en dos por un eje perfectamente simétrico. Las líneas blancas del suelo junto con las columnas y la parte superior del pórtico establecen una composición de líneas verticales y horizontales de gran maestría.

Se representa un pórtico de corte clásico que, a través de su enlosado nos lleva a la escena principal: Cristo atado a una columna que actúa como podio de una estatua, es flagelado por tres personajes mientras Herodes, sentado en un trono, lo observa impassible. De la escena del fondo hay que destacar la inscripción que aparece en el lateral del trono: *opus petri de burgo sancti sepulcri*.

La parte izquierda de la tabla es la que más problemas iconográficos ha presentado, en ella vemos a tres figuras en un espacio abierto, fuera del pórtico enfrascadas en una interesante conversación ajenos a lo que está sucediendo en la derecha. Las tres figuras se han relacionado con la conjuración de los Serafini, 1444. Así el personaje del centro sería el anterior duque de Urbino Oddantonio II, flanqueado por dos de sus consejeros que propiciaron su caída; de esta manera se establece un paralelismo entre la parte derecha de temática religiosa con la izquierda más profana.

PIERO DELLA FRANCESCA

DOBLE RETRATO DE LOS DUQUES DE URBINO

EJECUTADOS A LA MANERA CLÁSICA, DE PERFIL, COMO MONEDAS ANTIGUAS



Óleo sobre tabla 1465 y 1472.

El Duque, líder de mercenarios, grande estratega y gran mecenas, se convirtió en un refinado y célebre mecenas.

Ejecutados a la manera clásica, de perfil, a modo de bustos de monedas antiguas. El doble retrato de perfil de los duques de Urbino se retoma de la tradición clásica de los retratos en las monedas. Esta característica proporciona una antigua solemnidad a los dos Duques. Sus bustos en primer plano dominando el extraordinario paisaje que se extiende en la profundidad, y mete en evidencia la majestuosidad de la corte de Urbino.

La representación de perfil, fue una elección obligada. El Duque perdió su ojo derecho en un torneo. Durante otro torneo también fue rota su nariz.

La Duquesa Battista Sforza está vestida elegantemente y presenta una frente exageradamente amplia, de acuerdo a la moda de esa época.

El díptico está también pintado por la parte de atrás. **Federico de Montefeltro** y su esposa se representan en dos carretas antiguas en compañía de Virtudes: el Duque viste su armadura como todo un líder, mientras es coronado por la Victoria; mientras que la Duquesa esta sentada en un carreta tirada por dos unicornios, símbolos de castidad, que enfatiza su alma piadosa y gentil.

Gracias a su arte aristocrático y hierático Piero della Francesca logra el noble objetivo de detener el tiempo e inmortalizar a los dos Duques y sus personalidades.

Con su estilo racionalidad y casi metafísico, el gran artista logra la representación perfecta del hombre renacentista, consciente de la importancia de su papel en el universo, de su inteligencia y cultura.



USO DE LA PERSPECTIVA
PROPORCIONALIDAD ENTRE LOS ELEMENTOS
FIDELIDAD A LO REAL.
IMPORTANCIA CONCEDIDA AL DONANTE

HUEVO SÍMBOLO DE LA
INMACULADA CONCEPCIÓN

PIERO DELLA FRANCESCA *RETABLO DE BRERA*

Óleo y temple sobre lienzo de 2,48 mx 1,70 m.

Representa a la Virgen, santos y ángeles con **Federico de Montefeltro, Duque de Urbino**.

La "*conversación sagrada*" fue encargada a **Piero della Francesca** por el **Duque de Urbino**. Uno de los mayores ejemplos de la madurez artística del artista y una maravillosa síntesis de las experiencias más importantes de la pintura florentina del Renacimiento temprano. Admirador del brillo de las pinturas de **Fra Angelico** y fiel seguidor de las teorías en perspectiva de **Alberti**, utiliza la perspectiva y las proporciones entre los elementos lo que lleva a una fidelidad cada vez mayor a la real.

Destaca la importancia concedida al donante (de rodillas pero a la misma escala que ángeles y santos y señalado por el dedo del Bautista) y la ausencia de aureolas de santidad, aunque la obra es reverente y está cargada de simbolismos.

La obra se caracteriza por una unidad extraordinaria: todo converge en un punto de fuga (que junto con un juego de luces y sombras hace hincapié en los volúmenes) que se centran en la cara de la Virgen, que está reservado para la posición más importante.

Por encima de la Virgen, en lugar del coro, esta en una estructura arquitectónica de proporciones armoniosas, se coloca el huevo de avestruz, símbolo de la Inmaculada Concepción y el emblema de Montefeltro, pero sobre todo que expresa una síntesis perfecta entre una forma pura geométrica y un alto grado de brillo.

El trabajo también tiene un valor, si no laudatorio, celebrando la casta de los Montefeltro, representada por la figura del duque de rodillas a los pies de la Virgen.

BOTTICELLI



Máximo exponente de corriente poética y refinada de corte neoplatónico que intentará aunar el cristianismo con el idealismo paganizante.

Importante evolución, ligada a los avatares políticos y sociales de la República de Florencia.

PRIMERA ÉPOCA

(como miembro del círculo intelectual agrupado alrededor de **Lorenzo de Médici** y la Academia Neoplatónica de **Marsilio Ficino**) *ignora los logros de la perspectiva, prefiere el idealismo, la pureza de líneas, formas curvilíneas, lánguidas y suaves, rostros ovalados y elegantes, con miradas dulces.*

Temática de *carácter alegórico, paganizante y religiosa.*

OBRAS:

La primavera (1478)

El nacimiento de Venus (1480).

El canon renacentista de Sandro Botticelli.

Ley de proporciones para las medidas del cuerpo humano de *ocho cabezas*, y además, *la altura desde el suelo al ombligo guardará la proporción áurea con la altura total.*

EL NACIMIENTO DE VENUS



(1480), *temple sobre lienzo, obra alegórica de gran simbolismo.*

La medida del lienzo, guarda la proporción áurea entre sus lados, las del cuerpo humano siguen un canon considerado ideal de *ocho cabezas*, (las figuras serán más estilizadas que las clásicas) además la *altura desde el suelo al ombligo* guardará la *proporción áurea con la altura total.*

BOTTICELLI

EL NACIMIENTO DE VENUS

- **TEMA:** hace referencia a la metamorfosis de **Ovidio** y de **Angelo Poliziano**. Para poder comprender este cuadro tenemos que remitirnos al mito que recrea. Según cuenta el mito, Venus fue creada de los genitales del dios Urano, dios del cielo y uno de los primeros dioses de la tierra, al ser cortados por su hijo Cronos (por petición de su madre ya que Urano se comía a todos los hijos que engendraba) y luego arrojados al mar, donde junto a la espuma, nació la diosa. Por tanto, el título de la obra *El Nacimiento de Venus*, no es exacto. El cuadro representaría la llegada de la diosa a una isla, posiblemente Chipre, Páfos o Citerea, islas que tradicionalmente están dedicadas a Venus. La diosa es conducida a la playa mediante el soplo de los dioses alados, en una lluvia de flores que le trae la Primavera.
- Venus está situada en el centro del cuadro (eje en proporción áurea), es la diosa del amor griega, simboliza la vida. Ésta Venus fue la primera diosa en aparecer desnuda después de los clásicos griegos. Su representación es la de una Virgen: pelo rubio (las únicas a las que le pintaban el pelo rubio eran la Virgen María y María Magdalena (compara a Venus con estas dos figuras religiosas) la cara recuerda al de las vírgenes de **Botticelli**, joven y de ojos claros. Pero el pelo le cae por el lado izquierdo, y le tapa la parte inferior lo que introduce cierto erotismo porque recuerda al vello púbico (prohibido pintarlo en aquellos tiempos) esto se refuerza al ocultar sus pechos con su brazo derecho. Tiene una forma curvilínea y en contrapposto, inspirada en los clásicos. Dicha diosa podía estar inspirada en Simonetta Vespucci. Su piel es de un tono marfil, casi blanco, pareciendo una estatua más que la carne propia.
- A la derecha están los esposos Céfito, dios de los aires, y Cloris (que significa pálido). Céfito lleva una capa ceñida de color azul, unas alas de color bronce y sopla lleva a Cloris, que también lleva una especie de manto de color marrón apagado. Simbolizan la unión entre la materia y el espíritu.
- A la izquierda, un laurel, junto a la imagen de Primavera, en movimiento, intentando cubrir a Venus con un manto rojo, da la sensación de que el movimiento de la diosa viene impulsado por el aire. Está cubierta de flores. Los colores de su manto son claros, sobre todo utilizando el blanco. Su pelo es largo y rubio, llevándolo suelto con algunas pequeñas trenzas.
- En el fondo se ve un paisaje de montañas lejanas, cielo despejado y un mar de color verdoso con pequeñas olas.
- **COMPOSICIÓN:** Estructurada en proporción áurea y otra abierta en forma de C. Esta se tiene que equilibrar con algo esférico en el centro, en este caso la concha, la figura de Venus marca el eje vertical de la división.
- **DIBUJO** Es claro y preciso, utiliza líneas claramente marcadas y limpieza en los contornos.
- **COLOR:** Usa colores mezclados, con diferentes tonalidades, predominan los claros, verdes y rojos.
- **PERSPECTIVA** en la diferencia de tamaños entre los elementos del fondo y los del comienzo del cuadro. No obstante, cabe destacar que a **Botticelli** no le importaban los efectos de perspectiva o volumen, sino que más bien se dejaba guiar por su inspiración.
- Destacan los ropajes, con grandes pliegues, mientras que el autor no presta demasiada atención al paisaje, constando sólo de un laurel y una porción de tierra, curiosamente, en esa época, en Florencia, existía el recuerdo de una pintura legendaria del griego Apeles, que hacía referencia a dicho tema.

VENUS DIOSA DEL AMOR GRIEGA, SIMBOLIZA LA VIDA.

LAUREL

PRIMAVERA, CUBIERTA DE FLORES
TRATA DE TAPAR A VENUS
MOVIMIENTO

PELO RUBIO COMO LA VIRGEN.
TAPA PARTE INFERIOR: EROTISMO.
ROSTRO RECUERDA AL DE LAS VÍRGENES DE BOTTICELLI,
OJOS CLAROS, PELO RUBIO Y MUY JOVEN.
PIEL MUY BLANCA, PARECE UNA ESTATUA.
FORMA CURVILÍNEA.
CONTRAPPOSTO CLÁSICO.

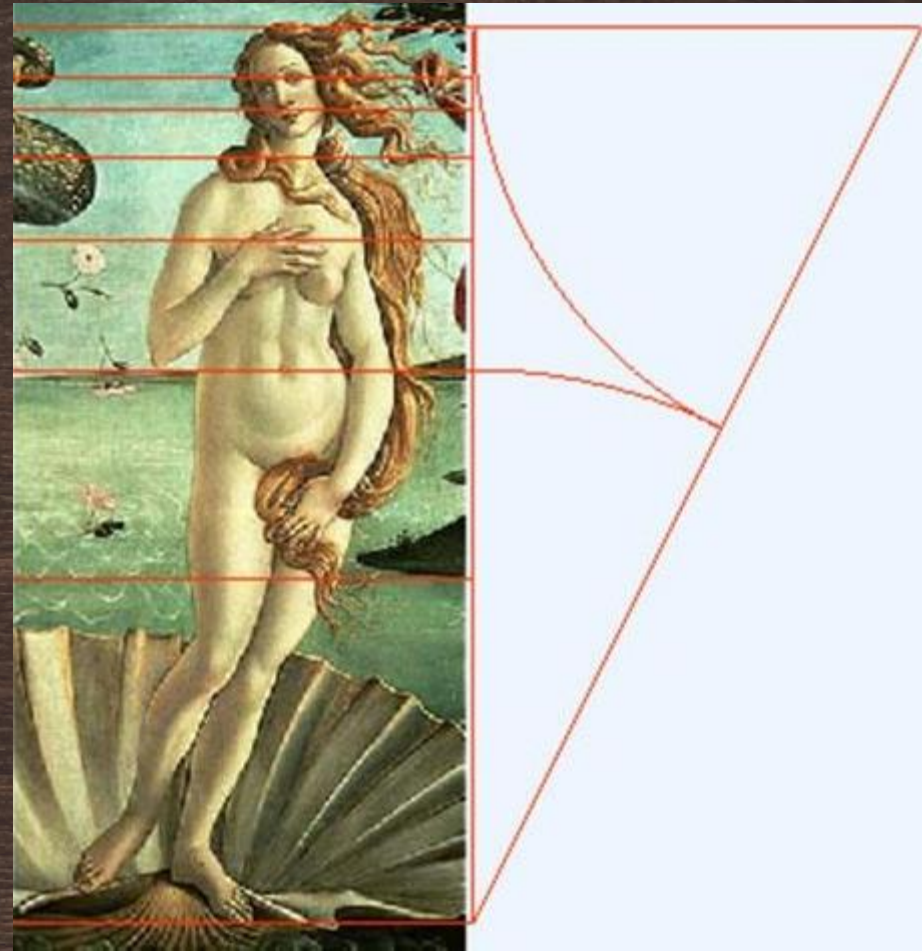
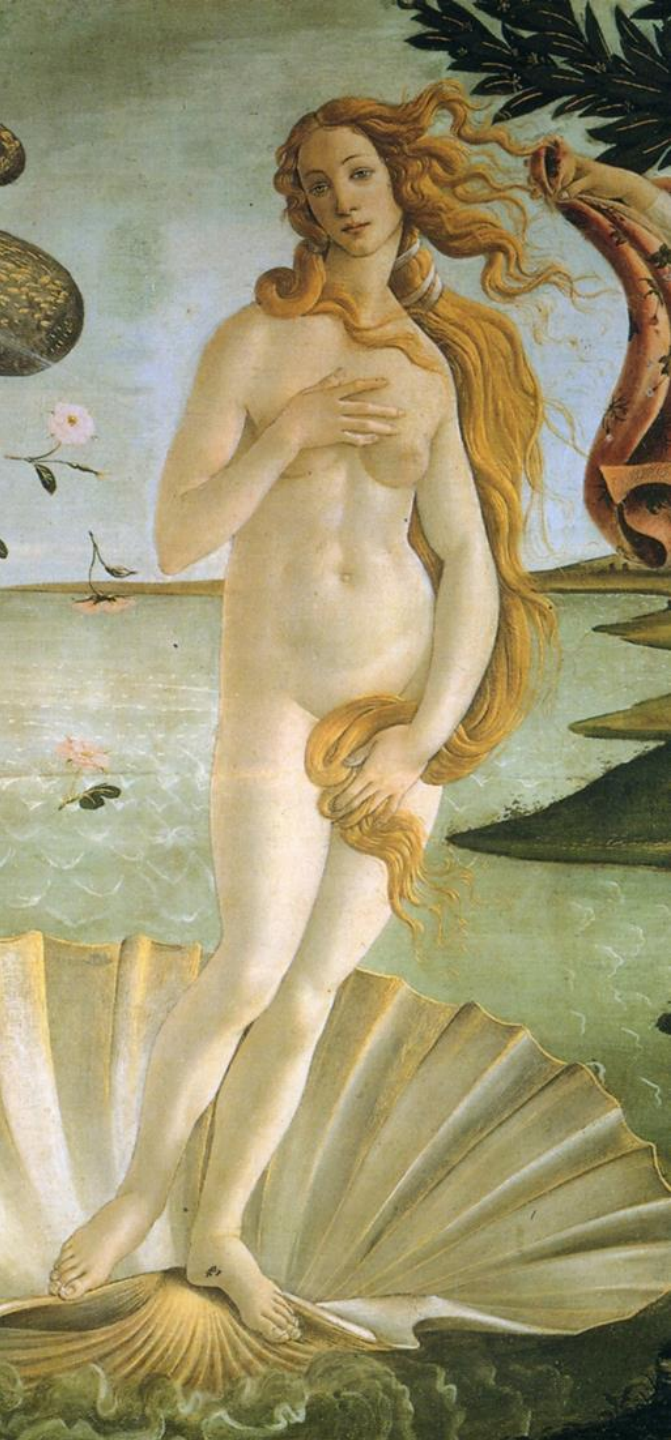
CÉFIRO Y CLORIS. ESPOSOS.
DIOS DE LOS AIRES, Y CLORIS
(QUE SIGNIFICA PÁLIDO).
SIMBOLIZAN LA UNIÓN
ENTRE LA MATERIA Y
EL ESPÍRITU.

