

Món modern I.
Renaixement i
manierisme

Índex de continguts

| | |
|--|----|
| Introducció | 6 |
| 1 Madonna d'Ognissanti | 8 |
| 2 Façana de la Catedral d'Orvieto | 10 |
| 3 Piazza della Signoria o Pallazzo Vecchio | 12 |
| 4 L'Anunciació (políptic Orsini) | 14 |
| 5 Palau Ducal, angle del sud-oest | 16 |
| 6 <i>Campanile</i> de la Catedral de Florència | 18 |
| 7 Façana de la Catedral de Siena | 21 |
| 8 Porta sud del Baptisteri de la Catedral de Florència | 23 |
| 9 Verge amb el nen | 25 |
| 10 La visió de Joaquim | 27 |
| 11 Mare de Déu amb l'Infant | 29 |
| 12 Santa Anna, la Mare de Déu amb l'infant i cinc àngels (Santa Anna metterza) | 32 |
| 13 David | 35 |
| 14 Cúpula de Santa Maria del Fiore | 37 |
| 15 L'Anunciació | 39 |
| 16 El naixement de Venus | 41 |
| 17 Sforzinda | 43 |
| 18 El Condottiero Bartolomeo Colleone | 45 |
| 19 Façana de Santa Maria Novella | 47 |
| 20 Somni de Constantí (escena de "Llegenda de la Creu") | 51 |

| | | |
|-----------|---|-----|
| 21 | La crucifixió | 53 |
| 22 | La presentació al temple | 56 |
| 23 | Hospital dels Innocents | 58 |
| 24 | Planta de l'Església de Sant Llorenç | 60 |
| 25 | Tomba de Llorenç de Mèdici | 62 |
| 26 | Saler de Francesc I | 65 |
| 27 | Plaça el Campidoglio | 67 |
| 28 | Plànol de Roma de Sixt V | 68 |
| 29 | Templet de Sant Pietro in Montorio | 70 |
| 30 | Vil·la Capra (la Rotonda) | 72 |
| 31 | Pietat del Duomo | 74 |
| 32 | El rapte de les sabines | 77 |
| 33 | El lavatori dels peus | 79 |
| 34 | Escola d'Atenes | 81 |
| 35 | Esposalles de la Mare de Déu | 83 |
| 36 | Venus adormida | 86 |
| 37 | Retrat d'Erasme de Rotterdam mentre escriu | 88 |
| 38 | El carro de fenc | 90 |
| 39 | La Mare de Déu de les Roques | 92 |
| 40 | La Mare de Déu del coll llarg | 94 |
| 41 | Carles V a cavall a la batalla de Mühlberg | 96 |
| 42 | Dansa dels camperols | 98 |
| 43 | Martiri de Santa Caterina | 100 |

| | | |
|-----------|---|-----|
| 44 | Retrat de Francesc I | 102 |
| 45 | Diana caçadora | 104 |
| 46 | Martiri de sant Esteve | 107 |
| 47 | L'enterrament del senyor d'Orgaz | 110 |
| 48 | Baptisme de Crist | 114 |
| 49 | L'Anunciació (tauleta) | 116 |
| 50 | El cavaller amb la mà al pit | 118 |
| 51 | Retrat de Martí Luter i de la seva esposa Katharina von Bora | 121 |
| 52 | Plaça de ciutat (Vista del Pati del Castell d'Innsbruck?) | 123 |
| 53 | Adoració dels mags | 125 |
| 54 | El Trecento | 128 |
| 55 | El Quattrocento | 130 |
| 56 | El Cinquecento | 133 |
| | Bibliografia | 136 |

Introducció

L'any 1492, data del descobriment d'Amèrica, és per als historiadors el que marca l'inici de l'edat moderna. I per a la majoria de països aquest final del segle XV pressuposa, alhora, l'inici del renaixement.

Ara bé, per als historiadors de l'art aquesta modernitat, el trencament amb el concepte i les formes medievals, s'avança quasi dos segles: comença de manera parcial en el Trecento sienès i florentí.

Així, l'àmplia cronologia de tres segles –del XIV al XVI– explicarà un llarg període en què, des d'un primer moment, encara deutor d'estilernes medievals –Trecento–, es passarà a la consolidació de les formes renaixentistes i dels ideals humanistes en el Quattrocento, i es dissoldrà a partir del segon terç del XVI amb el manierisme.

Veurem, així, una línia coherent i evolutiva pel que fa a l'art produït a Itàlia, al qual es pot aplicar la teoria evolucionista i dividir en tres períodes: art jove, art madur i art decadent, que correspondrien al protorenaixement del segle XIV, al renaixement i al manierisme respectivament, no tan sols per raons formals i compositives, sinó, i molt fonamentalment, per qüestions polítiques i culturals.

En els altres països renaixement i manierisme sorgiran de diferents maneres, entre les quals destaquen la singularitat de Flandes i la diversitat de propostes d'Alemanya; la dependència del manierisme italià de l'Escola de Fontainebleau; i la mediocritat d'Espanya, influïda alhora per Itàlia i França, que amb El Greco començarà l'anomenat Segle D'Or.

En un primer moment es va anomenar Renaixement a l'època artística que es va desenvolupar a Europa entre el final de l'Edat Mitjana i principis del segle XIX. Poc a poc, el terme s'ha anat restringint i ha acabat per designar només l'art italià del segle XV i primers decennis del XVI i les seves versions posteriors a la resta d'Europa.

El mot *Renaixement* és d'origen francès. Ja el trobem utilitzat per Balzac el 1829 i per Michelet el 1855; però, deriva de l'italià *rinascità*, terme utilitzat per Petrarca i Boccaccio i elaborat conceptualment per Vasari.

És un fenomen fonamentalment italià, nascut a Florència, que es va estendre després a tota Europa. Per això la cronologia no és del tot coincident. El Quattrocento fa referència a les experiències italianes del segle XV, el Cinquecento al classicisme i al Renaixement fora d'Itàlia. També de vegades s'hi engloba el Manierisme.

Existeixen diverses versions del Renaixement. Si Itàlia té com a punt de referència la *romanitat*, Espanya i França, per exemple, tot i el seu component cultural i idiomàtic romà, tenen el seu punt de referència en

l'Edat Mitjana i no en l'Antiguitat romana.

Un element que va influir en l'elaboració del nou codi visual fou el fenomen del col·leccionisme: els humanistes manifesten la seva veneració per l'Antiguitat col·leccionant objectes del passat que es proposen com a obres d'art i com a models a imitar. D'aquesta pràctica sorgiran els museus.

Components bàsics del Renaixement són una certa consciència de renovació, la restauració dels temes i les formes de l'Antiguitat, la convivència de temes cristians amb temes mitològics, el retorn a la mesura humana, l'antropocentrisme, l'interès pel paisatge i la realitat, la perspectiva i una concepció de l'art com a ciència liberal.

1. Madonna d'Ognissanti



325 x 204 cm

Tremp sobre taula

Museu dels Uffizi, Florència

Protorenaixement

Giotto va pintar aquesta taula per a l'església florentina d'Ognissanti, on s'esmenta per primera vegada el 1418 en un document que fa referència a la cessió del darrer altar de la dreta, on estava situada, a un tal Francesco di Benozzo. El 1810 va passar a l'Acadèmia i el 1919 als Uffizi. A causa d'algunes esquerdes hi ha zones que han estat retocades.

Giotto di Bondone

Colle di Vespignano, Florència 1267 - Florència 1337

Pintor florentí.

