

# Manual Básico

de Historia del Arte

Colección manuales uex - 49



M<sup>a</sup> Pilar  
de la Peña Gómez

49

M<sup>a</sup> PILAR DE LA PEÑA GÓMEZ

MANUAL BÁSICO  
DE HISTORIA DEL ARTE

UNIVERSIDAD  DE EXTREMADURA

2008

DE LA PEÑA GÓMEZ, M<sup>a</sup> Pilar de la

Manual básico de Historia del Arte / M<sup>a</sup> Pilar de la Peña Gómez. —  
Segunda edición. — Cáceres : Universidad de Extremadura, Servicio  
de Publicaciones, 2008  
200 pp; 17x24 cm. — (Manuales UEX, ISSN 1135-870-X;49)  
ISBN 84-7723-716-6

1. Arte-Historia. I. Título. II. Universidad de Extremadura, Servicio de  
Publicaciones, ed. III. Serie  
7 (091)

1<sup>a</sup> edición, 2006

2<sup>a</sup> edición, 2008

Edición digital, 2018



Edita:

Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones  
C/ Caldereros, 2 - Planta 2<sup>a</sup>. 10071 Cáceres (España)  
Tel. 927 257 041 ; Fax 927 257 046  
E-mail: [publicac@unex.es](mailto:publicac@unex.es)  
<http://www.unex.es/publicaciones>

ISSN 1135-870-X

ISBN 84-7723-716-6

Depósito Legal CC-149-2006

*Impreso en España - Printed in Spain*

*Maquetación, fotomecánica e impresión: Gráficas Color Extremadura - Cáceres - 927 236 712*

# ÍNDICE GENERAL

## ÍNDICE

	INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DEL ARTE	11
I.-	LA EDAD ANTIGUA	15
	1. El arte egipcio	15
	2. El arte mesopotámico	21
	3. El arte griego	25
	4. El arte romano	31
	5. El arte paleocristiano	38
II.-	LA EDAD MEDIA	43
	1. El arte bizantino	43
	2. El arte islámico	47
	3. El arte románico	53
	4. El arte gótico	60
III.-	LA EDAD MODERNA	69
	1. El siglo XV en Italia	69
	2. El siglo XVI	76
	2.1. Introducción	76
	2.2. Italia	79
	2.3. España	90
	2.4. Alemania	91
	2.5. Países Bajos	93
	3. El siglo XVII	94
	3.1. Introducción	94
	3.2. Italia	97
	3.3. Francia	104
	3.4. Flandes	110
	3.5. España	112
	3.6. Holanda	115
	4. El siglo XVIII	121
	4.1. Introducción	121
	4.2. Francia	126
	4.3. Italia	130

# ÍNDICE

	4.4. Inglaterra	133
	4.5. Austria y Alemania	138
	4.6. España	141
IV.-	LA EDAD CONTEMPORÁNEA	145
	1. El siglo XIX	145
	1.1. Introducción	145
	1.2. El Romanticismo	147
	1.3. El Clasicismo	151
	1.4. El Realismo	152
	1.5. El Impresionismo	154
	1.6. El Postimpresionismo	158
	1.7. El Neoimpresionismo	161
	1.8. El Modernismo	162
	2. El siglo XX	166
	2.1. Introducción	166
	2.2. El Fauvismo	168
	2.3. El Cubismo	169
	2.4. El Futurismo	172
	2.5. El Expresionismo alemán	173
	2.6. La Abstracción	175
	2.7. El Dadaísmo	176
	2.8. El Surrealismo	177
	2.9. El Funcionalismo	181
	2.10. Últimas tendencias	184
	BIBLIOGRAFÍA	187

### III. LA EDAD MODERNA

#### 1. EL SIGLO XV EN ITALIA

##### *a) Introducción*

Con el siglo XV italiano comienza el Renacimiento y, con éste, la Edad Moderna, que se caracteriza por el resurgir europeo en todos los aspectos, rompiendo de manera drástica con la tradición medieval. Mientras que en la mayor parte de Europa se implantan monarquías autoritarias, Italia se divide en pequeñas ciudades-estado, que, normalmente rivales entre sí, se gobiernan según el régimen de señoría, que consiste en el poder hereditario de influyentes familias. Esta Italia desunida nada tiene que ver con la que tiempos muy atrás había dominado el mundo entero, pero en ella se impone un firme deseo de recuperar la gloria perdida y de desmarcarse de una Europa cuyas raíces son medievales y no clásicas como las suyas.

Este anhelo surge por primera vez nada más iniciarse el siglo XV en Florencia, que, a pesar de su debilidad, había logrado mantener su independencia frente al ducado de Milán, que aspiraba a ser dueño de toda Italia. Esta victoria supone para los florentinos un motivo de gran orgullo que relacionan con sus orígenes como colonia de la Roma republicana. La idea de haber sido fundada por los romanos, dominadores de todo el mundo, imprime un fuerte sentido de superioridad. La economía florece gracias a la producción de lana y a la banca, mientras que la burguesía mercantil ostenta el poder y hace posible con sus encargos la eclosión del Renacimiento, pues por medio del arte se adquiere fama y se compite con otras ciudades. Surge así un mecenazgo que financia obras para su propio prestigio que ya no monopoliza la Iglesia. Esto favorece que el artista se desvincule de la rígida estructura gremial y entre en un nuevo sistema de mercado artístico basado en la contratación permanente y en el encargo de obras según compromisos escritos.

Los primeros grandes mecenas de Florencia son los Médicis, familia que, ligada a la historia de la ciudad desde principios del siglo XIII, se dedica al comercio y, sobre todo, a las finanzas. Sus miembros más sobresalientes son Cosme el Viejo (1389-1464), que toma las riendas de la ciudad desde 1434 a 1464, y su nieto Lorenzo del Magnífico (1449-1492), que lo hace desde 1469 hasta su muerte, convirtiéndose este último en un gran protector de las artes. En 1494 es expulsado de la ciudad su hijo Piero (1472-1503) y a partir de ese momento comienza un período de cuatro años regentados por Girolamo Savonarola (1452-1498), monje dominico que establece un régimen autoritario basado en la penitencia y en la austeridad de las costumbres hasta que se instaure la república en 1498, vigente hasta que en 1512 los Médicis recuperan el poder.

El término Renacimiento alude a una etapa de la historia que, comenzada en el siglo XV italiano y extendida al XVI en el resto de Europa, pretende resucitar la Antigüedad grecolatina, tanto en su cultura como en sus valores cívicos, por considerar que en ella el hombre alcanzó sus mejores logros en todos los sentidos. Todo ello fue aniquilado por los invasores bárbaros, que, con su desprecio a lo clásico y con su incultura, dieron paso a un largo período de oscuridad, la Edad Media. Por tanto, en la esencia del Renacimiento se encuentra un rechazo rotundo hacia todo lo medieval y un afán de tender un puente directo con los griegos y los romanos. Su soporte filosófico es el Humanismo, que, con su visión racionalista y antropocéntrica del mundo, coloca al hombre en el centro de todo, con lo que ensalza la naturaleza frente a lo sobrenatural. Los humanistas, generalmente pertenecientes a la burguesía acomodada y al margen de la Iglesia, son expertos en las “letras humanas”, en contraposición a las divinas, por lo que rompen con el enfoque teocrático imperante en el medioevo. Después de un largo período en que el hombre se subordinaba en todo a Dios, ahora confía plenamente en sus propias posibilidades y adquiere nuevos valores, como la autosuficiencia, los méritos personales, las virtudes cívicas y la fama. Su nivel social ya no viene impuesto de un modo hereditario, sino que depende de los logros individuales.

