Historia del Arte IV

s XVI
Italia, España

Jacques Barzun sitúa en el inicio del siglo XVI la primera la **secuencia de revoluciones** que dan forma a la Edad Moderna: «Tres periodos de tiempo, cada uno de 125 años aproximadamente, nos llevan, grosso modo, desde Lutero a Newton, desde Luis XIV a la guillotina, y desde Goethe al *New York Armory Show*. El cuarto y último periodo abarca el resto del siglo (...). El primer periodo —1500-1660— estuvo dominado por la cuestión de qué creer en religión; el segundo —1661-1789—, por cuestiones en torno al status del individuo y el modo de gobierno; el tercero —1790-1920—, por las vías para lograr igualdad social y económica. El resto es consecuencia mixta de todos estos esfuerzos». Para Barzun toda **revolución** consiste en una «transferencia violenta de poder y propiedad en nombre de una idea», y la periodificación anterior responde a cuatro grandes revoluciones: «la revolución religiosa del s. XVI; la revolución monárquica del s. XVII; la revolución "francesa", liberal e individualista, a horcajadas entre los SS. XVIII y XIX; y la revolución "rusa" del XX, social y colectivista».

El siglo XV había sido el siglo de los movimientos religiosos de regeneración, como el de Juan Hus (1369-1415), que casi acaba con la civilización cortesana de Bohemia, o Savonarola, cuya república virtuosa apenas duró (1494-95). Hacia 1490 no había aún fractura en Europa, y los impresores alemanes trabajaban en Italia, Durero estaba en Venecia y en 1498 llega a Oxford un erudito, **Erasmo de Rotterdam (1466-1536)**, que no paró de moverse en toda su vida, en parte huyendo de la peste. En 1506, justo durante la pelea de Julio II con Miguel Ángel, Erasmo estaba en Italia, en Bolonia, y en la propia Roma cuando Rafael empieza a pintar las Estancias, pero nada de aquello dejó huella en él. Su única preocupación era la publicación de sus obras por el impresor Aldo Manuzio (1450-1515), creador de las **ediciones populares** de calidad. La Biblia de Gutenberg era de 1455, pero los primeros libros eran grandes, suntuosos y caros, y competían con los manuscritos usando papiro y miniaturas. Tuvieron que pasar 30 años para que se desarrollara una imprenta más popular, asequible, «lo mismo que los políticos tardaron veinte años en tomar conciencia del valor de la televisión» (Clark). El primer autor que aprovechó a fondo las posibilidades de la imprenta fue Erasmo, al que se puede considerar el primer periodista. Al escribir en latín podía ser leído en todas partes... pero no por todo el mundo. Opinaba sobre todos los temas imaginables en un estilo claro y elegante, en forma de panfletos, antologías e introducciones. Creó la opinión pública europea y durante diez años fue el hombre más famoso de Europa. Al principio de su carrera escribió, en casa de

su amigo Tomás Moro, en una semana, una obra maestra de la sátira: *Elogio de la locura* (1509). En esta obra, que alcanzó enorme difusión, Erasmo ponía de vuelta y media todo: «qué duda cabe de que, para un hombre inteligente, los seres humanos y sus instituciones son algo insoportablemente estúpido, y hay ocasiones en las que la impaciencia y el enojo ya no se pueden reprimir por más tiempo (...) Sorprende que se le tolerase» (Clark). Después del Elogio a la locura se dedicó a temas teológicos y tradujo el Nuevo Testamento del original griego. Erasmo sabía que la Iglesia necesitaba una reforma, de sus instituciones y doctrinas. El planteamiento de Erasmo, compartido por La Boétie, era atraer a luteranos y calvinistas de vuelta al seno de una Iglesia Católica saneada, buscando un entendimiento en un terreno común. Este "erasmismo" influyó a Montaigne, Rabelais, Cervantes, Guillaume Budé o Tomás Moro. Pero la masacre de San Bartolomé (1572) acabó para siempre con esa posibilidad de reunión. Sin embargo los esfuerzos reformistas de Erasmo eran aún anteriores a la revolución de Lutero: «Erasmo era un luchador valeroso, independiente, cuya ira —si es que la ira es una virtud revolucionaria— se despertaba con tanta facilidad como la del propio Lutero. Fue impetuoso a la hora de alentar su causa mucho antes de que Lutero pensara que la tenía. Erasmo era más erudito, tenía más inteligencia y un estilo distinto de genio literario». Nadie ha tenido nunca una influencia tan profunda en el pensamiento de sus coetáneos como Erasmo. Tenía veinte años más que Lutero, entre su *Elogio de la locura* y las noventa y seis tesis transcurrieron ocho años y el alemán le imploró su respaldo, que Erasmo no le concedió, alimentando un profundo resentimiento por su parte. La principal discrepancia entre ambos era el rechazo del **libre albedrío** por parte de Lutero, base de la idea de predestinación, que Erasmo no podía compartir. Pero además Erasmo intentó evitar a toda cosa una ruptura violenta de la civilización cristiana, pues no creía en las revoluciones ni era un héroe. Lutero sí lo fue, y conectó de manera inmediata con el carácter y el espíritu de los hombres del norte, y aunque no compartía el anhelo de violencia y destrucción, de profunda ruptura con el pasado, una vez desatados no pudo pararlos. Erasmo escribía en latín, lo que hacía que sus escritos, ampliamente difundidos gracias a la imprenta, fueran accesibles a las elites de toda Europa. Pero Lutero tradujo la Biblia al alemán, la lengua del pueblo (Calvino haría lo mismo, al francés, y Tyndale y Coverdale al inglés). Con la Reforma se pasó de una civilización de la imagen a una civilización de la palabra. Si el gran enemigo intelectual de Lutero fue Erasmo de Rotterdam, su gran enemigo político fue el emperador Carlos V. Las guerras de religión durarán 120 años.

En **1517**, Martín **Lutero (1483-1546)** clavó en la puerta de la iglesia de Wittenberg sus noventa y cinco tesis, como crítica a la situación de la Iglesia, y más específicamente a la venta de indulgencias para costear la construcción de nueva basílica de San Pedro en Roma o, como lo expresó el propio Lutero, «sólo quería elucidar la verdad sobre el sacramento de la penitencia». Las indulgencias eran una especie de cheque certificado extendido por el Papa a cuenta del «tesoro de mérito acumulado por los santos» que evitaba al comprador la penitencia. Con ello se inicia la **Reforma** protestante, si bien el

retorno a un ideal de Iglesia primitiva promovido por Lutero tenía precedentes en John Wyclif (1331-1384) -Inglaterra, quien sería conocido más tarde como "Estrella Matutina de la Reforma"- y Jan Huss (1370-1415) -Bohemia- en los siglos XIV y XV respectivamente. Esta se vio favorecida por la **imprenta**, descubierta a mediados del siglo anterior, pero que se empieza a usar masivamente como herramienta de difusión popular y propaganda en este momento. Otra amenaza para la Iglesia Católica en esta misma época fue la expansión turca, imparable desde la **caída de Constantinopla** en 1453 hasta el primer asedio de Viena en 1529 por parte de Solimán el Magnífico.

Lutero, monje y profesor de teología de la Universidad de Wittenberg, no pretendía, como recuerda Barzun, «escindir la Iglesia católica (= universal)», sino iniciar un debate con procedimiento entonces habitual (el equivalente de entonces a la publicación de un artículo polémico en una revista científica hoy). De hecho, la Iglesia respondió, aunque tardó tres años, y la condena papal a 41 de las 95 tesis fueron recibidas en Wittenberg, donde Lutero la recibió quemándola públicamente. La incontenible revolución estaba ya en marcha. Su impacto tuvo mucho que ver con el desarrollo de la **imprenta**, que para entonces había perfeccionado sus procedimientos mediante mejoras en el papel y la tinta: «al llegar el primer año del s. XVI se habían impreso 40.000 ediciones distintas de todo tipo de obras; aproximadamente nueve millones de ejemplares salidos de más de cien imprentas». Hubo una enorme inflación de publicaciones, de contenido religioso. De hecho «1900 fue el primer año en que las publicaciones religiosas no superaron en número (al menos en Inglaterra) a todas las demás». Con enorme rapidez se difundió en lengua vernácula (el alemán) la idea luterana según la cual todo hombre es un sacerdote, un hombre libre, y no hace falta Iglesia, **emancipación** (el tema por excelencia de la Edad Moderna) compensada con el sometimiento para todo lo demás al poder secular (los príncipes).

La **violencia** no tardó en desatarse, empezando por el Levantamiento de los Caballeros Imperiales liderado por Franz von Sickingen (1523), que fueron derrotados, y seguida por la revuelta dos años después (1525) de los campesinos liderados por Thomas Müntzer (1489-1525), que confundieron la emancipación religiosa con la económica y exigieron liberarse de la explotación de los príncipes, y que fueron aplastados con el aplauso de Lutero. Más tarde, en 1534, en Münster, un sastre, John de Leyden (1509-1536), creó una especie de comuna, liberada de toda atadura excepto el terror que impusieron sus dirigentes, hasta que fueron detenidos y ejecutados un año después. Hasta mediados del XVII la violencia ya no cesaría en toda Europa, incluida una guerra entre príncipes en Alemania que duró 23 años, extendida a los Países Bajos y a los cantones suizos, antes de pasar a Francia (donde hubo ocho brotes de guerra civil los últimos 30 años del siglo XVI) y a Inglaterra (ya en el XVII). Los **iconoclastas** ofendieron profundamente a los católicos: «a principios del siglo XII la Virgen había sido la protectora suprema de la civilización, la que había enseñado a una raza de bárbaros brutales y despiadados las virtudes de la ternura y la compasión. Las grandes catedrales de la Edad Media eran sus

residencias sobre la tierra. En el Renacimiento, sin dejar de ser Reina del Cielo, había pasado a ser también la madre humana cuyas cualidades de amor, ternura y accesibilidad eran reconocibles para todos. Imaginemos ahora la reacción de un hombre o una mujer sencillos -un campesino español, un artesano italiano- al oír que los herejes del norte insultaban a la Virgen, profanaban sus santuarios y derribaban o decapitaban sus imágenes (...). Lo único que sabían era que los herejes querían privarle de aquel ser dulce, compasivo y accesible que iba a interceder por él, como habría hecho su madre ante un amo severo» (Clark). Los reformistas luteranos acaban también con instituciones y sacramentos como la **confesión**, una necesidad psicológica que en el catolicismo se resolvía con «una rúbrica sencilla y reconfortante que lleva tras de sí todo el peso de la autoridad divina (...). No es de extrañar que entre los psicoanalistas se de el índice de suicidios más alto de todas las profesiones. Y quizás, después de todo, el procedimiento antiguo no estuviera tan mal, porque, por regla general, es el acto mismo de la confesión lo que importa, y no la terapia subsiguiente» (Clark).

«¿Qué podía hacer un hombre inteligente e imparcial en la Europa de mediados del siglo XVI? Callar, trabajar a solas, someterse en lo exterior, permanecer libre en su fuero interno. Las guerras de religión originaron una nueva figura en la civilización europea, aunque frecuente en las grandes épocas de China: el recluso intelectual. El humanista más grande de la mitad del siglo XVI, se replegó a su torre (era una torre de verdad, no la «torre de marfil» del tópico). Ese hombre se llamó Michel de Montaigne» (Clark). **Michel de Montaigne (1533-1592)** «consideraba siempre el lado oculto de todas las cuestiones, por escandaloso, juzgado según los cánones convencionales, que ese otro lado pudiera ser. Y era una verdad que dependía del testimonio de la única persona a la que podía examinar sin vergüenza ni escrúpulo: él mismo. En épocas pasadas, el autoexamen había sido penoso y penitencial, pero para Montaigne constituía un placer, y como él mismo afirma: "ningún placer me deleita a menos que pueda comunicarlo". Para ello inventó el ensayo. Estas investigaciones en la propia interioridad marcan realmente el fin del espíritu heroico del Renacimiento [iniciado en 1500]» (Clark). Dice Montaigne: «Aunque nos sentemos en el trono más alto del mundo, siempre estaremos sentados sobre nuestras propias posaderas».

Con Montaigne un pensador católico, cristiano pero epicúreo, se produce también un cambio sutil, del *teísmo* al *fideísmo*, de la creencia en que todo es voluntad de Dios al rechazo de la misma. Montaigne «rompe suavemente con la escolástica medieval, pasa página, como sin darse cuenta, a mil años de pensamiento sometido a la religión judeocristiana, procede dando leves toquecitos. Aunque la palabra no aparezca hasta el siglo XIX, se puede decir de Montaigne que es "fideísta", dicho de otra manera, que llegó a la conclusión de que la razón nunca podría demostrar la existencia de Dios», pues se llama *fideísmo* a la «adhesión a verdades religiosas del país en el que uno se encuentra, sin deseo de justificarlas por medio de la razón, el razonamiento, la reflexión o la argumentación. La tradición trae consigo la verdad. Querer probar

la existencia de Dios es una misión condenada al fracaso: estamos habitados por él y él tomará la forma que le de la historia. Montaigne contribuye a jubilar a Dios: no negándolo, sino instalándolo en una extraterritorialidad ontológica; Dios existe, eso está claro, pero hay que dejarlo allí donde se encuentra» (Onfray). Él no sólo era «indiferente hacia ambas facciones religiosas, sino completamente escéptico respecto al cristianismo en sí. "con gusto llevaría un cirio por San Miguel en una mano, y otro por su dragón en la otra» (Clark).

«Del mismo modo que, en materia de religión, el *fideísmo* abre el camino al *ateísmo* por la vía del *deísmo*, así también en el terreno político, el epicureísmo político abre la ruta que conduce a la democracia y a la república, *vía* los monarcómacos protestantes» (Onfray). En el plano **político**, el epicureísmo que emerge de los textos antiguos recuperados había introducido criterios de racionalidad y la noción de contrato social entre hombres libres e iguales que viven en comunidad como base del derecho, abriendo así la puerta a la democracia y la república. En el mundo cristiano la política había girado durante siglos en torno a la idea cesaropapista iniciada por Constantino. Para San Pablo toda autoridad procede de Dios. Pero esta idea sufrirá más adelante el ataque directo de Lutero (*Contra los profetas celestiales*), que negará que el papa tenga ninguna autoridad que proceda de Dios. Esto no por negar la idea paulina, sino por negar la autoridad del papa. Lutero apoya un estado autoritario pero civil en el que las personas son súbditos. Dios elige a los poderosos que deben gobernar. Lutero cambia así el *cesaropapismo* por un *cesarocristianismo*. «Lutero y Calvino no difieren de los católicos en lo tocante a la cuestión política: ambos siguen siendo paulinos y suscriben la idea de que todo poder viene de Dios y que, por lo tanto, oponerse a él es oponerse a Dios. Pero se distinguen de Pablo en que los dos laicizan el poder. Dios existe, eso está claro, pero la política es un asunto de laicos y no del clero. La Reforma deroga la *trascendencia* en pro de la pura *inmanencia*» (Onfray). Pero la masacre de San Bartolomé, organizada por Carlos IX y Catalina de Médicis, provocará otro cambio de mentalidad en la Europa reformista. El sucesor de Calvino, **Teodoro de Beza (1519-1605)** se pregunta si los protestantes deben permitir que su rey les aniquile y concluye que «un protestante no podría someterse a un príncipe, a un rey, a un emperador que exigiera de sus súbditos un comportamiento que esté en contradicción con los principios cristianos». Un rey que se comporta así es un *tirano*, y la oposición y rebelión contra la tiranía está justificada para De Beza, idea esta ajena del mundo católico. Diversos juristas, teólogos y filósofos la desarrollarán, como François Hotman, para el que la soberanía reside en el pueblo, no en el rey por delegación divina; William Barclay, que acuña el término "monarcómaco", que significa "el que combate al rey" o "el que mata al rey"; Odet de la Noue, Philippe Duplessis-Mornay y Hubert Languet, que justifican la insurrección contra el monarca si su gobierno no es cristiano. En el lado católico, Nicolás **Maquiavelo (1469-1527)**, con *El Príncipe* (1532) y Étienne De **La Boétie (1530-1563)**, amigo de Montaigne, con su *Discurso sobre la servidumbre voluntaria* (1549), desarrollan la idea de un orden político laico construido a partir de una concepción del hombre realista, no moral. «Uno y otro plantean la cuestión del poder:

Maquiavelo se pregunta qué hay que hacer para llegar a él, y, cuando se tiene, cómo arreglárselas para conservarlo; el segundo se interroga sobre su naturaleza y sobre los motivos por los que algunos hombres tienen poder sobre sus semejantes. Uno y otro ofrecen respuestas inmanentes a lo que, desde más de mil años antes, solo tenía una respuesta trascendente» (Onfray). Para ellos "Dios se vuelve inútil en política". Maquiavelo legitima el uso de la fuerza para alcanzar el poder y mantenerlo, incluso "contra la religión" si es necesario, pero siempre que el bien público y el interés general, es decir, la república, lo justifiquen, como hacían los romanos. Para Maquiavelo los antiguos amaban y valoraban la gloria en este mundo, cosa que no hacen los cristianos, pues estos desprecian el más acá y solo veneran el más allá, y esto hace que «los pueblos sean más débiles, convirtiéndolos en una presa más fácil de los malvados». La Boétie hace lo contrario que Maquiavelo, reflexionando no sobre el poder sino sobre el contrapoder. Montaigne decía del *Discurso* de La Boétie que trataba en esencia de «una sola sílaba, que es "no"». «La Boétie se pregunta por qué y cómo se obtienen el poder en general y la tiranía en particular. Su respuesta, bien simple: el poder de un rey o de un tirano solo existe porque lo consienten aquellos sobre quienes se ejerce. Basta con no seguir sosteniéndolo para que se derrumbe por su propio peso y desaparezca» (Onfray). La Boétie escribe: «Dejando de servir, quedarán liberados». Este es un ingrediente fundamental de la idea de soberanía popular y de contrato social. Pero, según La Boétie, el poder somete al pueblo halagándolo y embruteciéndolo, no permitiéndole tomar conciencia de su servidumbre. Los protestantes usaron los argumentos del *Discurso* de La Boétie como arma contra las monarquías católicas.

Con el precedente de los vikingos, que estuvieron en Norteamérica a finales del siglo X o comienzos del XI, y de los portugueses, que pudieron haber tomado contacto con el continente americano en 1481, en **1492** Cristóbal Colón, conocedor de esto último, toma contacto con el **Nuevo Mundo**, y en sucesivos viajes se va tomando conciencia de la dimensión del descubrimiento. Comienza a principios del siglo XVI un proceso de colonización y trasvase de la civilización cristiana occidental a lo que hoy conocemos como América. El mundo judeocristiano no solo ha de pasar por su comparación con el antiguo tras la arqueología documental que inicia Petrarca, sino que debe superar también la prueba de su comparación con las civilizaciones del Nuevo Mundo. La inédita colonización de este provoca la llamada Controversia de Valladolid (1550-51), debate durante el que se atiende a las denuncias de malos tratos hacia los indígenas de **Bartolomé de las Casas (1474-1566)**, y que es un precedente fundamental de lo que serían los principios filosóficos y jurídicos de los **Derechos Humanos**. Los pillajes y abusos en las Indias provocaron una respuesta en las universidades de Salamanca y Coimbra, donde se concibió la idea de los derechos de los seres humanos y un concepto de la humanidad como una unidad. Esto fue la base del **mestizaje** en las colonias españolas, y también la razón de que las poblaciones indígenas no fueran exterminadas. Con la mediación de los Niveladores ingleses y John Locke (*Two Treatises of Government*, 1690), y la Ilustración, esto desembocó en la *Declaración de los Derechos del Hombre y el Ciudadano* en el siglo XVIII, que marcaría a la postre

la separación entre izquierda y derecha durante la Revolución Francesa. Pero todo ese proceso llevaría un tiempo. El propio **Michel de Montaigne** se hace eco de este contacto entre dos civilizaciones diferentes en sus *Ensayos*, en el capítulo titulado *De los caníbales*, publicado en 1562, donde pone la civilización judeocristiana en otra perspectiva, relativa. Probablemente Montaigne está respondiendo aquí al relato de Hans Staden, un alemán que estuvo prisionero entre caníbales de Brasil nueve meses, y que consigue escapar y llegar a Europa para contarlo en un libro publicado en 1557 (*Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y caníbales, situado en el Nuevo Mundo, América*). En su texto Montaigne afirma: «creo que no hay nada de bárbaro ni de salvaje en esas naciones, según lo que me han contado; lo que ocurre es que cada cual llama "barbarie" a lo que es ajeno a sus costumbres. Como no tenemos más punto de vista sobre la verdad y la razón que el ejemplo e idea de las opiniones y usos del país en que vivimos, consideramos que en él tienen su asiento la perfecta religión, el gobierno más cumplido, el más irreprochable uso de todas las cosas». También dice: «Podemos, pues, llamarlos bárbaros conforme a los preceptos que la sana razón dicta, mas no si los comparamos con nosotros, que los sobrepasamos en todo género de barbarie» (a pesar de las prácticas sacrificiales y caníbales de los mexica, recogidas en las crónicas de la conquista de las Indias y que debía conocer). Onfray señala que «Montaigne ve claramente que mil años de catolicismo y cerca de medio siglo de protestantismo han generado mucha "barbarie" y que el Nuevo Mundo da lecciones sobre lo que podría ser un mundo menos bárbaro». Los treinta mil muertos de la masacre de San Bartolomé (1572) estaban cerca en el recuerdo de Montaigne cuando redacta *De los caníbales* en 1579.

También en relación al espíritu de esta época puede citarse a **William Shakespeare (1564-1616)**, cuyas obras de madurez compendian «el cumplimiento poético de la honradez intelectual de Montaigne (…). Shakespeare debe haber sido el primero, y tal vez sea el último, poeta superlativamente grande carente de fe religiosa, ni siquiera la que tiene el humanista en el hombre» (Clark). Lo que **Montaigne** es al ensayo y Shakespeare es al drama, **Miguel de Cervantes (1547-1616)** es a la novela, género que prácticamente inventa él, llevándolo inmediatamente a su cúspide con las dos partes de Don Quijote.

La *caída de Constantinopla* en **1453** reavivó el interés por la cultura griega, pero no en el ámbito musical. Aquí fue el Norte de Europa el que siguió liderando las innovaciones. En la música el siguiente gran paso lo da **Josquin des Prés (1450-1521)**, polifonista borgoñés establecido en Ferrara. Des Prés sintetizó la compleja polifonía de los compositores flamencos con la más simple y homofónica música italiana. Des Prés puso el énfasis en la palabra, componiendo gran número de *motetes* (de *mot*, palabra). Puso música a las letras de una forma diferente (motete *Miserere mei, Deus*, 1503, el salmo 51 que había inspirado el *Infelix ego* de Savonarola). Hasta entonces se practicaba el *estilo melismático*, en el que una sílaba del texto se asociaba a largos tramos

de melodía, haciendo el texto ininteligible. Pero des Prés asigna una nota a cada sílaba, y vincula la melodía al significado del texto, que pasó así a ocupar un lugar central. Además, inventó con este fin el *sistema de claves*, que son familias de notas (los *ragas* indios son una versión oriental de esto mismo). En realidad, esto estaba ya en la música griega, donde se conocía como *tonoi*, cada uno con el nombre de una localidad o tribu (frigio, etc.) que la Iglesia empleó en el siglo VIII para fijar unos *modos* (distintos a los griegos pero usando sus nombres). Esto se mantuvo hasta la aparición de las *claves* a finales del siglo XVIII. Des Prés, en el siglo XVI, empezó a debilitar el sistema modal entonces vigente. Al someter la armonía al texto esta quedó liberada de las reglas rígidas de los *modos*, lo que permitió un uso de una armonía más libre. Des Prés introduce instintivamente un centro de gravedad tonal hacia el que se orientan las cadencias, permitiéndose excursiones armónicas durante la pieza. A pesar de todo, *Miserere mei* está aún enmarcado en el *modo frigio* medieval. Por otro lado, en 1476 aparece la primera música impresa -una pieza de *canto llano*-, pero es en 1500 cuando el impresor veneciano Ottaviano Petrucci empezó a publicar colecciones de canciones empleando tipografía móvil, lo que facilitó la difusión de la música por toda Europa. Durante esta época empieza a destacarse una de las voces de la polifonía sobre el resto, que se llamaría *tenor*, pues ella mantenía la melodía, situándose en la parte alta, con las demás líneas acompañándola en la parte baja. Uno de los géneros que más se difundieron fue el de los *villancicos*, cuyo primer libro publicado es de 1521, y que reflejarían precisamente esta tendencia a las líneas melódicas con acompañamiento. La extraordinaria abundancia de instrumentos de esta época -aparece el *violín*- tiene un reflejo en la pintura. En la corte francesa de Catalina de Medici se desarrollan, de la mano del compositor y coreógrafo **Balthasar de Beaujoyeulx (m 1587)**, nacido en Italia, los primeros *ballets*, animados por orquestas de cuerda. Estas agrupaciones de danzas (*pavanas*, *gallardas*, *saltarellos*, *allemandes*, *courantes*) acabarían fundamentando las *suites*, las *sonatas*, los *conciertos* y las *sinfonías*. Los instrumentos de teclado evolucionan a partir del *clavicémbalo*, que ya existía a finales del siglo XIV (aunque el más antiguo que se conserva, muy evolucionado, es de 1521). Este instrumento, o su versión reducida, el *virginal*, dominaría junto al violín y el laúd la práctica musical hasta la hegemonía del piano a partir mediados del XVIII. Mucha música compuesta para ser cantada se adaptó a los *virginales*. La música instrumental fue toda una novedad en este siglo, si dejamos a un lado el *órgano*, presente en todas las iglesias desde el siglo XIII, aunque fue inventado por los griegos (el ejemplar más antiguo en uso se conserva en la Basílica de Valère en Sion, Suiza, construido entre 1390 y 1435, cien años antes del primer reloj, y aún anterior a este, del siglo XII, los tubos que se encontraron en perfecto estado en la Basílica de la Natividad de Belén a principios del siglo XX). Poco de la música compuesta para órgano antes de la imprenta se conserva. Hay algún recopilatorio, como el de la ciudad bávara de Buxheim (de 1450-1470, un total de 250 piezas). Lo importante del órgano es que incluía pedales, que permitían notas de acompañamiento muy graves, cosa que se extendería a las demás formas musicales en forma de línea de *bajo*. El gran impulso de esta idea vino de la mano de Lutero, que era compositor entre otras