Format amb Cimabue, dins l'estil bizantí imperant a Itàlia al s XIII, el seu art representà un trencament i l'apropament a la realitat, mitjançant la renovació dels conceptes de l'espai i de la figura. A Assís, sembla que participà en la decoració de la basílica superior d'Assís, iniciada per Cimabue, i en l'execució dels frescs de les Històries de sant Francesc; a Florència, pintà el Crist de l'església de Santa Maria Novella (1295-97); i a Roma, pintà Bonifaci VIII proclamant el jubileu (1300). Hom diu que fou a Ravenna, on el seu estil evolucionà en un sentit àulic. Posteriorment treballà a Pàdua (vers el 1304), on féu els frescs de la capella Dell'Arena, projectada per ell; a Roma, on féu el mosaic de la Navicella de l'església de Sant Pere; i a Florència, on realitzà les capelles Bardi i Peruzzi a l'església de santa Croce, fou nomenat mestre major de les obres de la catedral (1334), i començà la construcció del *campanile*. A Nàpols (1329 i 1333) estigué al servei de Robert d'Anjou, a Milà (1335) del duc Azzone Visconti, i la mort li impedí de treballar a Avinyò per Benet XIII. Treballà amb l'ajut de molts col·laboradors, i la seva obra influí sobre la majoria de pintors florentins i senesos del s XIV. Als Països Catalans la seva influència es manifestà en l'obra de Ferrer Bassa i en la pintura catalana italogòtica.

Els documents antics l'atribueixen a Giotto i, a partir dels *Comentaris de Ghibert*, se la considera una de les obres mestres de l'autor.

Ens presenta la Mare de Déu amb l'Infant, asseguda en una trona de gust italià, decorada amb mosaics i envoltada de sants i àngels. En la composició trobem diferents elements que contribueixen a donar profunditat a l'espai i manifesten la recerca d'una perspectiva encara ingènua: les grades de marbre que condueixen a la trona, la plasmació dels laterals d'aquesta, que s'obren en un intent de delimitar l'espai, la superposició dels àngels que hi ha als peus de les grades i les figures més allunyades, modelades en clarobscur. La Verge està una mica girada i s'insinuen les seves formes femenines per sota de la túnica blanca. Els genolls, sobre els quals reposa l'Infant, contribueixen també a donar corporeïtat a la figura.

El fons és daurat i les figures hi apareixen retallades. La paleta presenta una gran diversitat de colors, amb vermells, rosats, verds, blaus, grisos i nacrats en els rostres.

La Mare de Déu està humanitzada; ja no és una imatge hieràtica i impersonal sinó que és una dona, una mare. L'equilibri que presenten les figures de la Verge i l'Infant s'ha considerat un element fonamental del nou llenguatge, d'una religiositat més propera, més entenedora, oberta a la comprensió humana.

2. Façana de la Catedral d'Orvieto



Orvieto

Gòtic

La Catedral d'Orvieto, aixecada a l'estat de l'Església, repeteix la disposició del Duomo de Siena. És evident que Lorenzo Maitani coneixia els projectes de Giovanni Pisano, però la seva formació arquitectònica no estava tan influïda per la plàstica com la de Giovanni.

Pisano, Giovanni

Pisa ~1250 - ~1314

Escultor i arquitecte italià.

Fill i deixeble de Nicola Pisano, treballà com a col·laborador seu en la trona de la Catedral de Siena (1265-69) i en la Fontana Maggiore de Perusa (1278). Dirigí les obres de la Catedral de Siena (1282-96) i, a partir del 1299, començà les del baptisteri de Pisa. Autor del púlpit de Sant'Andrea, a Pistoia, i del de la Catedral de Pisa, en un estil molt lligat a l'expressionisme del gòtic francès. Féu diverses versions de la Mare de Déu amb l'Infant.

L'obra també demostra un gran coneixement de l'arquitectura gòtica francesa, la qual modifica, però intentant de mantenir-ne l'essència. Així, va idear una façana amb substrat gòtic però amb el sentit peninsular de l'espai, del color i de la moderació.

Lorenzo Maitani organitza la façana plasmant perfectament a l'exterior l'amplada diferent de les naus: així, el portal central, amb les seves arquivoltes de mig punt de reminiscència romànica, ocupa quasi la meitat de la façana, mentre que els laterals, lleugerament apuntats, són estrets i destinats a fer una funció secundària. Podríem dir que organitza la façana com si es tractés d'un tríptic.

Maitani, Lorenzo

Siena ~1275 - Orvieto 1330

Arquitecte i escultor sienès.

Treballà en la construcció de la Catedral de Siena, i des de 1310 dirigí les obres de la Catedral d'Orvieto, que deixà inacabada.

Entre els portals i els angles situa pilastres amb baixos relleus que fan una transició suau. Corona les arquivoltes amb gablets, deixa espais amplis per a la decoració de mosaics, com a les basíliques romanes, i organitza la part superior amb un sentit ascendent, repetint els gablets amb mosaics per sobre d'una cornisa amb balustrada.

Gablet

Element ornamental de l'arquitectura gòtica que consisteix en una mena de frontó triangular, que acaba formant un angle molt agut i que solia situar-se sobre les portades d'accés a les grans catedrals.

Quan va morir Maitani, el 1330, la façana estava a mig construir, ja que l'escultura dels portals i de les pilastres havia endarrerit l'obra. A mitjan Quattrocento, Antonio Federighi va elevar pel sobre del rosetó el coronament del cos central, tal com s'havia fet en el Duomo de Siena.

3. Piazza della Signoria o Palazzo Vecchio



Florència

Gòtic

La Piazza della Signoria és la més emblemàtica de Florència, i s'hi es poden admirar obres que van des del segle XIII al segle XIX: *Cosme I de Mèdici a cavall*, de Giambologna (1594); la *Font de Neptú*, d'Ammanati (1563-75); la còpia del *David* de Miquel Àngel –l'original hi va romandre fins al final del segle XIX–, la *Loggia della Signoria* (1376-1382), amb les escultures que aixopluga (XVI-XIX); els Uffizi (1560-80); i el *Palazzo della Signoria* o Palazzo Vecchio (1229-1314).

El Palau de la Senyoria va ser encarregat pels priors de Florència, que per por de les lluites entre güelfs i gibel·lins veien perillar la seva seguretat. Té aspecte de fortalesa i presenta forma trapezoïdal. La textura de l'encoixinat, molt rústic, li confereix una sensació rocallosa. La volada enèrgica de les fortificacions superiors, amb els matacans, accentua la sensació de volum.

La part baixa té poques obertures per a facilitar-ne la defensa, mentre que en les superiors les finestres bífores li confereixen certa regularitat. La torre, mig recolzada sobre els merlets, retirada cap a un costat, quasi a la vertical de la porta d'entrada, és un altre element de distorsió del conjunt, a més de la planta, que no és rectangular.

La porta principal presenta en la part superior un fris decorat amb el monograma del Crist de Sant Bernardí, amb la inscripció "*Rex Regum et*

Dominus Dominantium", i el flanquegen dos lleons, que hi va fer posar Cosme I el 1551.

Tradicionalment s'ha adjudicat l'autoria de la Signoria a Arnolfo di Cambio, amb l'obra del qual presenta acusades similituds, encara que no hi ha cap base documental que aboni l'atribució. Si més no, però, sembla innegable la seva influència.