COMPOSICIÓN: EN PROPORCIÓN AÚREA:
EL EJE LO MARCA VENUS.

Y EN C, LO QUE APORTA MOVIMIENTO.

EL CANON RENACENTISTA DE SANDRO BOTTICELLI.

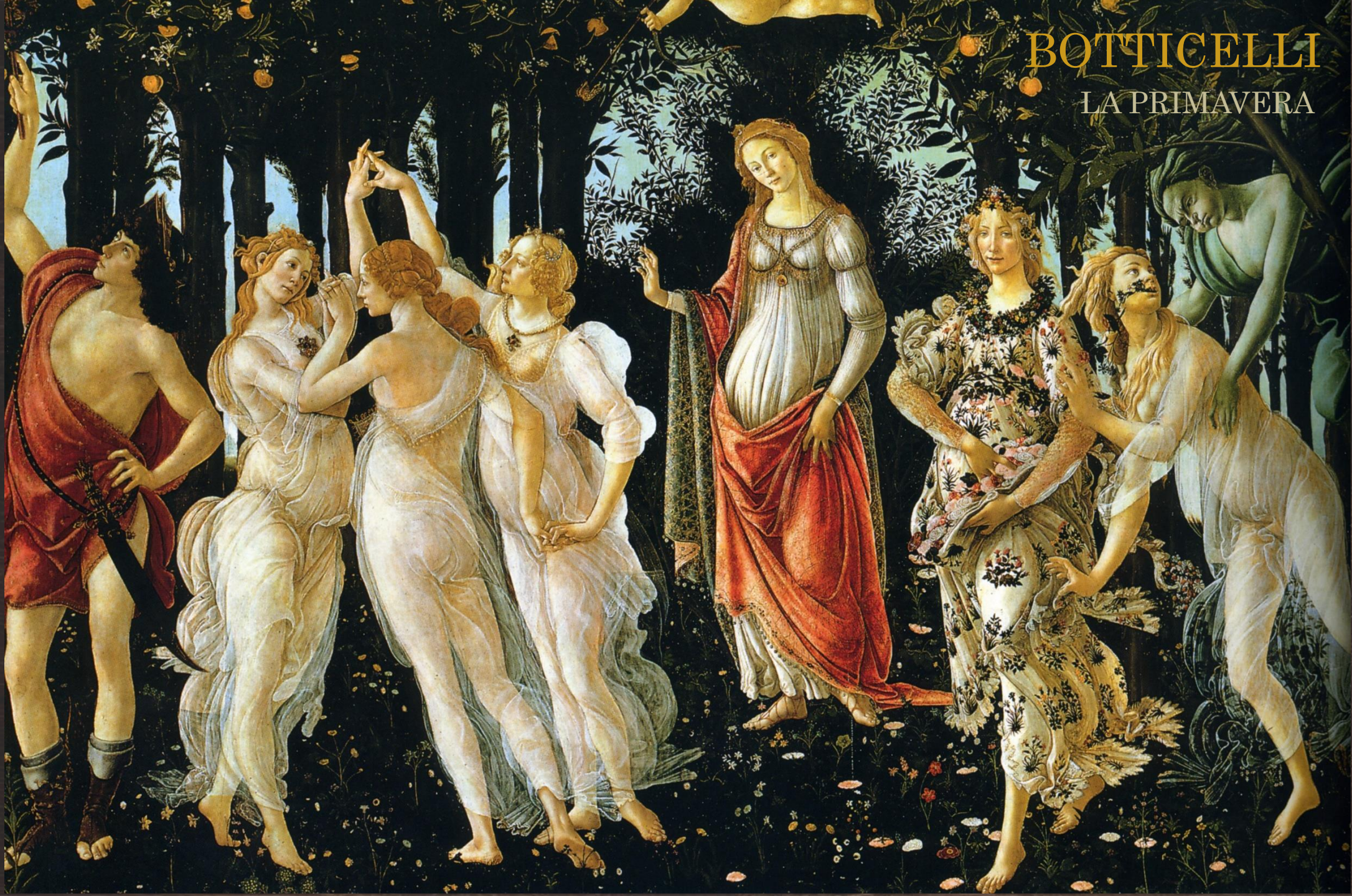
En el Renacimiento se volvió a la idea del canon, o sea, ajustar las medidas del cuerpo humano a una ley de proporciones considerada como ideal. Sin embargo, el canon renacentista será más alargado, hasta ocho cabezas, con lo que las figuras serán mucho más estilizadas. Además, se atenderá a otros criterios, como la proporción áurea. Por ello, además de guardar la ley de ocho cabezas, la altura desde el suelo al ombligo guardará la proporción áurea con la altura total. Esto se puede comprobar en muchas de las obras renacentistas, tanto en escultura como en pintura. En el Nacimiento de Venus, Botticelli nos muestra unas figuras, estilizadas y con un canon renacentista muy bien definido y medido, guardando todas las normas de una correcta aplicación del canon renacentista.



BOTTICELLI

LA PRIMAVERA

(1478) temple
sobre lienzo,
obra alegórica
de gran
simbolismo.



LA PRIMAVERA

- Alegoría con elementos mitológicos. Venus vestida suntuosamente ocupa el centro de un jardín paradisiaco lleno de flores primaverales. A nuestra dcha. está Céfiro, dios del viento del oeste (en gris, verde y azul) persigue a la ninfa de la tierra Cloris que en el preciso momento de ser tocada se transforma en Flora diosa de la vegetación y mira al espectador, al gritar le salen flores por la boca, Flora lleva violetas en la cabeza, una corona de mirto en el cuello y lanza clavelinas, anémonas, nomeolvides, rosas ...
- Sobre Venus, revolotea Cupido, dirige sus flechas hacia las Tres Gracias - Castidad, Belleza y Amor- (servidoras de Afrodita). Son retratos de mujeres florentinas. La de la dcha. puede ser Simoneta Vespucci prototipo de belleza del pintor. Castitas que está de espalda, mira a Mercurio, mensajero de los dioses (lleva espada y calzado alado) nexo de unión entre el cielo y la tierra. En la mano lleva una varita o caduceo para deshacer las nubes.
- En el fondo un bosque de laureles y naranjos, siendo la naranja símbolo de la familia Médicis y el mirto la planta de Venus.
- Composición. En el centro está la mano de Venus y el arco de Cupido. La composición proporciona cierto estatismo. Solo en el lado derecho se observa dinamismo con la curva de Céfiro y la diagonal de Cloris que se compensa con el esquema sólido y estático de Flora.
- Tiene gran importancia la línea que dibuja los contornos y perfila los detalles como en las flores, la espada de Mercurio o los adornos de las Tres Gracias que llevan en sus cuellos.
- Los colores son suaves, sin grandes gradaciones, con gamas cálidas como en Mercurio y Venus y frías como en Céfiro y el bosque. Destaca el juego de los complementarios, como el rojo y el verde en Venus. Con las veladuras se detallan las carnaciones sensuales y las calidades de las telas. Con estos colores y claridad las figuras resaltan sobre un fondo bastante oscuro.
- No crea mucho volumen, ni tampoco perspectiva, pero sí hay una luz blanquecina y homogénea. Está pues alejado de la concepción pictórica de **Massacio**, caracterizado por la gran corporeidad o volumen de sus personajes.
- No existe un ritmo muy dinámico, si acaso la persecución de Céfiro, el sutil movimiento o danza de las tres Gracias y en la mirada de Castitas hacia Mercurio y de este hacia el cielo.
- En **Botticelli** los cuerpos y figuras están idealizadas y gozan de gran elegancia y delicadeza como se observa en Flora, crea efectos sensuales mediante las transparencias conseguidas mediante veladuras como en las tres Gracias.
- Botticelli estuvo muy unido a la familia de los Médicis. El pintor estuvo muy vinculado a su ciudad, llegando a formar parte de la comisión que decidió el emplazamiento del David de Miguel Ángel.

BOSQUE DE LAURELES Y NARANJOS

EJES
EN PROPORCIÓN ÁUREA

CUPIDO

CÉFIRO, DIOS DEL
VIENTO DEL OESTE

LLEVA VIOLETAS
EN LA CABEZA

MERCURIO,
MENSAJERO DE LOS DIOSES
NEXO DE UNIÓN ENTRE
EL CIELO Y LA TIERRA.

CLORIS, NINFA
DE LA TIERRA ,
AL SER TOCADA
SE TRANSFORMA
EN FLORA

LÍNEA DE CONTORNO
PERFILA LOS DETALLES

LANZA FLORES

DIVISIÓN ÁUREA

VENUS

FLORA

EJE
GEOMÉTRICO

CUERPOS Y FIGURAS
IDEALIZADAS,
ELEGANTES Y DELICADOS

LAS TRES GRACIAS
CASTIDAD, BELLEZA Y AMOR-
(SERVIDORAS DE AFRODITA)

NO CREA MUCHO VOLUMEN,
NI TAMPOCO PERSPECTIVA



BOTTICELLI

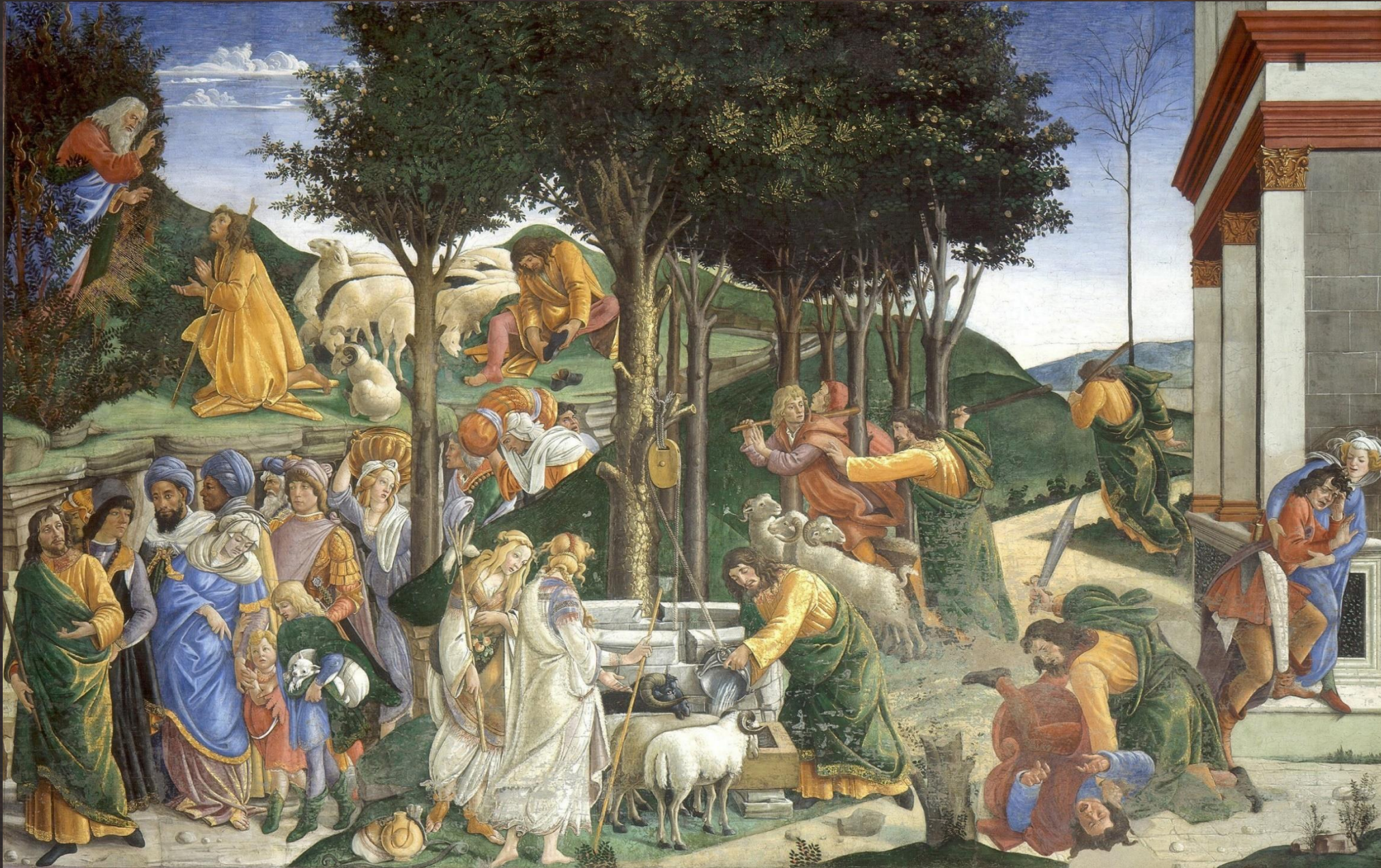
ETAPA MEDIA.