Para el nuevo hombre renacentista dos son los caminos del conocimiento: las experiencias humanas y los clásicos grecorromanos. El resultado es una síntesis entre el pensamiento platónico (pagano) y el cristiano, pues, si Dios es el creador de todo, la perfección divina está presente en la naturaleza. El hombre, plenamente consciente de su capacidad moral e intelectual, asume la misma función creativa para generar belleza y una vida digna, por lo que ya no se siente inferior. Si en el Gótico Dios se humaniza para estar cerca del hombre, ahora éste casi alcanza a Dios, pues al crear se siente grande como él. Esta confianza en sí mismo, unida al estudio de los textos antiguos, hace posible el desarrollo de la ciencia experimental, como la Geografía, la Astronomía y la Medicina.

Como consecuencia de esta interpretación cristiana de lo clásico se produce una nueva concepción del mundo, del arte y del artista. El cosmos ordenado numéricamente en las teorías platónicas y pitagóricas equivale ahora a la armonía divina. Se impone así un enfoque racional, según el cual todo, incluido el arte, es mensurable y revela la perfección celeste. Ésta también afecta al hombre, que, hecho a imagen y semejanza de Dios, pasa a ser el motivo principal para el artista. Éste aplica las matemáticas para manifestar la nueva relación entre

el hombre y Dios, de manera que el arte se transforma en una actividad intelectual, pues se entiende como un proceso de conocimiento objetivo, por lo que abandona el carácter artesanal que tuvo en la Antigüedad y en la Edad Media.

Por primera vez en Italia durante el siglo XV las artes visuales obtienen el rango de artes liberales, concepto que se remonta a Platón y se refiere a aquellas ramas del saber que, por fundarse en lo teórico, corresponden a la educación de la nobleza, como las matemáticas, la gramática, la retórica o la filosofía. Por tanto, el arte se excluía de esta selección por su condición manual, aunque esto cambia ahora porque el artista recibe también una sólida preparación teórica, con lo que se empieza a considerar un hombre de ideas y, por tanto, asciende desde el punto de vista social, con la conciencia de recibir su creatividad como un don del cielo y, por tanto, de ser alguien superior. Por ello firma sus obras, escribe tratados y poemas, o se independiza de los gremios al aceptar de manera particular encargos que ya no provienen exclusivamente de la Iglesia. La obra de arte se convierte entonces en el producto de su mente, cuyo principal objetivo es imitar una realidad que, al mismo tiempo, debe ser corregida para alcanzar el máximo grado de belleza. Lo logra a través de formas perfectas e ideales, que se traducen en composiciones cerradas basadas, por un lado, en la independencia de las partes para definir nítidamente la geometría y, por otro, en un espacio según la simetría y las proporciones humanas.

#### *b) Arquitectura y escultura*

El espacio arquitectónico del Renacimiento, tanto en el siglo XV como luego en el XVI, hace visible el orden cósmico. Esto explica que sea geométrico, proporcionado, autónomo, centralizado, estático y unitario. Es geométrico porque se mide matemáticamente para expresar la actitud racional del hombre ante lo divino, que se manifiesta en el equilibrio entre horizontales y verticales, en contrapartida con el carácter ascensional del Gótico. Por eso, también es proporcionado según la escala humana, lo que implica recuperar los órdenes clásicos, que además dan belleza divina a los edificios. Es autónomo, tanto en sí mismo como con respecto al entorno, pues sus partes no se funden unas con otras. Por esto, cada elemento destaca con nitidez de los demás, pues las superficies se dividen continuamente para lograr la máxima claridad y el edificio se levanta como algo aislado de lo que le rodea. Así se abandona la integración espacial gótica, pues ya los miembros arquitectónicos se asumen de modo individual y no como piezas de un todo que se entrelazan constantemente. Por último, es un espacio centralizado porque parte de un punto bajo la cúpula, lo que le confiere también un sentido estático, pues ningún eje longitudinal sugiere un recorrido. Cuando entra en el edificio, el espectador se siente impulsado a dirigirse al centro, desde donde puede controlarlo todo sin necesidad de moverse, por lo que el espacio también es unitario. Para ello, la planta idónea es la central, tanto de cruz griega como circular, esta última considerada la más perfecta y, por tanto, la más divina.

La nueva concepción del espacio renacentista se manifiesta en la ciudad ideal, muy diferente de la medieval, pues expresa la visión geoméricamente perfecta del mundo dando prioridad al esquema circular y al palacio del señor dominando una amplia plaza. La ciudad deja de ser un organismo vivo para convertirse en una forma pura en donde las construcciones son sólo unidades autosuficientes, es decir, sin ninguna relación con lo que tienen alrededor.

En cuanto a las tipologías, se desarrollan la iglesia, el palacio urbano y la villa. Desde que se creó en el mundo paleocristiano, la iglesia sigue siendo la más importante, aunque ahora sustituye el espacio longitudinal por el central. Sin embargo, el palacio es una novedad que surge en la Florencia del siglo XV como consecuencia de la cultura humanista y del protagonismo que ésta da al señor, ya sea noble o burgués enriquecido. No se trata ni del castillo ni del palacio de la Edad Media, que se entienden como fortalezas, con sus torres y almenas. Los nuevos moradores del palacio renacentista quieren mostrar su condición de ciudadanos así como su elevado nivel social y cultural. De ahí sus grandes dimensiones y su planta cuadrada con patio interior de dos pisos y arcos de medio punto. Con origen romano y considerando que la belleza del paisaje es digno de contemplación, la villa es una casa de campo que, situada en medio de la naturaleza, se concibe como un cuerpo aislado y organizado geométricamente, igual que el jardín.

Filippo Brunelleschi (1377-1446) es el iniciador de esta nueva arquitectura y también del Renacimiento, pues sus ideas llegan tanto a la escultura como a la pintura a través de sus contemporáneos Donatello y Masaccio respectivamente. Con la actuación de estos tres artistas en Florencia durante la primera mitad del siglo XV se produce un arte diferente que, rompiendo definitivamente con lo medieval, influye de manera decisiva hasta finales del siglo XIX. Todo comienza cuando Brunelleschi decide estudiar la ruinas romanas, entonces abandonadas y sin interés para nadie, menos para él. Éste es el punto de partida para sus dos grandes contribuciones: recuperar las formas clásicas y descubrir la perspectiva lineal. No pretende copiar los edificios antiguos, sino extraer lo que hace a éstos diferentes con respecto a los del Gótico: su sistema de proporciones fijas, que establece el tamaño de cada uno de los elementos arquitectónicos clásicos, que, con su carácter cerrado y limitado, él vuelve a utilizar después de haber estado tanto tiempo olvidados. Pero lo hace libremente, para ponerlos al servicio de las necesidades y del nuevo ideal de belleza de su época. Por eso, el arco de medio punto sustituye al ojival y la columna al pilar fasciculado.