4. L'Anunciació (políptic Orsini)



23,5 x 14,5 cm

Tremp sobre taula

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers

Gòtic tardà

Aquesta taula forma part del políptic Orsini, que es troba repartit en tres museus diferents i allunyats: a Anvers hi ha quatre de les sis taules que el conformaven: l'*Arcàngel Sant Gabriel* (23,5 x 14,5); la *Mare de Déu rebent el missatge* (23,5 x 14,5); la *Crucifixió* (24,5 x 15,5), i el *Davallament de la Creu* (24,5 x 15,5). Aquestes quatre taules varen ser adquirides a Dijon el 1826 per a la Col·lecció Van Erborn, i el 1840 van passar al Museu. El *Camí del Calvari* (25 x 16) és al Louvre, a París, on va arribar el 1834 comprat a M.L. Saint-Denis, el qual l'havia adquirit de la col·lecció del rei Lluís Felip. La darrera taula, l'*Enterrament de Crist* (22 x 15), es troba al Staatliche Museum de Berlín, on arribà el 1901 procedent de la col·lecció Pacully.

La Mare de Déu resta sorpresa per l'aparició de l'Àngel, embolcallada de blau –un blau molt característic dels pintors sienesos, el mateix blau de la *Maestà* de Duccio di Buoninsegna o d'Ambrogio Lorenzetti–, recolzada en un setial disposat obliquament, la qual cosa constitueix un desenvolupament dels esquemes perspectius que va començar a experimentar el pintor a la capella de Sant Martí de l'església inferior de Sant Francesc d'Assís (1320-1330). L'Esperit Sant penetra des de l'angle

esquerre, com una sageta que va cap a la Verge. El fons és daurat, però ja assumeix el valor de paret en la qual la figura destaca quasi com un alt relleu.

Duccio di Buoninsegna

Siena 1255/1260 - ~1318

Pintor italià, documentat a Siena a partir del 1278

Format en l'estil d'influència bizantina, dins l'òrbita de Cimabue (Majestat, 1285) de Santa Maria Novella), evolucionà vers un art més realista, que el fan un precedent del Renaixement (retaule de la Mare de Déu entre àngels i sants, 1308-11) de la Catedral de Siena). La seva obra influí a Europa en la formació de l'estil anomenat italogòtic.

S'especula que la disposició de les taules en el políptic podria ser la següent: a les portes exteriors: l'Àngel i la Mare de Déu. A la interior, darrere l'Àngel, el Camí del Calvari; darrere la Verge, l'Enterrament i, al mig, la Crucifixió i el Davallament. Com a retaule tancat, el tema és l'Anunciació; un cop obert, La Passió.

5. Palau Ducal, angle del sud-oest



Venècia

Gòtic

El lloc que ocupa actualment el Palau Ducal era tradicionalment l'espai on ja des del segle IX residia el Govern de la República.

Va sofrir diverses modificacions i adquirí la seva fesomia actual a partir del 1340, quan es pren la decisió d'ampliar la Sala del Consell Major per damunt d'unes estances existents. La sala era de dimensions considerables, ocupava més de la meitat de la façana que dóna al Canal i una quarta part de la que dóna a la placeta.

La doble columnata que envolta el Palau es va construir un cop acabat el pis superior, mitjançant un sistema que era prou conegut a Venècia, de substitució d'elements sustentadors que es malmetien per mor de les humitats.

La galeria de la part baixa presenta uns arcs apuntats molt sobris, que a la planta superior es transformen doblant-se i complicant-se en els seus elements decoratius, amb finestres quadrilobulades als carcanyols. El mur superior fa l'efecte de ser molt compacte, encara que conté set finestres a la façana que mira al canal, però com que no estan alineades amb les anteriors arcuacions, donen la sensació de flotar enmig del mur decorat amb tessel·les rectangulars de marbre rosa i blanc formant diagonals.

Per sobre d'aquests finestrals, que assoleixen la mateixa forma que els arcs de la galeria sustentadora, hi ha una sèrie de finestres circulars que il·luminen la planta superior.

Aquestes obres d'adequació es devien acabar cap al darrer terç del segle XIV, ja que el 1365 es comença a pensar a decorar-les.

La part que dóna a la plaça de Sant Marc es començà a realitzar durant el primer quart del segle XV.

6. *Campanile* de la Catedral de Florència



81,75 m

Catedral de Florència

Gòtic

L'any 1334, la Signoria va encarregar a Giotto la construcció del *campanile* per a la Catedral de Santa Maria del Fiore. Al Museu de l'Opera del Duomo, a Siena, es conserva un dibuix que podria haver estat un dels dissenys que féu Giotto per a la seva obra, on se n'aprecien els trets fonamentals, encara que les solucions, sobretot a la part alta, s'aparten considerablement de l'obra acabada.

Giotto di Bondone

Colle di Vespignano, Florència 1267 - Florència 1337

Pintor florentí.

Format amb Cimabue, dins l'estil bizantí imperant a Itàlia al s XIII, el seu art representà un trencament i l'apropament a la realitat, mitjançant la renovació dels conceptes de l'espai i de la figura. A Assís, sembla que participà en la decoració de la basílica superior d'Assís, iniciada per Cimabue, i en l'execució dels frescs de les Històries de sant Francesc; a Florència, pintà el Crist de l'església de Santa Maria Novella (1295-97); i a Roma, pintà Bonifaci VIII proclamant el jubileu (1300). Hom diu que fou a Ravenna, on el seu estil evolucionà en un sentit àulic. Posteriorment treballà a Pàdua (vers el 1304), on féu els frescs de la capella Dell'Arena, projectada per ell; a Roma, on féu el mosaic de la Navicella de l'església de Sant Pere; i a Florència, on realitzà les capelles Bardi i Peruzzi a l'església de santa Croce, fou nomenat mestre major de les obres de la catedral (1334), i començà la construcció del *campanile*. A Nàpols (1329 i 1333) estigué al servei de Robert d'Anjou, a Milà (1335) del duc Azzone Visconti, i la mort li impedí de treballar a Avinyò per Benet XIII. Treballà amb l'ajut de molts col·laboradors, i la seva obra influí sobre la majoria de pintors florentins i senesos del s XIV. Als Països Catalans la seva influència es manifestà en l'obra de Ferrer Bassa i en la pintura catalana italogòtica.

El 1337, quan morí Giotto, només s'havia construït la primer planta del pedestal. Probablement va ser Andrea Pisano l'encarregat de duplicar la base, i Francesco Talenti obrà la resta de plantes; la construcció es devia acabar el 1359.

Pisano, Andrea

Pontedera, Toscana 1295 - Orvieto 1349

Nom amb què és conegut Andrea de Pontedera, escultor, orfebre i arquitecte italià.

Format a Pisa, treballà sobretot a Florència, on féu les primeres portes del baptisteri (1329-36), els relleus de la part baixa del *campanile* (1337-43), i succeí Giotto en la direcció de les obres de la catedral. El seu estil fusiona la gracilitat del gòtic francès amb la severitat italianes.

En el basament duplicat, a la part baixa, hi ha petits plafons en relleu d'Andrea Pisano i Luca della Robbia, que representen el treball humà, segons els dibuixos de Giotto. A la part alta, figures simbòliques, també d'Andrea Pisano i d'Andrea Orcagna.

Della Robbia

Família d'escultors i ceramistes florentins dels ss XV i XVI

El més destacat fou Luca Della Robbia (~1400 - 1482), potser deixeble de Ghiberti. La seva principal aportació foren els relleus, de tema religiós, amb figures blanques sobre fons blau de ceràmica vitrificada (Madonna delle rose i Madonna della mela, Florència; Madonna Frescobaldi, Berlín, i la Madonna de l'hospital dels Innocents, Florència). Andrea Della Robbia (1435 - 1528), nebot i deixeble de l'anterior, divulgà les ceràmiques vitrificades. Féu els medallons amb putti de la façana de l'hospital dels Innocents (1463) i La Mare de Déu i els sants (1505) de la portalada de la seu de Pistoia. El seu fill Giovanni Della Robbia (1469 - 1529), especialitzat en motius ornamentals, és el possible autor d'obres menors atribuïdes al seu pare. Girolamo Della Robbia (~1488 - 1566), també fill d'Andrea, treballà a França al servei de Francesc I i decorà el castell de Madrid, al Bois de Boulogne, i el de Fontainebleau.