cosas, y se dedicó a poner letras sagradas a sencillas melodías populares para ser cantadas en las iglesias, además de componer algunas propias. Estas composiciones estaban basadas en una línea melódica, que sigue el texto en lengua vernácula, y un acompañamiento, el bajo, que añadía acordes. La Contrarreforma adoptó estas mismas ideas para la música en el mundo católico. Como consecuencia de todo lo anterior, la *polifonía* de líneas iguales entrelazadas cede el paso a la melodía con acompañamiento y bajo de apoyo. Un campeón temprano de esta nueva forma musical fue **Giovanni Pierluigi de Palestrina (1525-1563)**, que hasta la mitad de su carrera había compuesto exuberante música polifónica, pero que tuvo que amoldarse a las normas simplificadoras del Concilio de Trento (1545-1563). **Thomas Tallis (1505-1585)** y **William Byrd (1542-1623)** componían en el nuevo estilo (del que des Prés había sido un precursor) de manera oficial, si bien, católicos en privado, practicaron también el estilo antiguo (cantado en latín) para la Iglesia Católica. Otros músicos marcados por los profundos conflictos y cambios de esta época fueron **Orlando di Lasso (1532-1594)** en Flandes y Alemania y **Tomás Luis de Victoria (1547-1611)** en España, habiendo recibido este lecciones de Palestrina en Roma durante sus años de formación. Victoria puede considerarse un continuador de los planteamientos del sevillano **Cristóbal de Morales (1500-1553)**, y es el equivalente musical a los poetas místicos san Juan de la Cruz (1542-1591) y santa Teresa de Ávila (1515-1582). Otro gran músico español del XVI fue **Antonio de Cabezón (1510-1566)**, ciego desde pequeño, con una gran formación musical y, al servicio de Felipe II, viajó con el rey por toda Europa, recibiendo la influencia de Josquin des Prés. Fue un gran instrumentista de obras para teclados y un compositor original y creativo cuyas ideas sobre contrapunto y armonía tuvieron eco en la música futura (Byrd, Frescobaldi, e incluso Haydn). El siglo XVI musical español puede dividirse en dos mitades, la del reinado de Carlos I (1516-1556) y la del reinado de su hijo Felipe II (1556-1598), y es en la primera de esas dos épocas cuando se desarrolla un estilo netamente español en la música polifónica, precisamente con Morales o Cabezón, cuya música circulará por Europa. Pero es en la segunda, con Felipe II como rey, cuando los grandes compositores españoles se multiplican (sobre todo Victoria) y su influencia y prestigio en toda Europa alcanza su máximas cotas. Palestrina, Lasso y Victoria son quizás los tres más grandes músicos de esta época, que llevan a su culminación de sofisticación y expresividad la música polifónica sacra. Otro género del siglo es el *madrigal italiano*, canciones sensuales y alegres de las que **Jacques Arcadelt (1507-1568)** fue uno de los más famosos creadores (publicadas en Venecia en 1539). Probablemente es una de las obras de Arcadelt la que se muestra en *El laudista* de Caravaggio (1596). Establecido en Francia, Arcadelt publicaría libros de *chansons*. **John Dowland (1562-1626)** publica también un famoso libro de canciones solistas en 1597 (*First Book of Songs*), tan modernas que Sting versionó una de ellas en 2006. Dowland también escribió piezas instrumentales, para laúd y cuerdas, llamadas *Lachrimae o Seaven Teares*. Contemporáneo de Dowland, **Claudio Monteverdi (1567-1643)** publicó nueve libros de *madrigales* entre 1587 y 1651, muchos de ellos experimentales y revolucionarios. Monteverdi jugó ampliamente con la armonía, combinando las

tríadas según su afinidad para sugerir calma y equilibrio (como hizo Palestrina en su *Missa Papae Marcelli* de 1562), pero también se dedicó a hacer justo lo contrario: utilizar acordes disímiles, disonantes, para crear efectos llamativos con fuerte impacto emocional. En 1613 nombran a Monteverdi director musical de la basílica de San Marcos de Venecia, donde antes habían trabajado los **Andrea Gabrieli (1533-1585)** y **Giovanni Gabrieli (1554-1612)**, tío y sobrino respectivamente, adaptando la música que componían a la peculiar acústica reverberante del templo y jugando con sus posibilidades (*antífonas*, música policoral). Monteverdi conocía bien el trabajo de los Gabrieli y combinó entonces, por un lado, las canciones con atrevidas progresiones en los acordes de sus propios madrigales con, por otro lado, la espectacularidad teatral de San Marcos cultivada por los Gabrieli, resultando de ello una nueva creación, la **ópera**, que sería el gran género musical del Barroco y del siglo XVII, en el que el propio Monteverdi produce las primeras obras maestras, empezando por el *Orfeo* (1607). Diez años tras la muerte de Monteverdi su nombre se había olvidado, pues era la novedad lo que atraía la atención del público. Su obra no volverá a ser conocida y apreciada hasta la década de 1970. **Ottaviano Petrucci (1466-1539)** es considerado el padre de la impresión moderna de música, que hacía utilizando un método de "triple impresión": imprimía el papel primero con las líneas del pentagrama, luego con las palabras y finalmente con las notas, con resultados eran extremadamente claros y fáciles de leer.

En el siglo XVI los **mecenas** pasan a disputarse a los artistas. Según Peter Burke, de una muestra de 2.229 obras italianas datadas del período 1420-1539, de las que en 2.033 casos se describe su contenido, tenemos que en el 87% la temática es religiosa y en el 13% laica. De estos, el 67% son retratos. La mitad de las religiosas representan a la Virgen, una cuarta parte a Jesucristo y un 23% a santos, sobre todo san Juan Bautista (51 veces), san Sebastián (34), san Francisco (30), santa Catalina de Alejandría (22), san Jerónimo (22), san Antonio de Padua (21), san Roque (19), san Pedro (18), san Bernardino de Siena (17), y san Bernardo y san Miguel (15 cada uno).

Guido Mazzoni (1450-1518) alcanza una perfección y realismo extremos en esculturas de terracota policromada. Sus obras más conocidas son los "Compianto" o "Llanto sobre Cristo muerto", también realizados en terracota. **Antonio Begarelli (1499-1565)** fue otro de esos geniales escultores renacentistas italianos que moldearon la terracota con un primor sin igual. En mármol merece recordarse la escultura de **Michel Colombe (1430-1513)**, cuya obra maestra es quizás la tumba de Francisco II de Bretaña (1507). En España, tenemos a **Vasco de la Zarza (1470-1524)**, uno de los mejores escultores de Castilla. Su obra maestra es el sepulcro de Alonso Fernández de Madrigal (1518). Trabaja en España el italiano **Giovanni da Nola (1488-1558)**, que labra prodigiosamente el mármol, tal y como puede verse en el sarcófago de Ramón Folch de Cardona-Anglesola (1525), en San Nicolás de Bellpuig.

Los arquitectos renacentistas trabajarán con formas geométricas mucho más simples (cuadrado, círculo), que creían perfectas y básicas y relacionadas con

el cuerpo humano, según creían (muchos dibujos y grabados de Leonardo da Vinci ilustran esta relación). Esta era una idea que habían tomado de Vitrubio, y que ya conocían los arquitectos medievales (había un manuscrito de Vitrubio en la biblioteca de Cluny) aunque ellos la interpretaron de otra forma. No hay relación matemática entre el cuerpo humano y las formas simples de los arquitectos renacentistas, más allá de la simetría y nuestro sentido de las proporciones "normales". Las leyes de la perspectiva lineal bien pudieron ser un invento de Brunelleschi, difundido por Alberti, pero ya están presentes en los bajorelieves de Ghiberti para el Baptisterio de Florencia o en el relieve de Donatello en Padua. La perspectiva lineal permite situar al hombre en el espacio tridimensional con exactitud. En Florencia el espíritu era enormemente competitivo, y los talleres de los artistas estaban abiertos al público y en la calle. El libro de Baldassare Castiglione (1478-1529) titulado *El cortesano* (1528) tuvo una enorme influencia en su época, en catecismo universal de los buenos modales que resume la experiencia de las cortes italianas de Ferrara, Mantua y Urbino. El emperador Carlos V tenía sólo tres libros de cabecera: la *Biblia*, *El Príncipe* de Maquiavelo y *El cortesano* de Castiglione.

Aunque en el Renacimiento florentino la Antigüedad estaba presente mediante la literatura, y todos hablaban y escribían latín, **la imaginación era aún gótica**, y la pintura representaba el pasado como una transposición del mismo al presente, con los personajes vestidos con la indumentaria del siglo XV. Los diez lienzos decorativos de Andrea Mantegna para la corte de Mantua en 1490 dedicados al Triunfo de César son el primer signo de un cambio profundo en la mentalidad de la época. Pero será Miguel Ángel quien, tras marcharse a Roma en 1496, complete ese cambio, «el hombre que de verdad asimiló el arte antiguo y supo recrearlo, haciendo más vital y más intenso todo su poder expresivo» (Clark). En 1501 Miguel Ángel vuelve a Florencia, donde Savonarola (1452-1498) había expulsado a los Médicis y establecido una república (1494-95). Esta promueve obras sobre temas heroico-patrióticos, y Miguel Ángel, recién regresado de Roma, recibirá el encargo de pintar *La batalla de Cascina* en la sala del Gran Consejo —a Leonardo Da Vinci se encarga otra pintura para la pared de enfrente, pero ninguno completó nada al parecer, si bien Miguel Ángel sí preparó un cartón, hoy perdido— y su David, que acabará sólo 25 años después del que hizo Verrocchio y que pertenece ya a un mundo enteramente distinto.

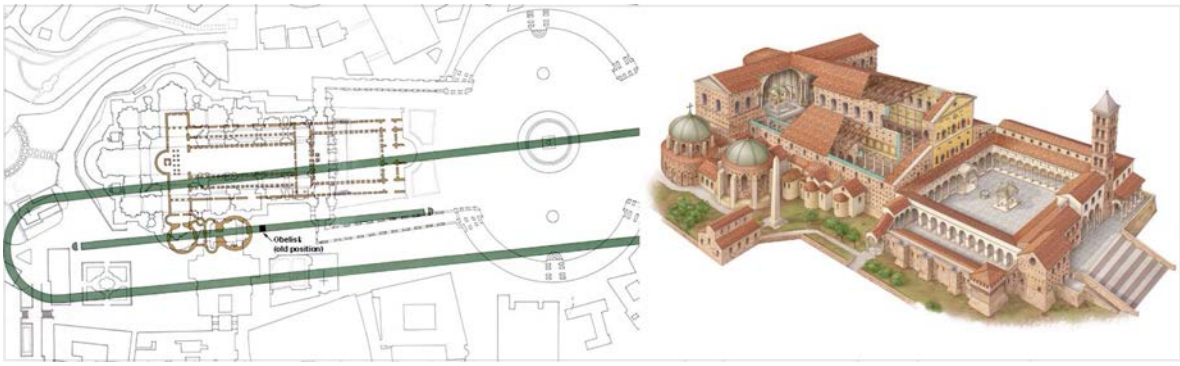
David (1473-1475) de Verrocchio y *David* (1501-04) de Miguel Ángel

En 1500 el Renacimiento italiano cambia su centro, de Florencia (y secundariamente Ferrara, Mantua y Urbino) a Roma, y la escala pasa de los hombres ingeniosos y libres a los gigantes y los héroes. En la Edad Media conocían las ruinas romanas, pero se sintieron abrumados por ellas y las usaron como canteras, como si fueran montañas. Entonces «Roma era una ciudad de vaqueros y cabras sueltas, donde lo único que se edificaba eran unas cuantas torres fortificadas para uso de las familias antiguas que desde ellas perpetuaban sus feudos interminables» (Clark). Pero en 1500 los personajes del Renacimiento sabían que eran obras humanas, y no estaban dispuestos a dejarse abrumar por la Antigüedad: trataron de asimilarla y replicarla. Además, tras años en el exilio de Avignon, de 1309 a 1377, los papas vuelven a Roma. Y fue «Nicolás V, el amigo de Alberti y los humanistas, el primero en ver que la Roma papal podía resucitar el esplendor de la Roma pagana (...) Sixto VI, que era tan brutal y retorcido como nos lo presenta el fresco de Melozzo da Forli, fundó la Biblioteca Vaticana y nombró prefecto de la misma al gran humanista Platina. En el mismo fresco vemos por vez primera la cabeza espléndida de ese joven cardenal que, más que ningún otro hombre, estaba llamado a imprimir al Renacimiento pleno su dirección heroica, Giuliano della Rovere (...) Ya convertido en el papa Julio II, fue capaz, por su magnanimidad y su fuerza de voluntad, de inspirar y tiranizar a tres genios: Bramante, Miguel Ángel y Rafael» (Clark). Fue Julio II quien decidió demoler el antiguo San Pedro, templo de los

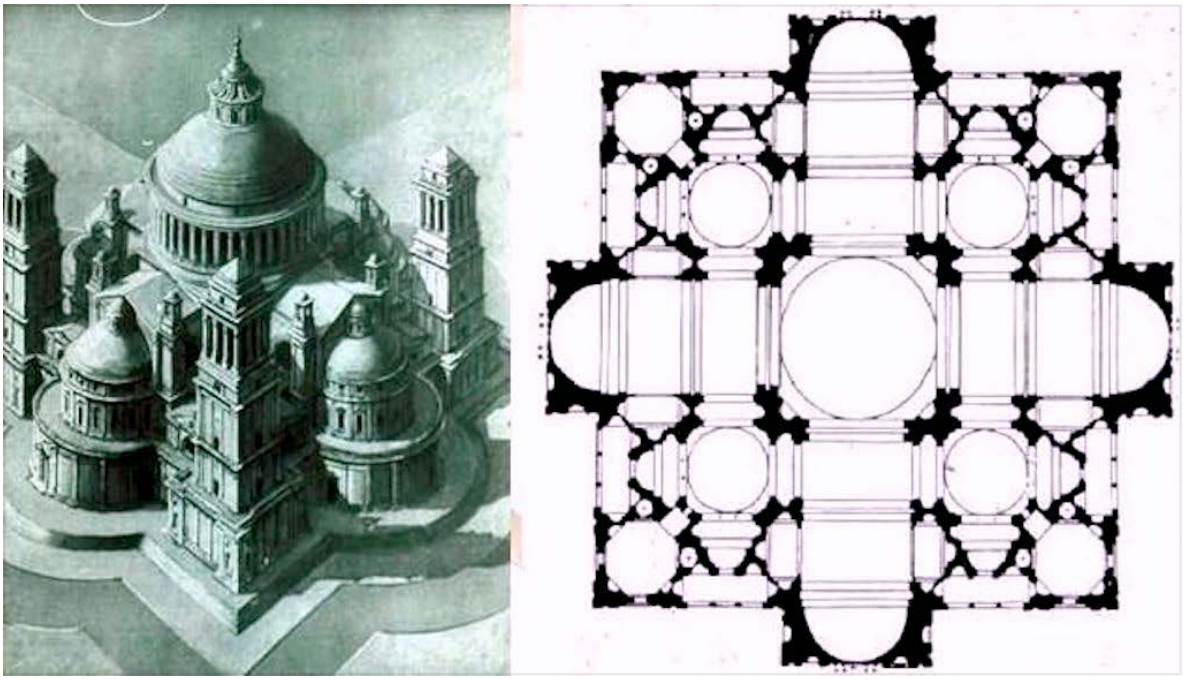
más antiguos y grandes del mundo occidental, y el más venerable, donde fue martirizado San Pedro, para hacer algo aún más grandioso. La concepción era renacentista: formas perfectas (cuadrado y círculo), y escala similar a las grandes obras de la Antigüedad (el Panteón y el Circo Máximo). Llamó a Bramante para hacer el proyecto. Pero Julio II fue papa sólo diez años (de 1503 a 1513), y San Pedro tardó cien años en acabarse.

Donato Bramante (1444-1514) fue llamado por Julio II para la reconstrucción de San Pedro en Roma, pero antes pudo construir una capilla, *El Templete*, en 1502. Su taller tuvo una enorme importancia, pues por él pasaron y aprendieron arquitectura Sangallo el Joven, Giulio Romano, Peruzzi y Rafael. Bramante planteó (1506) para San Pedro una enorme iglesia también, con una cúpula en el centro rodeada por otras cuatro, sobre una cruz griega inscrita en un cuadrado, con el Panteón y quizás con Santa Sofía como referencias. Precisamente Santa Sofía, diseñada por Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto, había sido mandada construir por Justiniano y Teodora tomando a su vez como modelos el Panteón de Adriano y la Basílica Nueva de Majencio y Constantino, hoy en ruinas. Estas referencias cruzadas volvían a repetirse casi mil años después, para llevar otra vez el diseño al límite de la tecnología del momento. La cúpula del edificio ideado por Bramante sería semiesférica y de hormigón como la del Panteón, usando los mismos ingredientes para el hormigón que usaron los romanos, que se acababan de redescubrir, y sería una cúpula situada en el centro del edificio, sobre un tambor y no encastrada en un muro circular, como la de Santa Sofía. El proyecto tuvo modificaciones de todo tipo. Rafael sucede a Bramante a la muerte de este, y por un breve período estuvo al frente de las obras proponiendo continuarlas con una planta de cruz latina con tres naves. Antonio da Sangallo (sobrino de Guiliano, que colaboró con Bramante) eleva después la cúpula sobre un doble tambor de columnas y añade dos campanarios altos, pero nada de él pasa del estado de mero proyecto. La cúpula final la diseña Miguel Ángel en 1547, con el Duomo de Florencia en vez del Panteón como referencia (una cúpula interior y otra exterior, sobre un alto tambor con grandes ventanas y ricamente decorada), y modifica el proyecto general dándole otra vez una planta de cruz griega, como la de Bramante pero con modificaciones. Giacomo della Porta (1532-1602) y Domenico Fontana (1543-1607) supervisan las obras de la cúpula según los planes de Miguel Ángel tras la muerte de este, aunque esta queda sensiblemente apuntada (cúpula ovoide, no semiesférica), y queda acabada en 1590. En 1602 se encarga la continuación del proyecto a **Carlo Maderno (1556-1629)**, sobrino de Domenico Fontana, y esta fase final de las obras empiezan en 1607 y acaban en 1615. Maderno vuelve a modificar el proyecto para ampliarlo y darle una planta de cruz latina (alargando las naves principales) con la cúpula de Miguel Ángel -ya terminada- como centro, y diseña además la fachada. Maderno tuvo que trazar una fachada baja para no ocultar la cúpula de **Miguel Ángel Buonarroti**, cuyo exterior habría podido admirarse desde cualquier punto del exterior si se hubiese mantenido la planta de cruz griega. Pero la altura final de la fachada y la prolongación de las naves longitudinales alteran la concepción original y la alta cúpula sólo será visible

ahora a cierta distancia de la fachada del edificio. Pero hubo más problemas: cuando se excava para construir la fachada encuentran agua, por lo que no se profundiza demasiado en los cimientos, que se consideran suficientes para soportar el peso dada su altura contenida. Cuando Bernini diseña después dos altos campanarios en los extremos presionado por el papa Urbano VIII, obras que se inician en 1636, el resultado acaba siendo inestable por el peso y aparecen grietas en la fachada, parándose las obras en 1642. Durante la investigación consiguiente se interrogó a varios arquitectos. Borromini culpó a Bernini, Spada a Maderno. Se concluye que la culpa fue de este último. Al final se derriban los campanarios, pagando Bernini el derribo. En *Exterior de San Pedro en Roma* (1636) de Viviano Codazzi (1604-1670), pintura realizada seguramente a partir de un grabado de Martino Ferrabosco (*Libro de l'Architettura di San Pietro nel Vaticano*, 1620), hoy en el Prado, pueden verse estas torres según fueron proyectadas. Bernini diseña la célebre columnata (1656-1667), con la idea de proporcionar un escenario que se abría teatralmente a la basílica cuando se accedía a la plaza desde un barrio de calles estrechas. Pero Mussolini derriba una manzana de casas para crear una amplia avenida frente a la entrada a la plaza y su sentido original queda así alterado.



Antigua basílica de San Pedro y el Circo Máximo



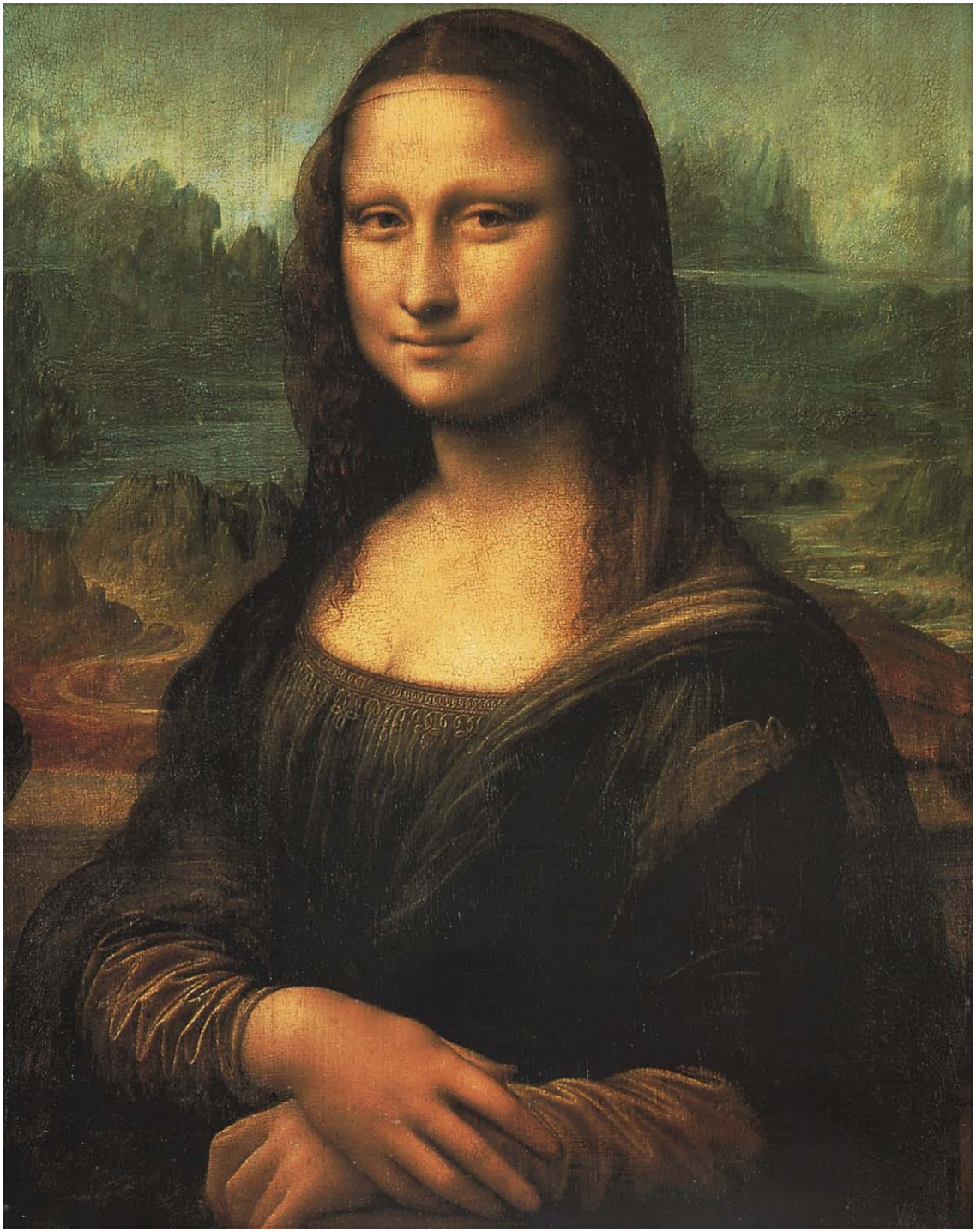
Proyecto de Bramante para la nueva basílica de San Pedro (1503)

«A veces alguien se pregunta por qué los italianos del Renacimiento, con su curiosidad inteligente, no aportaron más a la historia del pensamiento. La razón es que el pensamiento más profundo de la época no se expresó en palabras, sino en imágenes visuales. Dos ejemplos sublimes de esa verdad se hicieron en el mismo edificio de Roma, a poco más de 90 metros el uno del otro, y durante exactamente los mismos años: el techo de **Miguel Ángel** en la Capilla Sixtina y los frescos de **Rafael** en la sala conocida como Estancia de la Signatura. Ambos se los debemos enteramente a Julio II» (Clark). «Su poder de intuición profética produce la impresión de que Miguel Ángel pertenece a todas las épocas, y más que ninguna otra, quizá, a la época de los grandes románticos (...). Es ese el atributo que le distingue más claramente de Rafael, su brillante rival. Rafael fue un hombre de su época, un hombre que absorbió y combinó cuanto sentían o pensaban los mejores espíritus de su tiempo. Es el armonizador supremo, y por eso ahora no está de moda» (Clark). En 1513 fallece Julio II y Miguel Ángel vuelve a Florencia, mientras Rafael se queda en Roma -las Estancias del Vaticano aún no estaban terminadas- al frente de un amplio taller. Curiosamente en otoño de ese año llega **Leonardo da Vinci**, que se aloja en el Belvedere del Vaticano. Fue un hombre que «no pertenece a ninguna época, no encaja en ninguna categoría, y cuanto más se sabe acerca de él más misterioso parece (...). Pero por encima de todo eso había en él una pasión dominante que no era característica del Renacimiento: la curiosidad (...) que corría pareja con su increíble energía mental» (Clark).