En cuanto a la perspectiva lineal, Brunelleschi llega a ella teniendo en cuenta los primeros intentos de crear profundidad en una superficie plana por parte de la cerámica griega. A partir de aquí él consigue representar la realidad científicamente, basándose en leyes matemáticas que determinan la disminución del tamaño de los objetos a medida que se alejan hacia el fondo. Se trata entonces de medir racionalmente el espacio según escala humana a partir de una premisa básica: todas las líneas paralelas de la naturaleza convergen en un único punto de fuga, que, situado en una línea de horizonte, corresponde al único punto de vista del espectador. A esta conclusión se llega observando cómo se comporta nuestra visión cuando, por ejemplo, vamos por una carretera flanqueada por árboles que ante nuestros ojos se hacen a lo lejos más pequeños y parecen juntarse al final. De aquí se desprende que una condición importante para hacer visible la geometría espacial es repetir formas iguales, que para Brunelleschi son elementos clásicos y siempre a la misma distancia, con lo que el valor de un objeto depende de la posición que ocupa.

La introducción de la perspectiva lineal a principios del siglo XV en Florencia cambia por completo el concepto de la pintura, pero también el de la escultura y la arquitectura, que a partir de entonces recurren a las matemáticas para ofrecer un espacio tridimensional y, por tanto,

posible. Al aplicarlo en el terreno constructivo, Brunelleschi distingue entre invención, que es creativa, y la ejecución, completamente mecánica. Según esto, el primer paso antes de levantar un edificio es realizar el proyecto, en el que se solucionan todas las cuestiones estructurales y decorativas, sin poder luego alterar nada a la hora de llevarlas a la práctica. Impone así un método de trabajo que sigue vigente hasta hoy y que tiene una consecuencia importantes: la obra deja de ser colectiva para convertirse en algo individual (*Cúpula de la Catedral*, Florencia).

Para desarrollar arquitectónicamente la perspectiva lineal, Brunelleschi utiliza en Florencia los órdenes clásicos como módulos. Por ejemplo, la columna establece las medidas de las demás partes del edificio y su repetición a distancias iguales genera una sucesión de pequeños cubos espaciales que proveen al edificio de profundidad y equilibrio, tanto en el exterior (*Fachada del Hospital de los Inocentes*) como en el interior (*Iglesias de San Lorenzo y del Espíritu Santo*). Se trata entonces de aplicar relaciones matemáticas simples que se recalcan con la división de los muros a través de elementos clásicos que, diferenciados por su color gris respecto al fondo blanco, definen estructuras puramente geométricas. Así Brunelleschi expresa la relación racional del hombre con Dios y la perfección de éste, lo que logra principalmente a través de plantas centrales, como la cruz griega, y de la cúpula para reafirmar el centro dominante (*Capilla Pazzi*, iglesia de Santa Croce).

En la segunda mitad del siglo XV Leon Battista Alberti (1404-1472), máximo exponente de la cultura humanista, realiza una doble aportación teórica y práctica. Al principio de su carrera codifica todos los avances presentados antes por Brunelleschi en cuanto a la perspectiva con tres tratados sobre la pintura, la escultura y la arquitectura. En ellos expone dos doctrinas fundamentales que constituyen el soporte teórico de todo el Renacimiento: la proporción y la belleza. Define la primera como la relación de las partes con el todo y establece que los números que están presentes en los intervalos musicales y que, por tanto, permiten la concordancia de los sonidos son los mismos que generan la belleza que admiran los ojos. Para él, retomando a Vitrubio, la belleza es la armonía de todos los componentes de una obra siguiendo la escala humana, de manera que ni nada falta ni nada sobra.

En la práctica, Alberti siempre tiene referencias directas a lo antiguo que luego repercute, a través de Bramante, en el arte romano del siglo XVI. Por un lado, ofrece un nuevo tipo de fachada de iglesia con dos diseños: una que sigue el esquema del templo clásico (*San Andrés*, Mantua) y otra con dos cuerpos de distinta anchura unidos por aletas (*Santa María Novella*, Florencia). Por otro, fija el modelo de palacio señorial, que debe destacar por sus proporciones y disponerse con una fachada de tres pisos, donde los órdenes se superponen para establecer una red de elementos verticales y horizontales que imponen su marcado sentido geométrico (*Palacio Rucellai*, Florencia).

Al igual que la arquitectura, la escultura es una ciencia, pero en este caso de la representación tridimensional de los objetos, pues imita la realidad siguiendo unas reglas establecidas. Se trata de pasar el modelo real de una escala a otra manteniendo fijas las proporciones y dando prioridad al único punto de vista. Con ayuda de métodos mecánicos de comprobación, como la regla y la escuadra, se logra una copia correcta de la otra imagen que, por otro lado, requiere el uso de pequeños modelos tridimensionales en barro, ahora indispensables.

El proceso consta de tres fases: primero se realizan dibujos que son estudios del natural, después se construye un pequeño modelo de barro, cera o terracota y, finalmente, se traslada el modelo grande, de igual tamaño que la obra definitiva.

Esta nueva concepción de la escultura comienza con Donatello (1386-1466), quien rompe definitivamente con el pasado reciente. En su objetivo coincide con su coetáneo Brunelleschi, pues aspira a un arte más fiel a la naturaleza. Para ello estudia las formas reales del cuerpo humano, porque entiende la estatua como un pesado y sólido bloque que ocupa un espacio posible, es decir, en perspectiva. Con este propósito, Donatello es el primero que desde la Antigüedad retoma el carácter heroico de la figura humana y, con él, el *contrapposto*, lo que conlleva su independencia completa respecto al marco arquitectónico y al ropaje que la envuelve. Lo primordial es concebir el cuerpo humano como estructura articulada que implica movimiento, tanto con el mármol (*San Jorge*) como con el bronce (*David*). Su huella es seguida por Lorenzo Ghiberti (1378-1455), quien aplica la perspectiva en el relieve, donde, con entrantes y salientes, las figuras se unen con el fondo arquitectónico o paisajístico (*Puerta del Paraíso*, Baptisterio, Florencia).

### c) Pintura

La pintura en el siglo XV italiano también recibe una base científica a partir de la perspectiva lineal introducida por Brunelleschi. Por ello, el espacio pictórico es profundo y las figuras ganan volumen gracias a la relación entre luz y sombra, lo que realza los valores táctiles. Estas conquistas comienzan en la pintura mural que, a pesar de excluirse de la nueva arquitectura renacentista, normalmente se desarrolla en edificios medievales. Su gran protagonista es Masaccio (1401-1428), contemporáneo de Brunelleschi y de Donatello que traslada a la pintura las conquistas de éstos partiendo de la herencia de Giotto. La profundidad que éste sugiere en el siglo XIV con el escorzo y el claroscuro se logra definitivamente ahora de un modo racional.

Se arranca de una idea clave: cada grupo de paralelas que existe en la naturaleza converge en un punto de fuga que corresponde al punto de vista del espectador. La superficie pictórica se presenta como un almacén de líneas que se construye previamente para después encajonar las figuras dentro de él. De este modo, se establecen claramente varios niveles en profundidad y las formas se acortan a medida que se alejan, pero siempre con igual nitidez, con lo que también aquí es imprescindible el escorzo, que se resuelve mediante reglas matemáticas que Giotto en su época no conoció. El escorzo es necesario porque el objetivo ahora es representar la realidad que se ve y, precisamente, los objetos pintados nunca serán iguales que los reales. Éstos pueden ser tocados y contemplados por todos sus lados, pero los otros no, ya que es imposible incluir todo cuanto captan nuestros sentidos. Por tanto, el pintor no tiene más remedio que recurrir a deformaciones, que, con ayuda de la perspectiva lineal, son ahora mensurables.