La planta següent, construïda ja per Talenti, presenta setze fornícules, quatre a cada cara, que contenen escultures de Donato di Betto Bardi Donatello, Nani di Bartolo i altres; actualment és al Museu de l'Opera del

Duomo de Florència.

Donatello

Florència ~1386 - 1446

Nom amb què és conegut l'escultor italià Donato di Niccolò di Betto Bardi.

Al taller de Ghiberti, conegué la tècnica del bronze, formà part de l'equip que construí les portes Della Mandorla i Dei Canonici, de la catedral de Florència, i entrà en contacte amb Nanni di Banco. Les seves primeres obres són el David, de marbre (1408-09) i el Sant Joan Evangelista (1409-11), en les quals dóna un important pas vers el classicisme, que aconseguí en la producció de l'època de plenitud, que començà amb el Sant Jordi (1416). A Roma, esculpí la Deposició per al tabernacle de la basílica de Sant Pere, i a Florència féu la sèrie dels profetes, destinats a decorar l'exterior del campanar de la catedral. S'associà amb Michelozzo per fer els sepulcres dels cardenals Coscia (baptisteri de Florència) i Brancacci (església de Sant'Angelo, Nàpols). Vers el 1430 sota el mercenatge de la família Mèdici, féu l'escultura en bronze de David (Bargello), i decorà l'església de San Lorenzo, a Florència. Són relleus seus també la cantoria de la catedral florentina (~1433-39) i el púlpit de la catedral de Prato (1433-38). El 1443 es traslladà a Pàdua i començà la seva producció per a la família Strozzi. Realitzà el Crist en bronze per a la basílica de Sant'Antonio (1444-47), i l'estàtua equestre en bronze d'Erasmo da Narni el Gattamelata (~1445-50).

Després vénen dues plantes amb dues finestres bífores, i finalment, al darrer replà, hi ha una sola finestra trifora per cara. La cornisa corona en forma de balustrada.

El *campanile* de la Catedral de Florència segueix la tradició italiana dels campanars exempts, escampats arreu de la península itàlica.

7. Façana de la Catedral de Siena



Siena

Gòtic

La catedral de Siena, bastida entre 1196 i 1215 sota la direcció dels monjos de Sant Galgano, és d'estructura gòtica però revestida de mosaics i ornamentada amb escultures i faixes de marbres de colors, sistema emprat sovint a la Toscana. Al final del segle s'encarregà la realització de la façana a una de les figures més significades de l'escultura: Giovanni Pisano.

Aquest mestre ideà tota la façana, però només en va dirigir les obres del registre inferior. Pisano emmarca l'obra amb dues grans pilastres que li donen contenció i, tot recordant els profunds portals de l'arquitectura francesa, en modifica la relació i dóna a les entrades laterals la mateixa importància que a la porta principal, sense plasmar a l'exterior la diferent amplada de les naus.

Les arquivoltes lleugerament apuntades estan coronades per uns gablets que es destaquen per sobre de la cornisa esculpida que emmarca la part inferior de la façana. Tant els capitells que recullen les arcuacions de les arquivoltes, com la cornisa, els gablets i els carcanyols d'aquests estan profusament esculpits, amb una decoració pensada pel mateix Pisano que conjumina esplèndidament en un mateix conjunt tota una sèrie d'elements heterogenis.

El 1299 se'n va a Pisa però continua dirigint les obres de Siena. Quan

torna el 1314 projecta la part superior de les pilastres angulars i els tres gablets que culminen l'obra, però cal suposar ulteriors modificacions, ja que l'esperit gòtic d'aquesta part contrasta amb el registre inferior.

En el superior queden paleses les diferents amplades de les naus, ja que la part central, que conté el rosetó, es perllonga més enllà de la vertical dels pinacles que marquen la divisió dels portals. Els rics mosaic posteriors donen lluentor i acolorixen els panys dels tres gablets del coronament.

8. Porta sud del Baptisteri de la Catedral de Florència



Bronze daurat

Baptisteri, Florència

Protorenaixement

El 22 de gener de 1330 Andrea Pisano va començar la tasca de decorar la porta sud del Baptisteri de la Catedral de Florència. Tenia orfebres que col·laboraren amb ell en les feines de foneria.

Pisano, Andrea

Pontedera, Toscana 1295 - Orvieto 1349

Nom amb què és conegut Andrea de Pontedera, escultor, orfebre i arquitecte italià.

Format a Pisa, treballà sobretot a Florència, on féu les primeres portes del baptisteri (1329-36), els relleus de la part baixa del *Campanile* (1337-43), i succeí Giotto en la direcció de les obres de la Catedral. El seu estil fusiona la gracilitat del gòtic francès amb la severitat italianes.

Quan l'artista va acceptar l'encàrrec de realitzar les portes de bronze, decorades amb escenes de la vida de sant Joan, sant a qui es va dedicar el baptisteri, va haver d'enfrontar-se a una colla de problemes de naturalesa estètica, que superen els d'ordre tècnic, entre els quals hi ha el del model en cera de les portes.

Joan Baptista era un dels sants protectors de la ciutat de Florència; és per això que el petit baptisteri octogonal, amb una cúpula decorada amb mosaics bizantins, era com una mena de santuari nacional. Té tres façanes: una davant de la Catedral i dues més a cada cantó, amb les seves corresponents portes. Les primeres que es van construir foren aquestes de Pisano. L'any 1401 els mercaders de Florència van decidir completar la decoració de les restants i es va realitzar el famós concurs, guanyat per l'escultor Lorenzo Ghiberti.

Ghiberti, Lorenzo

Florència 1378 - 1455

Escultor italià.

Entre 1404 i 1420 féu la segona porta del Baptisteri i els dos plafons per a l'església de Sant Giovanni de Florència, i les estàtues de sant Joan i sant Mateu per a Orsanmichele. Entre el 1425 i el 1452 treballà a la porta anomenada del Paradís, per al baptisteri florentí, inscrita ja plenament dins el corrent classicista a la manera de L.B.Alberti, la figura de sant Esteve per a Orsanmichele i l'arca de sant Cenobi per a la catedral florentina. Escriví un tractat d'història de l'art, Commentari.

Les portes estan dividides en vint-i-vuit espais, catorze a cada porta, que contenen marcs polilobulats, vint dels quals presenten les escenes de la vida de sant Joan Baptista i els vuit restants, més baixos, les representacions en relleu de les Virtuts.

La història es llegeix com un llibre, d'esquerra a dreta i de dalt a baix. En totes les escenes, llevat de cinc on hi ha fons paisatgístic, les figures apareixen sobre plataformes.

L'escena del baptisme de Crist recorda la mateixa escena tractada per Giovanni Pisano a la trona de Pisa. En canvi, el trasllat del cos del Baptista és completament original i demostra el talent creador de l'artista.

Pisano, Giovanni

Pisa ~1250 - ~1314

Escultor i arquitecte italià.

Fill i deixeble de Nicola Pisano, treballà com a col·laborador seu en la trona de la Catedral de Siena (1265-69) i en la Fontana Maggiore de Perusa (1278). Dirigí les obres de la Catedral de Siena (1282-96) i, a partir del 1299, començà les del baptisteri de Pisa. Autor del púlpit de Sant'Andrea, a Pistoia, i del de la Catedral de Pisa, en un estil molt lligat a l'expressionisme del gòtic francès. Féu diverses versions de la Mare de Déu amb l'Infant.