Leonardo da Vinci (1452-1519) fue aprendiz del pintor y escultor **Andrea del Verrocchio**, de gran fama y autor de la estatua ecuestre de *Bartolommeo Colleoni* en Venecia (1479). Pintó muy poco, y actualmente se le atribuyen sólo 17 pinturas (31 si incluimos las obras de taller, según Frank Zöllner). En realidad es imposible establecer el grado de intervención del maestro en la mayor parte de las obras que se le atribuyen, a él o a su taller. Da Vinci pudo intervenir en *El bautismo de Cristo* (1475) de su maestro (paisaje, uno de los ángeles), y en la misma época pintó una *Anunciación* (1475) y empezó a destacar como retratista. Pintó una primera versión de *La Virgen de las Rocas* (1486) en Milán (la del Louvre), pues la segunda versión (1508, en la National Gallery) puede ser obra de taller; y la *Dama del Armiño* (1490), que se le atribuye totalmente a él. Da Vinci fue muy solicitado como ingeniero y como pintor, pero acabó pocos de los encargos que recibió, que además nos han llegado en mal estado de conservación en general. Es el caso de *La última cena* (1495-1498), de Santa Maria delle Grazie de Milán, también muy probablemente con la intervención de ayudantes y discípulos de su taller pero siguiendo un diseño general del maestro. Este fresco consigue una gran ilusión de realidad, pero además introduce movimiento y dramatismo en las figuras, con un conjunto (cuatro grupos de tres personajes) muy equilibrado y armónico (un viejo logro del Gótico, recuperado por Van der Weyden o Bottichelli). Después Leonardo viaja a Mantua, donde empezó un retrato de Isabel d'Este (1500), y a Florencia, donde se dispone a pintar la *Batalla de Anghiari* (1505), ocurrida en 1440, obra inacabada tras 15-16 meses de trabajo (al parecer solo preparó unos bocetos

parciales), pues se marchó a Milán. En todo caso esta obra no se conserva, salvo que haya algún resto tras una pared sobre la que pintó luego Vasari, si bien todo apunta a que Da Vinci no llegó a llevar nada al muro (existe una copia de Rubens de 1603, pero a partir de un grabado de Lorenzo Zacchia el joven, de 1558, que debió elaborarse a su vez tomando como referencia los bocetos). *La batalla* de Da Vinci debía contraponerse a otra de Miguel Ángel, *La batalla de Cascina*, ocurrida en 1362-1364, pero este ni siquiera empezó a trabajar en ella (se marchó a Roma en 1505). Los dos no se llevaban nada bien al parecer. *La Mona Lisa* (1502) soluciona el problema de la rigidez de contorno de las figuras de los pintores del Quattrocento, que parecían estatuas. Verrocchio o Bottichelli habían utilizado para ello ondulaciones (cabellos, adornos, ropas) para disimularlo pero Leonardo difumina los contornos y suaviza los colores (*sfumato*). Además, en ese cuadro introdujo algunas asimetrías que dan complejidad a la aparentemente sencilla obra. Da Vinci fue el primer pintor que estudia detalladamente y sistemáticamente la incidencia de la luz en los objetos y la formación de sombras proyectadas (*ombre portate*). Aconsejó a los pintores modelar con luz difusa o "universale", es decir, la propia de días nublados, pues no crea contrastes muy fuertes que afean. Esta sombra difusa que tanto alaba es un ingrediente fundamental de su *sfumato* (y del modelado fotográfico moderno). Los pintores nórdicos, como Van Eyck y Van der Goes -a partir del precedente de los hermanos Limbourg en el calendario de las *Très Riches Heures*-, obsesionados con la creación de ilusión de realidad, ya habían usado sistemáticamente las *ombre portate* a partir de luz difusa procedente de ventanas en interiores, contagiándolo a los pintores del norte de Italia (Messina, Bellini, Crivelli, Carpaccio). En el resto de Italia Masaccio había usado las sombras proyectadas para reforzar el naturalismo de su pintura, pero supeditándolo al equilibrio de la composición, es decir, suprimiendo las sombras cuando afectaban la legibilidad de la escena, y en esto le siguieron los pintores a los que influyó directamente. Solo con Caravaggio se romperán estas convenciones relativas al sombreado *suave* que añade realismo sin romper la belleza de las obras, instaurando un crudo naturalismo que no huye de la fealdad, la crudeza o la confusión. En 1506 Leonardo vuelve a Milán y pinta o supervisa la segunda versión de *La Virgen de las Rocas* (hoy en Londres). En 1513 abandona definitivamente Milán y va a Roma, dedicándose a estudios técnicos, y en 1516 se marcha a Francia invitado por el rey Francisco I, donde muere. Se llevó consigo la *Mona Lisa*, la *La Virgen, el Niño Jesús y Santa Ana* y el *San Juan Bautista*, probablemente inacabados, además de sus cuadernos de dibujos. El *Trattato della Pittura* (1542), editado por Francesco Melzi a partir de anotaciones de Leonardo (conservadas en la Biblioteca Apostólica Vaticana), tuvo una enorme influencia en Carracci y también en Poussin, quien llegó a ilustrarlo con dibujos. Más adelante el libro influiría en el academicismo pictórico de los siglos XVII y XVIII. Leonardo trabajó en un taller asistido por muchos ayudantes y no se conocen con detalle los procedimientos que se seguían en él, pero la viabilidad económica dependía de las copias, que hacían los empleados del taller. En algunas obras Leonardo intervenía parcialmente, en otras planteaba la obra (dibujos preparatorios, bocetos). Entre sus muchos ayudantes pueden citarse a Giovanni Antonio Boltraffio (1467-1516), con quien

Leonardo hace la *Madonna Litta* (1491-95), Salai (1480-1524), Marco d'Oggiono (1475-1524), Cesare da Sesto (1477-1523) y Francesco Melzi (1493-1573), que fue su heredero (libros y pinturas, vendido todo por su hijo Orazio). De la misma forma, el *Salvator Mundi* (1500) o *La Mona Lisa* de El Prado (1503-19) pueden ser obra de discípulos a partir de planteamientos del maestro, puede que con intervenciones correctivas de este o su supervisión directa. De los miles de páginas que Da Vinci escribió en forma de **cuadernos de trabajo y notas** (unas 13.000, que incluyen reflexiones, diseños y observaciones de autobiografía, viajes, geología, física, ingeniería, observación de la naturaleza, astronomía, química, botánica, anatomía, etc.), profusamente ilustradas, se conserva aproximadamente la mitad, y de ello unas 540 páginas se conservan recopiladas en dos códices conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid, traídos a España por el escultor Pompeo Leoni, mientras que otra parte está en la Biblioteca Británica (Códice Arundel), en la Royal Collection (el Códice Windsor), en la Biblioteca Trivulziana de MIlán (Códice Trivulzianus), en la Biblioteca Ambrosiana de Milán (doce volúmenes del Códice Atlántico, unas 1.100 páginas), en el Instituto de Francia (Manuscritos de París y el Códice Ashburnham, la colección más extensa, con más de 2.500 páginas), en el Victoria and Albert Museum (el Códice Forster), en la Biblioteca Real de Turín (el Códice del Vuelo de los Pájaros), en la Biblioteca Apostólica Vaticana (el Códice Urbinas y libro A) y en manos de Bill Gates (el Códice Hammer o Leicester). Buena parte de este material (el de Francia, el de Turín) contiene notas en español, lo que indica que ese material pasó por España, donde fue cuidadosamente examinado, dejando huella en la ingeniería (civil y militar) y arquitectura de la época.

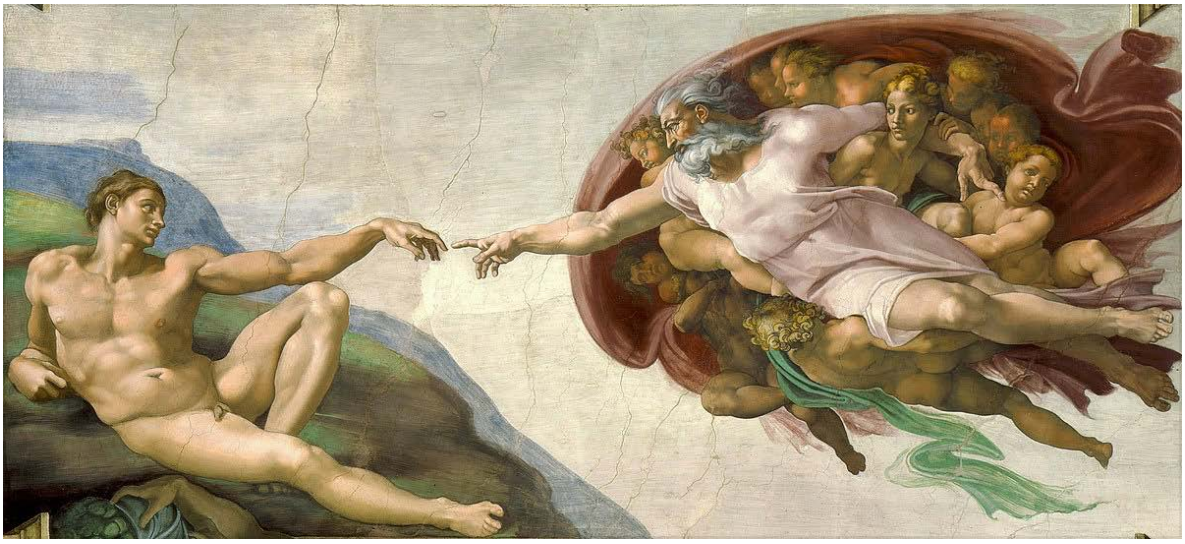


La Mona Lisa (1502)

Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) era 23 años más joven que Leonardo y vivió más que él. Aprendió en el taller de **Ghirlandaio**, hábil este en la distribución de las figuras y el color. Pero Miguel Ángel no se sintió muy influido por su maestro, y estudió directamente las esculturas romanas en Roma, entre 1494 y 1501, copiándolas y, retornando a las fuentes, a Giotto, Masaccio y Donatello. Se esforzó en dominar a fondo la anatomía humana. A su vuelta en 1501 rivalizó con Leonardo en Florencia, donde la nueva república les encargó dos escenas de batalla contrapuestas, de las que Leonardo no pasó de los dibujos preparatorios y Miguel Ángel al parecer completó un cartón que se ha perdido (en esa época llegó a Florencia Rafael, que aprendió de ambos). Fue

llamado a Roma en 1506 por Julio II para diseñar y esculpir su mausoleo, pero la construcción de San Pedro y los ingentes recursos que requería acabó frustrando el grandioso proyecto original, que incluía casi cuarenta estatuas de tamaño mayor que el natural. Se conservan algunas de las esculturas en las que trabajó Miguel Ángel y se las conoce como «los cautivos». Dos de ellas están acabadas, una pugnando por liberarse y la otra resignada. Las demás están inacabadas, y sus cuerpos emergen del mármol, como la melodía se separa del murmullo inicial en la Novena Sinfonía de Beethoven o como las partes iluminadas saltan de las sombras profundas de Caravaggio. Representan la lucha del alma por liberarse de la materia. Miguel Ángel abandona decepcionado Roma y Julio II tuvo que negociar con las autoridades florentinas la vuelta del artista. El Papa le endosó sin embargo no una obra escultórica sino la decoración al fresco de la Capilla Sixtina (1508-1512). Esta ya tenía decoración mural de Botticelli, Ghirlandaio, Signorelli, Rosselli y Perugino, pues el papa Sixto IV había hecho pintar en la pared sur un ciclo dedicado al Antiguo Testamento, con la vida de Moisés como tema (empezando desde el altar, *Hallazgo de Moisés en el Nilo*, de Perugino, destruida por Miguel Ángel cuando pinta el Juicio Final en ese lugar; *Circuncisión del hijo de Moisés,* con escenas de la huida a Egipto, de Perugino; *Las Tentaciones de Moisés*, de Bottichelli; *El paso del Mar Rojo*, de Cosimo Rosselli; *La Tabla de los 10 Mandamientos y el becerro de oro*, también de Rosselli; *El castigo de los rebeldes*, de Botticelli; *Testamento y muerte de Moisés*, de Luca Signorelli; y ya en la pared de entrada *Disputa por el cuerpo de Moises*, pintada por Signorelli pero restaurada por el manierista Mateo de Lecce) y en la pared norte otro ciclo dedicado al Nuevo Testamento, con la vida de Jesús como tema (empezando desde el altar, *La Natividad*, de Perugino, tapada por el Juicio Final de Miguel Ángel; *El Bautismo de Jesús*, de Perugino; *Tentaciones de Jesús*, de Botticelli; *Vocación de los Apóstoles*, de Ghirlandaio; *El sermón de la montaña*, de Cosimo Rosselli; *Entrega de las llaves a San Pedro*, de Perugino; *La última cena*, de Cosimo Rosselli; y en la pared de entrada *La resurrección de Cristo*, pintada por Ghirlandaio pero restaurada después por Van der Broeck). La bóveda estaba pintada de azul con decoración de estrellas, y Miguel Ángel diseña para el papa Julio II un amplio programa iconográfico que completa la historia del programa divino que va de la creación del hombre al Juicio Final. En una de sus cartas Miguel Ángel afirma tener permiso del papa para hacer lo que guste, por lo que el programa iconográfico debió ser idea suya, y esa es la explicación de que resulte tan difícil de interpretar. En *La creación de Adán* «el hombre, con un cuerpo en esplendor sin precedentes, está reclinado en el suelo en la misma postura de todos aquellos dioses fluviales y del vino del mundo antiguo que pertenecían a la tierra y no aspiraban a abandonarla. Alarga su mano hasta casi tocar la de Dios, y una descarga eléctrica parece pasar entre los dedos de ambos. De este glorioso ejemplar físico, Dios ha creado un alma humana; y es posible interpretar toda la bóveda de la Sixtina como un poema sobre el tema de la creación, ese don divino que tanto ocupaba el pensamiento del hombre renacentista. Detrás del Todopoderoso, en la sombra de su manto, aparece la figura de Eva, ya en la mente del Creador y ya diríase que una fuente potencial de conflicto» (Clark). Al acabar, Miguel Ángel volvió a las esculturas para lo que

quedó del proyecto del mausoleo de Julio II, trabajando en *El esclavo moribundo* (1513). Julio II muere en 1513, antes de la finalización del imposible mausoleo, cuyo proyecto original será sustituido por otro mucho más modesto. Sus sucesores siguieron solicitándole, ya en la cumbre de su fama. Aunque él se consideraba un escultor, Miguel Ángel tiene también obras maestras en pintura (al fresco y sobre tabla), dibujo y arquitectura (cúpula de la Basílica de San Pedro en Roma, su última obra, cuya esfericidad Giacomo della Porta corrige). El ejemplo más famoso de su escasa pintura sobre tabla es el *Tondo Doni* de 1506-08, hoy en los Uffizi, que conserva el marco original diseñado por él mismo, desde el que cinco espectadores observan la escena, a la manera de las cabezas de las *Puertas del Paraíso*, de Ghiberti, que tanto admiraba. De Miguel Ángel dice Antonio Forcellino que sólo después de él «existió la perfección, la ausencia de fallos en la obra de arte».

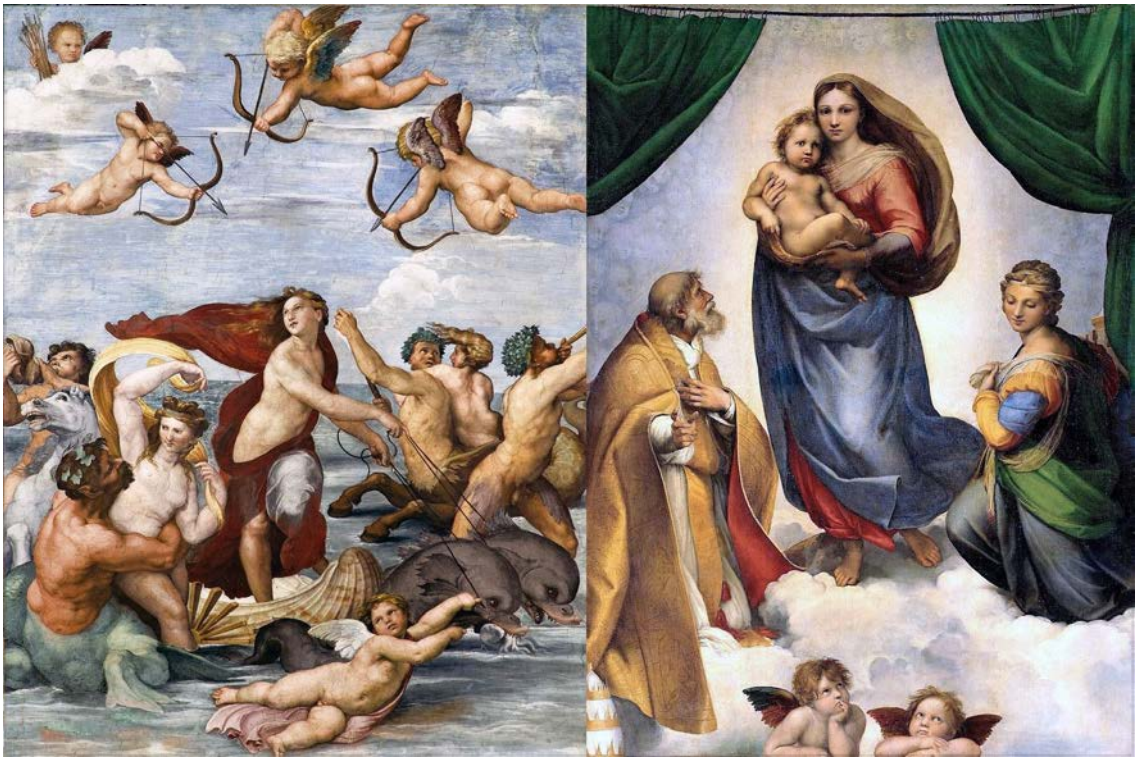


La creación de Adán, Capilla Sixtina (1511)

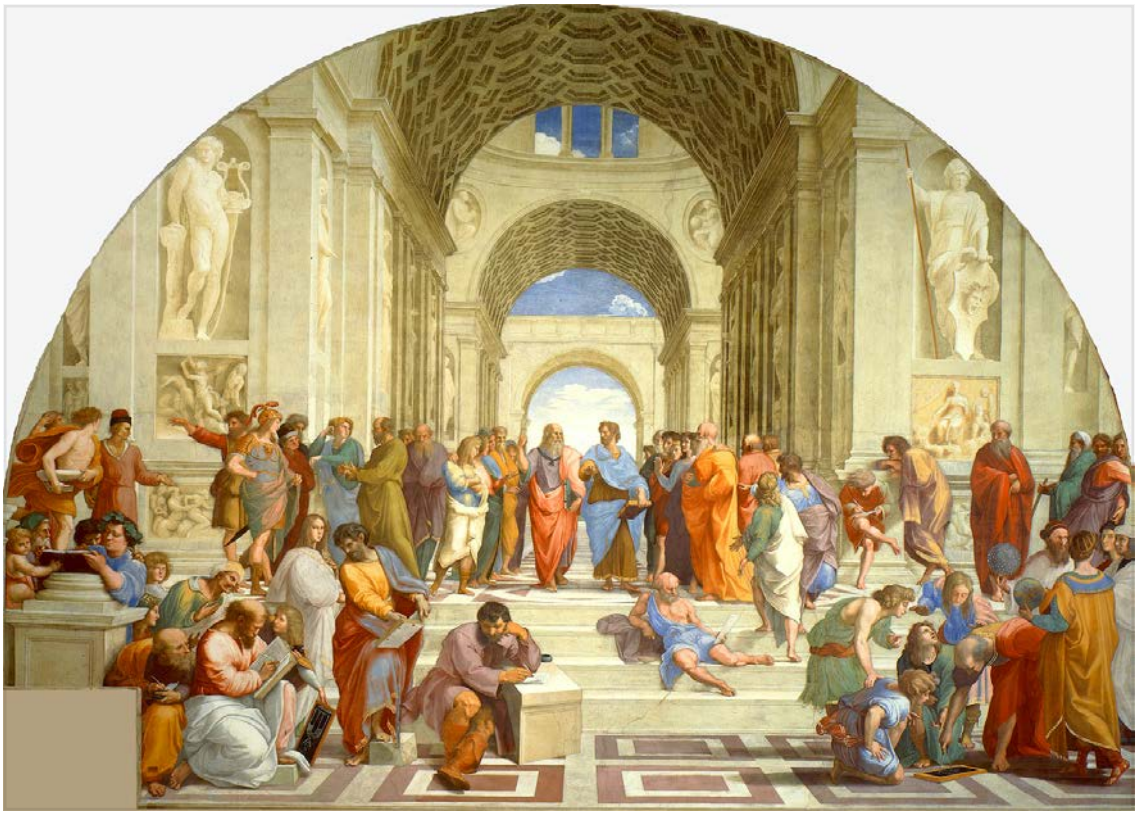
Rafaello Sanzio o Rafael (1483-1520) aprendió en el taller de **Perugino** (en Urbino), que tuvo en él un influjo evidente y duradero. Su padre, Giovanni Santi, fue pintor y poeta en la corte de los Montefeltro en Urbino. Rafael fue también poeta estimable. El secreto de su enorme éxito estuvo en su herencia artística y el estudio constante. A partir de 1500-01 se documentan sus primeras obras, fuertemente influenciadas por su maestro. Esto es evidente en *Los desposorios de la Virgen* (1504), si lo comparamos con el cuadro homónimo de Perugino (1501-04) o con su *Cristo entregando a san Pedro las llaves* (1481-1482) de la Capilla Sixtina. Cuando Rafael llega a Florencia (1504) se encuentra con Leonardo (31 años mayor) y Miguel Ángel (solo 8), que trabajaban en las escenas de batallas para el Palazzo Vecchio. Pero Rafael aprovechó su cultura y sus dotes sociales para conseguir encargos, a la vez que estudiaba (se conservan los dibujos) a los dos grandes artistas. De esta época es *La Sagrada Familia del cordero* (1507), conservada en El Prado, y que es representativa de los pequeños cuadros para devoción privada que hizo entonces en Florencia, o la *Madonna del Granduca* (1505), donde muestra lo aprendido de Perugino, al que supera ya, y de Leonardo (el *sfumato*) en una composición perfecta. La pintura de Rafael es aparentemente sencilla pero enormemente eficaz. Su tratamiento de la Virgen llegó a hacerse icónica. En 1508 se traslada a Roma

llamado por Julio II, justo cuando Miguel Ángel empezaba a pintar la Capilla Sixtina. Al parecer Bramante le facilitó el acceso a la Capilla aprovechando una ausencia de Miguel Ángel, que aún no la había completado, y las pinturas le afectaron profundamente, como puede verse en su Profeta Isaías, fresco pintado justo en esa época en la iglesia de San Agostino de Roma. Miguel Ángel se dio cuenta y lo recordó con rencor toda su vida. Julio II le encargó a Rafael la decoración de las *stanze* del Vaticano (paredes y techos, al fresco). Aquí mostró composiciones de armonía perfecta en grupos de numerosos personajes, desplegando una amplia variedad de soluciones que forman un gran conjunto. El trabajo ocupó a Rafael hasta su muerte. Sus primeros frescos de esta serie, en la Stanza della Segnatura (h. 1508-1511), la biblioteca privada del pontífice, incluyen *La disputa del Sacramento* y *La escuela de Atenas*, y representan una cima del Alto Renacimiento en Roma. En *La disputa* está retratado el mismo personaje de *El cardenal* (1510-11), conservado en el Prado y ejemplo de retrato de su época romana. Este último es uno de los más grandes retratos del siglo XVI, y muestra influencias venecianas adquiridas por Rafael en Roma (se supone que de Lorenzo Lotto, que trabajó en las *stanze*, y de Sebastiano del Piombo, amigo y protegido de Miguel Ángel). Por otro lado, en *La escuela de Atenas*, cuyo cartón preparatorio se conserva, incluye representaciones de filósofos clásicos, presididos, cerca del punto de fuga, por Platón y Aristóteles, enmarcados en una arquitectura inspirada en el proyecto original de Bramante para San Pedro, pero también añade retratos de artistas de la época. Heráclito es representado con el retrato de Miguel Ángel, reconocible por sus características botas de montar (*stivali*), sentado y apoyando el codo en un bloque; el propio Rafael se autorretrata como Apeles, a la derecha del cuadro, de pie y mirando al espectador; más a su derecha aparece Perugino como Protógenes, con sombrero blanco; Platón está pintado con los rasgos de Leonardo, en el centro del cuadro; y a la derecha, agachado con un compás, tenemos a Euclides o Arquímedes, rodeado por estudiantes, y modelado a partir de Bramante; y a la izquierda, de pie con manto blanco y representando a Hipatia, mirando al espectador, tenemos a Margherita Luti o al joven Francesco Maria della Rovere, duque de Urbino, pues la identificación no es segura. Kenneth Clark señala: «Todo en los grupos estaba premeditado. Por ejemplo, de las dos figuras centrales de *La escuela de Atenas*, la de Platón el idealista, a la izquierda, está apuntando al cielo, a la inspiración divina. Más a la izquierda aparecen los filósofos que apelaron a la intuición y a las emociones, se aproximan a la figura de Apolo y conducen la vista hacia la pared del *Parnaso*. A la derecha está Aristóteles, el hombre del sentido común, extendiendo una mano moderadora, y más allá los representantes de las actividades racionales: la lógica, la gramática y la geometría». Su enorme éxito en Roma hizo que su taller creciera hasta convertirse en el motor del renacimiento romano. En 1513 llega al papado León X, y a partir de esta época el taller de Rafael realiza **grandes cuadros de altar** para distintas iglesias que tuvieron gran influencia en su momento y, ya en los inicios del barroco, en los Carracci o en Guido Reni. Dos ejemplos de este tipo de cuadros son *La Virgen del pez* (h 1513, hoy en el Prado) y la *Madona Sixtina* (1512-23). El primero tuvo un gran impacto en los artistas locales al llegar a su destino, en el Reino de

Nápoles, mientras que la *Madonna* alcanzó mucho después particular fama iconográfica. Estuvo en Piacenza hasta que se vendió en 1754 a Augusto III de Polonia, entonces elector de Sajonia, que trataba de formar una colección en Dresde. El cuadro muestra a la Virgen con el Niño, San Sixto y Santa Bárbara (santos titulares de la iglesia conventual de Piacenza). La expresión de la Virgen y el Niño es muy poco común, y se debe probablemente a una prefiguración de la crucifixión, pues San Sixto señala algo situado frente al cuadro y allí, en la pared opuesta, debió haber alguna representación de la misma. Otra particularidad es la barra combada con cortina verde, que probablemente fue pintada para separar la escena sobrenatural del espacio terrenal que ocupa el observador, además de proveer otra referencia horizontal en la parte superior, paralela al alféizar donde descansa la tiara de San Sixto y los angelitos. Por último, estos ángeles de la parte inferior del cuadro, que lo hicieron famoso en el siglo XIX, han sido reproducidos separadamente en infinidad de objetos decorativos. Son figuras mitológicas (amorcillos, *putti*) adaptadas al cristianismo. Equilibran la composición y al parecer fueron añadidas con posterioridad, pero pueden muy bien ser de Rafael. El famoso fresco en la Villa Farnesina de esta misma época puede considerarse otra maravilla de composición, muy compleja pero equilibrada a pesar de los movimientos de los personajes: *La ninfa Galatea* (1512-14). Las figuras en sí son de gran belleza, especialmente la propia ninfa, no tomada de una modelo al natural sino creada a partir de un ideal (como hacía Perugino con sus ángeles, a fin de cuentas). Además, bajo León X Rafael siguió trabajando en las *stanze* (*Stanza di Heliodoro*, 1511-1514, y la *Stanza dell'Incendio di Borgo*, 1514-1517) y realizó cartones para tapices destinados a la Capilla Sixtina (1515-1516), trabajos a los que añadió retratos, pintados del natural (*El papa León X con dos cardenales*, 1518). León X le puso al frente de las obras de San Pedro en 1514, tras morir Bramante, y a partir de aquí Rafael se dedicaría más al diseño, la arqueología y la arquitectura, delegando en su taller y ayudándose de colaboradores como Giulio Romano, su discípulo más importante. Son ejemplos de esa colaboración *La Sagrada Familia del cordero* (1507) y *La Sagrada Familia del roble* (1518-20), mientras que la *Sagrada Familia con san Juanito* (h 1518) es autógrafa, todas ellas en el Prado. En esta última etapa se observa un claroscuro más intenso en sus obras. La última obra de Rafael fue *La Transfiguración*, probablemente terminada también por Giulio Romano, que presidió su capilla ardiente y que supuso además su último éxito, venciendo en el favor del público al cuadro diseñado por Miguel Ángel y pintado por Del Piombo, *La resurrección de Lázaro*. Rafael fue además arquitecto, encargado de las obras de San Pedro del Vaticano durante un tiempo. Diseñó también el Palazzo Altoviti, junto al río Tíber, que fue demolido a finales del siglo XIX, aunque se conservan fotos de él.