- En 1481, Lorenzo de Médici envió a Sixto IV una embajada cultural para decorar los *frescos de la Capilla Sixtina*, formada por los principales pintores del momento en Florencia (Ghirlandaio, Perugino y Pinturicchio...), coordinada por Botticelli, que realizaría una serie de *Frescos sobre la vida de Moisés*.
- Destaca *El Castigo de Korah*.
- Son importantes sus **madonnas**, que sitúa en ocasiones en un tondo, como *la Madonna del Magnificat*.

FINAL DE SU VIDA.

- Temática moralizante y religiosa, momento en el que se convirtió a las doctrinas de Savonarola, llegando incluso a destruir algunas de sus obras de tema pagano.
- OBRAS:
- *La calumnia* (donde se representa una alegoría del pintor griego helenístico Apeles).
- *la Natividad Mística*. Recurre a elementos goticistas como el alargamiento del canon.

FRESCOS SOBRE LA VIDA DE MOISÉS



Enviado para decorar la capilla Sixtina.

Utiliza algunos recursos goticistas (representar en una misma escena varios momentos), pero usa fondos arquitectónicos y escenas muy movidas y de gran volumetría.

EL CASTIGO DE KORAH



MADONNA DELLA MELAGRA



MADONNA DEL MAGNIFICAT





ADORACIÓN DE LOS MAGOS

LA CALUMNIA



Detrás de esta arquitectura, el mar verdoso y un cielo liso.

Pintado en la época de predicación de Savonarola en Florencia, se ha interpretado como una defensa de Savonarola frente a los ataques que se consideraban calumniosos del papa Alejandro VI.

Alegoría del pintor griego helenístico Apeles. Se basa en una descripción literaria sobre una pintura de Apeles, pintor de la antigüedad, hecha por Luciano de Samosata en uno de sus Diálogos y mencionada por Alberti en su tratado De pictura.

A la derecha del espectador, el rey Midas, el Juez malo, entronizado entre la Sospecha y la Ignorancia, representadas como mujeres de rostros crispados que están susurrándole malos consejos a sus orejas de asno. El trono está sobre un podio decorado con relieves en grisalla.

Ante este Juez se encuentra una figura masculina, con hábito de monje, en quien se cree ver representado el Rencor (o la Envidia o la Ira) que conduce a una joven (la Calumnia) a la que están adornando los cabellos la Envidia y el Fraude. La Calumnia, indiferente a cuanto sucede, arrastra a la víctima, un hombre prácticamente desnudo que junta las manos para pedir clemencia. A la izquierda está la Penitencia, vestida de negro con ropa pesada y andrajosa, que se vuelve hacia la figura que está desnuda detrás de ella. Este último personaje es la Verdad desnuda que resplandece, señalando al cielo con el dedo.

La luz en el cuadro queda subrayada por toques de oro, es lo que confiere movimiento a la escena. Ésta se desarrolla dentro de una estancia con arquitectura clásica con arcadas que presentan esculturas que subrayan el estudio de la Antigüedad por Botticelli; en los relieves hay alusiones a la antigüedad clásica.

Esta arquitectura completamente revestida de estatuas y relieves acentúa el tono dramático y agitado de la escena. En el centro está representado David al modo de Donatello. En otros nichos se representa a San Pablo, San Jorge y Judit y en los relieves, a Apolo y Dafne, Hércules y Licas o Mucio Scevola, lo que evidencia la mezcla de personajes cristianos y grecorromanos que incluyó Botticelli en la pintura.

INTERPRETACIÓN
DEFENSA DE SAVONAROLA
FRENTE A LOS ATAQUES
QUE SE CONSIDERABAN
CALUMNIOSOS DEL
PAPA ALEJANDRO VI.

MEZCLA DE
PERSONAJES
CRISTIANOS Y
GRECORROMANOS
EN LOS RELIEVES

DAVID
AL MODO
DE DONATELLO.

LA ENVIDIA Y EL
FRAUDE
ADORNAN LOS
CABELLOS DE
CALUMNIA.

EL RENCOR,
LA ENVIDIA
O LA IRA

REY MIDAS,
EL JUEZ MALO,
CON OREJAS
DE ASNO
ENTRE
SOSPECHA E
IGNORANCIA

LA CALUMNIA INDIFERENTE
A CUANTO SUCEDE,
ARRASTRA A LA VÍCTIMA

VERDAD, DESNUDA
SEÑALA AL CIELO

PENITENCIA, VESTIDA
DE NEGRO CON ROPA PESADA Y
ANDRAJOSA

LA VÍCTIMA PRÁCTICAMENTE
DESNUDO JUNTA LAS
MANOS PARA PEDIR CLEMENCIA

PODIO
DECORADO
CON
RELIEVES
EN
GRISALLA.



LA NATIVIDAD MÍSTICA, temple sobre lienzo.

Recurre a elementos goticistas como el alargamiento del canon para resaltar el contenido cristiano. Es poco convencional, no representa simplemente los acontecimientos tradicionales del nacimiento de Jesucristo y la adoración de los pastores y los reyes magos. Más bien es una visión de estos acontecimientos inspirados por las profecías del Apocalipsis.

Es la única obra firmada y fechada por Botticelli. Debido a su carácter poco convencional, se ha sugerido que quizá fue pintada para la devoción privada de Botticelli, o para alguien cercano.

Una larga inscripción en griego, señala referencias al Apocalipsis y a la caída de Savonarola. Botticelli pintó este cuadro influido por los sermones y escritos que Savonarola dirigió contra la Florencia de los Médicis y su “decadencia moral”. Aunque no hay documentos que acrediten que fuese adepto o su discípulo, ciertos temas y tratamientos de sus obras tardías, como la Natividad Mística o la llamada Crucifixión Mística, estuvieron basadas en sus sermones y en el espíritu de renovatio que propugnaban, muy acorde al espíritu de su época, como muchos florentinos de su tiempo, se sintió atraído por la carismática personalidad de Savonarola; incuestionable eje de los acontecimientos políticos y culturales de la Florencia de fines del siglo XV e inicios del XVI. Y la adoración de los pastores y nacimiento de Cristo presenta una lectura milenarista de dicho acontecimiento,

También se ha señalado que se refiere veladamente a la situación política, social y espiritual de la Florencia de inicios del siglo XVI; situación marcada por acontecimientos de gran peso: la muerte de Carlos VIII, (l’Affable, rey de Francia); la expulsión de Piero de Médicis de la señoría de la ciudad, la toma del poder por el partido de Girolamo Savonarola y la caída del mismo por las presiones políticas, religiosas y militares de Alejandro VI, el Papa Borgia.

Es inusual: pequeña para los estándares de la época (abundaban las obras de grandes dimensiones, destinadas a los templos y palacios), por lo que se cree que fue una obra privada. Está pintada sobre tela, para el temple se usaba la tabla. Presenta tres parejas de ángeles y mortales abrazándose y besándose con teatralidad y patetismo. Un coro de 12 ángeles danzan en el aire, con ramas de olivo, filacterias y coronas. Hay seis demonios en fuga. Muestra el gran influjo que Savonarola ejerció sobre el Botticelli tardío y su vuelta al “medievalismo”. Regresando al carácter visionario de la iconografía precedente: “Repudiada la perspectiva, el dibujo, la ciencia de la proporción, renegado el valor ético de la historia y de la Antigüedad, el pintor parece buscar sus modelos en el primitivismo de Fra Angelico o en el ‘expresionismo’ irracional de mediados del siglo XV.



OBRA POCO CONVENCIONAL

PINTADA SOBRE TELA,
NO SOBRE TABLA.
ESTÁ A TEMPLE

ELEMENTOS GOTICISTAS COMO EL
ALARGAMIENTO DEL CANON PARA
RESALTAR EL CONTENIDO CRISTIANO.

VUELTA AL MEDIEVALISMO

LA ADORACIÓN DE LOS PASTORES
Y NACIMIENTO DE CRISTO
PRESENTA UNA LECTURA
MILENARISTA DE DICHO ACONTECIMIENTO.

VISIÓN DE LOS ACONTECIMIENTOS
INSPIRADOS POR LAS PROFECÍAS
DEL APOCALIPSIS.

OBRA PEQUEÑA PARA
LOS ESTÁNDARES DE LA ÉPOCA

SEIS DEMONIOS EN FUGA



LARGA INSCRIPCIÓN EN GRIEGO, SEÑALA
REFERENCIAS AL APOCALIPSIS Y
A LA CAÍDA DE SAVONAROLA.

CORO DE 12 ÁNGELES DANZAN EN EL AIRE,
CON RAMAS DE OLIVO, FILACTERIAS Y CORONAS.

REPUDIA LA PERSPECTIVA, EL DIBUJO, LA
PROPORCIÓN, RENIEGA DEL VALOR ÉTICO DE LA
HISTORIA Y DE LA ANTIGÜEDAD

BUSCA SUS MODELOS EN EL PRIMITIVISMO DE FRA
ANGELICO O EN EL 'EXPRESIONISMO' IRRACIONAL
DE MEDIADOS DEL SIGLO XV.

TRES PAREJAS DE ÁNGELES Y MORTALES
SE ABRAZAN Y BESAN TEATRAL Y PATÉTICAMENTE

CINQUECENTO

- Tras cien años de continua investigación y experimentación (el **Quattrocento**). En el siglo XVI, se *conquistará el pleno clasicismo*, punto que servirá de referencia a toda la pintura posterior.
- *Coincidirán tres grandes genios (Miguel Ángel, Rafael y Leonardo da Vinci) que alcanzarán la culminación de todo un proceso y al mismo tiempo marcarán el inicio de un movimiento de disgregación, iniciado por el propio Miguel Ángel, el Manierismo, que desembocará en el Barroco ya en el siglo XVII (el Seicento).*
- En **Venecia** surge una *escuela pictórica paralela a la florentina y la romana que se caracterizará por el empleo del óleo y la primacía del color sobre el dibujo.*
- Es la pintura de grandes genios como **Tiziano, Giorgione** o **El Greco**, *inspirados en maestros del Quattrocento como Mantegna y Bellini.*
- El **Renacimiento se expandirá ahora por toda Europa**, dejando de ser un fenómeno únicamente italiano. Es el momento histórico de grandes genios como los alemanes **Alberto Durero** y **Hans Holbein**.
- Como sucedió en la escultura o en la arquitectura, los grandes genios del Cinquecento eclipsarán a varias generaciones de grandes pintores, como el clasicista **Pinturicchio** o los manieristas **Parmigianino** o **Bronzino**, por lo que no debemos caer en el error de pensar que sólo existieron unos pocos gigantes.
- La pintura del Cinquecento es evolución de la del Quattrocento, pero con características muy definidas que la diferencian de la anterior:
 - *El uso del óleo* (por influencia de la Pintura veneciana).
 - *Las composiciones en triángulo equilátero.*
 - *La conquista de la perspectiva aérea.*
 - *El uso generalizado del claroscuro para construir los volúmenes.*
 - *La evolución del retrato, con la aparición del retrato psicológico y la modalidad de tres cuartos.*

LEONARDO DA VINCI



Encarna el arquetipo de artista total, del artista humanista del Renacimiento.

Pintor, arquitecto, teórico, inventor, ingeniero militar, grabador, alquimista, etc. Como ejemplo de su inquietud intelectual basta decir que su famoso *Tratado sobre el vuelo de las aves* lo escribió de manera que se lee correctamente sólo si se refleja en un espejo.

Recorrió no solo Italia (en aquellos tiempos conjunto dividido en una pléyade de países distintos) sino que *viajó por Europa* (de hecho, murió en Amboise, Francia) y *se interesó por la cultura de todos los pueblos*.