Es tracta d'obres d'una sensibilitat que connecta alhora amb la linealitat de l'escultura gòtica francesa de principi del segle XIV i amb la figura de Giotto.

Dins de cada compartiment, els espais plens i els buits s'equilibren amb exactitud tant rigorosa que gairebé semblen calculats de manera matemàtica.

9. Verge amb el nen



61,5 x 78 cm

Tremp i or sobre taula

National Gallery, Londres

Protorenaixement

La *Madonna* de la National Gallery és la taula central d'un tríptic que a les ales ofereix les representacions de sant Domènec i santa Agnès. La Mare de Déu, que sosté l'Infant al braç esquerre, es troba flanquejada per dues parelles d'àngels i a l'aixopluc d'un arc de mig punt.

El petit tríptic, antigament en una col·lecció privada de Pisa, va ser adquirit el 1857 pels antiquaris florentins Lombardi i Baldi. Després de ser polit l'any 1959, està ben conservat.

La santa de la dreta, tot sovint identificada amb Àurea –el culte de la qual no era habitual a Siena–, s'ha de considerar definitivament com santa Agnès, d'acord amb les aportacions de Cesare Brandi.

Al timpà, l'artista va situar les figures –d'esquerra a dreta– de Daniel, Moisès, Isaïes, David, Abraham, Jacob i Jeremies, totes les quals són identificables gràcies als textos bíblics inscrits als filacteris que porten. Interessa assenyalar que totes aquestes representacions, a excepció de Jeremies, acompanyades per idèntiques citacions de l'Antic Testament,

fan acte de presència en un políptic de Siena també atribuït a Duccio. L'artista concentra la seva intenció narrativa en les figures principals, i les compon de forma que indiqui les relacions d'afecte que existeixen entre la mare i el fill, el qual juga amb el vel d'ella. L'infant és d'un cànon molt inferior al de la Mare de Déu, cosa que accentua l'efecte de protecció materna, clarament indicat pel gest de les gràcils mans marianes.

Duccio di Buoninsegna

Siena 1255/1260 - ~1318

Pintor italià, documentat a Siena a partir del 1278

Format en l'estil d'influència bizantina, dins l'òrbita de Cimabue (Majestat, 1285) de Santa Maria Novella), evolucionà vers un art més realista, que el fan un precedent del Renaixement (retaula de la Mare de Déu entre àngels i sants, 1308-11) de la Catedral de Siena). La seva obra influí a Europa en la formació de l'estil anomenat italogòtic.

Les tonalitats greus de les carnacions contrasten per altra banda amb el profund color blau del mantell, els plecs minuciosos del qual responen a una norma rítmica.

10. La visió de Joaquim



200 x 185 cm

Fresc sobre mur

Capella dels Scrovegni o de l'Arena, Pàdua

Gòtic tardà

La Capella dels Scrovegni sembla talment construïda amb la finalitat de poder cobrir els seus murs amb frescos. En les històries plasmades a les seves parets es narra la vida de Jesús, des d'alguns episodis anteriors a la seva concepció, com són les històries de sant Joaquim, santa Anna i la Verge, fins a la Pentecosta.

La narració es desenvolupa en tres faixes superposades, segons un rigorós plantejament iconogràfic. A la zona superior dreta hi ha la història de Joaquim i Anna, que es continua a l'altra banda, amb històries de la Mare de Déu. A la faixa intermèdia trobem, a la dreta, històries de la vida de Jesús, des del naixement fins a la matança dels innocents. A la paret contrària, des de l'episodi de Jesús entre els doctors fins a l'expulsió dels mercaders del temple.

La tercera faixa presenta, a la dreta, des de la narració de la Santa Cena fins a la flagel·lació i, a la banda esquerra, des del camí del Calvari fins a la Pentecosta.

A l'arc toral hi ha la traïció de Judes i la Visitació a la Verge. Per sota els registres hi ha una faixa que imita el marbre, emmarcant figures al·legòriques monocromes de les set Virtuts i els set Vicis. A la volta, Crist, la Verge i els profetes. A l'interior de la paret d'entrada trobem el

Judici Universal.

La visió de Joaquim, també anomenada "Somni de Joaquim", ens presenta el sant dormint a l'entrada de la pleta; un àngel se li apareix i li anuncia el proper naixement de Maria. Dos pastors i el ramat assisteixen a la prodigiosa visió. L'àngel porta a la mà un ceptre coronat amb un trèvol, símbol de la Trinitat.

Giotto emmarca l'escena en un paisatge rocallós, amb el sant col·locat en un costat, i hi ha una fissura a les roques amb la qual intenta crear profunditat. Els pastors, representats amb gran simplicitat, esdevenen unes de les figures més convincentes de Giotto, i amb les ovelles, que pasturen unes herbes de formes estrellades, conformen un encantador quadre bucòlic.

11. Mare de Déu amb l'Infant



Marbre

Capella Scrovegni, Pàdua

Protorenaixement

De tots els deixebles del seu pare, Nicola Pisano, Giovanni va ser el menys disposat a seguir les seves lliçons, extretes de l'art antic clàssic.

Pisano, Nicola

? ~1220 - ? ~1278

Escultor italià.

Féu la trona del Baptisteri de Pisa, i la de la Catedral de Siena (1266-68), amb el seu fill Giovanni i altres deixebles. Hom li atribueix el Davallament d'un dels timpans de la Catedral de Lucca (~1259) i el projecte de l'Arca de sant Domènec a Bolonya (1264). Féu també, en col·laboració, la Fontana Maggiore de Perusa (1278). El seu estil, influenciat pel classicisme romà, més tard es connecta amb el gòtic francès.

Per regla general, el mestre toscà es preocupà d'observar el correcte *contrapposto* de les figures, i una de les poques excepcions és la d'aquest grup autògraf de la Mare de Déu i l'Infant. Van acompanyats de dos àngels que els fan custòdia i del retrat del senyor de Pàdua, Arrigo Scrovegni, dret i orant, tots ells procedents del taller de l'artista. Giovanni Pisano el va esculpir cap a l'any 1305 per a la capella Scrovegni a Pàdua.

Contrapposto

Terme italià que significa 'contraposat' i s'aplica a les poses en què una part de la figura es torça i se separa d'una altra part. Es va començar a aplicar en el renaixement a unes poses relaxades asimètriques, seguint models de la estatuària clàssica, en les quals el pes del cos es recolzava principalment en una cama, de manera que el maluc d'aquella cama s'elevava amb relació a l'altra.

Pisano, Giovanni

Pisa ~1250 - ~1314

Escultor i arquitecte italià.

Fill i deixeble de Nicola Pisano, treballà com a col·laborador seu en la trona de la Catedral de Siena (1265-69) i en la Fontana Maggiore de Perusa (1278). Dirigí les obres de la Catedral de Siena (1282-96) i, a partir del 1299, començà les del baptisteri de Pisa. Autor del púlpit de Sant'Andrea, a Pistoia, i del de la Catedral de Pisa, en un estil molt lligat a l'expressionisme del gòtic francès. Féu diverses versions de la Mare de Déu amb l'Infant.

Sembla que aquesta figura de marbre, amb els seus plecs ondulants i la seva combinació de contenció formal i d'un naturalisme delicat en els detalls, es va veure molt influïda per una talla amb el mateix tema, *Mare de Déu i Jesús Infant*, situada sobre l'arc de la porta del Baptisteri de Pisa.