En la segunda mitad del siglo XV Alberti explica los pasos que un pintor debe seguir para utilizar correctamente la perspectiva lineal, como hace Leonardo en el siglo XVI. Sin embargo, ajeno aún a estos aportes teóricos, Masaccio es capaz de resolver con éxito esta técnica

y ofrecer por primera vez una pintura que, sorprendentemente en su época, lleva la vista del espectador hacia adentro creando una gran ilusión tridimensional, con figuras sólidas que incitan a ser tocadas. (*La Santísima Trinidad*). Por tanto, Masaccio hace posible que la pintura se empiece a concebir como una ventana a través de la cual se percibe la realidad, en la que además de las figuras se incluyen edificios según el estilo de Brunelleschi que contribuyen a establecer los distintos niveles en profundidad. Pero no hay que olvidar que con la perspectiva lineal esta percepción se limita a un solo punto de vista fijo y que, por tanto, el espacio se convierte en un cubo donde todo se dispone siguiendo las líneas que se juntan en el punto de fuga. En definitiva, este sistema no equivale a la manera siempre cambiante que tenemos de mirar lo que nos rodea, por lo que se trata sólo de un conjunto de normas que para el Renacimiento es lo más adecuado para representar la realidad sobre una superficie plana.

A partir de Masaccio, y también en la primera mitad del siglo XV, Fra Angelico (1387-1455) es un pintor religioso que, ligado aún a la tradición gótica, utiliza la arquitectura brunelleschiana en perspectiva como medio para expresar un mensaje que encamina las almas hacia lo divino, a modo de predicación (*La Anunciación*). Masaccio y Fra Angelico son contemporáneos de Jan van Eyck, quien desde Flandes persigue el mismo objetivo de representar fielmente la realidad, pero completamente alejado de lo clásico y de las matemáticas.

Con la base establecida por Masaccio y Fra Angelico, surge en la segunda mitad del siglo XV una segunda generación de pintores, fundamentalmente en el ámbito florentino, que amplía las posibilidades constructivas de la perspectiva y redescubre la Antigüedad. Por ejemplo, Paolo Uccello (1397-1475) pretende aplicar correctamente el escorzo para que sus figuras y objetos parezcan duros y reales, aunque el resultado sea un tanto artificial aún por no dominar el claroscuro (*La batalla de San Romano*). Sin embargo, Piero della Francesca (h. 1416-1492) llega aún más lejos al desarrollar desde las matemáticas la perspectiva, por lo que trata geoméricamente las formas, que así resultan más sólidas y estáticas, al tiempo que la luz genera profundidad y relieve (*Frescos en la Iglesia de San Francisco, Arezzo*).

Por el contrario, Sandro Botticelli (1444-1510), que trabaja en el círculo florentino de los Médicis, se despreocupa completamente de la profundidad y de la perfección anatómica. Desarrolla, en cambio, un estilo basado en la línea, donde el espacio tiende a ser plano y las formas se hacen flexibles y sinuosas siguiendo un ritmo entrelazado. Por eso, sus figuras se alargan demasiado y parecen flotar en el aire sobre el fondo en el que claramente se recortan. Aunque sus preocupaciones sean distintas a la de los otros pintores italianos de su época, Botticelli es también renacentista, pues se inspira directamente en las estatuas antiguas, de las que capta la belleza ideal y la libertad de movimientos. A partir de ellas recupera la mitología clásica, que él adapta a un contexto cristiano según la filosofía neoplatónica de los humanistas florentinos que, vigente desde fines del siglo XV, insiste en que todo el universo se relaciona con Dios por medio de un flujo espiritual constante que comunica lo terrestre y lo celestial. Esto explica que Botticelli afronte el cuadro mitológico con gran formato, algo novedoso pues esto hasta ahora se había reservado para las obras religiosas (*El nacimiento de Venus*).

## 2.2. Italia

### a) *Marco histórico*

En el siglo XVI Italia se convierte en el principal centro del arte europeo, pues en ella culmina el Renacimiento y surge el Manierismo. En las dos primeras décadas del siglo Roma asume el máximo protagonismo gracias al mecenazgo de Julio II (1471-1513) y de León X (1475-1521), que asumen sus pontificados en 1503-1513 y 1513-1521 respectivamente. Ambos se rodean de los más grandes artistas del momento, como Miguel Ángel, Bramante y Rafael. Julio II imprime a su mandato un marcado sentido militar, pero realiza una importante labor como protector de las artes, con lo que Roma se transforma, por primera vez desde la Antigüedad, en el foco primordial de la Iglesia Católica y del arte en Italia y Europa. Después, León X, hijo de Lorenzo el Magnífico, acentúa esta restauración de la ciudad, pero con una fuerte inclinación hacia los placeres mundanos. Esto trae una crisis en tres frentes: económico, porque se rodea de una gran corte que agota las arcas vaticanas; religioso, porque motiva el movimiento reformista de Lutero; y político, porque mientras se confirma la presencia de Francia en Milán, de la Santa Sede en Italia central y de España en Nápoles, la península italiana queda bajo la amenaza de Carlos V.

El protagonismo de Roma decae en la tercera década del siglo XVI, coincidiendo con el poder de Clemente VII (1478-1534), primo de León X y, por tanto, también de los Médicis, que asume el pontificado desde 1523 hasta 1534, teniendo que afrontar graves problemas de política exterior como el saqueo de Roma en 1527 por las tropas imperiales alemanas. Todos los Estados italianos se convierten entonces en principados o ducados sometidos o aliados de España, a excepción de Piamonte y Venecia, los únicos que conservan su independencia. Como consecuencia, la Iglesia Católica se debilita, como también el Renacimiento impulsado por ésta a comienzos del siglo.

Este agotamiento de Roma es aprovechado por Florencia, que hasta mediados del siglo XVI asume nuevamente el liderazgo artístico. Después de recobrar el poder en 1512, los Médicis son otra vez expulsados en 1527, momento en que se instaura una república que dura hasta 1530, cuando la reconciliación entre Clemente VII y Carlos V trae primero el restablecimiento mediceo y luego, en 1537, la constitución del ducado de Toscana. Es dentro de este ambiente cortesano florentino donde nace el Manierismo, que desde aquí se extiende a otras cortes europeas, como la de Felipe II (1527-1598), rey de España desde 1556, o la de Francisco I (1494-1547), rey de Francia desde 1515. También llega a Roma, que recupera en la segunda mitad del siglo XVI su preponderancia artística y religiosa al convertirse en centro de la Contrarreforma Católica, impulsada por Paulo III (1468-1549), papa desde 1534. Con su función conciliadora entre el Imperio alemán y la monarquía francesa, con él comienza una etapa de estabilidad en una Iglesia que, afectada por la Reforma Protestante, utiliza el arte manierista como instrumento religioso para reforzar la autoridad papal a través de un absolutismo eclesiástico en toda Italia. Así, el Manierismo es la expresión de una época en la que el hombre ha perdido la confianza moral e intelectual que tuvo en sí mismo durante el siglo XV y a principios del XVI. El mundo unificado se desintegra ahora como consecuencia de la división de la Iglesia y de nuevas ideas que dejan de considerar la Tierra como centro del universo.