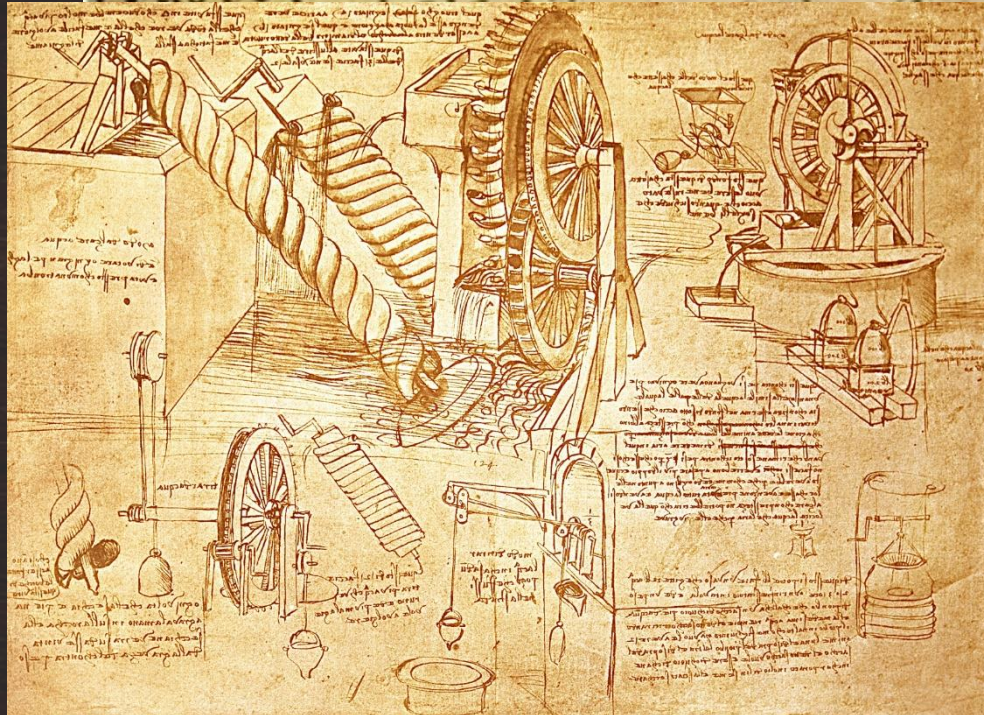
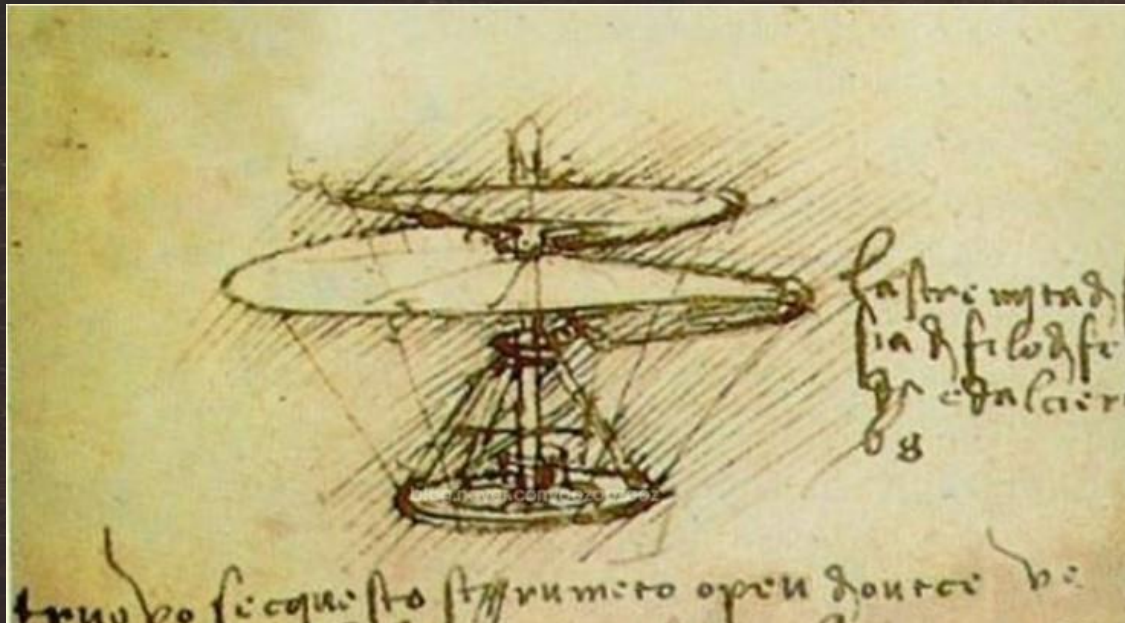
Como *científico e inventor* se adelantó cientos de años al futuro, diseñando *inventos como la bicicleta, el carro de combate, el helicóptero, el submarino*, la escafandra aunque la mayoría no pasaron de mero proyecto al no contar con tecnología.

Tuvo grandes amigos y enemigos, llegando a ser acusado de sodomía (práctica ilegal en Florencia), la ambigua relación de 25 años de duración con su discípulo **Salai**, ha dado pie a pensar que era homosexual.

Nació bastardo, aunque su padre lo reconoció y muy joven, al despuntar en las artes, ingresó en el taller de un afamado artista florentino que trabajaba para **los Médici: Verrocchio**. Se cree que Leonardo sirvió de modelo para su famoso *David*.

En dicho taller alcanzó el grado de maestro, tras algunas colaboraciones para su maestro, como en los ángeles que aparecen en el *Bautismo de Cristo* de **Verrocchio**. Cuando se independizó, marchó a Milán, donde trabajó como ingeniero militar para **Ludovico Sforza**, creando un sinfín de inventos en armamento.

INVENTOR



Como científico e inventor se adelantó cientos de años al futuro, diseñando inventos como la bicicleta, el carro de combate o los principios que dieron lugar al helicóptero, el submarino, la escafandra aunque la mayoría no pasaron de mero proyecto al no contar con la tecnología suficiente.

Leonardo's Inventions

These models of Leonardo's inventions were based on the artist's drawings. Most of them can be seen in the Museo della Scienza e della Tecnologia in Milan, Italy.

“Those who are obsessed with practice, but have no science, are like a pilot out with no tiller or compass....”

—LEONARDO DA VINCI



Model of Flying Man

Leonardo studied the flight of birds in order to try to get man off the ground in a man-powered flying machine. Of course, the machine failed to achieve its purpose.



Battleship

Leonardo intended the ship's scorpionlike spike to slice into an enemy ship, with the help of the oarsmen.

Dredger

This dredger was designed to help maintain and clean canals.



Spring-driven Car

Leonardo recognized the potential usefulness of springs in this car design.



Printing Press

Leonardo tried to improve upon Gutenberg's printing press by making it potentially possible for one man to operate it.



Parachute

Leonardo made a sketch for a parachute 300 years before the first successful jump, in 1797.

Military Tank

Soldiers battled on horseback in Leonardo's time. This tank foreshadows 20th-century warfare.



Paddleboat

The use of paddlewheels makes a boat both powerful and efficient.



Helicopter

Leonardo made a sketch for a helicopter, an early predictor of what was to come.



Mirror Grinder

This machine, for grinding concave mirrors, was to be used in the study of the human eye.



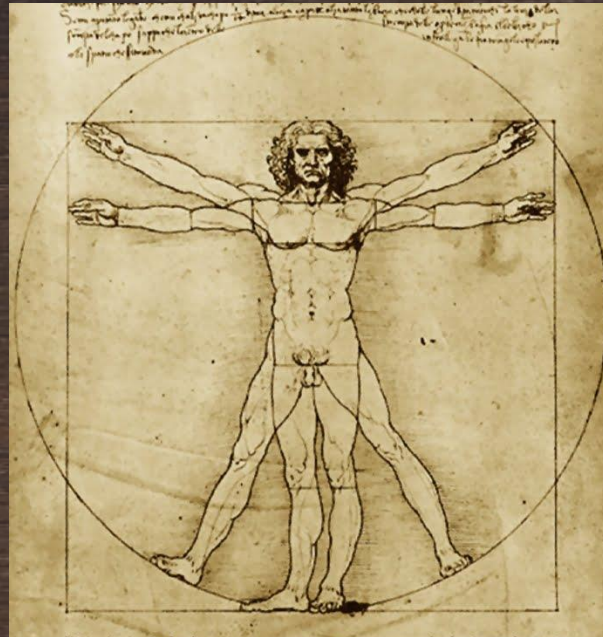
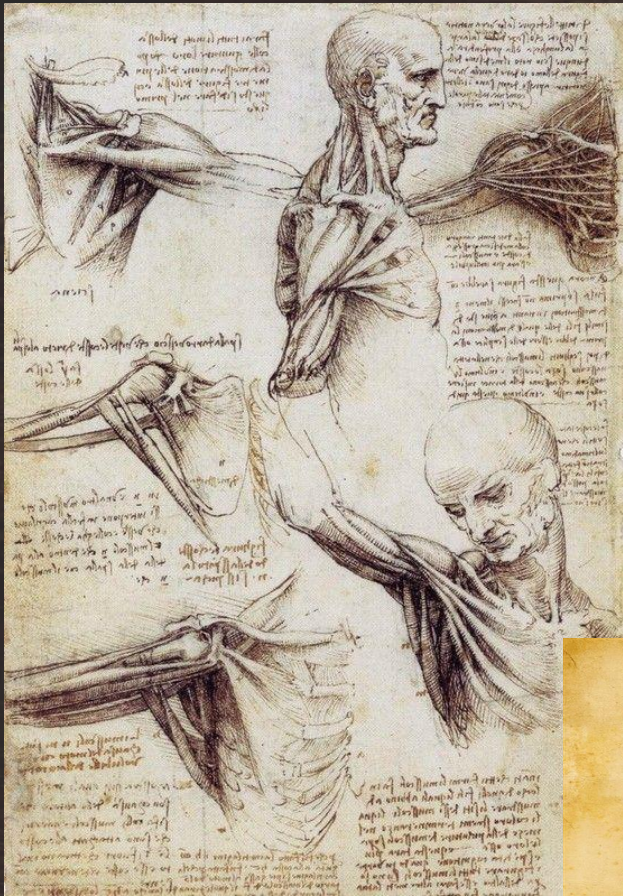
Digging Machine

This machine used a metal claw to remove soil in the digging of ditches.



Bridge Canal

This bridge canal, with a water overpass, allows water to flow in different directions.



Leonardo Da Vinci



LEONARDO
ESTUDIOSO DE LA
NATURALEZA



ANÁLISIS Y ESTUDIOS DEL CUERPO HUMANO
PROPORCIONES, ROSTROS Y NATURALEZA



LA VIRGEN DE LAS ROCAS



PERSPECTIVA AÉREA

SFUMATO

Las pintó en Milán

Fue demandado por hacer dos versiones.

Introdujo novedades que crearán escuela.

El sfumato leonardesco: perspectiva aérea y difuminado de los contornos, que otorga a sus pinturas una característica suavidad.

Figuras serenas. Composiciones en triángulo equilátero. Ojos hinchados y fondos paisajísticos con perspectiva aérea.



LA ÚLTIMA CENA

- Pintura mural, 1495 y 1498. No es un fresco tradicional, sino un mural ejecutado al temple y óleo sobre dos capas de preparación de yeso extendidas sobre enlucido. Mide 460 cm de alto por 880 cm de ancho. Desde muy pronto comenzó a dar muestras de deterioro. Tuvo restauraciones complicadas.
- Se encuentra en la pared sobre la que se pintó originariamente, en el refectorio del convento dominico de Santa Maria delle Grazie, en Milán (Italia). Es Patrimonio de la Humanidad desde 1980.
- Fue elaborada para su patrón, el duque Ludovico Sforza de Milán.
- Leonardo ha escogido, puede que a sugerencia de los dominicos, el momento quizá más dramático. Representa la escena de la Última Cena de los últimos días de la vida de Jesús de Nazaret según narra el Nuevo Testamento. La pintura está basada en Juan 13:21, en la cual Jesús anuncia que uno de sus doce discípulos le traicionará. “Llegada la hora, Jesús se sentó a la mesa con los apóstoles y les dijo «Yo tenía gran deseo de comer esta pascua con vosotros antes de padecer. Porque os digo que ya no la volveré a comer hasta que sea la nueva y perfecta Pascua en el Reino de Dios, porque uno de vosotros me traicionará». Se representa la consternación que produjeron esas palabras, refleja "los movimientos del alma", las distintas reacciones individualizadas de cada uno de los doce apóstoles: unos se asombran, otros se levantan porque no han oído bien, otros se espantan, y, finalmente, Judas retrocede al sentirse aludido.
- Leonardo no representa la tradición iconográfica, crea una formulación nueva, incluye a Judas entre los demás apóstoles. Cambió la posición de Jesucristo, que inicialmente estaba de perfil hablando con Juan Evangelista, que parece en pie a su lado, (hay otro apóstol que también estaba de pie), y lo sitúa en el centro, hacia el que convergen todas las líneas de fuga, destacando aún más al perfilarse contra el ventanal del centro, rematado con un arco y separándolo de los apóstoles. A ambos lados de Jesucristo, aislados en forma de triángulo y destacados con colores rojo y azul, están los apóstoles, agrupados de tres en tres.
- La mesa se enmarca en una arquitectura clásica representada con exactitud a través de la perspectiva lineal, concretamente central, de manera que parece ampliar el espacio del refectorio como si fuera un trampantojo salvo por la diferente altura del punto de vista y el monumental formato de las figuras. Ello se logra a través de la representación del pavimento, de la mesa, los tapices laterales, las tres ventanas del fondo o los casetones del techo. Esta construcción en perspectiva es lo más destacado del cuadro.
- La escena parece estar bañada por la luz de las tres ventanas del fondo, en las que se vislumbra un cielo crepuscular, de igual manera que por la luz que entraría a través de la ventana verdadera del refectorio. Dicha luminosidad, así como el fresco colorido, han quedado resaltados a través de la última restauración.
- Los discípulos y Jesús aparecen sentados y detrás de ellos se puede apreciar un paisaje como si fuera un bosque o incluso como si fuera el paraíso. Los apóstoles se agrupan en cuatro grupos de tres, dejando a Cristo relativamente aislado.