El grup escultòric està rigorosament estructurat, i la forma està completament condicionada per l'indret on anava destinada: la capella privada de la família Scrovegni, decorada al fresc per Giotto amb diverses escenes del Judici Final, dels Evangelis i amb al·legories de les Virtuts i els Vicis.

Giotto di Bondone

Colle di Vespignano, Florència 1267 - Florència 1337

Pintor florentí.

Format amb Cimabue, dins l'estil bizantí imperant a Itàlia al s XIII, el seu art representà un trencament i l'apropament a la realitat, mitjançant la renovació dels conceptes de l'espai i de la figura. A Assís, sembla que participà en la decoració de la basílica superior d'Assís, iniciada per Cimabue, i en l'execució dels frescs de les Històries de sant Francesc; a Florència, pintà el Crist de l'església de Santa Maria Novella (1295-97); i a Roma, pintà Bonifaci VIII proclamant el jubileu (1300). Hom diu que fou a Ravenna, on el seu estil evolucionà en un sentit àulic. Posteriorment treballà a Pàdua (vers el 1304), on féu els frescs de la capella Dell'Arena, projectada per ell; a Roma, on féu el mosaic de la Navicella de l'església de Sant Pere; i a Florència, on realitzà les capelles Bardi i Peruzzi a l'església de santa Croce, fou nomenat mestre major de les obres de la Catedral (1334), i començà la construcció del *campanile*. A Nàpols (1329 i 1333) estigué al servei de Robert d'Anjou, a Milà (1335) del duc Azzone Visconti, i la mort li impedí de treballar a Avinyò per Benet XIII. Treballà amb l'ajut de molts col·laboradors, i la seva obra influí sobre la majoria de pintors florentins i senesos del s XIV. Als Països Catalans la seva influència es manifestà en l'obra de Ferrer Bassa i en la pintura catalana italogòtica.

L'escultura es conserva encara avui sobre l'altar de la capella.

Mare i fill no estableixen cap comunicació entre ells. La figura de la Mare de Déu ha perdut certa rigidesa respecte de l'època medieval. Els rostres estan caracteritzats i la serenitat de les postures contribueix a mostrar-nos una imatge més naturalista. Les robes es pleguen per donar

forma i harmonia al volum dels cossos. La immobilitat de l'època anterior és substituïda per una major corporeïtat, que serveix a l'escultor per a donar una imatge més tangible i propera de la Verge.

Es tracta en definitiva d'una obra plàcida i tècnicament senzilla, en la qual les característiques més personals de Giovanni es troben reduïdes a la mínima expressió.

12. Santa Anna, la Mare de Déu amb l'infant i cinc àngels (Santa Anna metterza)



174 x 103 cm

Pintura al tremp sobre taula

Museu dels Uffizi, Florència

Renaixement

El terme "*metterza*" es refereix a la iconografia de santa Anna, *mesa terza*, ('posada en un tercer lloc') amb la Mare de Déu i l'Infant.

L'obra va estar en l'església florentina de Sant Ambrosi, on la situa Vasari. Després va passar a la Galeria de l'Acadèmia, i el 1919 als Uffizi. És dubta de si formava part d'un tríptic o de si es tracta d'una taula independent.

Les paraules inicials de l'Ave Maria figuren inscrites sobre la base del tron, en lletres humanistes en escorç, on sobresurt la predel·la; hi ha una altra inscripció gòtica en l'aurèola de la verge; i en la de santa Anna es llegeix "*Sant 'Ana è di Nostra Donna fas*" ('Santa Anna és de nostra senyora honor').

De 1935 a 1954 es va restaurar i es creu que fou retocada al segle XVIII. L'ull de l'àngel que agafa la cortina a la dreta ha estat restaurat després.

Durant molt de temps es va creure que l'obra era únicament de Masaccio, tal com havia dit Vasari.

Fou fonamentalment l'anàlisi de Longhi, el 1940, el que va atribuir a Masaccio solament la Mare de Déu i l'Infant i l'àngel que agafa la cortina a la dreta; tots els elements restants són de Maseolino, mestre de Masaccio. Aquesta distinció és acceptada gairebé per tota la crítica, que a més ha establert la hipòtesi que també podria ser de Masaccio el cap de santa Anna i el cap de l'àngel superior. S'hi veuen influències de Gentile da Fabriano i la seva *Virgen Quarantesi*, sobretot en el detall insòlit del vel sobre el cap de la verge.

L'obra presenta un volum esfumat, una atmosfera abstracta, i hi destaquen els gestos decidits en les mans dels personatges representats.

L'infant és vital i robust, però no bell. Hi ha qui opina que l'artista el pot haver pres d'algun model antic, com la figureta etrusca de nen que es troba als Museus Vaticans.

La perspectiva rebaixada que comprimeix els volums s'acompanya d'un efecte dens de llum i color.

La composició, d'estructura piramidal, recorda l'escultura de Donatello, mentre que el tractament monumental de les figures, vestides amb robes de profund clarobscur, revela l'admiració per Giotto, potser inspirada en la pintura de Maso di Banco.

Donatello

Florència ~1386 - 1446

Nom amb què és conegut l'escultor italià Donato di Niccolò di Betto Bardi.

Al taller de Ghiberti, conegué la tècnica del bronze, formà part de l'equip que construí les portes Della Mandorla i Dei Canonici, de la Catedral de Florència, i entrà en contacte amb Nanni di Banco. Les seves primeres obres són el David, de marbre (1408-09) i el Sant Joan Evangelista (1409-11), en les quals dóna un important pas vers el classicisme, que aconseguí en la producció de l'època de plenitud, que començà amb el Sant Jordi (1416). A Roma, esculpí la Deposició per al tabernacle de la basílica de Sant Pere, i a Florència féu la sèrie dels profetes, destinats a decorar l'exterior del campanar de la Catedral. S'associà amb Michelozzo per fer els sepulcres dels cardenals Coscia (Baptisteri de Florència) i Brancacci (església de Sant'Angelo, Nàpols). Vers el 1430 sota el mercenatge de la família Mèdici, féu l'escultura en bronze de David (Bargello), i decorà l'església de San Lorenzo, a Florència. Són relleus seus també la cantoria de la catedral florentina (~1433-39) i el púlpit de la Catedral de Prato (1433-38). El 1443 es traslladà a Pàdua i començà la seva producció per a la família Strozzi. Realitzà el Crist en bronze per a la basílica de Sant'Antonio (1444-47), i l'estàtua equestre en bronze d'Erasmo da Narni el Gattamelata (~1445-50).

Giotto di Bondone

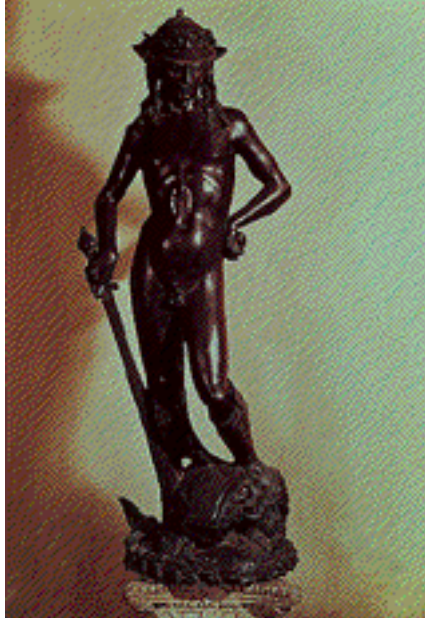
Colle di Vespignano, Florència 1267 - Florència 1337

Pintor florentí.