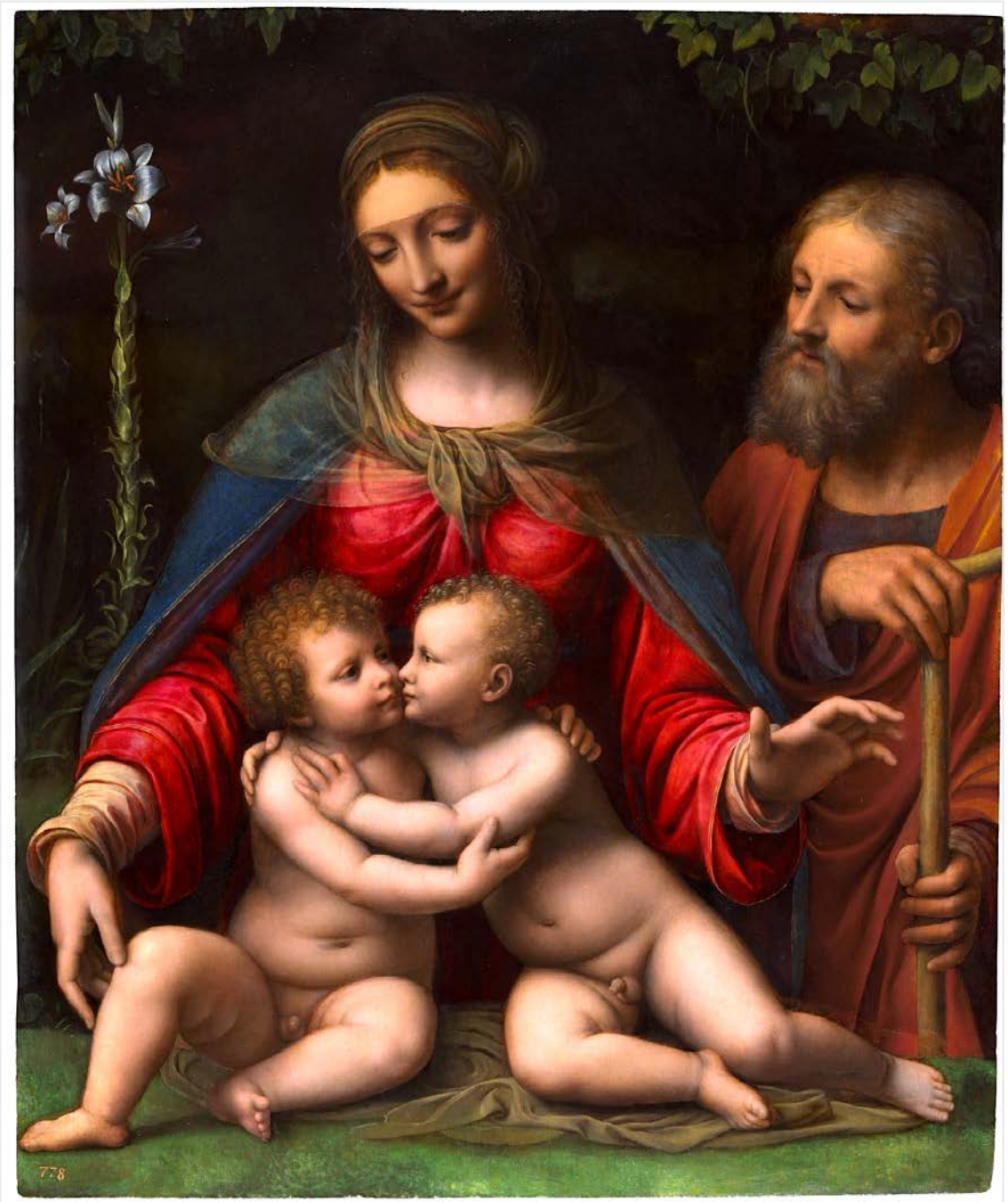
La ninfa Galatea (1512-1514) y *Madonna Sixtina* (1512-23)



La escuela de Atenas (1510-11)

Bernardino Luini (1480-1532) vivió de lo que Leonardo no pintaba. No se formó con Da Vinci, como se creyó durante mucho tiempo, sino con un poco conocido Gian Stefano Scotto, que trabajó en la catedral de Milán. Sin embargo, Luini tomó como modelo a Da Vinci, imitando diestramente su estilo a partir de 1516, con tanto éxito que se atribuyeron a este muchas obras de Luini,

como *La Sagrada Familia* (primer tercio del XVI) del Prado o *La Virgen con el Niño y san Juanito* (1523-25) del Thyssen. Se especula que durante una estancia en Roma, en fecha desconocida, pudiera haber coincidido con Leonardo, del que poseía el cartón *La Virgen y Santa Ana* hoy en la National Gallery. En todo caso debió conocer allí de primera mano la obra de Rafael, que también le ayudó a conformar su estilo. Ya de vuelta en el norte de Italia dejó muchas muestras de pintura al fresco, como los de la iglesia de Santa María de los Ángeles (1529-1532), en Lugano, dedicados a la Pasión de Cristo, quizás su trabajo más ambicioso.



La Sagrada Familia (primer tercio del XVI)

Andrea del Sarto (1486-1530) fue discípulo de Piero di Cosimo, y apodado «Andrea senza errori» («Andrea sin errores») por su pericia. En 1508 ya trabajaba como maestro en su propio taller, y en 1518 Francisco I le invita a

París, regresando a Florencia en 1519. Influyó mucho a partir de la década de 1520 en los artistas experimentales de una generación posterior a la suya, que serían conocidos como *manieristas* (Rosso Fiorentino, Pontormo). Su propio estilo es un tanto ecléctico, resultando en una combinación del tratamiento de la luz y el color de Leonardo da Vinci, la perfección formal de Rafael y el volumen escultórico y la inventiva de Miguel Ángel (*Madonna della Scala*, 1522). Fue maestro de Vasari.

Madonna della Scala (1522)

El pintor más innovador del período posterior a la muerte de Rafael fue sin

embargo **Correggio (1489-1534)**, radicado en Parma. Se formó en Mantua, todo apunta a que bajo la tutela de Mantegna, que muere allí en 1506. De hecho las primeras obras de Correggio son frescos situados en la capilla funeraria de Mantegna, donde se percibe claramente la influencia estilística de este. Otras influencias apreciables son Leonardo (*La Virgen, el Niño y San Juan*, 1515-17) y, tras una estancia en Roma (1518-19), Rafael y Miguel Ángel (*Noli me tangere*, h 1525). Sin tener conexión conocida con los principales centros artísticos (Florencia, Roma o Venecia) se atrevió a inventar efectos nuevos. Por ejemplo, en *La natividad*, de 1530, donde usa el color, pero sobre todo la luz (que *emite* aquí la Virgen), para reequilibrar una composición que en principio está desequilibrada (en este caso hacia el lado izquierdo), como ocurría con Tiziano en la *Madonna con santos y miembros de la familia Pesaro*, pero llevándolo aún más lejos. Correggio inventó además, adelantándose al barroco, en la pintura al fresco, los *rompimientos de gloria*, en los que parece que el techo se abre dejando caer luz sobre la iglesia, como en la *Asunción de la Virgen* (1530), de la cúpula de la catedral de Parma (cabe citar no obstante el precedente precisamente de Mantegna en el techo de la *Cámara de los Esposos* de Mantua). También desarrolla otras ilusiones visuales en pinturas al fresco, como en los de la *Cámara de la Abadesa* del monasterio de San Paolo de Parma (1520) y sus falsas esculturas en nichos y escenas en ventanas ovaladas. Sus innovaciones se extienden también a la pintura religiosa, con la muy influyente escena nocturna ya citada de *La natividad*; y a la pintura mitológica y alegórica, en las que se prefigura incluso el rococó (*El rapto de Ganímedes*, 1531-32). Su obra tuvo una gran influencia en el barroco clasicista a través de Annibale Carracci y sus seguidores.

La natividad (1530)

Asunción de la Virgen (1530)

Venecia fue más lenta que otras ciudades en aceptar el estilo del Renacimiento en arquitectura. En pintura dieron un tratamiento diferente al color, si bien no se conoce con exactitud la causa. Los pintores de la Edad Media no se preocuparon por el realismo en el color de las pinturas. Los reformadores de Florencia tampoco dieron un papel preponderante al color en la composición de un cuadro, que se lograba mediante la perspectiva y la disposición de figuras con volumen logrado con luces y sombras fundamentalmente. Pero **los venecianos no consideraron que el color debiera aplicarse después de perfilado el dibujo monocromático del cuadro, enriqueciéndolo, sino que debía jugar un papel esencial desde el momento de la concepción misma de la obra**. En Venecia es donde se usa primero la pintura sobre tela (preparada con una mezcla de yeso y cola animal y después pintada con un color marrón neutro, la *imprimatura*) dispuesta sobre un bastidor, práctica que se generaliza a finales del siglo XV. Giorgione, Tiziano, Lotto, del Piombo y Palma el Viejo fueron aprendices y ayudantes del taller de **Giovanni Bellini**, donde se fraguó la primera generación de la **Escuela Veneciana**. La única figura independiente en Venecia con la dimensión de Bellini es **Vittore Carpaccio**, que formó a familiares (hermanos e hijos) pero cuyo estilo no tuvo continuidad.

Giovanni Bellini (1431-1516) -de la misma generación que Verrocchio, Ghirlandaio y Perugino- aprendió en el taller de su padre Jacopo, quien fue a su

vez discípulo de Gentile da Fabriano, junto a sus hermanos Gentile y Niccolo. Fue el jefe de filas de la pintura veneciana entre 1470 y 1516, influyendo en los pintores de su generación en Venecia (Cima, Basaiti, Montagna, Catena) y, sobre todo, en sus discípulos Giorgione, Tiziano y Palma el Viejo. En su pintura, a su vez, se recibe la influencia de Jacopo y de la pintura bizantina (monumentalidad) y flamenca (detallismo). En su obra temprana la influencia de Da Messina -del que toma la técnica del óleo- y su cuñado Mantegna (que se casa con su hermana en 1453) es evidente. A través de este Bellini conecta con la tradición florentina, que a su vez incorpora un fuerte influjo de la Antigüedad clásica. Esta influencia de Mantegna puede observarse comparando su *Oración en el Huerto* de 1459 con la de Bellini de 1460, ambas en la National Gallery, o las dos *Presentaciones en el Templo* (de 1460 la de Mantegna, que inventa la composición, y de 1460-64 la de Bellini). En la *Presentación* de Bellini podemos ver a su padre Jacopo (el anciano de barba blanca con la cabeza descubierta), su hermana Nicolosia y su marido Mantegna y probablemente el propio Giovanni y su madre Anna. En Venecia se coleccionaba pintura flamenca, pero es Bellini quien introduce la influencia flamenca en la pintura veneciana, con ecos de Van der Weyden y de su discípulo Memling (*Pietà*, 1460). Los cuadros de sus primeros años son de temas religiosos, y más adelante abordó los retratos y los cuadros de temas mitológicos. Desde 1460 aproximadamente empieza a pintar Vírgenes con Niño, al principio bajo una fuerte influencia bizantina (*Virgen griega*, 1460). Sus primeros encargos públicos importantes son de esta época (*Políptico de san Vicente Ferrer*, 1460). A partir de 1470 alcanza su plenitud artística, distanciándose de la influencia de Mantegna. Como ejemplo de su arte en la madurez podemos citar el *Retablo de Pesaro* (1471-74), su obra maestra de juventud, donde se percibe la influencia de la pintura toscana en la definición del espacio y de la pintura flamenca en el color, con un marco diseñado por el propio pintor. Para la armonización del cuadro, de composición muy simétrica, Bellini utilizó los colores (la centralidad de la Virgen destacada por su manto azul). La pintura al óleo pudo introducirse en Venecia por Antonello da Messina, que la había aprendido en Nápoles de su maestro Colantonio. Da Messina estuvo en Venecia solo un año (1475-76), pero su visita tuvo una enorme influencia en la pintura de la ciudad, donde dejó retratos y, sobre todo, una *Crucifixión* (1474-1475), hoy en la National Gallery, y un gran *Retablo para la iglesia de San Cassiano* (1475-76), del que quedan fragmentos hoy en Viena y que fue modelo para muchas *Sacra Conversaziones* posteriores, como en la *Virgen con el Niño y ángeles músicos entre seis santos* (h 1487) de Bellini, pintada para la iglesia de San Giobbe. En la *Crucifixión* destaca la luminosidad y los infinitos matices de color que la técnica al óleo permite por acumulación de veladuras superpuestas, pero, sobre todo, Da Messina representa las formas sin el uso de líneas, modelándolas sólo por la luz, sin especificar los contornos, por medio de sutiles variaciones tonales, y esta técnica pasaría a los venecianos. Desde 1483 Bellini es el Pintor oficial de la Señoría de Venecia, al frente de un importante taller que multiplica las variaciones sobre los temas de la Virgen con el Niño y la Santa Conversación. Dos buenos ejemplos son la *Santa Conversación* de la Academia de Venecia, de hacia 1490, donde se

percibe una evolución propia a partir del modelo de Da Messina y una prefiguración del *sfumato* de Leonardo (que aún no había estado en Venecia); y la *Virgen del prado* (h. 1505), hoy en la National Gallery. A partir de 1470 Bellini desarrolla una intensa actividad como retratista, y aquí la influencia de Da Messina es también decisiva, pues él importa el retrato flamenco de tres cuartos -en vez del perfil inspirado en las medallas típico del gótico internacional- al estilo de Jan van Eyck y Petrus Christus, de los que deja ejemplares en Venecia (*Retrato de un hombre (El Condottiero)*, 1475, hoy en el Louvre). Vasari apunta que Bellini fue el primer retratista de Venecia, con gran prestigio más allá de la propia Venecia. Ejemplos destacados de esta actividad son el *Retrato de Jörg Fugger* (1474), en Pasadena, previo a la influencia de Da Messina, y, ya deudores de él, el *Retrato de joven vestido de rojo* (1485-90), hoy en Washington, o el famoso retrato del *Dogo Leonardo Loredan* (1501-02). En Venecia un 5 por ciento de la población eran nobles, llamados *patricios*, y entre ellos se elegía al Dux, un cargo vitalicio, pero *primus inter pares* sometido a reglas y condiciones recogidas en el Promissione Ducale (Juramento del Dux) que este tenía que firmar al ser elegido. El Dux era coronado, y se situaba así al mismo nivel que otras cabezas coronadas de Europa, como el Papa o los reyes. Se representaba con un gorro de lino, el *camauro*, y encima el *corno* de terciopelo rojo, a los que se añadía en ocasiones una corona de diamantes. La última fase de la carrera de Bellini comienza con el retablo de la iglesia de San Zaccaria, de 1505, que muestra un impactante colorido en la *Madonna con santos*, otra Sacra Conversazione en la que se observa que, a pesar de la edad, sigue evolucionando, con una luz natural que armoniza el conjunto y con volúmenes que ya no están encerrados en espacios específicos. La obra maestra de los últimos años de la carrera artística de Bellini es el *Festín de los Dioses*, de 1514 (hoy en Washington), basada en los Fastos de Ovidio, cuadro encargado por la corte de Ferrara para la llamada *Camerino d'Alabastro* de Alfonso I d'Este, III duque de Ferrara, y que debía acompañar tres pinturas de Tiziano sobre el mismo tema mitológico (dos de ellos hoy en El Prado, y la otra en la National Gallery de Londres), otra pintura del mismo tamaño de Dosso Dossi, *Bacanal* (también en la National Gallery), más una serie de diez pequeños cuadros de formato horizontal de Dosso Dossi que iban en la parte superior (se conocen siete, y faltan por encontrarse tres, si aún existen). Vasari señala sobre ella que imitó una pintura de Durero y también que la finalizó Tiziano. Hoy se piensa que una primera fase se debe a Bellini, una segunda a Dosso Dossi y una tercera a Tiziano (esta última básicamente centrada en el paisaje).

Madonna con santos (1505) y *Dogo Leonardo Loredan* (1501-1502)

El Festín de los dioses (1514)

Carlo Crivelli (h 1435-1495) fue un pintor de origen y formación veneciana, pero que desarrolla su carrera en la región de las Marcas. Su estilo, anclado en el gótico tardío, siempre al temple, contrasta vivamente con el de su contemporáneo Bellini y tiene más parecido con el de otro contemporáneo del norte de Italia, Cosimo Tura. Estaba más inclinado al simbolismo y a la riqueza de la superficie pictórica -con presencia habitual de trampantojos de yeso- que al naturalismo (*María Magdalena*, 1480, en el Rijksmuseum de Ámsterdam). En su pintura los contornos están claramente delineados y los detalles reciben gran atención, a diferencia de la suavidad de la pintura de Bellini (*Madonna de la Vela*, 1489, con su deslumbrante profusión de texturas y objetos). Los temas son exclusivamente religiosos (Vírgenes con el Niño, Pietàs y polípticos). Uno de sus cuadros más famosos es *La Anunciación con San Emigdio* (1486), hoy en la National Gallery. Tras su muerte su fama se desvaneció, y Vasari ni lo menciona. Los prerrafaelitas, especialmente Edward Burne-Jones, admiraron la personal pintura de Crivelli, pero después su fama volvió a declinar, hasta tiempos recientes en que se le ha vuelto a prestar atención.

María Magdalena (1480) y *La Anunciación con San Emigdio* (1486)

Cima da Conegliano (1459-1517), establecido en Venecia desde 1492 tras unos inicios formativos en Vicenza, es uno de los grandes pintores del primer renacimiento veneciano. Ya en Venecia se convierte quizás en el más importante seguidor de la pintura de Giovanni Bellini, aunque hay quien ve también en él una influencia de Antonello da Messina (el detallismo y delicadeza de los paisajes). Los tonos plateados, y más adelante, hacia el final de su carrera, dorados, el colorido, los delicados claroscuros, la atención a los paisajes de fondo, son características destacadas del arte de este pintor. Sus personajes se muestran siempre hieráticos, en grupos simétricamente dispuestos, aislados unos de otros, sin complejas interacciones entre ellos ni dramatismo, en un ambiente de calma (*Descanso durante la huida a Egipto con San Juan Bautista y Santa Lucía,* 1496-98, en Lisboa). Este estatismo estará siempre presente en su pintura, casi toda ella de temática religiosa. En sus mejores obras, *sacras conversaziones* o *Madonnas con Niño*, en las que repite composición con distintos fondos, esto no es un problema (*Madonna con Niño*, 1496-99, en Cardiff; *La Virgen con cuatro santos*, 1511, hoy en Berlín; *Virgen Montinini*, 1507, en Parma; *Natività*, 1509, en Venecia; o *Virgen entronizada con San Juan Bautista y la Magdalena*, 1513, en el Louvre), y en ellas brilla su arte para crear atmósferas envolventes.

Madonna con niño (1496-99)

Vittore Carpaccio (1465-1520) disputa a Bellini la primacía en la pintura veneciana entre los siglos XV y XVI, influido por el propio Bellini y por Da Messina, pero con un estilo muy personal. De hecho pudo formarse con Giovanni Bellini, o quizás con su hermano Gentile, aunque no hay seguridad, aunque lleva a pensarlo que sus primeras obras reelaboren a su manera modelos de los Bellini (*Dos mujeres en un balcón*, h. 1492-94, obra de la que John Ruskin llegó a decir que era «la mejor pintura del mundo»). Henry James dijo de él en 1882: «Hay algo ridículo en hablar de Venecia sin hacer de él casi el refrán». Sus ciclos narrativos sobre santos estaban por toda Venecia, encargados por las *scuole* (hermandades) medio siglo antes que las también ubicuas pinturas de un Tiziano o un Tintoretto. Su estilo es minucioso y

detallista, de llamativo colorido, un punto arcaico pero con un correcto uso de la perspectiva lineal. Su primer ciclo pictórico está dedicado a los *Episodios de la vida de santa Úrsula* (1490-1496), basados en la traducción a lengua vernácula de la *Leyenda Áurea* de Jacopo da Voragine (1228-1298), impresa en Venecia en 1475. Se trata de una serie compuesta por nueve espectaculares lienzos entre los que destacan las complejas *Llegada de los embajadores de Inglaterra a la corte del rey de Bretaña* (1495) y *Encuentro de los novios y marcha en peregrinación* (1495). En 1502-07 desarrolla un segundo ciclo de pinturas, para la Scuola degli Schiavoni, que puede considerarse el mejor de los suyos. Las *scuole* eran simplemente hermandades religiosas, que realizaban obras de caridad y de asistencia a sus miembros y familiares, financiándose con cuotas y legados. En el siglo XV había seis grandes y más de doscientas pequeñas de estas *scuole*. La Scuola degli Schiavoni se crea en 1451 para dar asistencia a los marinos que procedían de Dalmacia (degli Schiavoni, «de los eslavos»), y está vinculada a sus santos nacionales: san Jorge y san Trifón. Carpaccio pinta una serie de tres cuadros dedicados a san Jorge, otra con tres pinturas dedicadas a san Jerónimo más una pintura dedicada a san Trifón. Del conjunto destacan *San Agustín en su estudio* (1502), de la serie dedicada a san Jerónimo, que reproduce el estudio ideal de un humanista culto y refinado típico de la época; y *La lucha de san Jorge con el dragón* (1502-07), de la serie dedicada a san Jorge. Este santo fue probablemente un soldado de caballería romano procedente de Capadocia (la actual Turquía), que se convirtió al cristianismo y fue martirizado. Su lucha con el dragón es una leyenda del siglo XII, recogida una vez más por el arzobispo de Génova Jacopo da Voragine en su *Leyenda Áurea*. En la tradición cristiana hay al menos 55 figuras que luchan contra un dragón, lo que no es otra cosa que un reflejo de una tradición pagana anterior. Junto a san Marcos tenemos en san Jorge al otro santo patrón de Venecia. En el fondo del cuadro se representa una Silena idealizada tomada de grabados (la *Peregrinación a Tierra Santa* de Bernhard von Breydenbach, de 1486, contiene un grabado de la puerta de Bab el Futuh en El Cairo, que puede ser la referencia de la fortaleza de la derecha). Las pestes, contagiadas por ratas de barcos que venían de oriente, eran frecuentes y azotaron duramente la ciudad en 1498 y 1503, lo que obligó a suspender esos años la feria comercial de la Sensa. Se había creado en 1484 una autoridad especial que aislaba a los enfermos en un lazareto e imponía cuarentenas a los barcos, medidas que resultaron relativamente efectivas. El aliento del dragón se asociaba con la enfermedad, y la población requería la protección de san Jorge, matadragones. La Scuola degli Schiavoni fue la única que no se disolvió en 1806 con la ocupación francesa y sus obras no se dispersaron. Durante la época en que Carpaccio desarrolla este ciclo de la Scuola degli Schiavoni la ciudad de Venecia es un laboratorio de experimentos pictóricos, donde trabajan Da Vinci, Durero, Bellini, Giorgione, etc. Pero él se aísla de esa vorágine y se mantiene ajeno al naturalismo moderno y fiel a su estilo de siempre, como se percibe en su tercer ciclo, las *Escenas de la vida de la Virgen* (1504-08), que incluye su nacimiento, anunciación, dormición, etc. Este conjunto de 6 pinturas, hoy disperso, fue realizado para la Scuola degli Albanesi, en el que deslumbran sus exquisitos interiores. Obras posteriores destacadas son la *Presentación de*