b) *Arquitectura*

A principios del siglo XVI comienza en Roma una nueva etapa en la arquitectura renacentista que se distingue por su contacto directo con la Antigüedad. Su artífice es Donato Bramante (1444-1514), que llega a la ciudad procedente de Lombardía para desarrollar un clasicismo que, aunque breve, impulsa la renovación de la ciudad de los papas a través de grandes reformas llevadas a cabo a costa de destrucciones (*Basílica de San Pedro*). Bramante consolida el plan central y reafirma el carácter plástico de los elementos arquitectónicos, utilizando correctamente los órdenes clásicos. Así culmina el objetivo marcado en el siglo XV: un espacio estático que, fácilmente aprehensible desde cualquier ángulo visual, destaca por sus proporciones y su simetría (*Temple de San Pietro in Montorio*). La huella de Bramante en Roma es visible en Baldassare Peruzzi (1481-1536), quien relaciona los edificios con el exterior (*La Farnesina*), y en Antonio Sangallo el Joven (1483-1546), quien da sus obras un carácter fortificado (*Palacio Farnesio*).

Tras la pureza clásica conseguida a principios del siglo XVI, el Manierismo opta por transgredir las normas clásicas establecidas. El primero en hacerlo es Miguel Ángel (1475-1564), escultor por vocación, pero también arquitecto y pintor. Justo antes de afrontar sus primeros trabajos constructivos ya había desempeñado una importante tarea pictórica (*Bóveda de la Capilla Sixtina*) y, antes de ésta, estatuas que le garantizan la fama (*La Piedad del Vaticano* y *David*). Cada una de estas experiencias constituye una etapa bien definida en su carrera, pero todas se encadenan porque aspiran a un mismo objetivo: la concepción neoplatónica del arte. Según ésta, el arte es la expresión de lo espiritual, que se manifiesta a través de lo visible, por lo que no parte de la naturaleza sino del interior del artista, preocupado éste por la idea de la salvación y, por tanto, también de la muerte. Por tanto, Miguel Ángel no imita lo que le rodea, pues él es un segundo creador, casi un dios, y, en definitiva, un genio, que para el siglo XVI consiste en un hombre sobre el que actúa una fuerza extranatural que hace nacer la obra desde dentro, lo que le lleva a estudiar el arte clásico para después empezar a romper con él.

Como Miguel Ángel todo lo concibe en términos escultóricos, su arquitectura adquiere cualidades orgánicas propias de la figura humana. Por ello, se permite algunas licencias que se refieren al muro y a los órdenes clásicos. El primero deja de ser una superficie plana para transformarse en un juego de formas entrantes, como un nicho rehundido, y salientes, como un frontón que irrumpe hacia adelante. Como consecuencia, pilastras y columnas parecen presionar la pared hacia fuera, con lo que el edificio deja de ser estático y empieza a moverse, aunque sea aún tímidamente. Al mismo tiempo, estos órdenes dan la sensación de no sostener nada y además prescinden de sus elementos reglamentarios cuando, por ejemplo, en sus obras florentinas el capitel se sustituye por una moldura y en lugar del entablamento sobre la columna se coloca una cornisa (*Capilla Médici* y *Vestíbulo de la Biblioteca Laurenziana*). Después en Roma avanza hacia este sentido dinámico de la arquitectura, llena de tensiones, cuando el edificio ya no equivale a una suma de elementos independientes sino a una fusión de los mismos en un único cuerpo envuelto por un muro continuo con orden gigante y concluido por la cúpula (*Basílica de San Pedro*).

Con todos estos atrevimientos, Miguel Ángel establece el punto de partida de la arquitectura manierista, que tiene en Roma y Venecia sus focos principales y que cuenta con la influyente aportación teórica de Sebastiano Serlio (1475-1554), con los siete libros que constituyen su *Tratado de Arquitectura*, cuyo último ejemplar se publica póstumamente en 1575. En Roma el nuevo estilo se asume como instrumento de propaganda de la Iglesia Católica durante la segunda mitad del siglo XVI, caracterizado por el uso del orden gigante y por un nuevo espacio dinámico orientado hacia una meta. Allí Giacomo Barocci da Vignola (1507-1573) parte del estudio de los monumentos antiguos para extraer de ellos un conjunto de normas fácilmente aplicables que se recogen en su libro *Reglas de los cinco órdenes de arquitectura* (1562). Con esta base teórica, establece el modelo de iglesia contrarreformista, que, dedicada a la devoción colectiva y a la predicación, opta por una planta basilical con forma de cruz, gran cúpula en un crucero poco desarrollado, capillas laterales entre contrafuertes comunicadas entre sí y tribunas sobre las mismas. Se trata de una concepción nueva que rechaza la idea renacentista de una iglesia circular o de cruz griega perfectamente simétrica, porque no se adapta bien a las nuevas necesidades litúrgicas de mayor espacio y de zonas secundarias para los sacramentos. Por eso sintetiza lo longitudinal, procedente del mundo medieval, y lo central, propio del Renacimiento y concretado en la cúpula. Este tipo de templo es eminentemente funcional, pues gracias a la única nave se logra un espacio vacío que permite una visión y una audición óptimas. Con las capillas laterales es posible la celebración simultánea de misas, el aumento de los altares y el recorrido por toda la iglesia sin perturbar el culto principal. Las tribunas sobre las capillas anteriores se reservan para los religiosos, quienes vigilan el templo desde arriba y tienen acceso directo a sus dependencias privadas. El alargamiento de la nave vuelve al espacio-camino que se originó en la Edad Media y que, como entonces, expresa el proceso de la humanidad cristiana hacia la salvación. Sin embargo, en el marco de la Contrarreforma Católica el eje longitudinal además recalca la intención de la Iglesia de extenderse por todo el mundo (*Iglesia del Gesù*).

También en Roma Giacomo della Porta (h. 1540-1602) crea el tipo de fachada más característico del templo contrarreformista, con dos cuerpos de distinta anchura y altura que se unen a través de dos volutas, de manera que en el exterior se reflejan las desigualdades de la nave y de las capillas laterales. Ni el esquema es nuevo, pues ya lo usó Alberti, ni tampoco la concepción de la fachada como mampara que oculta la cúpula, considerada entonces como algo secundario. Sin embargo, sí es original la manera de combinar los elementos clásicos, con un deseo de introducir variedad y un poderoso efecto visual de conjunto que culmina en el centro. Los retrocesos y sobresaltos, por ejemplo en las dobles pilastras o en los tímpanos triangulares y curvos, no sólo generan cierto claroscuro, sino también una relación entre el edificio y la ciudad, de modo que el espacio exterior empieza a invadir el interior y viceversa. (*Fachada de la iglesia del Gesù*). Como ya empezó a hacer Miguel Ángel en Florencia, aquí también la arquitectura se mueve, aunque de momento muy discretamente, lo que es fundamental para las conquistas del Barroco.