Format amb Cimabue, dins l'estil bizantí imperant a Itàlia al s XIII, el seu art representà un trencament i l'apropament a la realitat, mitjançant la renovació dels conceptes de l'espai i de la figura. A Assís, sembla que participà en la decoració de la basílica superior d'Assís, iniciada per Cimabue, i en l'execució dels frescs de les Històries de sant Francesc; a Florència, pintà el Crist de l'església de Santa Maria Novella (1295-97); i a Roma, pintà Bonifaci VIII proclamant el jubileu (1300). Hom diu que fou a Ravenna, on el seu estil evolucionà en un sentit àulic. Posteriorment treballà a Pàdua (vers el 1304), on féu els frescs de la capella Dell'Arena, projectada per ell; a Roma, on féu el mosaic de la Navicella de l'església de Sant Pere; i a Florència, on realitzà les capelles Bardi i Peruzzi a l'església de santa Croce, fou nomenat mestre major de les obres de la Catedral (1334), i començà la construcció del *campanile*. A Nàpols (1329 i 1333) estigué al servei de Robert d'Anjou, a Milà (1335) del duc Azzone Visconti, i la mort li impedí de treballar a Avinyò per Benet XIII. Treballà amb l'ajut de molts col·laboradors, i la seva obra influí sobre la majoria de pintors florentins i senesos del s XIV. Als Països Catalans la seva influència es manifestà en l'obra de Ferrer Bassa i en la pintura catalana italogòtica.

La forta personalitat de Masaccio absorbeix per complet la de Masolino, artista més conservador que mimetitzava l'estil del jove mestre.

13. David



1,53 m d'alçada

Bronze

Museu Nacional del Bargello, Florència

Renaixement

Fou realitzada al voltant del 1430 per Cosme el Vell de Mèdici i va romandre durant molt de temps en el pati del Palau dels Mèdici, a la Via Larga. Va passar més tard al Palau Vell, als Uffizi, i finalment al Museu Bargello, el 1880. És una de les obres més belles i conegudes de Donatello.

Donatello

Florència ~1386 - 1446

Nom amb què és conegut l'escultor italià Donato di Niccolò di Betto Bardi.

Al taller de Ghiberti, conegué la tècnica del bronze, formà part de l'equip que construí les portes Della Mandorla i Dei Canonici, de la Catedral de Florència, i entrà en contacte amb Nanni di Banco. Les seves primeres obres són el David, de marbre (1408-09) i el Sant Joan Evangelista (1409-11), en les quals dóna un important pas vers el classicisme, que aconseguí en la producció de l'època de plenitud, que començà amb el Sant Jordi (1416). A Roma, esculpí la Deposició per al tabernacle de la basílica de Sant Pere, i a Florència féu la sèrie dels profetes, destinats a decorar l'exterior del campanar de la Catedral. S'associà amb Michelozzo per fer els sepulcres dels cardenals Coscia (Baptisteri de Florència) i Brancacci (església de Sant'Angelo, Nàpols). Vers el 1430 sota el mercenatge de la família Mèdici, féu l'escultura en bronze de David (Bargello), i decorà l'església de San Lorenzo, a Florència. Són relleus seus també la cantoria de la catedral florentina (~1433-39) i el púlpit de la Catedral de Prato (1433-38). El 1443 es traslladà a Pàdua i començà la seva producció per a la família Strozzi. Realitzà el Crist en bronze per a la basílica de Sant'Antonio (1444-47), i l'estàtua equestre en bronze d'Erasmo da Narni el Gattamelata (~1445-50).

David es representa aquí com un adolescent pensatiu, amb el rostre inclinat, ombrejat per l'ampla ala del seu estrany barret coronat de llorer, símbol de la victòria. Per la boca del jove es passeja un lleuger somriure, gest d'incredulitat davant la gran empresa duta a terme. El cos també jove, meravellosament modelat, al qual l'especial finesa del bronze fos fa lluir i ressaltar, segueix en tensió després de l'esforç realitzat, i solament ara els seus moviments van fent-se una mica més lents. Així, s'adverteix que el braç que sosté l'espasa i en les cames, cenyides per magnífiques polaines, com l'elm de Goliat, el cap del qual és sota els peus de l'heroi, és una obra d'orfebreria de gran precisió i qualitat.

David és l'heroi bíblic que es converteix en rei dels jueus en vèncer, servint-se de l'habilitat i la raó, el gegant Goliat, encarnació del poble filisteu, enemic de la seva pàtria.

Aquesta escultura té connotacions humanistes pel fet de mostrar el jove cos del vencedor nu, però amb botes i un capell típic dels camperols toscans, una cosa anacrònica en l'escultura clàssica. En l'aspecte moral simbolitza el nou tipus d'heroi individual que, amb la seva virtut és capaç de vèncer un enemic poderós. Políticament és l'emblema de la República florentina que triomfa sobre els seus enemics.

Donatello mostra David ensenyant el seu cos suaument articulat, en una harmonia de moviment molt sensual, de connotacions praxitelianes; es desvincula de la convenció per adquirir un sentit més dinàmic. La suau ondulació dels malucs i la puresa del rostre adolescent emmarcat per una cabellera sensual realcen el sentit poètic d'aquesta obra desbordant d'optimisme i amor per la vida. Realitzada en bronze, és una figura exempta, símbol de la progressiva independència de l'escultura respecte de l'arquitectura, en relació amb l'època medieval.

14. Cúpula de Santa Maria del Fiore



Diàmetre 41,5 m

Catedral de Florència

Renaixement

Quan Filippo Brunelleschi rep l'encàrrec d'aixecar la cúpula de la catedral florentina, ha de superar els entrebancs que suposa cobrir un buit de 41,5 metres, amb una imposta aixecada de 13 metres sobre la coberta de les naus, que configura un tambor octogonal amb ulls de bou, fet anteriorment.

Brunelleschi, Filippo di Ser

Florència 1377 - 1446

Arquitecte i escultor italià, un dels iniciadors del Renaixement, juntament amb Donatello i Masaccio.

El 1401 es presentà al famós concurs, guanyat per Ghiberti, per a les segones portes del baptisteri de Florència. Després es decantà cap a l'arquitectura. Al llarg del segon decenni del s XV, quan treballava per als senyors de Florència, es concentrà en els problemes de la perspectiva geomètrica. Introduí l'art del Renaixement italià, i en especial la pintura, en el camí de l'estudi teòric i apriorístic de l'espai. El 1418 projectà la basílica de San Lorenzo, que denota un rígid pensament matemàtic. Guanyà el concurs per a la construcció de la cúpula de la Catedral de Florència, iniciada el 1420 edificant sobre un tambor octogonal un doble casquet de perfil ogival, unit per tirants. El 1419 projectà l'Hospital dels Innocents. La sagristia vella de San Lorenzo (1420-28), juntament amb la capella Pazzi (iniciada el 1429), signifiquen sengles fites en la línia evolutiva que recorre Brunelleschi. El 1434 projectà i començà l'església de Santa Maria degli Angeli, de planta centralitzada. La basílica del Santo Spirito, planejada el 1435, respon a les mateixes premisses que la ja esmentada de San Lorenzo.

Aixecar una cúpula d'aquesta envergadura feia necessari l'ús de cintres recolzades a terra, però això resultava difícil i antieconòmic, ateses les seves grans dimensions. Brunelleschi va idear una cúpula autosustentada, a la qual no li calia cap mena de bastida. Ho

aconsegueix mitjançant la concepció d'una doble cúpula: una carcassa interior i una d'exterior. La interior, semiesfèrica, concebuda com sengles anelles concèntriques, tendeix a obrir-se cap enfora, i l'exterior, peraltada en arc apuntat, té les forces dirigides cap a l'interior, i així es contraresten les dues tendències pel fet d'estar unides ambdues cúpules interiorment per mitjà de bigues de fusta, ferros recoberts d'estany, voltes de canó i altres ginys ideats per Brunelleschi.