LA ÚLTIMA CENA



Es considerada su mejor obra. La pintó en Milán.

El fresco estuvo a punto de ser cortado y trasladado a París por orden del rey de Francia (Luis XII) tras la conquista de Milán en 1499.

Leonardo retocó con óleo el fresco y la humedad hizo que los colores se enmohecieran con el tiempo, lo que ha dado lugar a múltiples y complicadas restauraciones.

A consecuencia de conflictos políticos en Milán, Leonardo se trasladó luego a Venecia.

SIGUE UN ESQUEMA DE TRÍADAS PLATÓNICAS DE ACUERDO A LA ESCUELA FLORENTINA DE FICINO Y MIRANDOLA.

ARQUITECTURA CLÁSICA REPRESENTADA CON EXACTITUD A TRAVÉS DE LA PERSPECTIVA LINEAL CENTRAL.: PAVIMENTO MESA, TAPICES, CASETONES DEL TECHO. AMPLIA EL ESPACIO DEL REFECTORIO

PAISAJE: BOSQUE o EL PARAÍSO.

LA TERCERA TRÍADA DESARROLLA LA TEORÍA DEL AMOR PLATÓNICO. EL AMOR ES EL DESEO DE LA BELLEZA, LA ESENCIA DE DIOS ES AMOR Y EL ALMA VA HACIA SU AMOR EMBRIAGADA DE BELLEZA.

SANTIAGO EL MENOR

SIMÓN PEDRO

TOMÁS

JUDAS TADEO

BARTOLOMÉ

ANDRÉS

JUDAS ISCARIOTE

JUAN

CRISTO

FELIPE

SANTIAGO EL MAYOR

MATEO

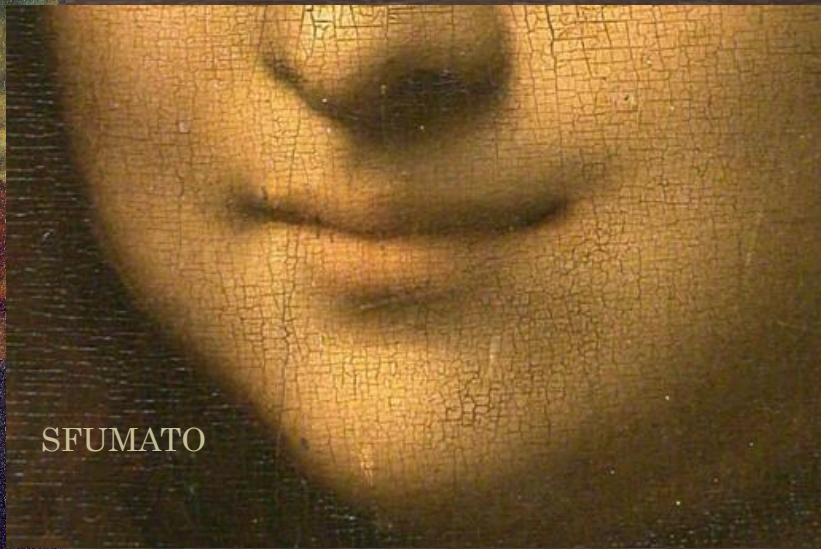
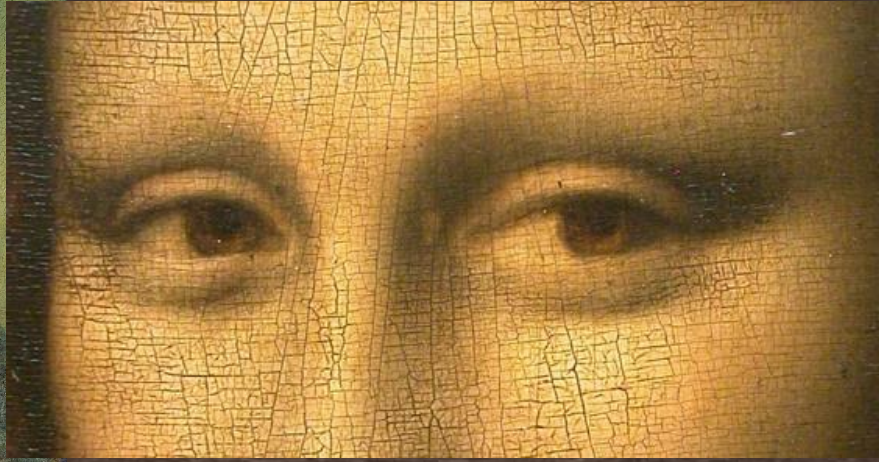
SIMÓN EL CELOTE

SEGUNDA TRÍADA SE ENCUENTRA JUDAS, CUYA TRAICIÓN ROMPE LA TRÍADA, COLOCÁNDOLE FUERA DE ELLA

CUARTA TRÍADA: PLATÓN, FICINO Y QUIZÁ LEONARDO; TRATA DEL DIÁLOGO FILOSÓFICO QUE LLEVA A LA VERDAD DE CRISTO.

REPRESENTACIÓN DEL PAVIMENTO

LA GIOCONDA



SFUMATO

ÖLEO SOBRE tabla de álamo de 77 × 53 cm, pintado entre 1503 y 1519 y retocado varias veces por el autor.

Es el ejemplo más logrado de sfumato, técnica muy característica de Leonardo, si bien actualmente su colorido original es menos perceptible por el oscurecimiento de los barnices.

Vasari identifica este retrato con Monna Lisa, esposa del rico florentino Francesco del Giocondo. Pero no se sabe exactamente quien es.

El retrato fue encargado en 1503 pero se desconoce si fue terminado por Leonardo. Fue adquirido por el rey Francisco I de Francia hasta que pasó al museo del Louvre.

Composición: La composición es aparentemente sencilla: una mujer sentada en una silla de brazos, frente a un paisaje. La dama vuelve el cuerpo a un lado y dirige su mirada al espectador.

Concebida desde dentro. El punto donde se convergen todas las miradas es la cara de la mujer, aunque también llama la atención sus manos, modeladas y entrelazadas. Para acentuar su aire de misterio, Leonardo utilizó un recurso: los dos lados del cuadro no coinciden ni en la cara ni en el paisaje fantástico del fondo. La línea izquierda del horizonte parece más alta que la derecha.

Llama la atención por su enigmática mirada y su misteriosa sonrisa. Leonardo pintó un soporte de madera de álamo; primero dibujó a la mujer directamente sobre el cuadro y después la pintó al óleo con los colores muy diluidos para poder poner múltiples capas. Estas dan al rostro efecto de luz y sombras idealizados y mágicos.

Leonardo difuminó los ojos y los labios, además del cabello con una técnica denominada “sfumato” que consiste en difuminar los contornos para crear efectos sutiles de la luz sobre la piel. La luz y la paleta de colores dulcifica el retrato.

RAFAEL



Se formó en los talleres gremiales de grandes maestros del **Quattrocento**, como **Perugino** y **Pinturricchio**, pero pronto los superará incluso en sus obras de juventud, como los *Desposorios de la Virgen*.

Fue un artista carismático, de carácter alegre, amable, jovial y por tanto muy querido, características que reflejó en sus composiciones.

ESTILO:

Su pintura es *preciosista, equilibrada, serena, con un increíble dominio de la luz y del color, utilizados con medida y con los que dibuja volúmenes netos, luminosos y muy dulcificados, en composiciones claras, simétricas y limpias donde destaca el uso magistral de la perspectiva y las estructuras equilibradas en forma de triángulo equilátero.*

OBRAS:

Frescos. Sus mejores se encuentran en las *Estancias Vaticanas*.

Pinturas de caballete

1. Pintura religiosa destaca el *tratamiento idealizado de los personajes como en La Virgen del jilguero*, con gran parecido a la pintura leonardina.

2. Retratos: gran capacidad de penetración psicológica, como en el caso del *La fornarina o el de Baltasar de Castiglione*.

RAFAEL FRESCOS *ESTANCIAS VATICANAS*



Sus mejores obras al fresco se encuentran en las *Estancias Vaticanas*, tanto las de **Julio II** (Stanze della Segnatura), entre cuyas obras encontramos *la Escuela de Atenas*, auténtica obra programática de la pintura renacentista, como las de **León X**, destacando *El incendio del Borgo* o *La expulsión de Heliodoro*, donde se aprecia la evolución de su estilo.

LA ESCUELA DE ATENAS



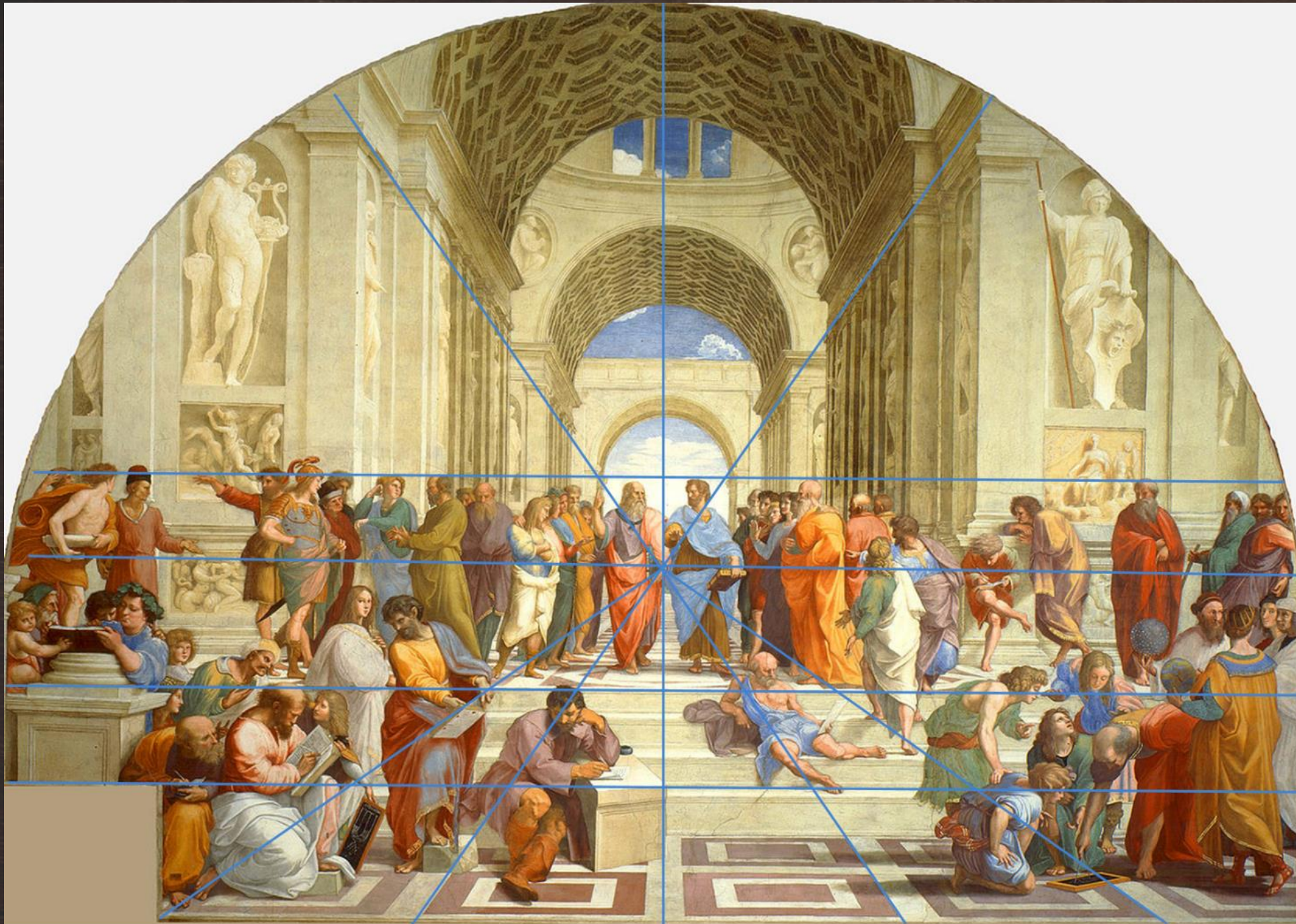
Fresco. 1510-1511 (siglo XVI)
Sala de la Signatura,
Vaticano.

Representa el espíritu de la cultura del Renacimiento y celebra la búsqueda racional de la verdad.

La escena recoge gran número de filósofos de la Antigüedad.

En el centro de la composición aparecen Platón (con los rasgos de Leonardo) y Aristóteles.

Platón alza una mano y sostiene con la otra su tratado sobre el origen del cosmos; Aristóteles lleva consigo su Ética y señala con la mano hacia la tierra.