La nueva importancia de la ciudad adquiere su máxima expresión con Domenico Fontana (1543-1607), quien emprende la reforma urbanística de Roma promovida por Sixto V (1520-1590), papa desde 1585. Para unir sus principales iglesias antiguas y facilitar su visita, se traza una red de vías anchas, largas y rectas que crea plazas como centros dominantes a

través de un eje vertical marcado por obeliscos egipcios y columnas romanas. El plan contempla también la distribución del tráfico rodado y el abastecimiento de agua, con la construcción de un acueducto y de fuentes. Con ello, a partir de una finalidad religiosa se transforma la ciudad medieval en otra moderna que manifiesta la nueva posición de Roma como centro del mundo católico.

La preocupación religiosa que determina el desarrollo de la arquitectura romana del siglo XVI se sustituye en Venecia por otros intereses muy distintos que reconcilian el mundo clásico con las condiciones ambientales y la tradición local. Los iniciadores de esta nueva orientación son artistas inmigrantes como Serlio y Sansovino, que abandonan Roma tras el saqueo alemán de 1527 y se establecen en Venecia, donde preparan el camino para la gran labor que Palladio desempeña una década más tarde. Al no haber sido fundada por los romanos, la ciudad no se identifica con el clasicismo, pues lo bizantino (*Basílica de San Marcos*) y lo gótico (*Palacio Ducal*) son sus puntos de referencia fundamentales hasta finales del siglo XV. Por otro lado, el sistema oligárquico de la República de Venecia, representado por una pequeña casta de familias nobles que acaparan el poder desde finales del siglo XIII, justifica su fuerte conservadurismo y su estructura social rígidamente jerarquizada. Por último, al tratarse de una ciudad sobre el agua lo que importa ya no son los volúmenes sino las superficies arquitectónicas, cuyos reflejos continuamente cambiantes hacen de la luz el principal objetivo.

Jacopo Sansovino (1486-1570) es uno de los primeros en desarrollar en Venecia este concepto diferente de arquitectura que, necesariamente, conlleva un nuevo tipo de fachada que da primacía a los vanos sobre los llenos. En éstos se condensa la luz sobre motivos que resaltan, como columnas y cornisas, para recalcar lo estructural. Este tratamiento peculiar de los elementos clásicos los libera de su función tradicional, pues ahora, por ejemplo, el piso superior en una fachada ya no pesa sobre el que tiene debajo sino que, por el contrario, parece despegarse de él para sugerir un impulso hacia arriba (*Biblioteca de San Marcos*).

La preocupación por adaptar el edificio al típico medio veneciano se une al rigor matemático en Andrea Palladio (1508-1580). En sus *Cuatro libros sobre arquitectura*, publicados en 1570, estudia con profundidad los monumentos de la Antigüedad y del clasicismo de Bramante, de los que extrae las normas universales fundadas en el significado cósmico de las proporciones numéricas. Hasta aquí coincide con Alberti, del que se distancia, sin embargo, en la relación entre teoría y práctica, que para el arquitecto del siglo XV debe ser flexible. En cambio, Palladio quiere aplicar a rajatabla todo lo que previamente ha escrito, por lo que confiere a su tratado un sentido mucho más útil que explica también su enorme éxito tanto en su época como después. Cuando Palladio se acerca a lo clásico lo hace porque en ello encuentra un modo de vida perfecto basado en la dignidad y en la libertad humanas y, por tanto, un referente para afrontar los problemas del siglo XVI, razón por la que además de atender la arquitectura religiosa (iglesias) también se ocupa con la misma prioridad de la civil (palacio urbano, villa y el teatro). Sin embargo, para responder a las exigencias de su época utiliza todo el legado de la Antigüedad grecorromana, aunque de manera manierista. Por ejemplo, en vez de asumir la proporción y la simetría tanto en plantas y alzados como una regla, lo hace libremente para crear diseños totalmente alejados de lo establecido, buscando la novedad y el efectismo.

Es lo que sucede, por ejemplo, con sus villas, destinadas a una nobleza bien establecida dentro de la república veneciana e interesada también en atender y mejorar con importantes innovaciones sus propiedades agrícolas. Sin nada que ver con el castillo ni con el simple lugar de esparcimiento, se trata de amplias casas de campo que integran la vivienda del dueño y las construcciones auxiliares para el trabajo. Se sitúan en medio del paisaje, con el que se vinculan a través de la planta central abierta, cuyos cuerpos se extienden lateralmente a partir del núcleo (*Villa Barbaro*, Maser). Así se expresa esa relación entre exterior e interior que se empieza a perseguir en el Manierismo y que, en este caso, se concreta en el acercamiento del edificio a la naturaleza, buscando además una variedad de puntos de vista que justifica la existencia de varias fachadas idénticas que abandonan el predominio de la principal. En este sentido, estamos en el polo opuesto de Miguel Ángel, quien precisamente se aleja de lo natural para dejarse guiar sólo por lo espiritual y, con ello, renunciar a las rígidas proporciones matemáticas. Éstas, en cambio, son el punto de partida para Palladio, quien adopta formas geométricas elementales como el cilindro, el cubo y la esfera, mientras prescinde de toda ornamentación para resaltar sus volúmenes como única fuente de belleza. Para ello se inspira en el templo clásico (*Panteón*, Roma), del que extrae no sólo su planta central sino también su cúpula y su fachada a modo de pórtico con columnas y frontón. Es decir, movido por un afán de alterar los códigos establecidos, Palladio saca de su contexto sagrado habitual determinados motivos arquitectónicos y los introduce en otros donde hasta ahora han sido extraños, con lo que una tipología civil como la villa se ennoblece asumiendo un sentido religioso (*Villa Rotonda*, Vicenza). Con este modo de proceder, establece un camino para la arquitectura con largas consecuencias, pues no sólo influye en Venecia durante mucho tiempo, sino también en Europa, sobre todo en Inglaterra y en Estados Unidos durante el siglo XVIII.

Frente al respeto y a la admiración que Palladio profesa a lo antiguo, Giulio Romano (1499-1546) lo desdeña absolutamente, con lo que se permite atrevimientos que muestran el proceso de desintegración de los órdenes clásicos, por ejemplo, con motivos que parecen resbalar de su sitio y fachadas muy diferentes en un mismo edificio que, al abrirse en su planta baja, rompen con la lógica de un basamento estable (*Palacio del Té*, Mantua).

### c) Escultura

El artista más importante de la escultura italiana del siglo XVI es Miguel Ángel, cuyo enfoque neoplatónico va determinando su técnica. Él se siente por encima de todo un escultor, o más concretamente un tallista de estatuas de mármol, y considera la escultura como el arte más noble e intelectual, porque libera lo espiritual que está presente en los cuerpos reales. Por tanto, utiliza un solo bloque y adivina la figura que se esconde dentro de él para sacarla después sin añadidos, sólo eliminando lo que sobra y concibiéndola desde un único punto de vista principal. Desde este momento establece la diferencia entre el escultor o tallista, que es el que quita lo superfluo, y el modelador, que añade o quita material (cera o yeso). Como consecuencia, la escultura renacentista se consolida ahora como ciencia de la representación tridimensional de los objetos, como ya había iniciado Donatello.