Jesús en el templo (1510), que debía competir con el gran retablo pintado por Giovanni Bellini para la misma iglesia (San Giobbe) o el *Joven caballero en un paisaje* (h 1505), actualmente en la colección Thyssen, y que es el **primer retrato de cuerpo entero de la historia de la pintura occidental**. El joven a caballo va de justa o a una celebración con sus mejores galas. Parece el mismo caballero retratado, en un desdoblamiento extraño, que presentaría a la misma persona en momentos diferentes. El caballero aparece rodeado de animales y plantas que son símbolos de las cualidades del caballero: la lealtad, el perro; la fortaleza, el roble (que se relacionaría con el apellido del retratado si realmente es un della Rovere), el halcón, el valor; la azucena, la virtud; el armiño, la pureza. Además se representa la forma de cazar un armiño, rodeándole de inmundicias que es incapaz de atravesar, de ahí el mensaje (que lo es de la orden del armiño) que puede leerse en el *cartellino*: *Malo mori quam foedari*, antes morir que mancharse. Carpaccio indica que es primavera y que el joven roble al que le salen las primeras hojas representa al joven caballero, del que se esperan las mejores hazañas. Pero puede que haya otra lectura válida: el caballero estaría muerto. Su palidez; el gesto melancólico y pensativo; su imagen a caballo, como un recuerdo; la vegetación y la fauna, con esos conejos junto a un buitre, las cigüeñas volando mientras un halcón las mira sin inmutarse; la ciudad al fondo, que parece una Jerusalén Celeste; la atmósfera de irrealidad, casi otoñal, ocre y vaporosa, mezclada con los signos de una primavera que parece perpetua. De la misma época es un ejemplo evolucionado del tema de la mujer de perfil, la delicada *Virgen leyendo* (h. 1505). Hacia mediados de la década de 1510 Carpaccio entra en una última fase de su estilo, que se vuelve más esquemático, menos atento a la representación minuciosa de los detalles. Con Tiziano ya dominando el panorama pictórico de la ciudad, Carpaccio recibe el encargo de decorar otra *scuola* menor, la Hermandad de San Esteban, para lo cual pinta cinco episodios de la vida del santo en 1514, hoy también dispersos. Aquí Carpaccio diseña arquitecturas imaginarias y salpica los cuadros con retratos de los miembros de la *scuola*. Otro ejemplo de su última época es *La huída a Egipto* (1516-18), con un protagonismo de San José, que tira del burro que lleva a la Virgen y al Niño, pintado en una época en la que Giorgione y el joven Tiziano estaban ya activos en la ciudad, imponiendo un nuevo estilo que pudo condicionar esta última etapa de Carpaccio. Sus dos últimas grandes obras son el *León de San Marcos* (1516), con un paisaje veneciano de fondo, elemento este que aparece a menudo en sus obras, aunque en muy segundo plano, y la sobrecogedora *Lamentación sobre Cristo muerto* (1520). Se conservan de Carpaccio muchos dibujos, que incluyen ejercicios de cabezas de santos, armaduras de guerreros o rápidos esbozos de escenas tomados en las calles de Venecia en los que se atisban góndolas con sus remos. La fama de Vittore Carpaccio, una figura de transición entre el *Quattrocento* y el *Cinquecento*, ha sido limitada, entre otras cosas porque sus cuadros supervivientes, casi siempre de gran formato, no son fácilmente transportables (a pesar de todo en 2022 se organizó una gran exposición en la National Gallery de Washington con muchas de sus obras, que se restauraron para la ocasión). Sus mejores obras son precisamente estos "teleri", grandes telas narrativas diseñadas para cubrir muros (algunas de estas obras tienen

cinco o seis metros de ancho), pues el clima de Venecia no es propicio para la conservación de los frescos. También ha jugado contra su fama que de su vida apenas se conozca nada. En el siglo XIX los críticos de arte y sibaritas que hacían el gran tour quedaron fascinados por su pintura, que podía verse por toda Venecia, como hemos visto, pero poco después su fama volvió a decaer un tanto, para recuperarse recientemente. Como anécdota, cabe señalar que el famoso *carpaccio* de buey es un plato que debe su nombre a este pintor, inventado en 1963 en el Harry's Bar de Giuseppe Cipriani en Venecia, coincidiendo con una gran exposición dedicada a Carpaccio en la ciudad y por asociación del color de la carne con los llamativos rojos de sus cuadros. El célebre restaurador dio el nombre de Bellini a un cóctel formado por un espumoso (Prosecco) y zumo de melocotón blanco.

San Agustín en su estudio (1502)

Joven caballero en un paisaje (h 1505) y *Virgen leyendo* (h. 1505)

La lucha de san Jorge con el dragón (1502-07)

Así como Bellini y Carpaccio representan el **Primer Renacimiento** en Venecia, Giorgione, Tiziano y del Piombo encarnan el **Alto Renacimiento** en la ciudad.

Como señala Robert Hughes: «Algo de cierto había en la observación de Talleyrand, ministro de Asuntos Exteriores de Napoleón, cuando dijo que quien no había vivido antes de la Revolución francesa no conocía la dulzura de la vida. La gran imagen pictórica del placer civilizado era la escena arcádica: reuniones galantes de personas disfrutando al aire libre, en el césped verde de un dócil paisaje, junto a una fuente, a la sombra de los árboles formando bóvedas, ni desnudos ni de etiqueta: la cultura pavoneándose en presencia de su opuesto, la naturaleza. Esas idealizadas meriendas campestres empiezan

con Giorgione y Tiziano en el siglo XVI veneciano. Evidencian que el miedo al bosque de la cosmovisión medieval había sido, cuando menos, exorcizado: la naturaleza era ahora benevolente, y se podía entrar en ella, simbólicamente al menos, sin experimentar un escalofrío de terror. *El Concierto campestre* de Giorgione es uno de los primeros cuadros en la historia del arte cuyos personajes no hacen nada excepto disfrutar de sí mismos, *siendo* más que *haciendo*. Ese ideal del placer se transmitió a través de Rubens en el siglo XVII a Antoine Watteau en el XVIII como la fiesta campestre, y en *Embarque desde la isla de Citera*, de Watteau, ese género alcanza su exquisita culminación».

De **Giorgione (1478-1510)** solo se conocen cinco obras con seguridad, y se le atribuyen en total, a lo sumo, unas treinta, todas de pequeño formato, pues sus comitentes eran patricios venecianos, no autoridades civiles o eclesiásticas. Hay poca evidencia documental de su vida. La escasez de documentos y las inexactitudes de los escritores del siglo XVII son el origen de los graves problemas de atribución que afectan a la obra de este artista. Sólo están documentadas "ab antiquo" las obras descritas por **Marcantonio Michiel (1484–1552)** entre 1525 y 1543. Capaz de obras tan realistas como el *Retrato de una anciana (Col tempo)*, de un pesimismo nuevo por carecer del consuelo de la religión, fue también el pintor de la sensualidad, los sueños y el misterio (*La tempestad*, 1508; *Los tres filósofos*, 1508-09; o *Venus dormida*, 1509-10). Giorgione es el primero, en *La tempestad*, que pinta un paisaje que no es un telón de fondo separado, sino que está integrado con las figuras en un mismo espacio, gracias a la unificación atmosférica que confiere la perspectiva aérea. Además, **en contraste con la pintura de Giovanni Bellini**, las figuras no aparecen claramente contorneadas («sin hacer dibujo», dice Vasari), separando sus formas gracias a la oposición de colores complementarios, lo que da al cuadro una sensación de fugacidad reforzada por la presencia del rayo. Pero la innovación más llamativa que aporta en relación con la tradición pictórica del siglo XV es quizás la elección de un tema profano, fuera del marco bastante limitado de los temas religiosos de Bellini y sus contemporáneos. La interpretación de *La tempestad* es misteriosa, y se han propuesto distintas hipótesis. La más probable es que el personaje masculino sea Paris, que tuvo un hijo con una ninfa, el personaje femenino del cuadro, a la que abandonó cuando Afrodita le concedió a Helena de Troya como premio por elegirla como la más bella entre las diosas. En 1530, Marcantonio Michiel menciona por primera vez esta pintura y la sitúa en los apartamentos del patricio Gabriele Vendramin. Otras obras tienen el mismo carácter misterioso y dificultad de interpretación de *La tempestad*, como *Los tres filósofos* (1508-09), que recibe si título de una nota descriptiva de 1525 («Óleo con tres filósofos en un paisaje, dos de pie y uno sentado, observando los rayos del sol, con esa roca tan maravillosamente pintada...»), considerándose hoy que se trata de Pitágoras (sentado) y sus dos profesores Ferécides de Siros y Tales de Mileto, que durante el Renacimiento eran considerados los primeros filósofos del mundo occidental (la roca con el manantial es probablemente el oráculo de Apolo de Dídima). Otra obra hermética es *El concierto campestre* (1510), que se atribuye tanto a Giorgione como a **Tiziano**, de tan parecido que es el estilo de ambos.

Este cuadro sirvió de inspiración para *Desayuno en la hierba* de Manet. El paisaje que rodea a los personajes es aquí abiertamente sensual (el aire, el sonido del agua y el follaje, el agradable contraste entre la luz y la sombra), y estos aparecen desnudos, resultando una representación del mito de la Arcadia, popularizado veinte años antes por el poeta Sannazaro. Vasari se quejaba de la dificultad de interpretar las pinturas de Giorgione («no entiendo alguna de sus pinturas ni he encontrado, después de preguntar entre los que me rodean, a nadie que sepa hacerlo»), elaboradas para el disfrute de un círculo privado cercano al comitente. Vasari creía que Giorgione había visto algunas pinturas de Leonardo, dado que éste vivió en Venecia en 1500, y que tomó de él la unidad atmosférica y la difuminación de contornos («mientras vivió lo imitó cuidadosamente en la pintura al óleo»). Un ejemplo de esta influencia en el retrato es *Las tres edades del hombre* (1500-05). Giorgione frecuentaba los círculos humanistas de Terraferma, como el de la Corte de Asolo (en torno a Catalina Cornaro, reina exiliada de Chipre), que desarrollan una versión veneciana del neoplatonismo florentino. Un ejemplo de la pintura arcádica que recoge estas influencias es la *Venus dormida* o *Venus de Dresde* (1509-10), que Giorgione deja inacabada y que completa Tiziano añadiendo el cojín rojo y la sábana blanca. Giorgione muere de peste seis años antes que Bellini. Como curiosidad, un retrato de Francesco María della Rovere por Giorgione, de 1502, hoy en Viena, es seguido por otro del mismo personaje por parte de su discípulo Tiziano años más tarde, en 1536, hoy en Florencia.

La tempestad (1508) y *El concierto campestre* (1510)

Los tres filósofos (1508) y *Venus dormida* (1509-10)

Lorenzo Lotto (1480-1557) fue un pintor de origen veneciano que abordó gran diversidad de temas con variedad de estilos, hoy especialmente famoso por sus retratos, de planteamientos originales y fuerte carga simbólica (*Retrato de joven con una lámpara de aceite*, 1506-1510). Se conoce muy poco de su aprendizaje, aunque se supone que lo realizó junto a Bellini. No obstante se sabe que conoció a Da Messina, y que el estilo de este le marcó profundamente (por ejemplo, el *Retrato de un joven* de la Academia Carrara de Bérgamo). A partir de 1505 muestra una gran originalidad en los temas que trata, como en la *Alegoría del Vicio y la Virtud* (1505), que nos remite a algunas de las alegorías de Giorgione pero que muestra una atención al detalle propio de Bellini. En todo caso, en su época fue poco apreciado y desarrolló su carrera fuera de Venecia (en las Marcas y en Bérgamo). Sus tres grandes retablos para las iglesias de Bérgamo (por ejemplo, *La Virgen y el Niño rodeada de ángeles y santos*, 1521; o *María con el Niño, Santa Catalina y Santiago Apóstol*, 1527-33) son representativos del Alto Renacimiento veneciano, como los realizados por Tiziano en esta misma época. Sin embargo, en otras obras religiosas Lotto se aleja del canon veneciano establecido por Tiziano, como en la extraña *Anunciación* (1527) o en *Cristo dando Su sangre* (1543). Estas excentricidades se observan también en algunos de sus retratos, como en la *Lucrezia Valier como Lucrecia* (1533), de pose forzada pero con detalles ejecutados con mucho realismo. La crítica moderna, desde Berenson, le revalorizaría, a pesar de la variabilidad de estilos y calidades.

Anunciación (1527)

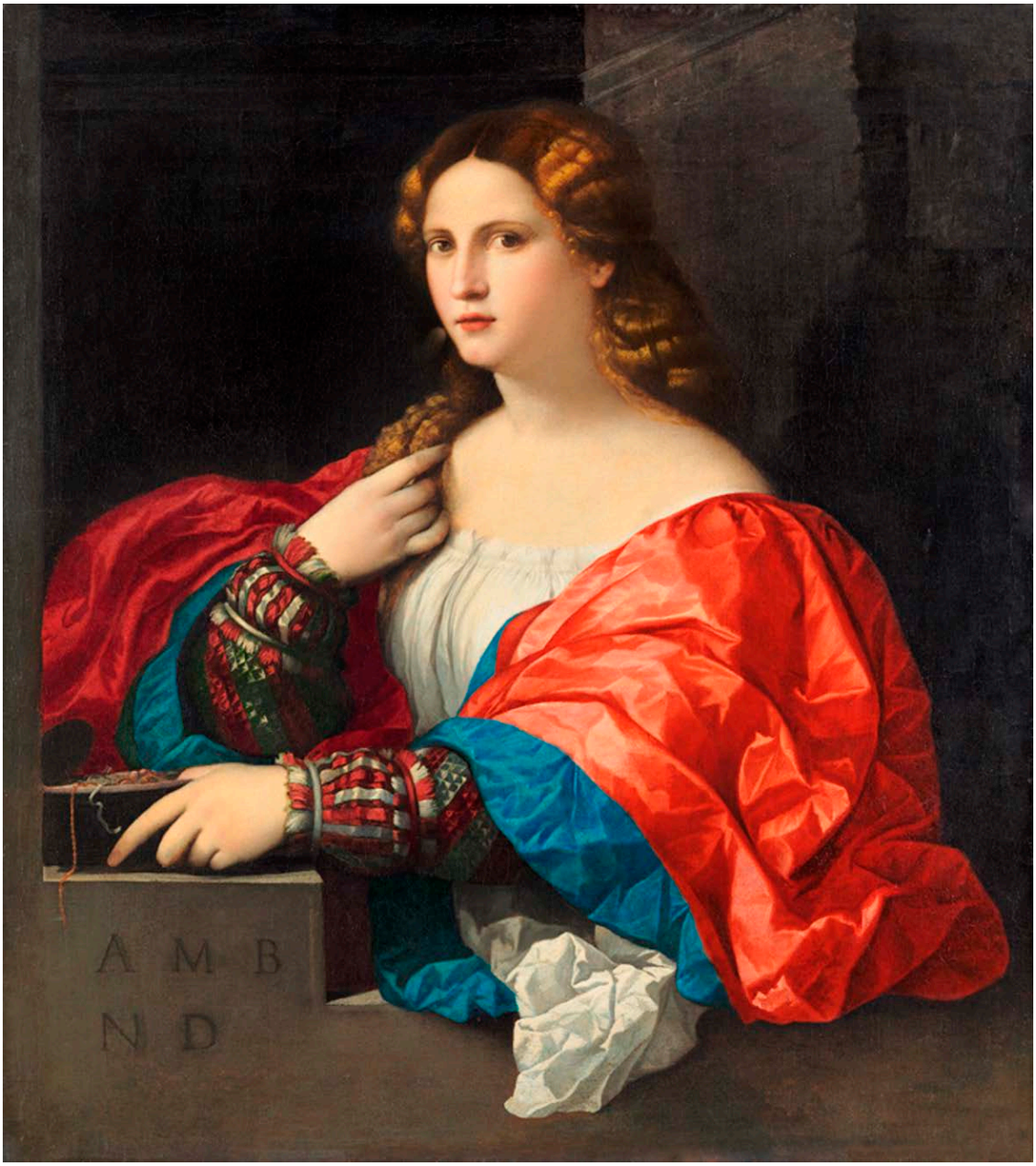
María con el Niño, Santa Catalina y Santiago Apóstol (1527-33)

Giovanni Battista Moroni (1520-1578), sofisticado retratista, fue discípulo de Lotto, y la influencia de este en él es apreciable. Los retratos de Moroni se caracterizan por su llamativo realismo, y pudieron influir en pintores como Velázquez. Sus primeras obras conocidas datan de 1550 y ya son magníficos retratos, con su estilo perfectamente definido. Pintó a profesionales y a la clase media alta de Trento y Bérgamo, pero también retrató a soldados (*Caballero*, 1556; *Caballero armado*, 1558; o *Retrato de un donante adorando a la Virgen*, 1560). Una característica llamativa de su pintura es la suntuosidad con la que representa vestidos (y armaduras), como en sus retratos de una *Señora* (1560), un *Canónigo* (1560) o *Gian Federico Madruzzo* (1560). Todos sus retratos combinan un marcado realismo con la penetración psicológica (*Retrato de un hombre*, 1560; *Retrato de Prospero Alessandri*, 1560; *Retrato de Mario Benvenuti*, 1560). La individualidad psicológica de los personajes, sus atuendos y la forma en que se presentan rompen la monotonía, y despliegan una serie casi infinita de variantes. Su *Caballero en rojo* (1560) contrasta enormemente con su sobrio retrato de *Giovanni Bressani* (1562), por ejemplo. Pero incluso dentro de los retratos de caballeros de negro, hay fuertes diferencias psicológicas, de posturas o de ambientes (*Retrato de caballero*, 1565; *Retrato de Giovan Pietro Maffeis*, 1565; *Retrato de caballero de negro*, 1567). La obra más famosa de Moroni es el *Retrato de un sastre* (1570), en un momento en que los retratos de artesanos eran muy poco frecuentes. De esta misma época son sus magníficos *Retrato de un hombre* (1570) y *Retrato de Gian Gerolamo Albani* (1570). En la última década de su vida Moroni alcanza un peldaño más en la perfección realista de sus retratos.

Retrato de un sastre (1570)

Palma el Viejo (1480-1528), cuyo nombre era Jacopo Negretti, fue compañero y rival de Lotto a su llegada a Venecia antes de 1510 (nació cerca de Bérgamo). Pudo formarse con Andrea Previtali, artista de Bérgamo que fue discípulo de Giovanni Bellini. En un principio estuvo muy influido por Giorgione, pero a partir de 1520 su modelo es la pintura de Tiziano. Este reinaba solo en Venecia, excepto por Palma el Viejo, que hasta su muerte se mantuvo activo y con éxito en la ciudad. A pesar de las influencias recibidas consigue desarrollar un marcado estilo personal. Pintó composiciones religiosas, sobre todo

pinturas del tipo *Sacra Conversazione*, formadas por la Virgen y el Niño rodeados de otros personajes con un paisaje de fondo (un buen ejemplo es *Virgen y el Niño con santos y un donante*, h. 1518-20), bellezas anónimas de medio cuerpo y desnudos en un paisaje, temas estos dos últimos introducidos por Giorgione y seguidos por Tiziano (son ejemplos el *Retrato de una mujer joven llamada "La Bella"*, 1518-1520, y *Venus y Cupido*, h. 1520-1525, respectivamente). Su riquísimo colorido y el erotismo provocativo de sus figuras femeninas son muy característicos del estilo del pintor. El pintor manierista Antonio di Jacopo Negretti (1544-1628), apodado *Palma el Joven*, era sobrino-nieto de Palma el Viejo, y fue el último artista destacable de la Venecia del siglo XVI.



Retrato de una mujer joven llamada "La Bella" (1518-1520)

Tiziano (1485-1576) fue el pintor más admirado de toda Europa en el siglo XVI, y el más influyente, estudiado e imitado. Se forma en el taller de Gentile Bellini y después en el de Giovanni Bellini, donde debió conocer a Giorgione,

con el que trabaja a partir de 1507 en la decoración mural de las fachadas del Fondaco dei Tedeschi (almacén de los comerciantes alemanes en Venecia, casi perdidos hoy). Muertos Giorgione (en 1510) y Bellini (en 1516), y con Del Piombo en Roma (desde 1511), el camino quedó libre para Tiziano en Venecia. Pinta los frescos de la *scuole* de San Antonio de Padua en 1511, y aunque recibe ofertas para trasladarse a Roma decide quedarse en Venecia, donde aborda encargos locales pero también de otros lugares de Italia, conforme se va extendiendo su fama (*El tributo de la moneda*, 1516, para el duque de Ferrara, Alfonso d'Este). Las aportaciones de Tiziano en los distintos géneros empiezan a ser significativas y muy personales, como en la **pintura de altar**. Para la iglesia Santa María Gloriosa dei Frari en Venecia pinta el altar mayor, con la espectacular *Asunción de la Virgen* (1518), una obra plenamente barroca cien años antes del Barroco, y empieza la Pala encargada por la familia Pesaro para su capilla (*Madonna con santos y miembros de la familia Pesaro*, 1518-1526), en la que consigue dar unidad y equilibrio a las composiciones por medio del color, aun saltándose las reglas tradicionales de la composición en el dibujo. En este cuadro la Virgen no está en el centro, sino en el lado derecho, sobre un pedestal. La acumulación de personajes en el lado derecho desequilibra la composición, pero Tiziano reequilibra el resultado usando el color y la luz. Un estandarte rojo y un manto amarillo consiguen el reajuste, mientras que la columna del fondo a la izquierda aparece difuminada. Junto al dominio del color y su uso como herramienta compositiva, y a la pintura directa sobre el lienzo sin mediación del dibujo, Tiziano añade una técnica que separa el tratamiento pictórico (pincelada suelta y libre) del *efecto* pictórico. Esta forma de abordar la pintura, diametralmente opuesta a la basada en el dibujo que después se colorea escondiendo las pinceladas, tendría una enorme influencia en la historia de la pintura. Sin embargo, la mayor fama de Tiziano en su época se debió a los **retratos**. Como su maestro Giorgione, del que parte en sus inicios, evita marcar los contornos, dando forma a las figuras y objetos mediante contrastes de color (*Retrato de un hombre*, h. 1515, hoy en el MET). Pero Federico Gonzaga le presentará al emperador Carlos V, a quien Tiziano retrata por primera vez en Bolonia hacia 1530 con ocasión de su coronación y que le nombrará Conde Palatino y Caballero de la Espuela de Oro. Las innovaciones estilísticas del pintor son bien recibidas, lo que le abre las puertas de la corte de los Austria y sus muchos cortesanos. En los retratos Tiziano desplegará una amplia galería de personajes que incluyen reyes, papas, nobles, burgueses, autorretratos, etc., destacando muchos de ellos por su suntuosidad, originalidad y atrevimiento, abordando el novedoso retrato de tres cuartos, como en retrato de *Federico Gonzaga, I duque de Mantua* (1529), en el que destaca su jubón azul de terciopelo, con un rico detallismo, contenido simbólico que alude al rango o a la personalidad del retratado y carga psicológica, pero también el retrato de perfil (*Autorretrato*, h. 1562) o el retrato de aparato, de exhibición y propaganda política, cuyos cánones fijará él (*Carlos V en la Batalla de Mühlberg*, 1548, con el emperador sobre un caballo en marcha, sin precedentes en la pintura italiana y modelo que retomará más tarde Rubens; o *Felipe II*, 1551, segundo retrato del natural del entonces príncipe, pintado en Augsburgo, y modelo para los futuros retratos áulicos junto a los de