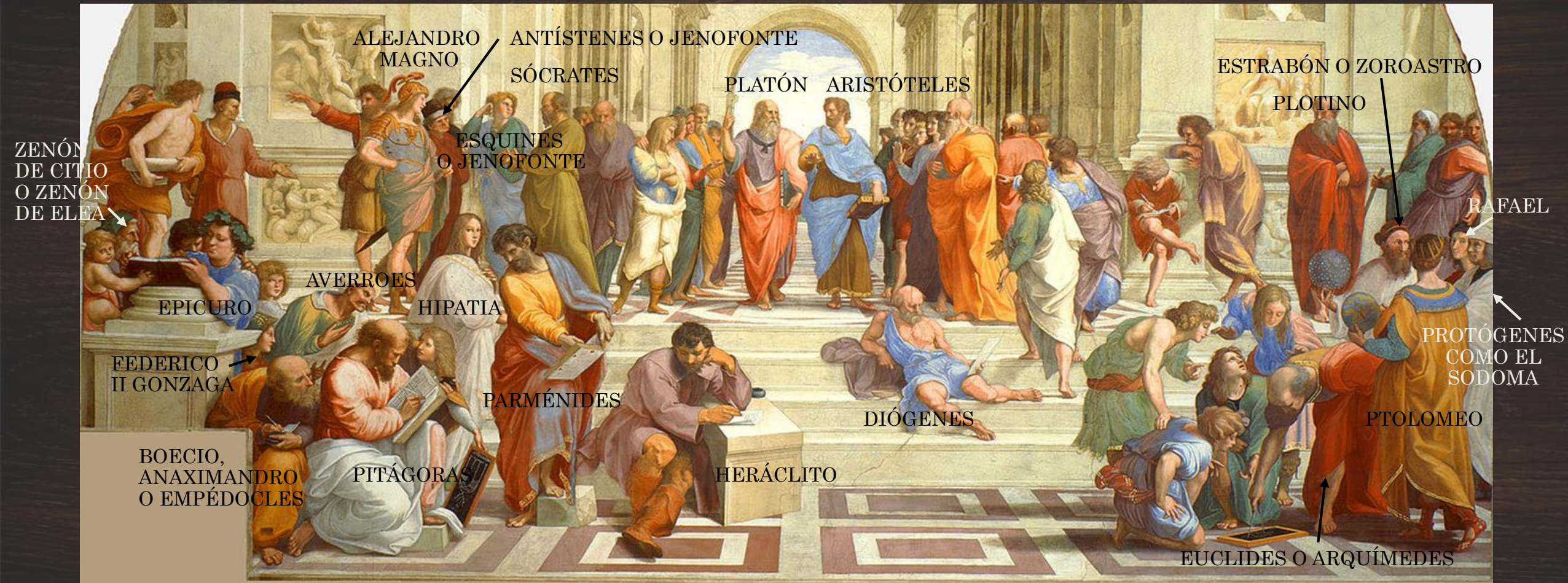


La escena tiene lugar en un marco arquitectónico inspirados en los proyectos de Bramante para la Basílica de San Pedro del Vaticano y en edificios clásicos romanos.

Las líneas de perspectiva de la composición confluyen en los cuerpos de Platón y Aristóteles, marcando la arquitectura la profundidad.

El resto de personajes parecen estar distribuidos de forma anárquica pero realmente se puede observar que están distribuidos en grupos, los cuales tienen sus figuras principales y formas de relacionarse.

Rafael es capaz de reflejar con sencillos gestos ideas de gran complejidad.



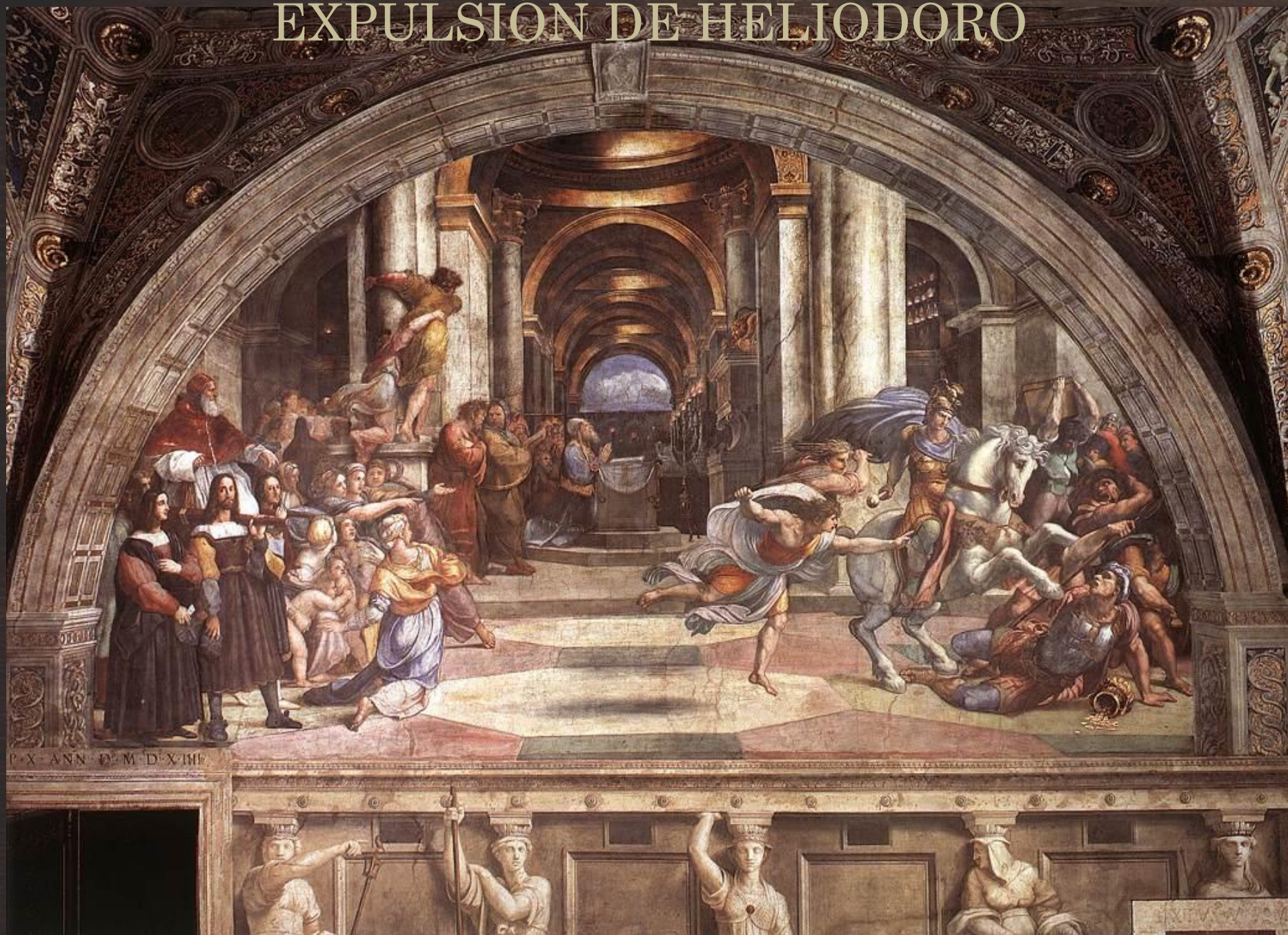
La escena recoge gran número de filósofos de la Antigüedad. En el centro de la composición aparecen Platón (con los rasgos de Leonardo) y Aristóteles. Platón alza una mano y sostiene con la otra su tratado sobre el origen del cosmos; Aristóteles lleva consigo su *Ética* y señala con la mano hacia la tierra.

En el grupo de la izquierda, *Pitágoras*, lee, rodeado de un grupo que observa sus explicaciones, destacando entre ellos *Averroes*. Más a la izquierda se encuentra *Epicuro*, que también lee un libro sostenido por un niño. *Heráclito* (con el rostro se Miguel Ángel) se apoya en el primer peldaño de las escaleras y se muestra pensativo. *Diógenes* el cínico está tumbado en la escalera y se muestra indiferente a todo lo que le rodea. *Euclides* mide una figura geométrica con un compás pintado como *Bramante*, con un grupo de estudiantes. *Sócrates* que aparece situado a la derecha de *Platón*, expresa sus ideas a *Alejandro Magno*. *Ptolomeo* aparece de espaldas al espectador y sostiene un globo terráqueo, símbolo de su teoría de que la tierra es el centro del universo. El joven con birrete negro que mira hacia nosotros es *Rafael*.

INCENDIO DEL BORGO



EXPULSIÓN DE HELIODORO



BAUTISMO DE CONSTANTINO





PINTURA RELIGIOSA AL CABALLETE LA VIRGEN DEL JILGUERO

En sus pinturas religiosas destaca el *tratamiento idealizado de los personajes* con gran parecido a la pintura leonardina.

LA FORNARINA



PINTURA AL
CABALLETE
RETRATOS

Gran capacidad de
penetración psicológica.

BALTASAR DE CASTIGLIONI





LA FORNARINA

Óleo sobre tabla. 85 x 60 cm.

El *Ritratto di giovane donna* (Retrato de una joven), conocido como *La Fornarina*, es una de las obras más representativas de Rafael.

Posó la modelo romana y amante del artista Margherita Luti, hija del panadero (en italiano, *fornaio*) Francesco Luti di Siena, quien ya aparece en otras composiciones del autor.

Al parecer, posteriores repintes de algunas zonas del cuadro ocultarían, entre otros elementos, un anillo de boda (descubierto mediante rayos X), colocado en el dedo medio de la mano izquierda de la joven y cuya presencia –supuestamente– habría podido enturbiar la memoria de su difunto autor. No existen datos documentales acerca del supuesto artífice de los retoques ni, de cuáles fueron sus verdaderas intenciones al realizarlos.

Para algunos investigadores, la obra no estaría terminada, observando al respecto que mientras en la mama derecha no se aprecian las pinceladas, el pecho izquierdo presenta mayor contraste cromático y los trazos del pincel son más sueltos.

En otro orden de cosas, varios autores han considerado la curiosa coincidencia entre el supuesto nombre de la modelo y la perla que pende de su turbante («Margarita»: del griego *Μαργαρίτης*; literalmente, «perla»).

Se conoce una copia de la obra, tradicionalmente atribuida a Giulio Romano y conservada en la actualidad en la Galería Borghese de Roma.

La joven, mira ligeramente a la derecha del espectador, aparece semidesnuda en posición sedente en el momento en que se toca el pecho izquierdo con la mano contraria. Sujeta con la misma un velo transparente que se enrolla en uno de los brazos mientras que en el otro se observa un brazalete con la inscripción *RAPHAEL VRBINAS*. La parte inferior del cuerpo queda tapada por una especie de amplia falda de colores rojizos y aspecto aterciopelado. La mano izquierda descansa sobre la zona púbica. Los bellos tonos rosáceos de las carnaciones contrastan con los verdes y azules del fondo, lo que acentúa la sensualidad del conjunto.

Tanto las radiografías realizadas en 1978 como las de 1983 y 2000 revelaron la existencia de un paisaje con un río, en cuyo centro –por encima de la cabeza de la modelo– se encuentra un árbol, presumiblemente un mirto, muy similar al del *Retrato de Ginebra de Benci* de Leonardo da Vinci, generalmente asociado a las tradicionales representaciones pictóricas de Venus.



Oleo sobre lienzo. 82 x 67 cm.
Museo Nacional del Louvre.

Parece ser que Rafael retrató a su buen amigo Castiglione durante un viaje a Roma en el invierno de 1514-1515 a juzgar por su indumentaria.

El autor del "Cortesano" viste un jubón de pelo gris y piel vuelta en muñecas y cuello, cubriéndose la cabeza con un sombrero a la moda. Pero el espectador no repara en los detalles de las ropas sino en la delicada expresión que transmiten sus ojos azules y el gesto de sus manos.

En su rostro, Castiglione nos muestra su personalidad, su carácter, su alma, demostrando Sanzio una excepcional facilidad como retratista.

La figura se recorta en tres cuartos ante un fondo neutro para resaltar su volumetría, reforzada con la ubicación de las manos en primer plano. La obra fue copiada por Rubens y Rembrandt, indicándonos su maestría.

ESCUELA VENECIANA

A lo largo del Quattrocento se fue gestando una escuela pictórica con características propias en la república mercantil de Venecia.

Mantenida al margen de los grandes cambios económicos gracias a su habilidad política, consigue mantener en el S. XVI el esplendor y produce contemporáneamente al panorama crispado del Manierismo del resto de Italia, un arte sereno, de sensualidad equilibrada y goce inmediato de la realidad.

Al estar en permanente contacto con los territorios del norte de Europa, pronto se utilizó el óleo como recurso principal y se tendió a dar más relevancia al color que al dibujo. Desaparece el tono detallista, minucioso, preciso y un tanto seco anterior y se inicia una técnica más suelta con los efectos del sfumato. Luz, color y perspectiva aérea. El desnudo alcanza delicadezas táctiles extraordinarias.

Pese a esto último, uno de los pintores que más influencia tendrán será Andrea Mantegna (1431-1506), pintor paduano emparentado con los Bellini, los mejores pintores venecianos de la primera época. La pintura de Mantegna es totalmente clasicista y escultórica, con increíble uso del color, perfecto dominio de la perspectiva y el escorzo y perfecta volumetría destacada por el dibujo limpio y neto. Sin embargo, Mantegna también usa recursos goticistas procedentes de Flandes, por lo que su pintura aporta también el verismo y el colorido de los primitivos flamencos.

La pintura veneciana del siglo XVI utiliza como soporte del óleo el lienzo, y perfecciona la perspectiva aérea y el uso del claroscuro en una pintura muy plástica, densa, con dominio de la mancha sobre la línea y un característico aspecto de tiza en los brillos.

Inicia el Período **Giorgione**.

Tiziano va a ser el representante más significativo.

Una segunda generación estará protagonizada por **Veronés** y **Tintoretto**.

GIORGIONE



Pintor atípico. No hacía bocetos y aplicaba el color de manera directa, por lo que en sus obras podemos encontrar muchos pentimenti.

ESTILO:

Luz dorada en sus cuadros.