Mucho antes de realizar la Capilla Médici, Miguel Ángel demuestra sus grandes dotes escultóricas y la conciencia que él tiene de su inspiración divina, es decir, esa facultad sobrehumana que se concede sólo a unos pocos y que actúa a través de ellos. De este

concepto de superioridad de sí mismo surge su ruptura con la tradición, pues él sólo puede dejarse guiar por su genio. Pero la concepción neoplatónica del arte en Miguel Ángel se relaciona directamente con su estudio de los grandes maestros del pasado, desde los más cercanos, como Giotto, Masaccio y Donatello, hasta los más lejanos, como los escultores helenísticos. De estos últimos deriva su pasión por el hombre, que se convierte en su único protagonista, con cuerpos musculosos llenos de emoción y de sentido heroico. Pero la gran diferencia entre Miguel Ángel y sus predecesores es esa visión interior de la que nacen sus obras y de la que deriva, en definitiva, la idea de que el cuerpo es una cárcel terrenal del alma. Por ello, sus figuras están al mismo tiempo en calma y en tensión, pues poseen una energía contenida que hace que cada una de sus partes sugiera su función incluso estando inmóvil.

Esta lucha por liberar lo espiritual de la materia explica que la escultura de Miguel Ángel, como también su arquitectura y su pintura, evolucione desde lo clásico hacia lo manierista. Sus primeras obras romanas destacan por su composición cerrada y, por tanto, estática, así como por la superficie totalmente pulida del mármol, que es recorrida por una luz incapaz de penetrarla para ofrecer una dimensión más allá de la realidad natural (*La Piedad*, Vaticano). Después, en Florencia culmina su clasicismo al dominar perfectamente el cuerpo humano, del que reproduce con exactitud su estructura anatómica y del que expresa su movimiento en potencia a través del *contrapposto* (*David*).

Pero el alejamiento de la armonía clásica comienza cuando, muy a su pesar, por iniciativa de Julio II tiene que abandonar la escultura para dedicarse a la pintura (*Bóveda de la Capilla Sixtina*). Después se manifiesta ya claramente cuando León X y Clemente VII le trasladan de nuevo a Florencia para atender encargos al mismo tiempo arquitectónicos y escultóricos, aunque manteniendo la independencia de cada una de estas artes (*Capilla Médici*). Por ejemplo, los nichos son tan estrechos en relación a las figuras corpulentas que se alojan en ellos que resultan agobiantes. Esta ruptura con las proporciones clásicas es evidente también en la búsqueda del desequilibrio a través de posturas alargadas, contorsionadas e inestables. A todo esto hay que unir el inacabado de sus obras, que pudo deberse a causas externas, cuando sus mecenas le obligan a cambiar precipitadamente de actividad, o a causas internas, si supuestamente se trata de una decisión personal del artista para expresar así la degradación de lo material en aras de la pureza de la idea neoplatónica. En cualquier caso, que su desprecio por lo clásico coincida con la circunstancia de dejar sin terminar sus obras, dejando algunas partes rudas, ofrece una ocasión única para comprender cómo su trabajo se convierte en un proceso atormentado en el que cada golpe de cincel libera con esfuerzo la idea tan ansiada que, finalmente, es lo único válido (*Piedad Rondanini*).

Siguiendo la vía abierta por Miguel Ángel, en la segunda mitad del siglo XVI se desarrolla en Florencia la escultura manierista, en la que destacan Benvenuto Cellini (1500-1571) y Giovanni Bologna (1529-1608), quienes se proponen el virtuosismo como principal objetivo. El primero modifica la noción de monumento, por ejemplo, al tratar caprichosamente un pequeño objeto de lujo como si se tratara de una gran pieza escultórica (*Salero de Francisco I*), mientras que el segundo busca el equilibrio acrobático de las figuras (*El Mercurio*).

#### d) Pintura

También la pintura italiana en el siglo XVI alcanza los máximos logros de perfección clásica para después derivar al Manierismo. El proceso arranca a principios de la centuria con Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Rafael y Ticiano. Los tres primeros trabajan en Florencia o en Roma, mientras que el último lo hace en Venecia. Son éstos, junto con Parma, los centros pictóricos primordiales de Italia ahora, de manera que cada uno de ellos impone un estilo peculiar que, a su vez, establece corrientes artísticas con repercusión en el futuro.

El primer gran artista del siglo XVI italiano es Leonardo da Vinci (1452-1519), quien destaca por su condición polifacética, pues es pintor, escultor, arquitecto e ingeniero militar, con gran fama en su época. Tras formarse en Florencia durante casi diez años, trabaja desde 1482 hasta 1499 al servicio del duque Ludovico Sforza (1462-1508) en Milán y, cuando ésta es invadida por los franceses en 1494, se traslada a la república florentina hasta 1506, donde es contratado por el general César Borgia (h. 1475-1507). Nuevamente se encuentra en Milán en 1506 a instancias del rey francés Luis XII (1462-1515), pero cuando éste es expulsado marcha a Roma y, finalmente, a Francia, aceptando la invitación de Francisco I. Por tanto, Leonardo no trabaja en Florencia para los Médicis ni tampoco en Roma para los papas, a diferencia de Miguel Ángel, con el que mantiene una rivalidad que se explica por sus concepciones artísticas opuestas.

Para Leonardo no es la escultura el arte más noble sino la pintura, porque abarca todo el mundo visible y esto, en definitiva, es lo único que le interesa. Tampoco para él el cuerpo humano es el tema dominante, sino todo lo que ofrece la naturaleza, que observa con sus propios ojos para explorarla. No le atraen la tradición medieval, la Antigüedad ni la filosofía, por lo que su actitud no es intelectual sino empírica, pues sólo quiere percibir con los sentidos y experimentar. Sólo se deja guiar por lo que ve y, como lo quiere ver todo, sus aportaciones abarcan asuntos tan diversos como, por ejemplo, la anatomía humana, el vuelo de los insectos y de las aves, las propiedades del agua, los cambios atmosféricos o los artefactos mecánicos. Todas sus investigaciones constituyen la base de su arte, hasta el punto de que gracias a ellas Leonardo ofrece una nueva concepción de la pintura. Piensa que ésta se apoya en la ciencia, algo que ya en el siglo XV dijo Alberti, lo que justifica su carácter noble o liberal (mental) y ya no artesanal (manual). La novedad ahora está en que para Leonardo la ciencia nace sobre todo de la experiencia y ésta, por tanto, tiene que ser también el punto de partida de la pintura.

En su pintura, Leonardo sigue interesado por la realidad, igual que en el siglo XV, pero va más lejos porque quiere representarla como se ve y, por tanto, de una manera mucho más fiel y con más sensación de vida. Para ello recurre a técnicas diferentes, como el claroscuro, que él perfecciona, y el sfumado y la perspectiva aérea, que él inventa. El claroscuro, que es la gradación de luces y sombras para sugerir relieve, ya lo utilizan Giotto y Jan van Eyck, pero Leonardo realiza transacciones muy suaves que permiten fundir una sombra con otra. Este paso sutil de lo claro a lo oscuro y viceversa es favorecido por el sfumado, que consiste en dejar los contornos difuminados, es decir, en no dibujarlos rotundamente para que el espectador termine con su imaginación lo que el artista no ha concluido de manera intencionada. Las formas, ya no encerradas con líneas, resultan vagas y parecen surgir unas de otras, al tiempo que

ganan en volumen (relieve o modelado) gracias a la luz que incide en ellas con distinta intensidad. Como consecuencia, las figuras resultan mucho menos rígidas que en los siglos XIV y XV y además se unen con el fondo, que ya no es como un simple telón, pues se convierte también en protagonista de la obra (*La Gioconda*).