Antonio Moro). Además de los temas religiosos y los retratos, Tiziano desarrolló muchos **temas mitológicos**, creando una iconografía que sería imitada y copiada hasta la saciedad. Uno de sus más ambiciosos proyectos fueron las tres pinturas encargados por Alfonso I d'Este, tío de Federico Gonzaga, para la *Camerino d'Alabastro* de Alfonso I en Ferrara (1523-26), dos de ellas hoy en El Prado (*Bacanal de los Andrios* y *Ofrenda a Venus*), y la otra en la National Gallery de Londres (*Baco y Ariadna*), que iban acompañadas del *Festín de los Dioses* (1514) de Giovanni Bellini, basada en los Fastos de Ovidio, hoy en Washington y una de las mejores obras de su última época, además de una serie de diez pequeños cuadros de formato apaisado de Dosso Dossi que formaban un ciclo dedicado a Eneas y que iban en la parte superior (de los que se conocen siete y tres están sin localizar). Un buen ejemplo de la complejidad de las **referencias clásicas** en la erudita pintura de Tiziano es la llamada *Alegoría conyugal* (h. 1530). Esta obra ha sido conocida también como *Alegoría de Alfonso de Ávalos*, pues se creyó, al parecer indebidamente, que era retrato del gobernador de Milán, Alfonso de Ávalos, marqués del Vasto, y su esposa María de Aragón. También se ha creído que podía ser un autorretrato del propio Tiziano y su mujer, Cecilia Soldano, fallecida ese mismo año de 1530, lo que explicaría la melancolía que desprende el lienzo, pero Panofsky rechaza esta hipótesis. En realidad todo apunta a que se trata de una alegoría del matrimonio de complejos significados contrapuestos que alcanzan un equilibrio. Los personajes son Venus y Marte, y el color de sus vestiduras hablan de sus propiedades (ardor guerrero de él, amor, deseo y gracia de ella). Venus está retratada como una de tantas bellezas venecianas con el pecho desnudo, púdicas pero voluptuosas. Aunque el esposo de Venus era Vulcano, Lucrecio considera legítima la unión de la diosa con Marte: «Puesto que las batallas y combates/Dirige Marte, poderoso en armas,/Que arrojado en tu seno placentero,/Consumido con llaga perdurable…/La vista en ti clavada, se reclina,/Con la boca entreabierta, recreando/Sus ojos de amor ciegos en ti, diosa,/Sin respirar, colgado de tus labios». Vemos tres personajes más en la íntima escena, que refuerzan la idea de la unión conyugal: Cupido, Vesta e Himeneo o, según Panofsky, el Amor, la Fe conyugal y la Esperanza. Eros lleva un haz de flechas unidas, cuya resistencia es mucho mayor que la de la flecha solitaria. Vemos a Vesta coronada con mirto, el *Myrtus Coniugalis* de Plinio, perenne y fragante (también el del profeta Isaías: «En el lugar del espino, crecerá el ciprés, en el lugar de la ortiga, crecerá el mirto»). El tercero, Himeneo, se alza sobre ellos sosteniendo sobre sus cabezas una cesta de flores, promesa de los futuros frutos: unidad, amor y fertilidad. Sin embargo, la esfera de vidrio que sostiene Venus alude a la fragilidad. Panofsky cree que la retratada murió antes de que el dibujo preparatorio se llevase al lienzo, pues no aparece la esfera en él. Una posibilidad es que se trate de la Venus Urania, que según se cuenta en el Banquete de Platón, nació de Urano y se diferencia de la Venus Pandemos en sus símbolos, entre los que hay una esfera que alude al carácter celestial de sus dominios. La esfera podría aludir también a la perfección clásica y a la hija de Venus y Marte, que según algunos autores clásicos es Harmonía o Concordia. Esta original creación del veneciano, como otras muchas suyas, fue copiada y "versionada" por otros muchos artistas posteriores. A Tiziano no le

gustaba abandonar Venecia, y había rechazado ofertas anteriores para ir a Roma o establecerse en España, pero en 1544, con 55 años, visita Roma por unos meses invitado por el Papa Pablo III Farnesio. Allí pinta el cuadro *El papa Pablo III con sus sobrinos* (1545). En realidad, los "sobrinos" son dos de los nietos del papa, el cardenal Alessandro Farnesio, destinado a sustituir a su abuelo (no lo logró) y Ottavio, casado con una hija natural de Carlos V. Alessandro atrajo a Tiziano a Roma con la promesa de unas prebendas para su hijo que nunca le fueron concedidas, además de no percibir estipendio alguno por ninguno de los cuadros ejecutados en Roma para los Farnesio. Pablo III negoció con el emperador Carlos V el ducado de Parma y Piacenza para Ottavio, pero los cambios de alianzas hicieron barajar la posibilidad de conceder dichos territorios al padre de Ottavio, Pier Luigi, o a un hermano menor de Ottavio, casado con una hija del rey de Francia. Ottavio conspiró contra su padre (que fue asesinado) y su abuelo, y por ello Tiziano lo representa servil pero inquietante. El cuadro quedó sin acabar (la mano derecha del papa está sin pintar), pues el cuadro dejó de ser políticamente correcto una vez la situación se resolvió a favor de Ottavio. Además, Tiziano, decepcionado, volvió a Venecia. Miguel Ángel, que estaba entonces en Roma y conoció el cuadro, elogió su color pero criticó la falta de *disegno* (de dibujo). Su experiencia romana tuvo una huella en su pintura. Los cuadros de temática mitológica que hizo para los Austrias, como *Dánae recibiendo la lluvia de oro* (1560-65) y *Venus y Adonis* (1554), encargadas por Felipe II, y sobre todo la original serie dedicada a las *Furias* o *Condenados*, encargada por la tía del rey, María de Hungría (1505-1558), así lo muestran, con una incorporación de la estatuaria clásica (busto Velbedere de los Museos Vaticanos, el Laocoonte, un Gálata herido romano) y de la pintura de Miguel Ángel que puede observarse a partir de 1546. En el Prado se conserva una pintura de la serie original de las Furias y una copia tardía de otra realizada para el duque del Infantado (que le cambiará en 1626 al rey Felipe IV por el original, que se ha perdido), pero de la mano del propio Tiziano: *Sísifo* (1549), condenado a cargar con una roca por delatar los amores de Zeus con Egina; y *Ticio* (1565), condenado a que su hígado fuera eternamente devorado por buitres por intentar seducir a la diosa Latona, un tema que ya había pintado Miguel Ángel en 1532 (hoy en el castillo de Windsor) y a quien se debe la sustitución de los buitres por el águila. La serie incluía también a *Tántalo* (1533), condenado al hambre y sed eternos por servir a su hijo Pélope de festín a los dioses; y a *Ixión* (1533), condenado a una rueda de torturas por tratar de seducir a Juno, pintada por Tiziano, pero desaparecida, junto a la anterior, en el incendio del Alcázar en 1734, pero mientras que de la primera hay un grabado de 1595, de Giulio Sanuto, de la segunda no queda nada. También aquí, en plenas guerras de religión, el emperador quiere advertir a sus súbditos de las consecuencias de desafiarle, pues la serie de exhibió en 1549 en la Gran Sala del palacio de Binche, tras la batalla de Mühlberg. El tema tuvo un gran éxito entre los pintores hasta el siglo XVIII, y muchos pintores lo abordarán (Rubens, Ribera). Tiziano fue un ávido lector de las fuentes clásicas, como la *Eneida* de Virgilio, las *Metamorfosis* de Ovidio o las écfrasis de Aquiles Tacio en su *Historia de los amores de Leucipe y Clitofonte*, en las que se basa para los variados temas mitológicos que abordó y

en los que desplegó una enorme inventiva, como es el caso de los castigos representados en las *Furias*. También aquí resultó Tiziano enormemente innovador y creativo, y muchas de sus composiciones fueron referenciales para pintores posteriores al abordar los mismos temas.

Bacanal de los Andrios, *Baco y Ariadna* y *Ofrenda a Venus* (1523-26)

Federico Gonzaga, I duque de Mantua (1529) y *Carlos V en la Batalla de Mühlberg* (1548)

Sísifo (1549) y *Ticio* (1565)

Sebastiano del Piombo (1485-1547) fue otro aprendiz en el estudio-taller de Giovanni Bellini, después discípulo de Giorgione, y por tanto forma parte de la llamada Escuela Veneciana, y junto a su maestro y a Tiziano son el trío principal del Alto Renacimiento veneciano. Más tarde se aparta de la tradición pictórica veneciana y adopta los principios de la pintura romana (los colores y la luz dejan de crear formas y pasan a añadirse a formas monumentales preexistentes). Sus primeras obras, en Venecia, como las cuatro representaciones de santos de pie para las puertas del órgano en la iglesia de San Bartolomé, de 1509, siguen de cerca a Giorgione y a Bellini. Estas pinturas son contemporáneas de los frescos de la fachada del *Fondaco dei Tedeschi* (sede de los mercaderes alemanes en Venecia), de Giorgione y Tiziano. Según afirma Marcantonio Michiel, el cuadro *Los tres filósofos* (1509) de Giorgione fue acabado por Del Piombo. Otro ejemplo de la marcada influencia de su maestro puede verse en *San Juan Crisóstomo y seis santos* (1508-1510). Antes de marcharse a Roma se puede apreciar ya un cambio de estilo, como en *Judith* (1510), un tema, el de la bella de medio cuerpo, que había tratado también Giorgione (su *Laura*), pero que Del Piombo realiza de forma diferente, dando a la figura mayor nitidez. En 1511, tras la muerte de Giorgione, se traslada a Roma, donde recibe el influjo de Rafael, sobre todo en sus retratos (como *Retrato de Ferry Corondelet con sus secretarios*, 1510-12), pero también, y especialmente, de Miguel Ángel, con el que colaboró pintando a partir de dibujos suyos (*La Pietà de Viterbo*, 1513-16; *La Resurrección de Lázaro*, 1519; y *La Flagelación*, 1524), uniéndoles además una gran amistad personal (con Rafael la relación fue más bien de rivalidad indirecta). Precisamente *La Resurrección de Lázaro* fue una obra concebida por Miguel Ángel (aportó con seguridad los diseños para Lázaro y los dos hombres que le sostienen, y probablemente también del Cristo) como un reto a Rafael, que pintaba simultáneamente un cuadro, la *Transfiguración*, de las mismas dimensiones, para la misma iglesia (la catedral de Narbona en Francia) y encargado por el

mismo mecenas (el cardenal Giulio de' Medici, entonces arzobispo de Narbona y después papa Clemente VII). Miguel Ángel utilizó a del Piombo como agente en su disputa con Rafael, cuya primacía como pintor en Roma era entonces indiscutida. Los cuadros se expusieron juntos en Roma en abril de 1520, con Rafael muerto pocos días antes, y aunque ambas obras fueron alabadas, el público prefirió con mucho la *Transfiguración*, por lo que solo *La resurrección de Lázaro* fue enviada a Narbona. Después de la muerte de Rafael Del Piombo se convierte en el pintor más importante en la Roma de entonces. Tras el saqueo de la ciudad en 1527 su estilo entra en una etapa de madurez. Su verdadero nombre era Sebastiano Veneziano, pero era conocido como Sebastiano del Piombo por haber ocupado a partir de 1531 un cargo papal (responsable de los sellos de plomo, “piombo”), momento a partir del cual se dedicó a pintar menos, y sobre todo retratos. Tuvo gran influencia en algunos manieristas como Bronzino, y en la pintura española. Muere en Roma.

La resurrección de Lázaro (1519)

Girolamo Savoldo (h 1480-1548) fue un pintor de influencia veneciana (Tiziano, Giorgione, Lotto) y Lombarda, caracterizado por un sofisticado y temprano uso del claroscuro, con fuente de luz única (*San Mateo y el ángel*, 1534; *María Magdalena*, h 1535-40). Su pintura (se conservan unas 40 obras) es mayoritariamente religiosa (*El entierro de Cristo* o *Pietà*, 1513-20; *San Antonio Abad y San Pablo Eremita*, 1520; *Altar de San Domenico di Pesaro*, 1524-26; *Tobías y el ángel*, 1527), aunque tiene unos pocos retratos (*Retrato de un hombre con armadura*, h 1529; *Retrato de un joven flautista*, 1540). En

vida fue un pintor muy reputado, pero tras su muerte su nombre se olvidó y sus excelentes obras se atribuyeron a otros pintores, como Giorgione.

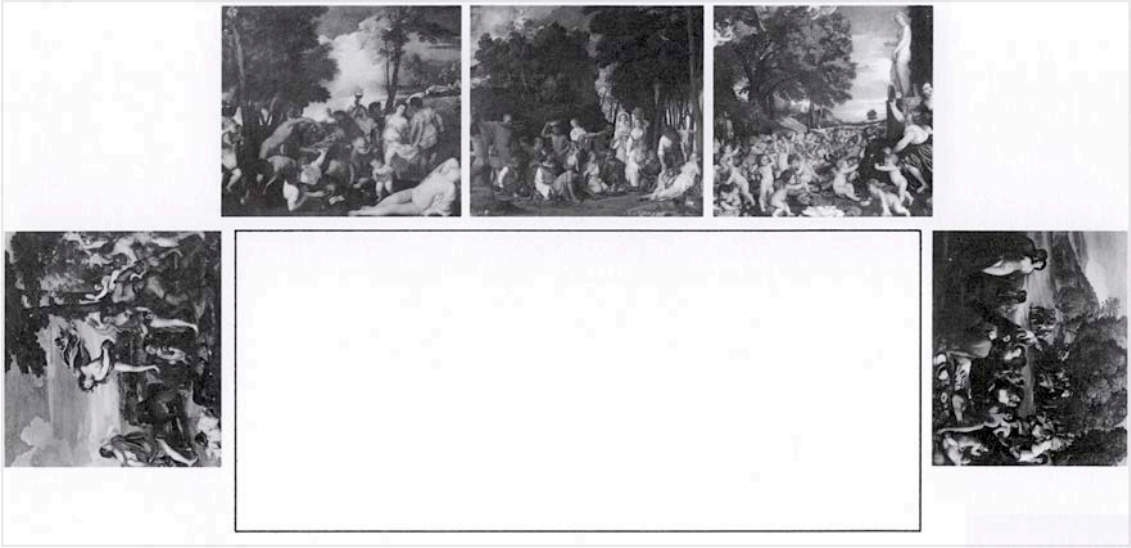
María Magdalena (h 1535-40)

Clemente VIII quiere recuperar el control sobre **Ferrara** en 1597, pues esta formaba parte de los Estados Pontificios pero estaba en manos de los Este. El último de ellos (un sobrino) fue expulsado y tuvo que entregar al Papa los tesoros acumulados, y por lo que el legado artístico de Ferrara está disperso por todo el mundo. Se destruyeron y abandonaron iglesias y palacios, y los frescos que contenían se perdieron (apenas se conservan algunos, como las *Alegorías de los meses* en el palacio Schifanoia, de Tura y Costa). Solo recientemente ha recibido esta **Escuela de Ferrara** la atención que merece, con artistas como **Cosmè Tura (1430-1495)** y **Francesco del Cossa (1435-1477)**, fundadores de la misma, y a **Ercole de' Roberti (1450-1496)** y **Lorenzo Costa (1460-1535)**, todos ellos también vinculados a Bolonia (Costa además a Mantua). Hasta aquí, el estilo era lo que se ha denominado "gótico humanista", donde la perspectiva científica o la representación realista de la

figura humana tenían importancia secundaria, si bien los pintores de esta escuela trataban, con su particular estilo, temas de la Antigüedad recuperados por los humanistas del Renacimiento. Esta **combinación de estilo arcaico y temática renacentista** es muy original. Más tarde, a partir de la llegada a Ferrara de Boccaccio Boccaccino (1460-1525) en 1497, Ferrara se abre a nuevas influencias, y sobre todo a partir de la década de 1510 surgirá una segunda generación de artistas, con **Il Garofalo (Benvenuto Tissi) (1481-1559)** y **Dosso Dossi (1486-1542)**, a quien el poeta Ariosto compara con Miguel Ángel y Rafael, además de **Ortolano Ferrarese** (Giovanni Battista Benvenuti) (h. 1485-1527), **Ludovico Mazzolino (1480-1528)** y, más joven, Girolamo da Carpi (1501-1556). La mejor pintura de Dossi es exquisita (*Júpiter pintando mariposas*, h. 1524), pero por su contexto vamos a analizar la *Bacanal* (h. 1525), que compone para el *Camerino d'Alabastro* del duque de Ferrara, Alfonso I d'Este (1476-1534), acompañando cuatro pinturas del mismo tema, las *Baccanali*, tres de Tiziano y una de Bellini: *El Festín de los dioses* de Giovanni Bellini, completado por Tiziano (hoy en National Gallery de Washington); *Los Andrii* y *La Oferta de Venus* de Tiziano (hoy en el Museo del Prado); y *Baco y Arianna*, también de Tiziano (en la National Gallery de Londres). A todo ello se añadían otras diez pinturas apaisadas colocadas en alto, a modo de friso, dedicadas a Eneas y pintadas por el propio Dossi (de estas son conservan sólo siete). El proyecto iconográfico, del humanista Mario Equicola, que imaginó «sei fabulae o verdadero hystorie», se desarrolló durante diez años a partir de 1513. La historia de Enea se interpreta al modo neoplatónico, como una «carrera de errores pero también de superación», según la define Alessandro Ballarin. Eneas fue un piadoso y virtuoso héroe virgiliano cuya historia estaba vinculada a la fundación de Roma, por lo que el tema tiene un claro trasfondo político. Dosso ilustra por tanto la Eneida, seleccionando episodios de los libros I, III, V y VI sin atender a un criterio cronológico estricto y sumando varios eventos en la misma pintura: desde el naufragio en las costas libias hasta el profético desembarco en Sicilia, desde los juegos en honor al difunto Aquise hasta el viaje al Inframundo. Aunque Dosso Dossi sigue de cerca el texto, añade paisajes fantásticos y figuras tratadas de forma rápida, en trajes del siglo XVI, componiendo caprichosas escenas colmadas de vibrantes colores. En 1598 Ferrara vuelve a los Estados Pontificios, y los cardenales desmontan en *Camerino d'Alabastro*. Los cinco *Baccanali* pasan a la colección del cardenal Pietro Aldobrandini, mientras que los diez lienzos del ciclo de Eneas permanecieron en el Camerino hasta 1608. En esa fecha los toma para su colección la colección el cardenal Scipione Borghese (1577-1633), entonces nieto del papa Paolo V, «entrato in humore di belle pitture». Con el tiempo se olvida el proyecto iconográfico original y hacia finales del XVII la serie de Eneas se combina con otras obras de la colección Borghese, como la serie de Francesco Albani dedicada a las historias de Venus y Diana. Hasta finales del siglo XVIII los cuadros apaisados de Dossi están en posesión de los Borghese, pero en 1856 aparecen, aún completo el conjunto, en la colección personal de José de Madrazo y Agudo (1781-1859), director del Museo del Prado. Más tarde el conjunto se dispersa y hoy sólo se conoce el paradero de siete de estas obras. Las cinco que se muestran aquí son: *La peste*

cretese (h. 1520-1521); *Llegada de los troyanos a las islas Strofadi y ataque de las Arpias* (h. 1518-1519); *Juegos sicilianos en memoria de Anchise y fundación de una ciudad en Sicilia* (h. 1518-1519); *La reparación de los barcos troyanos; la construcción del templo de Venus en Erice y ofrendas a la tumba de Anquise* (h. 1518-1519); *El viaje al inframundo* (h. 1518-1519). El paso del siglo XV al XVI supuso un cambio cultural profundo en las ciudades del Po, que incluyen Ferrara, Venecia, Mantua, Cremona y Parma. Este cambio, de tipo espiritual y moral, afectó también a Florencia, con el ascenso de Savonarola (1494-95). En el arte, los motivos religiosos pasaron a presentarse con formas y colores suaves, y bajo una cierta influencia del norte de Europa Dado que en Ferrara el único mecenas era el duque, los artistas se veían obligados a buscar trabajo fuera de forma ocasional, sobre todo en Bolonia y Mantua. Además de la pintura, en la corte de los Este se cultivó la literatura, y en ella se compusieron, en italiano, el *Orlando enamorado*, de **Boiardo**, y el *Orlando furioso*, de **Ariosto**.

Bacanal (h. 1525)



Camerino d'Alabastro en 1598, según Charles Hope (siguiendo las agujas del reloj: *Baco y Ariadna y Bacanal de los Andrios*, de Tiziano; *El Festín de los dioses*, de Bellini; *Ofrenda a Venus*, de Tizano*; y Bacanal*, de Dossi)

La peste cretese (h. 1520-1521); *Llegada de los troyanos a las islas Strofadi y ataque de las Arpias* (h. 1518-1519); *Juegos sicilianos en memoria de Anchise y fundación de una ciudad en Sicilia* (h. 1518-1519); *La reparación de los barcos troyanos; la construcción del templo de Venus en Erice y ofrendas a la tumba de Anquise* (h. 1518-1519); *El viaje al inframundo* (h. 1518-1519)

Muchas de las obras de referencia de **Ercole de' Roberti** -aprendiz en el taller de Francesco del Cossa- se perdieron, y por ese motivo es hoy un artista poco conocido, pero en vida fue admirado por Miguel Ángel y elogiado por Vasari (además de señalar que su temprana muerte se debió al vino). Ejemplos de estas obras perdidas son los murales de la capilla Garganelli en San Pietro de Bolonia (1477-1486), que causaron gran impresión en su época (Miguel Ángel visitó la ciudad en 1494 y declaró que estos murales «valían media Roma»), o el retablo de los Canonici Lateranensi de San Lazzaro en Ferrara (destruido en el bombardeo de Berlín en 1945). A partir de la década de 1470, coincidiendo con ascenso al ducado de Ercole I d'Este (1431-1505), Ercole de' Roberti era ya el referente pictórico en Ferrara, junto con Cosmè Tura, de una generación anterior y cuyo estilo pictórico interpreta de forma muy personal e imaginativa, atento a las distintas corrientes artísticas italianas del momento. Obras conservadas y significativas suyas de esta época son la predela del Políptico Griffoni con los Milagros de san Vicente Ferrer (h 1473), hoy en Roma, continuando una obra de Francesco del Cossa cuyo estilo respeta; San Jerónimo y Santa Catalina (1473), hoy en Venecia, y medallones con el Ángel de la Anunciación y la Virgen de la Anunciación (1473), en Villa Cagnola, todo ello también parte del Políptico Griffoniel; altar de Santa Maria in Porto (1479-1481), Sacra Conversazione pintada para Rávena pero hoy en Milán; *San Juan Bautista* (1480), tabla pintada para la misma iglesia que la obra anterior, y única obra de autoría documentada de Ercole de' Roberti; los *Retratos de Ginevra Bentivoglio y de Giovanni II Bentivoglio* (h 1480), señores de Bolonia, hoy en Washington, directamente inspirado en el *Retrato de los duques de Urbino* (1472) de Piero della Francesca; *Retrato de un joven de perfil* (h.1480); o la predela del altar de San Giovanni in Monte (1482-86). Alrededor de 1486 Ercole regresa a Ferrara para suceder a Cosmè Tura como pintor de corte de la familia Este en Ferrera, realizando todo tipo de trabajos (decoraciones efímeras, decoración de objetos suntuarios como los *cassoni*, pinturas murales para la villa de recreo de Belriguardo, hoy desaparecidas, pequeñas obras religiosas, etc.). Ercole de' Roberti y Lorenzo Costa pintan las tablas de los arcones (*cassoni*) que se encargaron para la boda entre Isabella d'Este, hija mayor del duque Ercole, y Francesco Gonzaga, marqués de la vecina Mantua, en 1490. Se conservan seis tablas decorativas para lo que se cree eran dos arcones gemelos, conservadas en distintas colecciones (en Padua y Madrid están las dos más bellas). No se conoce qué tablas pintó cada autor. *La expedición de los argonautas* (1480-90), conservada en Padua, es un ejemplo, cargado de referencias alusivas a los Este (Hércules, el barco, la ciudad ideal del fondo) y presentando un tema de moda tras la publicación en 1474, en Bolonia, de la *Argonautica* de Valerius Flaccus. Con un motivo muy similar tenemos *Los argonautas abandonan la Cólquida* (h. 1480), una de las tres tablas (recortada) que decoraban el frente de otro arcón nupcial, hoy en el Thyssen, y que Berenson atribuyó a Ercole de' Roberti, si bien hay disputas en las atribuciones de todas estas pinturas. Se muestra un episodio del libro VII de las Metamorfosis de Ovidio, de la historia de los argonautas. Estos acompañaban a Jasón en la búsqueda del vellocino de oro a bordo del barco *Argos*. En la pintura vemos a Jasón abandonando la Cólquida con el vellocino

que custodiaba un dragón, acompañado de Medea, hija del rey Fineo, que le había ayudado en su empresa. A diferencia de la tabla de Padua, aquí el entorno natural que rodea al barco no está definido con claridad, y el mar y el cielo no están diferenciado, apareciendo el buque flotando en una nube lechosa. Son también obras de esta última época: *La última cena* (1490), hoy en Londres; *La mujer de Asdrúbal y sus hijos* (1490-1493), en Washington actualmente; La primera época de la Escuela de Ferrara acaba con Ercole de' Roberti, quien dejaría sentir su influencia en la siguiente generación y en los artistas de toda la Emilia Romagna.

La expedición de los argonautas (1480-90)

Ascenso al Calvario, de la predela del altar de San Giovanni in Monte (1482-86)

Se suceden numerosos episodios violentos como el **Saqueo de Roma (1527)** o

el asedio de Florencia (1529-1530). Casi simultáneamente, se puso en marcha la **Reforma (1517)**, que desató todas las violencias imaginables, empezando por Alemania. Además, se produjo la pérdida de la estabilidad económica debido al desplazamiento de las rutas comerciales (descubrimiento de América, avance turco en el Mediterráneo), más una crisis financiera a mediados de siglo. Es la época de la larga serie de sanguinarias guerras en Italia (distintas a las escaramuzas de las bandas de mercenarios del siglo XV), que comienza con la invasión francesa y termina con el asentamiento del dominio español. «Después de 1527 hubo un fallo de confianza, y con razón» (Clark). Miguel Ángel pinta el *Juicio Final* de la Capilla Sixtina encargado por Clemente VII como una especie de expiación por el Saco. Lo acabará, de mala gana, siendo ya papa Pablo III Farnesio, el último papa humanista, pero para entonces había dejado de ser «un acto de expiación -o el intento de exteriorizar un mal sueño- para convertirse en la primera y más grandiosa afirmación del poder de la Iglesia, y de la suerte que aguardaba a herejes y cismáticos. Pertenece a un período de severidad en el que la Iglesia católica se plantearía sus problemas dentro de un espíritu puritano casi idéntico al de los protestantes» (Clark). Pablo III (1468-1549), que llegó a cardenal porque su hermana era amante de Alejandro Borgia y a quien Tiziano haría un famoso retrato hoy en Nápoles, fue quien tomó las dos decisiones que conforman las bases de la **Contrarreforma** que frenará con éxito la Reforma: la creación de la **Compañía de Jesús (1539)** y convocar el **Concilio de Trento (1545-1563)**. Pablo III encargará además a Miguel Ángel los frescos de la Capilla Paulina y la finalización de las obras de San Pedro que ya estaban avanzadas pero a las que él les confiere unidad (no obstante, Della Porta corregirá la forma de la cúpula, las naves se alargarán y la fachada tendrá otro diseño). En 1590 se pone la última piedra de la cúpula de San Pedro, y en esa misma década nacerán Bernini, Borromini y Da Cortona, los grandes artistas del pleno barroco romano que empezará a florecer en torno a 1620, ya muertos Annibale Carracci (1609) y Caravaggio (1610). En este mismo momento, paralelamente, surgen grandes personalidades que lideran una profunda renovación religiosa que trasladará su energía al siguiente siglo: santa Teresa de Jesús (1515-1582), san Juan de la Cruz (1542-1591), san Ignacio de Loyola (1491-1556) o san Carlos Borromeo (1538-1584).