Repletos de citas clásicas.

Desnudos femeninos.

Paisajes que presentan perspectiva aérea.

OBRAS:

La tempestad,

Concierto campestre

Venus dormida, que será imitada hasta la saciedad en el futuro.



GIORGIONE *LA TEMPESTAD*

Óleo sobre lienzo. Galería de la Academia de Venecia

Este es uno de los cuadros más misteriosos de la Historia del Arte, a pesar de su pequeño tamaño, porque ha traído de cabeza a los investigadores que no se ponen de acuerdo sobre el tema representado ni el significado de la obra.

Si analizamos la escena detenidamente, vemos que dentro de un paisaje boscoso aparece una mujer semidesnuda, sentada amamantando a un niño en su regazo, mientras una figura masculina la observa a un lado. Al fondo, se puede ver una ciudad y un cielo tormentoso que acecha y amenaza a los personajes. La oscuridad se acerca sobre ellos que siguen ajenos a la llegada inminente de la tempestad, este hecho es el que ha dado nombre a la obra puesto que ni siquiera sabemos su título original. La disposición de los personajes y su relación con el paisaje hacen que la escena atraiga irremediabilmente al espectador desde el primer momento. Se advierte algo más, algo simbólico y misterioso que no alcanzamos a comprender y que resulta inquietante.

La mujer, que algunos consideran una representación profana de una Madonna, mira desafiante al espectador sin ningún reparo, mientras que el personaje masculino gira su cabeza hacia la escena como si quisiera presentarla. Entre ellos no parece haber conexión y se representan aislados uno del otro aunque formando parte del mismo escenario: el bosque. En principio, esta interpretación pudiera parecer correcta sino fuera porque un profundo análisis con rayos X ha demostrado que la figura masculina fue en un principio otra mujer desnuda inclinada para tomar un baño. Esta rectificación tan radical no hace más que añadir incógnitas a la obra y dificulta su comprensión. Así para algunos investigadores, la escena sería un tema religioso identificado como la Huida a Egipto o Adán, Eva y Caín expulsados del Paraíso, siendo el rayo que se abre en el cielo al fondo del bosque la alegoría de Dios Padre. Mientras que para otros, estamos ante un tema mitológico relacionado con la infancia de Paris (la ciudad al fondo sería Troya) e incluso, una escena del “Sueño de Polífilo”. Como vemos nada está claro en esta pintura.

Además existen otros elementos contradictorios que no ayudan a aclarar nuestras dudas. Por ejemplo, la columna situada detrás del personaje masculino podría simbolizar la Fortaleza pero al aparecer rota, también sería símbolo de la Muerte. ¿Por qué el autor la coloca precisamente allí? No lo sabemos, puede ser que simplemente quisiera representar un paisaje con personajes al estilo clásico sin ninguna intención oculta o alegoría, pero desde luego no lo aclara.

En lo que sí se han puesto de acuerdo los críticos es en considerar “La tempesta” como la primera obra paisajística de la Historia del Arte, y en su gran influencia posterior en la pintura occidental, sobre todo en los pintores románticos del siglo XIX.

El paisaje aquí no es una mera excusa recreativa para la escena principal, sino el propio tema central que envuelve a los personajes y que atraen las miradas del espectador. Cautiva su fuerza poética y sugestiva, no es un paisaje real sino una ensoñación de un momento etéreo e irrepetible. Es la representación pictórica de una emoción, algo que se realiza por primera vez en la historia de la pintura y que la convierten en una obra maestra.

CONCIERTO CAMPESTRE



Giorgione supone un giro radical en el rumbo de la pintura veneciana. Este cambio se produce en 1507, porque comenzó a trabajar directamente a partir de la realidad, representando las cosas con manchas de "tintas crudas y dulces, tal y como la realidad las mostraba, sin hacer dibujo". Coloreaba sin haber previamente dibujado y sombreado las figuras: reunía, por tanto, los dos tiempos de la ideación o proyecto y la ejecución. La pintura no es una acción proyectada y ejecutada sino una experiencia vivida.

La distinción entre la obra de Giorgione y la de Tiziano continúa siendo aún uno de los problemas más complicados. Y entre todas las obras, *el Concierto campestre* del Louvre es el cuadro de atribución más dudoso. La radiografía de la obra muestra que el desnudo femenino de la izquierda fue cambiado de posición en la última fase pictórica, lo que situaría el cuadro en los últimos años de la vida de Giorgione.

Es evidente en esta composición un tránsito estilístico entre la tradición veneciana de los Bellini y un nuevo concepto de integración dramática de las figuras en el paisaje que las envuelve.

La visión de la Antigüedad de Giorgione (y de Tiziano) se libera tanto de la visión arqueologista y erudita de Mantegna, como de la traducción mecánica de los símbolos y alegorías para ejemplificar virtudes o cualidades morales. Es una elaboración interior, personal, en la que la visión directa de la naturaleza, procedente de la teoría aristotélica del conocimiento de la escuela de Padua, se une a una interpretación intimista, propia de la especulación platónica y que da como resultado una visión poética de la arcadia como lugar de esparcimiento y reposo. La Naturaleza no se concibe en sus procesos físicos como en Leonardo, sino como la inserción de la Historia en una naturaleza real a la vez que ensoñada e idealizada. La quietud de la naturaleza se transmite a las figuras; nos encontramos ahora ante verdaderos paisajes ideales, pero no por ello fantásticos. Este paisaje ideal en relación con la religión, nos muestra el paso de la idea de una religión heroica -la de Mantegna- a una religión idealizada -la del Clasicismo- en la que el reposo que sigue a la venida de Cristo se transmite al cosmos entero.

La influencia posterior de esta obra es enorme, ya que el tema de las figuras humanas integradas en un espacio natural será una constante a lo largo de toda la Historia del Arte. Manet, el pintor impresionista, por ejemplo, empleará este trabajo como fuente para su famoso y polémico Desayuno en la hierba con la que romperá los esquemas de la pintura del siglo XIX.



LA VENUS DORMIDA

La Venus dormida o Venus de Dresde, es una de sus últimas obras y una de las que más incógnitas plantean a los estudiosos del arte en general.

Óleo sobre lienzo con temática mitológica la cual es en realidad, una excusa para poder plasmar la belleza femenina.

1507, Giorgione recibe el encargo de realizar esta hermosa Venus con motivo del matrimonio entre Gerolamo Marcello y Morosina Pisan.

En 1510, con tan solo treinta años, la muerte sobrevino al artista a causa de la peste y la obra quedó inacabada. Según las fuentes documentales de la época, el mismísimo Tiziano, sería el que acabó el lienzo; son muchas las conjeturas que se barajan acerca de la relación entre ambos artistas y si bien unos autores piensan que Tiziano pudo ejercer como alumno de Giorgione, para otros críticos la relación entre ambos se debe a la amistad que trabaron cuando ambos se formaron en el taller de Bellini.

Sea como fuere lo cierto es que la obra de Giorgione sentó el precedente de un buen número de Venus que siguen el mismo esquema que esta Venus dormida: la diosa del amor aparece desnuda, recostada sobre unas finas sábanas, completamente desnuda.

Apoya la cabeza ligeramente inclinada hacia el suelo, en el brazo derecho, los ojos medio cerrados, su otra mano descansa en la región púbica. Su postura rezuma sensualidad a la vez que se muestra lo suficientemente recatada para no ser soez. La belleza y las curvas de la joven siguen el mismo ritmo que el caprichoso paisaje donde dormita creando así un ambiente armonioso que envuelve toda la composición. Las casas recuerdan a las construcciones que el artista realizó para el lienzo de Noli me Tangere algunos años antes. Ante la muerte de Giorgione, Tiziano hubo de acabar la composición y tradicionalmente se ha atribuido al artista el cielo nuboso y algunos retoques finales en el paisaje. Se expone en la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde, en Alemania.

TIZIANO



(1487-1576) Siguió el estilo de su maestro, **Giorgione**, más lo superó. Sus obras juveniles se confunden a veces con las de Giorgione, creando problemas a los especialistas, luego se va independizar.

A su vejez su estilo es impresionista, de pinceladas sueltas.

Fue protegido de Carlos V y Felipe II para los que realizó muchas obras. Cultivó por igual el tema religioso, con sentido solemne, colorido y lujoso pero emocionado y dramático a veces como el tema mitológico y los retratos. En ellos aún el perfil psicológico con la importancia dada al escenario y al traje como elementos que definen la categoría del retratado.

ESTILO:

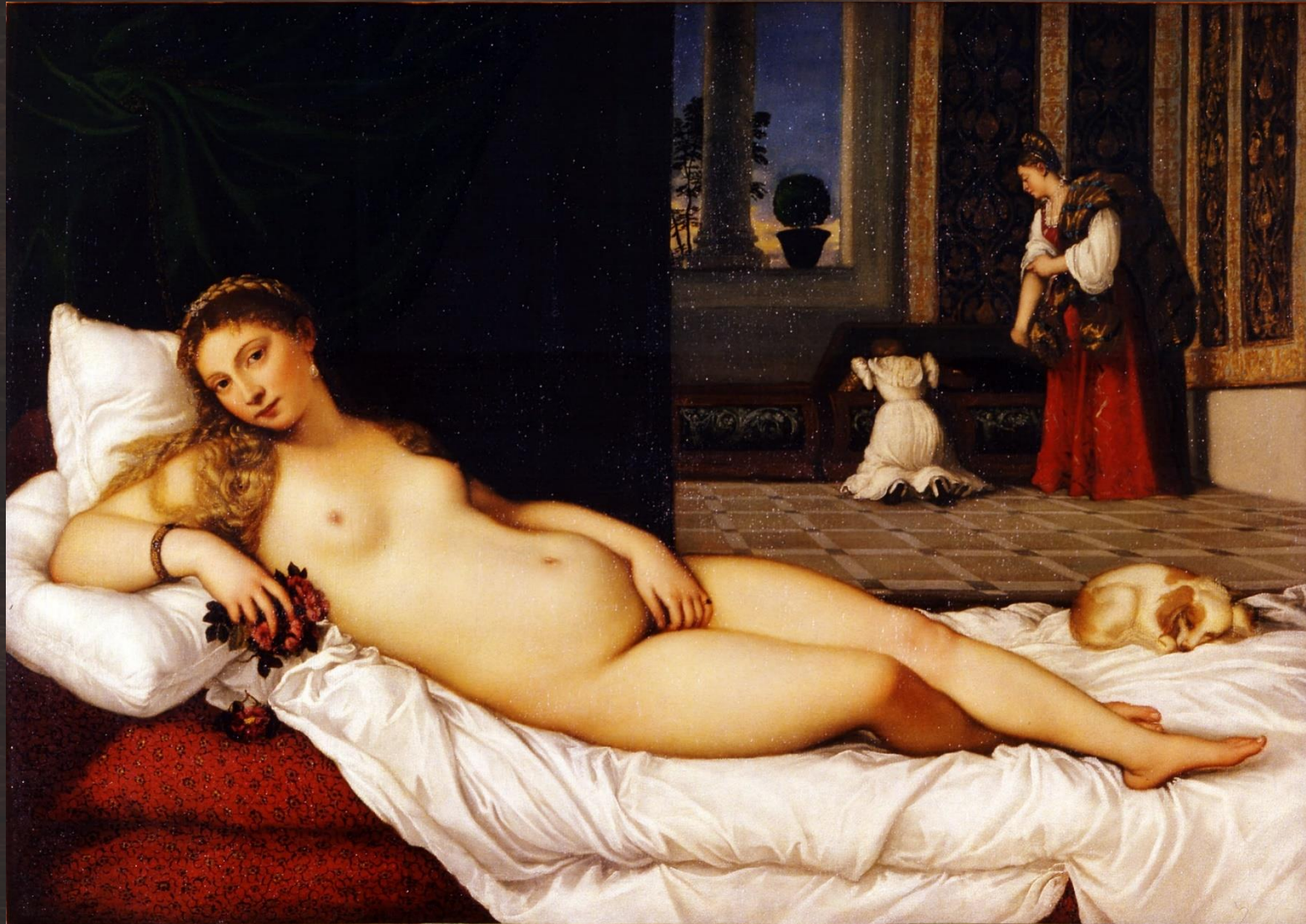
*Su dominio del color es único modelando cuerpos femeninos voluptuosos en temas clasicistas y logradas texturas, en atmósferas intimistas y luminosas, como su **Venus de Urbino**.*

Culmen de la maestría en el caso del retrato, de agudísima profundidad psicológica.

Su uso del color será un prelude de la pintura barroca, sobre todo española, sobre la que ejercerá mucha influencia.

Tiziano fue un diplomático al servicio de la Monarquía Hispánica.

TIZIANO *VENUS DE URBINO*



Óleo sobre lienzo.

La obra fue producida durante la estancia del artista en la corte de Urbino como encargo del hijo del duque de la ciudad, Guidobaldo della Rovere.

Representa a una figura femenina muy sensual que aparece desnuda en un lujoso lecho, en el interior de una lujosa edificación palaciega de Venecia. Al fondo dos sirvientas rebuscan en un arcón ropero de tipo nupcial. La joven de largos cabellos y voluptuosas formas, aparece completamente desnuda pero tapando con una mano su sexo por lo que nos encontraríamos ante una venus púdica. Como único adorno porta una bella pulsera de brazaletes y unos pendientes de lágrima. Aparece recostada, con la mirada fija en el espectador y en su brazo derecho sostiene un ramillete de flores. A sus pies un perro descansa plácidamente; su presencia no es en absoluto banal ya que el perro desmitifica la posibilidad de asemejar a la joven con una diosa, la hace carnal, humana. Por otro lado el perro simboliza la fidelidad aunque en este caso aparece dormido por lo que se puede interpretar como un guiño al adulterio.