Si partiendo de la realidad que se ve Leonardo logra que el modelado dé a sus figuras mayor apariencia de vida, también representa un espacio tridimensional mucho más convincente que el ofrecido hasta ahora por la perspectiva lineal (*La última cena*). Las limitaciones de ésta eran evidentes sobre todo para los exteriores, en donde la luz y el color determinan la manera como percibimos la distancia. Leonardo tiene en cuenta un hecho real: cuando estamos delante de un paisaje no contemplamos todo con igual nitidez ni con la misma intensidad de color, pues lo más cercano se distingue mejor que lo lejano. Esto se debe a un fenómeno óptico según el cual el aire absorbe y refleja la luz, por lo que ésta a su vez altera los colores y éstos se despliegan en diferentes matices. Es decir, la naturaleza está sometida a muchos cambios atmosféricos que son los responsables de esa especie de neblina que se interpone entre nosotros y lo que captamos con nuestra mirada. El resultado de esta experiencia cotidiana es la perspectiva aérea, que sugiere la profundidad mediante la gradación de tonos, de modo que a medida que nos alejamos del primer término las formas se hacen más borrosas y los colores pierden intensidad (*La Virgen de las rocas*).

Mientras que Leonardo establece una relación directa con la naturaleza, Miguel Ángel nos distancia de ella para aspirar a la unión con Dios. Los modelos de sus pinturas se encuentran en sus esculturas precedentes (*David*), aunque rompe con su equilibrio para iniciar un camino que relega lo clásico hasta el final de su carrera. Con un predominio de la línea sobre el color, sus figuras se escorzan violentamente a pesar de encontrarse en reposo, lo que genera inestabilidad y movimiento. Como consecuencia, provocan fuertes contrastes entre las partes salientes (iluminadas) y las entrantes (en sombra), con lo que resulta mucha tensión para expresar un contenido religioso dramático. Por tanto, cada uno de sus personajes se aísla en su propio espacio, que así adquiere una dimensión espiritual. Para ello, Miguel Ángel opta al principio por una síntesis entre pintura, arquitectura y escultura, pues con la primera finge las otras dos para establecer distintos niveles de profundidad que aportan una elevación hacia el cielo. Es decir, el entramado arquitectónico que en el siglo XV había sido marco para distribuir las figuras en un espacio tridimensional según la perspectiva lineal, amplía aquí esta función estructural para asumir también un significado propio que hay que entender en clave neoplatónica (*Bóveda de la Capilla Sixtina*). Sin embargo, a medida que su sentimiento contrarreformista se acentúa también depura su arte eliminando cualquier aditamento y quedándose sólo en lo sustancial, que para él siempre es el cuerpo humano. Por eso, al final prescinde de toda simulación constructiva o escultórica para pintar sólo masas de figuras que se sostienen a sí mismas en un espacio vacío y que, con su propia fuerza espiritual, son capaces de imprimir un movimiento rotatorio con un sentido eminentemente trágico (*El Juicio Final*).

La síntesis entre las concepciones opuestas entre Leonardo y Miguel Ángel es alcanzada por Rafael (1483-1520), quien, procedente de Urbino, desarrolla su actividad primero en Florencia y luego en Roma, donde se pone al servicio de Julio II y de León X. Sin ser un científico como

Leonardo ni un intelectual como Miguel Ángel, logra la máxima aspiración del clasicismo renacentista, como Bramante en la arquitectura: el equilibrio perfecto y la naturaleza idealizada. Aparentemente sin forzar nada, sus figuras, que siguen siendo heroicas, se mueven libremente en composiciones cerradas y ordenadas según criterios de simetría y claridad. Como sucede con Miguel Ángel, también Rafael construye al principio su espacio pictórico con ayuda de la arquitectura y luego la abandona. Pero las diferencias entre ambos son evidentes, pues el escenario arquitectónico de Rafael, según la perspectiva lineal, no es la prolongación ilusionista de la arquitectura real, sino un espacio independiente, donde las figuras, a su vez, se encuentran holgadas (*La escuela de Atenas*). En cualquier caso, las actitudes grandiosas de los personajes no generan ya contracción espacial, sino una expansión que produce una armonía que nada tiene que ver con la tensión de Miguel Ángel (*La ninfa Galatea*).

A partir del legado clásico de Leonardo, Miguel Ángel y Rafael, pero oponiéndose a él, surge en Florencia durante la primera mitad del siglo XVI el primer foco de pintura manierista, representado por Rosso Florentino (1495-1540), Pontormo (1494-1556) y Bronzino (1503-1572). Con el primero los cuerpos se mueven pero, al mismo tiempo, están rígidos, con planos que se quiebran en busca de efectos dramáticos de luz y escenas inquietantes (*Descendimiento de la cruz*). Mientras, Pontormo concibe el arte de manera mental a partir del dibujo, que en vez de construir las formas parece destruirlas con una inquietud continua en unos espacios que, prácticamente sin fondo, se ocupan casi en su totalidad por las figuras, que destacan por sus combinaciones estridentes de color (*Descendimiento*). Por su parte, Bronzino es un retratista que marca la posición social de sus modelos a través de una ejecución minuciosa con formas regulares y colores fríos (*Eleanora de Toledo y su hijo Giovanni de Médici*).

Paralelamente a lo que se produce en Florencia durante la primera mitad del siglo XVI, en Parma dos pintores trabajan simultáneamente, y, aunque alejados de los focos artísticos principales del momento, realizan una contribución destacada con repercusiones posteriores. Nada interesado por el equilibrio clásico, Correggio (h. 1489-1534) se propone atraer al espectador a través de un espacio pictórico tan movido que parece una prolongación del real, pues irrumpe hacia fuera con rápidos y forzados escorzos. Con él comienza el afán de confundir lo verídico con lo ilusorio, lo que le lleva a crear un nuevo concepto de pintura decorativa que abandona la arquitectura fingida por un cúmulo de figuras que, vistas desde abajo (*sottinsù*), revolotean en un cielo luminoso que, con ayuda de la perspectiva ilusionista, se abre directamente ante el observador (*La Asunción*). Para diluir los límites entre lo pintado y lo real, Correggio se sirve del sfumado, con el que sus personajes parecen vibrar debajo de unas carnaciones que destacan por su gran suavidad y por un sentido de voluptuosidad exquisita (*Dánae*). Sin embargo, este deseo de establecer un puente directo entre lo verdadero y lo ficticio no tiene un efecto inmediato en el siglo XVI, pues Parmigianino (1503-1540) sólo toma de Correggio la gracia y la expresión sensual hasta apartarse lo más posible de lo natural (*Virgen del cuello largo*). Hay que esperar a que los venecianos en el mismo siglo renueven la técnica pictórica para que a comienzos del XVII se logre un nuevo tipo de espacio ilusionista. Es entonces cuando Correggio será valorado al mismo nivel que Rafael, Miguel Ángel o Tiziano.