San Pedro, grabado del proyecto de Miguel Ángel para Pablo III

Tras Tiziano, Miguel Ángel y Rafael parecía que el arte había alcanzado la perfección. Muchos artistas pintaron "a la manera de" los grandes del pasado. **Ya no se imitan las obras de la naturaleza sino las de los grandes maestros**. Por ello recibieron el calificativo de *manieristas*. **Entre los años 1520 y 1580** aproximadamente, la pintura italiana cae atrapada en el influjo de ese ***Manierismo***. El "horror vacui", el rechazo de las estructuras espaciales claras y el gusto por las poses exacerbadas que responden a las leyes del arte y nada más que a ellas son algunas de sus características. Clark dice de la pintura de esa época: «cada vez que quiero consolarme del estado de la pintura en nuestros días, me basta con acordarme de la pintura floja, amanerada, afectada y repetitiva que se practicó en Roma durante unos cincuenta años del siglo XVI». En cambio E.H. Gombrich recuerda el momento en que la consideración del manierismo cambió: «En Viena, en aquella época, el problema de moda era el *manierismo*. Todo el mundo hablaba de manierismo. Se había puesto muy de moda al principio de los años treinta. Anteriormente, incluso para Berenson y Wölfflinn, el manierismo era un período de decadencia, de declive. Pero había habido en Viena un gran movimiento para rehabilitar los estilos despreciados. Esto se produjo al principio con la Edad Media. Luego, con el Barroco. *Barroco* era un insulto, ya sabe, y poco a poco, el barroco fue considerado espléndido.

Se seguía considerando el *manierismo* decadente, pero un cierto número de personas, en los años veinte, bajo la influencia del arte moderno, del arte anticlásico, empezaron a interesarse por él. Cuando Dvorák escribió sobre El Greco y el manierismo, a principios de los años veinte, relacionó de modo muy explícito el manierismo y el arte moderno. Podría mencionar un gran número de libros y artículos de aquella época en que el manierismo se aborda de manera positiva. El gran tema de conversación era descubrir cuál había sido la causa del manierismo, lo que había significado para su época: ¿había sido una crisis de la conciencia? etcétera. En cuanto se decidió que el manierismo era un estilo en sí mismo, con el mismo derecho a serlo que el alto Renacimiento, se dejó de hablar de «Renacimiento tardío» para definirlo, y se utilizó la palabra *manierismo*».

Hubo **tres fases diferentes** en la historia del movimiento *manierista* del Cinquecento en Italia. Los comienzos de **Pontormo (1494-1557)** y **Rosso Fiorentino (1494-1540)** en Florencia, y de **Domenico Beccafumi (1486-1551)** en Siena (el más interesante de los no florentinos), es sucedida por otra fase en la que el manierismo llega a Roma, entre 1520 y 1527, con las obras de Polidoro de Caravaggio, Perino del Vaga, **Rosso Fiorentino** en su segunda etapa y **Parmigianino** y por último una tercera en la que se difunde rápidamente debido al *saco de Roma* de 1527 y la consiguiente dispersión de artistas. Rosso Fiorentino acaba, por ejemplo, en Fontainebleau a partir de 1530. Los otros grandes centros de producción artística fueron Mantua, donde **Giulio Romano** se había establecido desde 1524; Bolonia, con Pellegrino **Tibaldi**; y Florencia, donde trabajaron en la corte de Cosme I de Médicis, **Vasari**, Salviati, **Bronzino**, Bernardo Buontalenti, Baccio Bandinelli, y los escultores Bartolomeo Ammannati, **Giambologna** y **Benvenuto Cellini**. El caso de Venecia es un tanto especial, con **Tintoretto**. En Francia puede citarse a un Antoine **Caron**, en el contexto de las guerras religiosas, y en España, a **El Greco**, que se forma precisamente en Venecia.

A **Giulio Romano (1499-1546)**, discípulo directo y colaborador de Rafael, se le cataloga como *manierista*, y si bien pintó "a la *maniera* de Rafael", especialmente en las obras en las que colaboraron juntos (Romano trabajaba a partir de diseños de su maestro, pero también podía encargarse de la concepción de partes de algunas obras, como en las *Estancias de Rafael* de los palacios papales), al morir su maestro en 1520, y tras acabar algunas obras pendientes (frescos sobre la vida de Constantino, la *Coronación de la Virgen*, la *Transfiguración*), evolucionó a una pintura enteramente personal. Los grabados de sus obras ayudaron a difundir lo que hoy se conoce como *manierismo* por toda Europa. Romano acepta una oferta de los Gonzaga para trasladarse a Mantua en 1524, poco antes del Saqueo de Roma (1527), que acabó de dispersar el taller del que fue su maestro. Pinta el más famoso fresco del manierismo, *La caída de los gigantes* (1532-35), en el Palacio del Té de Mantua, la residencia de verano de los Gonzaga. E.H. Gombrich, que escribió su tesis doctoral en 1934 dedicada al Palacio del Té, recuerda su objeto de investigación: «Si [el *manierismo*] es un verdadero estilo como el barroco o el

rococó, debe haber también una arquitectura manierista. Hubo muchas discusiones acerca de este problema. En ese momento, fui a Italia (a principios de los años treinta). Y, en el camino de vuelta, me detuve en Mantua y vi el Palacio del Té construido y decorado por Giulio Romano, el alumno favorito de Rafael. Es un edificio construido para Federico Gonzaga, entre 1527 y 1532, cerca de sus famosos establos, fuera de las murallas de la ciudad, para servirle, no de residencia, sino de lugar para los placeres y las fiestas. Este edificio impresiona todavía por la asombrosa variedad de salas decoradas por Giulio Romano y sus ayudantes, con retratos de caballos, escenas mitológicas y la célebre cámara de los horrores, la sala de los Gigantes. Me dije a mí mismo: "¡Bien! He aquí un edificio cuyas salas están decoradas en lo que llamamos estilo manierista y el arquitecto es la misma persona que el pintor que lo decoró. Sería, pues, interesante preguntarse si el estilo arquitectónico es igualmente manierista". Fui a ver a Schlosser y le dije que quería hacer mi tesis sobre Giulio Romano como arquitecto. Él me contestó que era muy buena idea. Analicé su arquitectura y la describí como manierista. Giulio Romano utilizaba en su arquitectura todos esos *capricci* y todos estos *jeux d'esprit* que caracterizan el estilo manierista. Mi tesis, en la que describía a la vez la arquitectura y los conjuntos decorativos de las diferentes salas, fue publicada, y se admitió que yo había aportado una contribución importante para definir la arquitectura manierista. En aquella época, yo decía que Giulio Romano disponía realmente de dos registros opuestos: uno, clásico y bastante severo, y el otro, un manierismo extravagante. Hoy día, ya no creo que las cosas sean tan sencillas, pero entonces, aquello causó una gran impresión. Mucho más tarde, me di cuenta de que sin duda había sido influido por Picasso. Pues Picasso había adoptado un estilo neoclásico, los *Ballets russes* y todas esas cosas, e igualmente había llevado al extremo la distorsión en sentido contrario. Así pues, un artista podía tener diferentes modos de expresión. En aquella época yo era un historiador de la arquitectura del Renacimiento. Y al mismo tiempo, mientras escribía aquello, Rudolph Wittkower, que trabajaba con los mismos temas, escribió un estudio sobre la Biblioteca Laurenciana de Miguel Ángel, estudio en el que llegó a conclusiones similares a las mías. Así pues, todo el mundo estaba de acuerdo: a partir de aquel momento, ya sabíamos lo que era la arquitectura manierista». Romano realizó para sus patronos todo tipo de obras arquitectónicas (Palacio del Té, la Catedral, el Palacio Ducal, la Iglesia de San Benedetto), de ingeniería y decorativas (muchas efímeras), que incluían desde la pintura al diseño de objetos suntuarios o de fiestas y recepciones, estableciendo un influyente taller para todo ello en Mantua (donde tuvo muchos pupilos). Romano muere el mismo año en que es nombrado arquitecto de la Basílica de San Pedro. En 1536 fue retratado por Tiziano, apareciendo como arquitecto, con un plano en la mano.

La caída de los gigantes (1532-35)

Jean de Boulogne (Giambologna) (1529-1603), escultor, consigue con su *Mercurio* de 1580 una escultura a la altura de los grandes clásicos. Otros pretendieron llamar la atención con cosas inauditas. En arquitectura **Federico Zuccaro (1543-1609)** optó por decoraciones llamativas, pero es **Andrea Palladio (1508-1580)** el más importante, con construcciones caprichosas y efectistas. **Giulio Romano (1499-1546)** es un discípulo directo y colaborador de Rafael, pero como pintor independiente es de destacar el estilo marcadamente manierista de los frescos de la *Sala de los Gigantes* del Palazzo Te, en Mantua. **Giorgio Vasari (1511-1574)** era familia de Signorelli, y se forma en el círculo de Andrea del Sarto y sus discípulos, Pontormo y Rosso Fiorentino, pero pasa a la historia sobre todo por sus *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, de 1550. **Bronzino (1503-1572)** fue otro discípulo de Pontormo, pero destaca por su refinadísimo estilo y su capacidad para las composiciones complejas, como los frescos de la capilla privada de la duquesa Eleonora de Toledo en el Palazzo Vecchio de Florencia (1540-45). **Pellegrino Tibaldi (1527-1596)**, pintor y arquitecto, viaja a España en 1586 para reemplazar a Zuccaro -que no logró satisfacer a Felipe II- como principal pintor de la corte, y encargarse de las decoraciones de El Escorial (frescos de la Biblioteca, algunos lienzos para la Basílica). **Benvenutto Cellini (1500-1571)**, escultor y orfebre, es otro artista típico de este período,

obsesionado con crear cosas nuevas, sorprendentes, nunca vistas, como su propia trepidante autobiografía, que Berlioz tomaría como referencia para una ópera en el siglo XIX. También para **Parmigianino (1503-1540)**, un discípulo de Correggio, la función del arte era trasmitir sensaciones exquisitas y excitantes, para lo cual tuvo que crear una necesaria artificiosidad. Un ejemplo es su afectada *Madonna del cuello largo* (1534-1540), que renuncia a la belleza natural o convencional para sorprender. Un gran logro suyo es el fresco de *Ciervo (Actéon) despedazado por la jauría* (1522-1524). Vasari cuenta que más adelante Parmigianino dejó la pintura para estudiar alquimia. **Antonio Campi (1523-1587)** anticipa el tenebrismo de Caravaggio aplicado a figuras inspiradas en Miguel Ángel y Rafael. La extensa familia de Campi y sus discípulos crean toda una escuela de pintura en Lombardía. **Paris Bordone (1500-1570)** fue un discípulo de Tiziano, en cuyo taller trabajó desde 1516 aproximadamente y a quien siempre siguió de cerca en su estilo (según Vasari no estuvo mucho tiempo en el taller de su maestro, con quien no tuvo una buena relación). Sus primeras obras son de la década de 1520. En 1534 gana el concurso de la Escuela de San Marco para pintar *La presentación del anillo al dux de Venecia*, que será su obra más importante (destinada a la Sala del Albergo, en la Scuola Grande di San Marco, y hoy en la Galleria dell'Accademia de Venecia). Según Vasari, durante un breve período (1538-39) se estableció en la corte de Francisco I en Fontainebleau, pintando sobre todo retratos y alegorías a partir de figuras femeninas, y tomando contacto con otros pintores manieristas italianos (Luca Penni, Francesco Primaticcio y Rosso Fiorentino) que influirán en su estilo. Pasará un tiempo también en Alemania (entre 1540 y 1543), en Augsburgo, trabajando para los Fugger. Entre 1548 y 1551 estará en Milán. Después establecerá un taller en Venecia (del que hay registros a partir de 1560) y continúa con su carrera, pintando en esta última época frescos. **Scipione Pulzone (1544-1598)** es un *contramanierista* en el sentido de partir de los grandes maestros de finales del Quattorcento, como Ghirlandaio, Perugino o el primer Rafael, en vez de sus inmediatos precedentes. Pulzone se pliega a los dictados de la Contrarreforma, que requieren sencillez y claridad, supeditando la obra al mensaje. Destacó sobre todo como soberbio retratista, género en el que alcanza cotas de realismo y naturalidad sorprendentes (por ejemplo, sus cardenales, hoy en la National Gallery). **Giuseppe Arcimboldo (1527-1593)** fue un pintor singular, que crea bodegones que componen formas, especialmente retratos (serie de *Los elementos*, 1566, o *Las estaciones del año*, 1573). Después de tener una enorme fama en vida cayó en el olvido, hasta su recuperación por las vanguardias de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Han sobrevivido muy pocas obras de su mano, aunque se hicieron muchas copias de sus creaciones, tanto el propio artista como otros copistas.

Hay quien considera a los *manieristas* **los primeros artistas modernos**, por su interés centrado en sorprender por encima de todo y sus **referentes puramente pictóricos**. Kenneth Clark comenta: «esa cumbre deslumbrante de altura humana que representaron Miguel Ángel, Rafael y Leonardo da Vinci duró menos de veinte años. Excepto en Venecia, fue seguida de un período de desasosiego que en muchos casos desembocó en desastre» (Clark).

El más grande de todos fue **Tintoretto (1518-1594)**, que se reveló contra el agradable clasicismo de Tiziano y buscó emocionar con cuadros impactantes e insólitos. Sus composiciones son confusas cuando no extrañas, heterodoxas o excéntricas, como la de su *Hallazgo de los restos de San Marcos*, de 1562, o su *San Jorge y el dragón* de 1555-1558. Vasari le acusaba además de ejecución descuidada, pero Tintoretto ya daba por conocida la pericia y sofisticación técnica a los que estaba acostumbrado el público y buscaba ante todo sorprender. En cuadros como *La presentación de la Virgen* (1556) o como *El lavatorio* (1548-49), hoy en Madrid, Tintoretto aborda complejas composiciones adaptadas al lugar donde se colocaría la obra y desde la que sería contemplada. En la segunda obra se representa el episodio del evangelio de San Juan en el que Jesús lava los pies a los Apóstoles (Juan 13, 12-15), aunque Tintoretto se basa más bien en el libro *I Quattro libri de la humanitá di Christo* de Pietro Aretino (1539). El cuadro tiene más de 2 metros de altura por más de 5 de anchura (210x533 cm), en un formato muy apaisado, con la escena más importante (Jesús lavando los pies en una jofaina a dos apóstoles) situada en el extremo derecho, muchos espacios vacíos entre los grupos de personajes y un perro tumbado en el suelo ante una mesa vacía justo en el centro, si uno mira la obra frontalmente. Esto se explica por el lugar al que estaba destinada la obra, producto de un encargo de 1547 de la Scuola del Santísimo Sacramento de la iglesia de San Marcuola de Venecia. El lavatorio iba a colocarse en el lado derecho del presbiterio de la iglesia, y el punto de vista de los fieles estaría precisamente muy cerca del extremo derecho del cuadro. El encargo incluía una *Última Cena* pensada para estar enfrente y que ampliaba un detalle que aparece en el fondo y a la derecha de la amplia escena de *El lavatorio*, que sería por tanto en este un reflejo en un espejo. Visto el cuadro desde su extremo derecho y de forma oblicua, las figuras de *El lavatorio* muestran cierto orden en su composición, desaparecen los espacios muertos y Cristo pasa a ocupar el lugar preeminente dentro del conjunto, evidenciándose el punto de fuga que pasa bajo el arco del fondo. Las líneas que parten de ese punto pasa por un personaje que se esconde tras una columna, que es Judas. El fondo arquitectónico toma directamente como referencia una ilustración de Sebastiano Serlio (1545) para la *Scena tragica de Vitruvio*, mientras que el perro toma como modelo el pintado por Jacopo Bassano (1510-1592) en *Dos perros de caza atados a un árbol* (1548), pintada el mismo año y hoy en el Louvre. Aunque la *Última Cena* sigue en su lugar original, Ferdinando Gonzaga, VI Duque de Mantua, compra *El lavatorio* a principios del siglo XVII y la sitúa en el Palacio Ducal de Mantua. Más tarde, en 1627, Daniel Nys, un comerciante, lo compra para la colección de Carlos I de Inglaterra. Tras la muerte de este, en 1651, su valiosa colección de vende en almoneda, donde Houghton la compra. En 1654 la vende a Alonso de Cárdenas, que la compra para Don Luis Méndez de Haro. Este regala el cuadro a Felipe IV, ávido coleccionista. Velázquez colocará la obra en la Sacristía de El Escorial. Velázquez la apreciaba enormemente («dificultosamente se persuade a que es pintura, tal es la fuerza de sus tintas y disposición de su perspectiva, que juzga poderse entrar por él y caminar por su pavimento enlosado de piedras de diferentes colores (...) Entre

las figuras hay aire ambiente»), que homenajea en *Las meninas* con la inclusión de un perro y un espejo. Sin embargo, la extrañeza de su composición una vez situado el cuadro en lugar distinto de aquel para el que fue concebido explica las opiniones negativas sobre esta obra, como la de Joseph Henry, un viajero irlandés señaló que Tintoretto «parece esmerarse en elegir el momento más inoportuno posible; sus cabezas son bajas y viles; sus actitudes vulgares y generalmente ridículas. (...) Retrata a uno de los discípulos tendido en el suelo, mientras otro le arranca la media». Su gusto por los cuadros de enormes dimensiones, recargados de personales y espectaculares queda de manifiesto en su *Crucifixión* (1565), concebida para una observación frontal, que mide 5x12 metros, y todavía en la Scuola di San Rocco de Venecia, y en la que las líneas radiales que tienen como centro al Cristo ordenan el aparente caos de personajes, con un colorido espectacular y volúmenes remarcados por un claroscuro extremado. El que se considera mayor cuadro del mundo, *El Paraíso* (1594), con 22x9 metros, es también obra de Tintoretto, y ocupa el lugar para el que fue creada en Venecia, la Sala del Gran Consejo del Palacio de los Dux, y que tiene un gran modelo preparatorio de 1588 hoy en el Thyssen de Madrid (de 1,7x5 metros). Su cuadro *Origen de la vía láctea* (h 1580) es especial también, pero en este caso por el tema, mitológico, y por el acabado, especialmente cuidado y totalmente de la mano del maestro (solía trabajar con ayudantes y discípulos). El cuadro está sobrepintado, pues una primera versión fue encargada por el médico y curandero veneciano Tomaso Rangone, quien se enriqueció y tomó su nombre al ser adoptado por una respetable familia veneciana (su apellido original era Gianotti). La leyenda en la que está basado el cuadro apareció en un tratado de botánica bizantino impreso en Venecia en 1538. Sabemos que Rangone conocía esa leyenda porque la había utilizado en una medalla acuñada en su honor en 1562. Rangone ya había contratado con anterioridad a Tintoretto para que pintara un ciclo de cuadros dedicados a San Marcos (en los que aparece él como personaje, por cierto). Cuando Rangone murió en 1577 Tintoretto recuperó el cuadro (o no llegó a acabarlo y entregarlo) y lo repintó para un nuevo cliente: el emperador Rodolfo II, que había subido al trono en 1576. Este tenía rasgos en común con Rangone, pues ambos eran aficionados a la astrología, la alquimia y el arte. Rodolfo acogió en su corte en Praga a científicos y eruditos, como Johannes Kepler, que desarrolló el telescopio y concibió el mundo celeste como un mecanismo de relojería, aunque también hacía horóscopos (en la época la astrología se consideraba una ciencia empírica). Ottavio Strada, que era el agente artístico del emperador y fue retratado también por Tintoretto, instruía a los pintores sobre los temas y la ejecución de las obras destinadas a la colección imperial, para la que compró al pintor veneciano tres cuadros con escenas de Hércules y *La Vía Lácte*a. Esta está llena de simbolismo amoroso y mitológico, pero también astrológico (como el águila con el cangrejo, símbolo zodiacal del emperador) y alquímico. «Nadie sabe lo que la pintura es capaz de hacer hasta que ha visto una obra de Tintoretto», dijo la novelista Virginia Woolf.

El lavatorio (1548-49)

Origen de la vía láctea (h 1580)

Crucifixión (1565)

Paolo Veronese (1528-1588) es considerado también un manierista, y lo es en términos cronológicos. Sus grandes cuadros *de aparato*, con composiciones complejas ricas en colorido y enmarcadas en arquitecturas palladianas (los trampantojos murales de Villa Barbaro, de hacia 1560; *Las bodas de Caná*, 1563; *Comida en casa de Simón Fariseo*, 1573; *La familia de Darío ante Alejandro*, 1565-1570; o *Jesús entre los doctores*, 1560) influirán doscientos años después directamente en un Tiépolo. *Las bodas de Caná* es un cuadro sobre lienzo enorme, de casi 7 por 10 metros. Fue pintado para el refectorio del monasterio veneciano de San Giorgio Maggiore (Napoleón se lo llevó a París, y hoy está en el Louvre). Este monasterio, en una isla frente a la plaza de San Marcos, fue reconstruido en el siglo XVI, cuando toda Venecia se llenó de suntuosos palacios renacentistas. El diseño del edificio corrió a cargo de **Andrea Palladio (1508-1580)**. Algo de la arquitectura renacentista ideal aparece en el fondo del cuadro. A la derecha de Cristo y sus discípulos aparecen retratados los benedictinos de San Giorgio, con vestidos suntuosos. A partir de un diseño de Veronés, en este cuadro (como en todos los de su tamaño) trabaja todo un taller, incluidos su sobrino y su hermano Benedetto Caliari. Este aparece en el cuadro como maître, vestido de blanco y examinando una copa de vino en primer plano. A la izquierda, la novia mira al espectador, como Cristo en el centro y un personaje vestido de un suntuoso verde a la derecha. Pero hay también personajes famosos entre las 150 figuras del cuadro, como los grandes pintores de Venecia retratados como músicos (Tiziano, de rojo, a la derecha; Veronés de blanco a la izquierda; y Tintoretto a su lado, girado hacia él), según cuenta el crítico de arte Zanetti en 1771. El compositor más importante de esta época en Venecia era **Andrea Gabrieli (1510-1586)**, organista de San Marcos, y puede que estén tocando música suya. Jesús realiza el milagro de la conversión de agua en vino, pero nadie parece darse cuenta. La fiesta de las bodas, con música, comida, vajilla de oro y plata, finos manteles, trajes exóticos, etc. refleja el lujo veneciano. Se decía que en la rica Venecia incluso los palillos eran de oro (una mujer se lleva uno a la boca en la parte izquierda del cuadro). En el balcón elevado hay espectadores y, sobre todo, criados, que no suelen representarse nunca, y que solían ser esclavos sarracenos, tártaros o circasianos de las colonias orientales.

Esto lo hizo también Veronés en *Comida en casa de Simón Fariseo*, y la Inquisición le llamó a declarar (él respondió que rellenaba los espacios vacíos con invenciones, y no le pasó nada, pero se cambió el título del cuadro, que representa en realidad la Última Cena). El cuadro se pinta poco después de una fiesta que se recordó durante mucho tiempo en Venecia: la de coronación de la mujer del dogo, Zilia Priuli, en 1557. Es muy probable que estos fastos inspiraran a Veronés. En 1500 se descubre la ruta marítima a la India, alrededor de África, por lo que ya no es necesario pasar por el Mediterráneo para transportar especias y otras mercancías exóticas, y además Venecia empieza a perder territorios en el Mediterráneo oriental a manos de los turcos una vez estos conquistan Constantinopla en 1453. La reacción veneciana fue cerrarse en sí misma y dedicarse a la ostentación y a las inversiones seguras en tierras en Italia continental, comenzando la ciudad su larga decadencia hasta el final de la República a finales del XVIII.