Si bien es cierto que Tiziano pudo inspirarse en la Venus de Giorgione, su obra es mucho más contemporánea y desligada de las premisas renacentistas. La Venus de Giorgione es una auténtica diosa mientras que Tiziano plasma a una mujer real. Las diferentes interpretaciones han relacionado a la joven con alguna cortesana de la época o quizás, con la futura esposa de Guidobaldo della Rovere.

En la estancia contigua las criadas se afanan en sus tareas: una de ellas aparece en un potente escorzo agachada dentro del arcón la otra, ajena a la mirada del espectador, ayuda a su compañera en las tareas. A su lado un amplio ventanal nos permite observar el paisaje veneciano, el cielo que es rasgado permite observar el paisaje veneciano, el cielo que es rasgado por la figura de un árbol augura tormenta. El realismo de la composición viene acentuado por el detallismo con el que el

artista plasma cada detalle. El palacio veneciano está ricamente decorado, las baldosas cuidadosamente colocadas guían la mirada del espectador hacia la segunda habitación y la columna del ventanal actúa como punto de fuga. La composición aparece dominada por la figura horizontal de la muchacha que contrasta con el verticalismo del cortinaje y la presencia de la columna del ventanal. La maestría de Tiziano con el color le permite presentarse como uno de los mejores representantes de la escuela veneciana. La pálida encarnación de la joven Venus contrasta con el cortinaje que tiene a su espalda y con la paleta más fría y oscura de las sirvientas. Pese a ser la primera Venus pintada por Tiziano su maestría y calidad no tiene duda, de hecho la Venus de Urbino será el modelo de otra de las Venus más famosas de la historia del arte La Olimpia de Manet..



LA ASUNCIÓN

EL ENTIERRO DE CRISTO



1559. Óleo sobre lienzo, 136 x 174,5 cm. Entregado por Felipe II al Escorial en 1574, fue destinado a la Iglesia Vieja, de donde pasó al Museo del Prado en 1837.

Tiziano abordó varias veces el pasaje evangélico del entierro de Cristo habiendo una notable transformación entre la primera versión 1526 y deudora del cuadro homónimo de Rafael (Roma, Galleria Borghese) y las restantes, realizadas entre 1559 y 1572.

La principal diferencia es que ilustran momentos distintos, pues si la primera representa el traslado del cuerpo de Cristo, las demás muestran su deposición en el sepulcro.

En 1557 Tiziano envió a Felipe II un Entierro de Cristo con medias figuras que desapareció durante el viaje y cuya pérdida palió dos años después con una segunda versión que el propio pintor calificaba en carta dirigida al rey.

Las dos obras presentan una composición similar.

En esta la Virgen sostiene el brazo inerte de su hijo, Cristo, esto es inusual, esta acción no está recogida en los Evangelios pero sí en I quattro libri de la humanità di Christo de Pietro Aretino (Venecia, 1538). Tiziano siguió también al Aretino en la distribución de los personajes: Nicodemo a la cabeza de Cristo, José de Arimatea a sus pies, y en medio la Virgen, San Juan y María Magdalena, lo que revela una sensibilidad contrarreformista afín a la de Felipe II.



Escena acontecida en el interior de una cueva o abrigo natural que se abre a la derecha a un paisaje iluminado por una luz crepuscular

El cuerpo de Cristo es sujetado por Nicodemo y José de Arimatea. Lo introducen en un sepulcro de mármol de clásico alejado de tradición judía.

San Juan

Virgen María

María Magdalena

José de Arimatea

Nicodemo

La posición del brazo de Cristo también es de inspiración clásica, de un relieve romano de una obra de Policleto.

La excesiva juventud de la Magdalena, destacó favorablemente la empatía con que Tiziano supo transmitir el dolor de la Virgen por la pérdida del hijo.

Radiografía e infrarrojos muestran, respectivamente, que Nicodemo llevaba turbante, y María Magdalena tenía la mano derecha sobre el pecho.

En la versión definitiva, María Magdalena extiende los brazos de manera similar a como lo hace en un relieve Sansovino del Entierro de Cristo en la puerta de la sacristía de San Marco de Venecia (hacia 1550), del que probablemente derive también la perspectiva en diagonal del sepulcro.

Se cree que El rostro de Nicodemo pudiera ser el de Tiziano.

Aunque el perdido Entierro de 1557 era de menor tamaño, Tiziano debió retomar algún elemento para la versión de 1559 enviada a Felipe II.

TINTORETTO



Jacobo Tintoretto (1514-1594) Es el único que presenta algo de la inquietud y la tensión del Manierismo. De **Miguel Ángel** recoge el gusto por las anatomías plenas y las actitudes difíciles y lo coordina con el gusto por el color veneciano, el paisaje y la luz.

Dotado de una gran capacidad de trabajo y una singular rapidez de ejecución sus enormes lienzos bíblicos o evangélicos, son de lo más deslumbrador y dramático de toda la pintura de su siglo. Fue un gran retratista, más sobrio en la forma y color que **Tiziano** pero igualmente profundo. Influyó mucho en el **Greco**.

Discípulo de **Tiziano**, el color es el de su Venecia natal, con los característicos brillos venecianos, con apariencia de tiza y luz dorada.

ESTILO

Uso de la perspectiva novedosa y original, desplazando el punto de fuga hacia un lado y colocando a los personajes de la escena principal en los extremos del cuadro, dejando abiertos los espacios intermedios, lo que inspirará en el siglo XX a los pintores surrealistas. Dramático y profundo. Hábil pintor de escorzos. Brillos venecianos.

OBRAS:

El lavatorio de los pies

Hallazgo del cuerpo de san Marcos.

El traslado o rapto del cuerpo de san Marcos

TRASLADO O RAPTO DEL CUERPO DE SAN MARCOS



TINTORETTO

- *Uso de perspectiva original, desplaza el punto de fuga hacia un lado y colocando a los personajes de la escena principal en los extremos del cuadro, dejando abiertos los espacios intermedios, lo que inspirará en el siglo XX a los pintores surrealistas.*
- *Hábil pintor de escorzos.*
- *Brillos venecianos, con apariencia de tiza y luz dorada.*



HALLAZGO DEL CUERPO DE SAN MARCOS

EL LAVATORIO DE LOS PIES. Óleo sobre lienzo, 210 x 533 cm. Museo del Prado.



En 1547 Jacopo Tintoretto recibió el encargo de pintar dos grandes lienzos para las paredes laterales de la capilla mayor de la iglesia de San Marcuola de Venecia. El joven pintor se esmeró para demostrar toda su valentía y dominio de las tendencias entonces más actuales, realizando dos pinturas que destacan por la calidad de sus acabados y la similitud con obras de autores contemporáneos. Tintoretto estaba experimentando sus capacidades y las posibles formas de recepción de sus innovaciones. Son La última cena y el Lavatorio.

La Última Cena, se encuentra aún hoy en su emplazamiento original, la otra, El Lavatorio, se puede apreciar entre las pinturas de gran formato del Museo del Prado.

De la misma manera, y con un importante recurso pictórico, Tintoretto esboza al fondo del cuadro la escena de la Última Cena. Se trata de rápidos y esmerados golpes de pincel que describen uno de los episodios que mayor vinculación teológica guarda con El Lavatorio, siendo este último una metáfora de la purificación que precede a la comunión.

La doble representación de Tintoretto se convierte en más fascinante aún si consideramos que El Lavatorio colgaba frente a la Última Cena de la iglesia, que a su vez quedaba como reflejada dentro del propio lienzo.

La vinculación iconográfica entre estos dos momentos del relato evangélico era algo bastante común, como demuestran otras obras del mismo Tintoretto y uno de los mosaicos de la capilla ducal en la basílica de San Marcos. Aquí, por el particular contexto de la capilla, donde el Dogo solía lavar los pies a doce mendigos el día de Jueves Santo, el episodio se convertía en una manifiesta exaltación de la humildad.

La múltiple complejidad en la estructura de El Lavatorio tuvo que ser entendida en profundidad por Velázquez, cuando, al colocar los cuadros de la sacristía de El Escorial, dispuso la pintura de Tintoretto de manera que pudiera apreciarse desde un enfoque lateral. Además, las palabras con las que el padre De los Santos describió el cuadro, y el hecho de que al año siguiente de salir el volumen del religioso, Velázquez pintara Las meninas, han hecho que una parte importante de la crítica destaque los posibles lazos entre las dos obras. No se trata, como en toda la obra de Velázquez, de citas directas, sino de referencias a elementos descriptivos de una semántica pictórica que el sevillano era capaz de entender, embebiéndose de cada una de ellas hasta reproducirlas de una manera singular. Así no se debe relacionar mecánicamente las imágenes de Felipe IV y de su esposa con la Última Cena del fondo del cuadro de Tintoretto, ya que en otras ocasiones Velázquez había utilizado la representación de varias escenas dentro de un mismo cuadro, pero de la misma manera no cabe error al afirmar que existe un espejismo entre el juego de reflejos propuesto por ambas obras debido a una peculiar solución pictórica.

PERSPECTIVA MUY PARTICULAR. CRISTO TOMA SU PROTAGONISMO SOLO AL OBSERVAR LA PINTURA DESDE UN ENFOQUE LATERAL.

METÁFORA DE LA PURIFICACIÓN QUE PRECEDE A LA COMUNIÓN.

CALIDAD DE ACABADOS
SIMILITUD CON OBRAS DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS.

MÚLTIPLE COMPLEJIDAD EN LA ESTRUCTURA

EXALTACIÓN DE LA HUMILDAD: EN LA CAPILLA, EL DOGO SOLÍA LAVAR LOS PIES A DOCE MENDIGOS EL DÍA DE JUEVES SANTO.

CRISTO

EL PERRO, SE COMPARA CON LA OBRA DE BASSANO: DOS PERROS DE CAZA ATADOS A UN TRONCO DE ESA ÉPOCA.

ÀPARECEN DOS ESCENAS: LA ÚLTIMA CENA Y EL LAVATORIO

La escasez de documentación sobre el cuadro presenta problemas de autenticidad, si es el original o una copia y una disputa entre si el auténtico es el del Prado u otro del Reino Unido que perteneció a el rey Carlos I. Recientes estudios han revelado que el auténtico es del Prado que fue adquirido por Alonso de Cárdenas para la colección del rey de España, Felipe IV, quien lo destinó a la sacristía del monasterio de El Escorial, donde ya en 1657 el padre De los Santos, cronista de las intervenciones escurialenses, recogía su presencia de las colecciones del rey de Inglaterra Carlos I.

Tintoretto quiso contextualizar la representación en el espacio de la iglesia de San Marcuola desde el punto de vista del espectador y por esta razón definió una perspectiva muy particular en la que Cristo toma su protagonismo solo al observar la pintura desde un enfoque lateral.

VERONÉS



Paolo Veronés (1528 1588) va a ser el gran decorador de la pintura veneciana.

Gran colorista prefiere las armonías de gama fría y clara (gris, plata, azules y amarillos) en vez de los tonos cálidos de Tiziano. Concibe grandes escenarios arquitectónicos de gran amplitud adelantándose al barroco. Sus grandes composiciones religiosas no tienen ni la emoción de **Tiziano** ni el dramatismo de **Tintoretto**. Su verdadera vocación es cantor de las glorias de Venecia o narración de episodios mitológicos como alegorías.

Sus pinturas, casi todas en gran formato, de colorido vibrante y escenas enmarcadas en suntuosos escenarios arquitectónicos, presentan muchas veces a los personajes vestidos a la moda, incluso los personajes sagrados o mitológicos, por lo que podemos apreciar los peinados y vestidos que usaba la alta sociedad de su época, de modo que sus cuadros se convierten en un auténtico documento historiográfico de primer orden.

En sus pinturas se aprecia el *cambio en el vestido ocurrido en ese período.*



Suntuarios Escenarios Arquitectónicos

VERONÉS

Las Bodas de Caná

DOCUMENTO
HISTÓRICO DE
VESTIMENTA Y
PEINADOS DE
LA ÉPOCA

COLORIDO BRILLANTE

Obra de gran formato y colorido brillante. Con suntuosos escenarios arquitectónicos, auténtico documento historiográfico presenta a los personajes de la alta sociedad vestidos a la moda, incluso los personajes sagrados o algunos mitológicos.

JESÚS ENTRE LOS DOCTORES

DOCUMENTO
HISTÓRICO DE
VESTIMENTA Y
PEINADOS DE
LA ÉPOCA

SUNTUARIOS ESCENARIOS ARQUITECTÓNICOS
COLORIDO BRILLANTE





En sus pinturas se aprecia el cambio en el vestido femenino, con la aparición de generosos escotes en "V" hasta la cintura que se acompañaban de una pieza que cubría los pechos creando un triángulo, llamado *tassel*, que se conjuntaba con faldas amplias entalladas en la cintura con estrechos corpiños y peinados formando elegantes moños.

También se pusieron de moda los abanicos en forma de bandera.



En la vestimenta de los hombres se aprecia el *creciente gusto por los acuchillados*, que a partir de finales del siglo XV se pondrán de moda en toda Europa desde la corte de Borgoña, que será el foco indiscutible de la moda renacentista, alcanzando un punto álgido en el reinado de Carlos V.

Se aprecia el *creciente uso de la gorguera*, que pronto se hará cada vez más alto y recargado gracias al almidón de Flandes.

Paulatinamente *se sustituyen las calzas por las medias* (de tejido menos tosco), que se acompañaban de una *bragueta prominente*.

El *jubón* siguió siendo la prenda más habitual, y los *escarpines* cambiaron su forma *puntiaguda por una roma*, llamada de *pico de pato*.