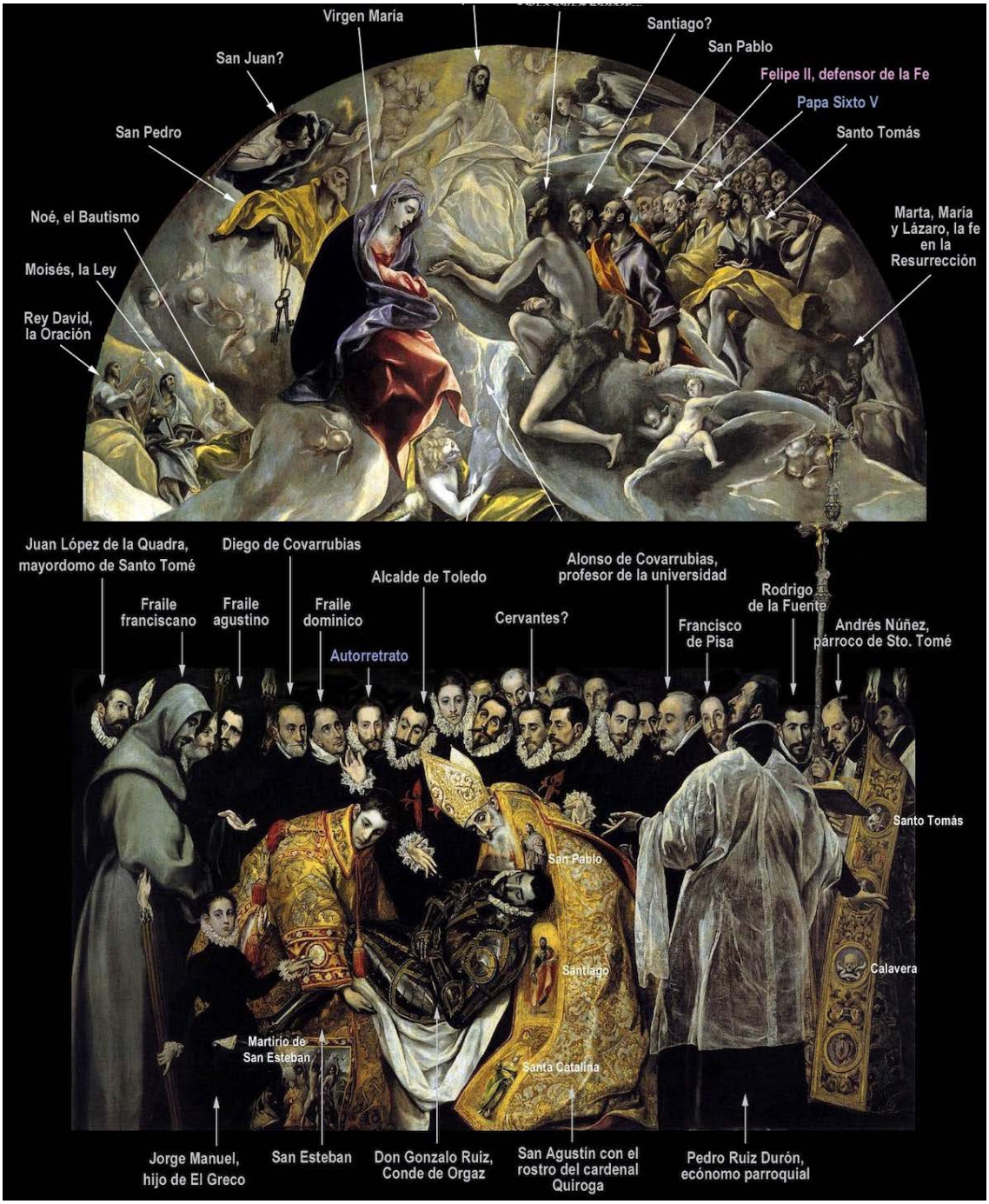
Comida en casa de Simón Fariseo (1573)

Las bodas de Caná (1563)

El Greco (1541-1614), de formación veneciana, llevó los procedimientos de Tintoretto al extremo, incidiendo en el desdén por las formas y colores naturales. Este estilo se aplica a todas las obras religiosas. Pero El Greco también pintó retratos muy austeros, en la línea de los de Tiziano, el más famoso de los cuales es *El caballero de la mano en el pecho* (1578-80). *El entierro del Conde de Orgaz* (1587) puede considerarse un retrato de grupo en su mitad inferior y un cuadro místico religioso en su mitad superior, y en él pueden verse combinados los dos estilos del pintor. Un ejemplo del manierismo extremo del cretense y de su peculiar estilo lo da la comparación del *Laocoonte y sus hijos*, obra original hallada en 1506 y fechada en torno al 40 a.C., y hoy en los Museos Vaticanos, y la interpretación de El Greco (1610-1614). Otro rasgo de originalidad del pintor es la temática pues, aunque excepcionalmente, pintó paisajes, como sus famosas vistas de Toledo (tres según el inventario de 1614), de las que se conservan dos: *Vista de Toledo bajo la tormenta* (1599–1600) y *Vista y plano de Toledo* (1608). En ellas El Greco construye el paisaje combinando elementos que ha extraído y sintetizado previamente, acentuándolos, resituándolos o deformándolos. Por otro lado, las cinco versiones de *La expulsión de los mercaderes del Templo* son un buen ejemplo de la evolución del pintor en el tiempo: la primera, de 1568, veneciana, es muy deudora de Tintoretto; la segunda, de 1571, es muy similar, pero incluye en su esquina inferior derecha retratos de cuatro artistas; la tercera, de 1595-1600, incorpora cambios de composición y perspectiva, que se centran y bajan el punto de fuga; la cuarta es de 1600 y muy similar a la anterior; y la quinta, de 1609, conservada en Madrid, replantea de nuevo el tema con una simetría en dos franjas horizontales y una fuerte radicalidad en la representación de las formas y los colores. El Greco había vivido en la ciudad de Venecia hasta 1570 y en Roma hasta 1577, momento en que emigra a España, primero a Madrid y poco después a Toledo, donde residirá el resto de su vida rodeado de un pequeño círculo de intelectuales, chocando a menudo con los criterios estéticos fijados en la Contrarreforma. En 1584 el rey Felipe II rechaza el *Martirio de San Mauricio* encargado para uno de los altares de la Basílica de El Escorial, momento a partir del cual El Greco se concentrará en una clientela privada y no institucional. Los estudios de Carmen Garrido (*El Greco pintor*) indican que de las 140 obras conservadas de este artista (se han perdido unas cien más) sólo la mitad son de su mano, siendo el resto trabajos de su taller. El maestro se centraba en los grandes encargos, dejando los menores y las copias para sus aprendices y ayudantes, como Luis Tristán, Pedro de Orrente o su propio hijo. Francisco Pacheco, suegro de Velázquez y tratadista de arte, visita al taller del Greco en 1611, y sobre esta experiencia escribirá: «Hay que ver cuánto trabaja el griego para que parezca que sus cuadros están sin trabajar (...) a eso llamo yo trabajar para ser pobre». El Greco tuvo también discípulos que desarrollaron una carrera independiente, como Luis Tristán de Escamilla (1586-1624), quizás el mejor de todos ellos, en cuyas obras puede verse la influencia de su maestro más adelante mezclada con la de Caravaggio en una suerte de eclecticismo barroco. Es muy posible que en algún momento posterior a 1609 Escamilla viajara a Italia, donde pudo conocer a Ribera (que

había llegado allí en 1610, vía Nápoles o Génova). El caso es que Escamilla se estableció en Roma, donde pudo conocer al pintor italiano Tanzio da Varallo (1775-1633), ecléctico como él y entre los cuales hay llamativas similitudes estilísticas en un puñado de obras. El caso es que Tanzio pudo tener relación directa con Caravaggio, tanto en Nápoles como en Roma. En estos dos artistas, Escamilla y Tanzio, parecen cruzarse las influencias de El Greco y Caravaggio, quizás con la mediación de Ribera, en una mezcla de estilos singular.

El entierro del Conde de Orgaz (1587)



Identificaciones en *El entierro del Conde de Orgaz*

El Greco fue un artista mal comprendido en su época, fuera de un círculo limitado, y así continuó su fama hasta finales del XIX, cuando los pintores vanguardistas lo conocen y pasan a considerar su obra un precedente directo de un espíritu moderno. Su renacer en la consideración de los artistas tiene su inicio en el Romanticismo, con la apertura de la Galería Española de Luis Felipe de Orleans en el Louvre (1838), con nueve obras del Greco que llaman la atención de Baudelaire o Delacroix. Manet viaja a España en 1865 y conoce su obra en Madrid y Toledo, y Cézanne copia en 1882 *La dama del armiño* (1577-79), atribuida entonces al cretense (hoy se atribuye a Claudio Coello). En España Mariano Fortuny y su círculo aprecian su pintura, especialmente por su

colorido, así como Sorolla y Rusiñol, en cuyos retratos puede encontrarse su huella. La Generación del 98 puso a El Greco en relación con la poesía mística de Santa Teresa de Jesús (1514-1581) y San Juan de la Cruz (1542-1591). *La Apertura del Quinto Sello o Visión del Apocalipsis o La Visión de San Juan* (1608-14), que en 1905 había adquirido el pintor Ignacio Zuloaga, verdadero promotor de la recuperación de su fama, y que incluye como fondo en *Mis amigos* (1920-32), en el que aparecen escritores de la Generación del 98, influyó en *Las señoritas de Aviñón* de Picasso, obra clave del siglo XX (ese cuadro de El Greco acabaría en las salas del MET en 1956). Picasso había conocido la obra de El Greco en Madrid, y la había copiado obsesivamente entre 1898 y 1899 y después en su Período Azul (1901-04) antes de dejar sentir su huella en el cubismo. Cuando más adelante Picasso reinterprete grandes obras del pasado El Greco volverá a estar muy presente. A través de Picasso la influencia de El Greco pasa a otros muchos pintores, como Derain o Modigliani, mientras que los paisajes del cretense están presentes en los de Chaïm Soutine y Marc Chagall. El surrealismo era un candidato idóneo para recibir a El Greco, como así fue y queda de manifiesto en obras de Óscar Domínguez o André Masson (este último cita expresamente la vista de Toledo en su *Vista emblemática de Toledo* (1942). El *orfismo* de Robert Delaunay se vio influido por el colorismo espiral de los cuadros de El Greco, cuya obra conoció junto a su mujer durante su estancia en España. El Greco recibió una intensa atención en la esfera germánica en general, desde el *Viaje por España* (1910) de Julius Meier-Graefe y las monografías de August Mayer (1911) y Hugo Kehrer (1914) y la actividad de diversos coleccionistas que buscaron y compraron su obra (Marczell von Nemes, Bernhard Koehler), incluyendo en la obra de Macke, Marc, Klee, Schiele, Kokoschka, Beckmann y Hofer. En Estados Unidos su influencia viene de William Merritt Chase, Mary Cassatt (que estimuló el coleccionismo de su obra en Estados Unidos), Sargent y Benton, maestro de Pollock, a quien transmite su pasión por El Greco, que deja una huella evidente en su obra (*Gotico*, 1944). En Hispanoamérica de Diego Rivera, que conoce su obra en España, pero también a través de los escritos Zuloaga, con influencia evidente en *Adoración de la Virgen y el Niño* (1913), pero también de Orozco y Roberto Matta, conociendo este último la obra de El Greco en España y traspasando su influencia a los expresionistas abstractos. Francis Bacon toma elementos de pinturas de El Greco, que conoce directamente en España, para sus composiciones figurativas. La influencia en Giacometti, que copia varias obras del cretense, es también directa y evidente, incluso en sus esculturas de caminantes alargados. El director cinematográfico Sergei Eisenstein (1898-1948) escribió un ensayo dedicado al pintor (El Greco, cineasta, 1937-41), al que admiraba, y en el que señala que sus escenografías y composiciones son un precedente directo del montaje cinematográfico moderno. Eisenstein, que tomó alguna de las obras de El Greco como referencia para componer sus planos, declara: «¡Qué cinematográfico era todo lo que este viejo español hacía! C'est piquant!».

A diferencia de El Greco, que no consiguió que el rey Felipe II se sintiera atraído

por su pintura, la italiana **Sofonisba Anguissola (1535-1625)** logra un importante éxito en la corte española. Sofonisba fue sobre todo pintora de retratos, con características poses informales. Ella misma y su familia son los motivos más frecuentes, junto a los retratos de aparato de grandes personalidades. Su formación es italiana, y fue animada por su padre, Amilcare, al igual que sus cinco hermanas, a cultivarse, también en el campo del arte. Estudió pintura con Bernardino Campi y más tarde con Bernardino Gatti. En 1554 viaja a Roma, donde conoce a Miguel Ángel, quien la instruye informalmente durante dos años. Vasari la alabaría por su talento. En 1558, siendo ya conocida, viaja a Milán, donde conoce y pinta al duque de Alba, quien está preparando la boda de Felipe II con Isabel de Valois, hija de Catalina de Médici. El duque la incluye en el cortejo de la novia que viajará a España. Así es como Sofonisba llega a España, donde estaría 13 años (1560-1573), primero al servicio de la reina (fue su profesora de pintura y dibujo) y después, tras la muerte de esta en 1568, como tutora de la infanta Isabel Clara Eugenia. Durante este tiempo trabajaría adaptándose a las convenciones establecidas por **Alonso Sánchez Coello (1531-1588)**, retratista oficial del rey Felipe II y discípulo de **Antonio Moro (1519-1578)**, cuyo estilo imitaría tan bien que la autoría de alguna de sus obras se confunde. Sofonisba pintó en esta época muchos retratos de corte, incluido el del rey (*Retrato de Felipe II*, 1573) y toda la familia real, pero no la *Dama del armiño*, que se le atribuyó a El Greco y a ella pero que es de Claudio Coello (quien tiene un retrato de Catalina Micaela, hija de Felipe II, con gran parecido a la dama del armiño). Tras casarse en 1573 se traslada a Sicilia con su marido, un noble siciliano hijo del virrey de la isla, y allí permanece hasta 1579, fecha de la muerte de él. En todo momento contó con el apoyo del rey Felipe II, que la pensionaba. En 1581 vuelve a casarse, esta vez con un rico comerciante, y se instala en Génova, donde reside hasta 1615, trabajando sin trabas y recibiendo visitas de muchos artistas (entre otros, van Dyck, que dejó sus impresiones del encuentro en su diario). En 1615 vuelve a Sicilia, donde reside hasta su muerte, respetada y admirada internacionalmente, y cuya fama alimentaría un mito que serviría de referente a otras artistas femeninas. Se le atribuyen unas 50 obras en total. Dado que muchas de las obras no están firmadas, hay problemas de atribución. Se ha dicho que esto se debía a su condición de mujer, pero lo cierto es que en algunas obras aparece la firma (sobre todo retratos familiares y autorretratos) y por otro lado pintores profesionales de la época como Sánchez Coello o Antonio Moro tampoco firmaban sistemáticamente sus trabajos. Anguissola tuvo un precedente importante en **Catharina van Hemessen (1528-1565)**, pero mucha mayor influencia posterior que cualquier otra pintora, pues su fama y prestigio sirvió de ejemplo y facilitó el camino a otras, como **Lavinia Fontana (1552-1614)**, formada con su padre, pintora barroca de la corte del papa Clemente VII con taller propio, influida por Anguissola y autora de una amplia producción de temas diversos (retratos, pintura religiosa y mitológica, esta última presentando desnudos); **Artemisia Gentileschi (1593-1654)**, pintora caravagista e hija del también famoso pintor Orazio Gentileschi; **Bárbara Longhi (1552-1638)**, influida por Leonardo y Rafael, y alabada por Vasari; o la bodegonista **Fede Galizia (1578-1630)**. La propia Sofonisba tuvo cuatro

hermanas pintoras, Elena, Lucía, Europa y Anna María, pero ninguna tuvo una carrera, pues abandonaron la pintura tras tomar los hábitos o casarse, aunque sólo Lucía, que murió joven, tuvo un talento que se pudiera comparar al de Sofonisba.

Retrato de Felipe II (1573)

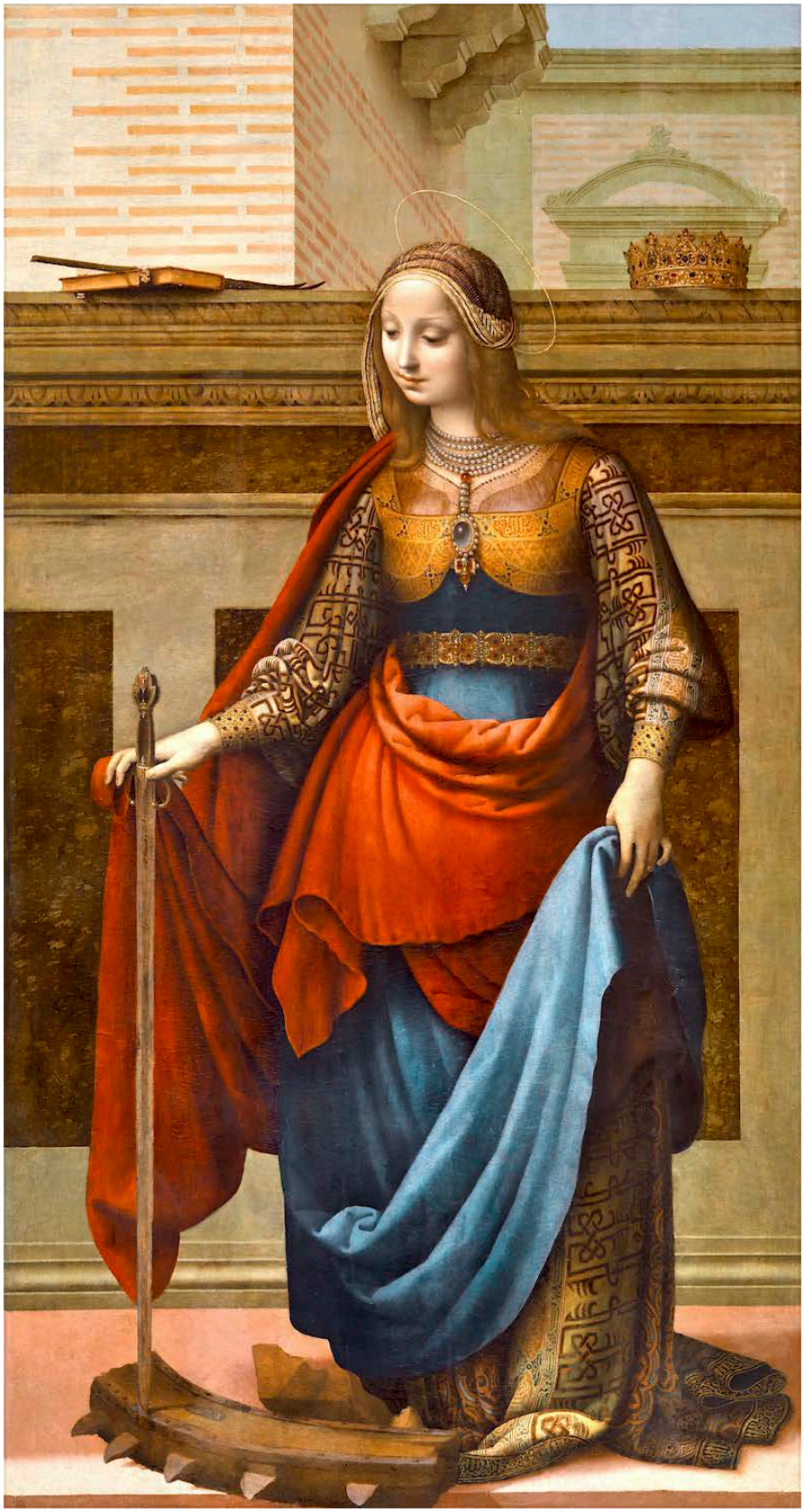
Aragón y Francia se disputan el sur de Italia durante el siglo XV, pero en **1503** Gonzalo Fernández de Córdoba, El Gran Capitán, toma la ciudad de **Nápoles**, que pasa definitivamente a la órbita española (Fernando el Católico visitará la ciudad en 1506-1507). Nápoles era en el siglo XVI la segunda ciudad de Europa más poblada tras París, con más de cien mil habitantes, con una intensa actividad cultural humanista que desarrolla un «humanismo monárquico» de la mano de Giovianni Pontano (1426-1503) o Jacopo Sannazaro (1458-1530),

opuesto al «humanismo cívico» del norte, pero carente de una escuela artística local. El Renacimiento entra en España a través de Nápoles en buena medida, pues artistas españoles se instalan allí, viajan al Norte de Italia y llevan consigo lo que han aprendido cuando vuelven a España. En Italia se desarrolla lo que Vasari llamó la «maniera moderna», con Leonardo y Giorgione primero y Rafael y Miguel Ángel después, en Milán, Florencia, Venecia y más tarde en Roma. Un pintor sin identificar, conocido como **Maestro del Retablo de Bolea**, aparece a principios de siglo y desarrolla en Nápoles una pintura arcaica y detallista influida por la escuela flamenca y la tradición miniaturista del norte de Europa (*Breviario-Misal de Fernando el Católico*, 1506-07), con influencias del Quattrocento italiano en lo relativo a la perspectiva y los claroscuros, en la línea estilística de Juan de Borgoña y Pedro Berruguete. El retablo de la Colegiata de Santa María La Mayor de Bolea, en Huesca, de la última década del siglo XV o primera del XVI, da nombre a ese pintor anónimo. El retablo es una obra de gran complejidad compuesto por 18 tablas dedicadas a historias de la Virgen y a la Pasión de Cristo, más 2 tablas laterales con San Agustín y el Papa Gregorio Magno. La carpintería dorada donde se alojan las tablas contiene 57 esculturas policromadas. Las pinturas muestran una síntesis de la pintura italiana del final del Quattrocento, con un uso correcto de la perspectiva lineal, y de la pintura del norte y la provenzal que procede de ella (Josse Lieferinxe, Barthélemy d'Eyck, Enguerrand Quarton), con sus característicos colores brillantes. Juan de Borgoña introduce el uso de la perspectiva lineal en Castilla, pero algo después que el Maestro del Retablo de Bolea, cuya identidad se discute aún hoy (se ha propuesto su identificación con Hernando del Rincón de Figueroa, Pedro de Aponte o Vincenzo Maurizio). Una pista puede ser la personalidad que encargó el célebre retablo, y que todo apunta (no es seguro) a que fue Alfonso de Aragón, hijo del rey de Aragón Fernando el Católico, y arzobispo de Zaragoza. Se cree que el San Agustín del retablo puede ser un retrato de Alfonso de Aragón, cuyo pintor personal era precisamente Hernando del Rincón de Figueroa (h. 1460-h. 1525). El manierista **Pedro Fernández de Murcia (1480-1521)**, pintor y escultor, trae a Nápoles de Lombardía las nuevas maneras que ha conocido allí, además de la influencia de Rafael, cuya obra pudo conocer en un probable viaje a Roma (*San Juan Bautista*, 1508-10). Esa importación a la abierta Nápoles de la revolución artística del norte viene también de la mano de artistas italianos, como el escultor florentino **Andrea Ferrucci (1465-1526)** y el pintor lombardo **Cesare da Sesto (1477-1523)**, formado en Milán en el entorno de Leonardo. Causa un enorme impacto en los artistas locales la llegada a Nápoles de *La Virgen del Pez* (1513-14), pintada por el mismo Rafael encargada por Geronimo del Doce para la capilla de Santa Rosalía del Monasterio de San Domenico. Trabajan también, bajo influencia del estilo de los grandes maestros del Renacimiento italiano, los escultores **Diego de Siloe (1495-1563)** y **Bartolomé Ordóñez (1480-1520)**, el pintor y escultor **Alonso Berruguete (1488-1561)**, hijo de Pedro Berruguete, y el pintor y arquitecto Pedro Machuca (1490-1550), formado en el entorno de Miguel Ángel y Rafael (pudo ser el Petro Spagnolo de algunas referencias) y que diseñará años después el Palacio de Carlos V en Granada. También tuvo la ciudad visitantes ilustres como **Polidoro da Caravaggio (1499-1543)**, que fue

ayudante de Rafael, y artistas locales como **Girolamo Santacroce (1502-1537)**. En 1527-28 la guerra entre el emperador Carlos V y el Papa, que lleva al saqueo de Roma en 1527, provoca la vuelta de los artistas españoles a su patria, donde desarrollan el **Renacimiento español**: Ordóñez trabajará en Barcelona, Siloe en Burgos y Granada, Machuca en Jaén, Granada y Toledo y Alonso Berruguete en Valladolid y Toledo.

Pedro Berruguete (1445-1503) pudo ser el «Perus Spagnolus» del que se tiene noticia en Urbino en 1477, por lo que se trataría de uno de los pintores españoles que conocen de primera mano el Renacimiento italiano, en este caso del Quattrocento, y lo traen a España. Debió llegar a Italia unos cinco años antes de la fecha antes señalada, con una formación previa en Castilla, aunque posiblemente de un maestro de Europa del norte, donde había dejado ya algunas obras. En Italia trabajó un tiempo para el duque Federico de Montefeltro (*El doble retrato de Federico de Montefeltro y de su hijo Guidobaldo*,), pero en 1483 estaba ya trabajando en Toledo. Su estilo es una mezcla entre el arte flamenco y el italiano (modelos clásicos, anatomía humana), aunque con un menor nivel de calidad tras su vuelta a España, dejando importantes obras documentadas como el retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava (h. 1490), en Palencia, la pintura mural del exterior de la capilla de San Pedro de la catedral de Toledo (1497), el inacabado retablo mayor de la catedral de Ávila (1499) y el retablo de Guaza de Campos (1501), también en Palencia y del que no ha sobrevivido más que una tabla.

Fernando Yáñez de la Almedina (1470-1520), el «más exquisito pintor del Renacimiento en España» según Elías Tormo, es especialmente interesante por cuanto muestra una clara influencia de la pintura de Leonardo (*Santa Catalina*, hacia 1510, en el Prado), con quien pudo quizás colaborar en el perdido mural de *La batalla de Anghiari* en 1505 (hay referencias a un «Ferrando Spagnolo dipintore», que podría ser Yáñez). Además muestra influencias de pintores como Pollaiuolo, Rafael, Filippino Lippi y Perugino, o incluso de los grabados de Durero. Yáñez de la Almedina lleva todas estas influencias quatrocentistas a Castilla-La Mancha (catedral de Cuenca, donde trabaja entre 1526 y 1531 dejando uno de los mejores conjuntos de pintura renacentista de España) y a Valencia capital (la catedral y diversas iglesias). No pasa por Nápoles, que es en esta época una etapa intermedia entre España e Italia para muchos artistas.



Santa Catalina (1510)

Juan de Borgoña (activo 1495-1535) es un caso interesante porque aunque pinta en el siglo XVI, introduce el estilo del *Quattrocento* italiano en Castilla. Se sabe poco de él antes de su aparición en Toledo en 1495 como pintor del claustro de su catedral, junto a **Pedro Berruguete**, aunque su nombre apunta a

una posible procedencia franco-flamenca. Alguien le supuso hermano del escultor Felipe Bigarny, pero no hay pruebas de ello. No obstante su estilo es claramente cuatrocentista toscano, más avanzado que el de Berruguete, y dado que pinta al fresco y muestra un uso perfeccionado de la perspectiva lineal, cabe suponer que tuvo una larga estancia en Italia previa a su llegada a España. Chandler R. Post considera que pudo formarse y trabajar en el taller de Domenico Ghirlandaio, quien muere precisamente en 1494, y del que se observan varias influencias en los trabajos de la sala capitular toledana. Pero además de la influencia de Ghirlandaio se detectan influencias de la Roma de Sixto IV, en la que se reunieron diversos pintores para la decoración del Vaticano (Capilla Sixtina y Biblioteca Apostólica). Pudo hacer un viaje a Italia en algún momento entre 1504 y 1506, pero a su vuelta sigue trabajando en diversas capillas de la catedral Toledo si bien en 1508 acaba el retablo de la catedral de Ávila, que Berruguete deja sin terminar a su muerte. De sus trabajos en Toledo, siempre con la promoción del Cardenal Cisneros, lo más destacado es la sala capitular, pintada entre 1509 y 1511, una pintura mural al óleo y no un fresco. En 1514 pinta la capilla mozárabe y en 1519 la librería catedralicia, también en la catedral toledana, esta última perdida. Cisneros muere en 1517 y Juan de Borgoña busca otros clientes por toda Castilla (Madrid, Cuenca, Guadalajara o Salamanca), ayudándose cada vez más de un taller con muchos discípulos que crearía escuela. Entre los trabajos más importantes se encuentran los retablos de Camarena (1517) o Pastrana (1518), las intervenciones en la Universidad de Alcalá (1519) o la Trinidad del altar mayor de la catedral de Toledo.

Rubén Osuna Guerrero
Facultad de Ciencias Económicas, UNED
Paseo Senda del Rey 11
28040 Madrid
rosuna@cee.uned.es
rosuna@gmail.com