Per a fer la construcció més lleugera emprà el maó disposat en espina de peix, que alhora també és un element d'autosustentació. Les vuit cares de la cúpula semiesfèrica convergeixen interiorment en arestes; en canvi, la cúpula peraltada destaca els nervis de marbre blanc enmig dels panys vermells que culminen en la llanterna.

Aquestes dues disposicions s'expliquen perquè a l'interior cal organitzar els espais direccionals de les naus i de l'octògon del tambor cap a la llanterna, mentre que a l'exterior cal coordinar masses volumètriques. Tot en la concepció de la cúpula està pensat, meditat i geometritzat, sense deixar res a l'atzar. La llanterna la podríem considerar com la primera estructura renaixentista de planta centralitzada.

15. L'Anunciació



230 x 321 cm

Fresc

Convent de Sant Marc, Florència

Renaixement

L'art religiós, doctrinari i proselitista de Fra Angelico es va tornar essencialista i intimista en els murals que va pintar a partir del 1437, en el convent de Sant Marc de Florència.

Angelico, Fra

Vicchio, Mugello, Toscana ~1387 - Roma 1455

Nom amb què és conegut Guido (o Guidolino) di Pietro, pintor italià.

L'any 1407 entrà al convent de dominicans de Fiesole, on prengué el nom de Fra Giovanni de Fiesole. És considerat deixeble de Lorenzo Monaco. Del 1409 al 1418 s'exilià, amb tota la comunitat, a Foligno i Cortona, puix que no havien acceptat el papa, Alexandre V. Cap al 1438 començà a decorar el convent de Sant Marco, a Florència. El 1447 anà a Roma, on decorà la capella de Nicolau V al Vaticà. Fou prior del convent de Fiesole del 1448 al 1450. Les seves obres, fetes sovint en col·laboració amb deixebles, són conservades en llur major part al convent de San Marco, esdevingut Museo dell'Angelico (Anunciació i Epifania [1435-40], i Judici Final, etc). D'altres es troben disseminades per tot el món: Coronació de la Mare de Déu (~1425, Musée du Louvre), Anunciació (1425-30, Cortona, església del Gesù), i moltes altres taules a la Pinacoteca de Perugia, al Vaticà, al Gardner Museum de Boston, a la National Gallery de Londres, etc. També es conserven els frescs del Vaticà (1447-50, capella de Nicolau V). Angelico, frare abans que pintor, fou un artista de temàtica exclusivament religiosa i intencions edificants, amb esquemes miniaturistes, però de llenguatge pictòric modern amb una aportació genial: la llum, i un ús intel·ligent del color.

El convent havia pertanyut als silvestrins fins que el papa Eugeni IV el confià als dominics de Fiesole, el 1436. L'edifici estava greument deteriorat i va ser reconstruït de cap a cap per Michelozzo Michelozzi, a

partir del 1437, per encàrrec de Cosme de Mèdici. Els treballs es van prolongar fins al 1452. Fra Angelico es va encarregar de la decoració pictòrica, al mateix temps que es duïen a terme els treballs de Michelozzo.

Sens dubte l'arquitectura austera i clara de Sant Marc difícilment hauria pogut trobar millor reflex plàstic que el dels frescos del Beat.

Fra Angelico va interrompre la tasca amb motiu d'un viatge a Roma, el 1446-1447 –segons Pope Hennessy– i després tornar a reprendre la feina. És molt discutida l'autenticitat i el grau de col·laboració de les diferents escenes, que no poden faltar en un treball de tanta envergadura.

En la decoració de les quaranta-quatre cel·les del convent, Fra Angelico, ajudat pels seus col·laboradors, es desposseeix de tota superficialitat, de qualsevol decorativisme que atemptés contra la puresa de la representació.

L'escena de l'*Anunciació de l'àngel a la Verge Maria* fou pintada al fresc en la paret del passadís septentrional del convent, enfront de l'escala d'accés al primer pis. El llenguatge d'Angelico en aquesta escena és sever i altament espiritual.

Sobre l'autenticitat d'aquesta obra, que la crítica considera unànimement una de les millors de l'Angelico, s'han expressat algunes reserves. Bazin, per exemple, l'arriba a atribuir a un pintor desconegut, el qual denomina "Mestre de l'Anunciació". L'obra se situa en el primer període de l'activitat del pintor en el convent de Sant Marc o bé després del viatge a Roma, cap al 1449; el crític Salmi cita una dèbil rèplica publicada per van Marle en col·lecció privada.

16. El naixement de Venus



200 x 325 cm

Oli sobre tela

Galeria dels Uffizi, Florència

Renaixement

Segons la mitologia clàssica, Urà fou castrat i de la barreja de la seva sang amb l'escuma de la mar nasqué la Venus Celestial, o d'origen diví, nua, que es diferencia de la vulgar o humana, vestida.

En aquesta tela Botticelli representa l'escena del naixement de Venus, amb quatre personatges en un paisatge idíl·lic i eteri.

La imatge d'aquesta Venus correspon a la Venus Celestial, d'origen diví, en contraposició a la Venus *Humanitas*. La primera simbolitza la bellesa divina que transcendeix el món visible, mentre que la segona, que és la que apareix representada al quadre que fa parella amb aquest, *La Primavera*, simbolitza la bellesa individual dels cossos. Totes dues obres les va encarregar Lorenzo de Pierfrancesco de Mèdici i el seu preceptor, l'humanista Pico della Mirandola, per a la seva vil·la de Castello, als afores de Florència. Havien de decorar les parets d'aquesta mansió, amb una finalitat didàctica i instructiva.

Es van concebre com una part d'un tot global que vol ser una síntesi de la visió completa de l'amor en les seves versions celestials i humanes.

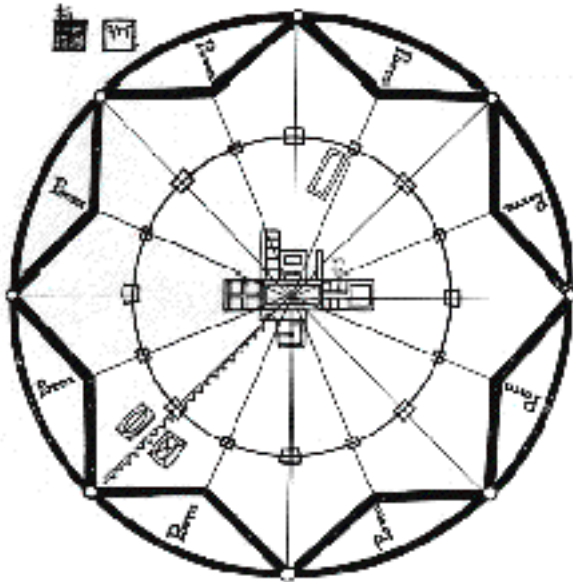
El quadre mostra una deessa nua sobre una gran petxina que sura graciosament en les aigües d'un mar verdós. La costa, retallada i boscosa, tanca la composició per la dreta, lloc que també ocupa una figura femenina, abillada amb una lleugera túnica florejada que acut sol·lícita a cobrir la Venus amb un sumptuós mantell. Es tracta d'una al·legoria de la

Terra o la Primavera –Hora. A l'angle superior esquerre es troben enllaçades en una abraçada les representacions de Zèfir i Cloris, el vol veloç dels quals arrenca fulles dels arbres. L'efecte expressiu es troba en la relació dialèctica que hi ha entre el dinamisme de les figures secundàries i la immobilitat de Venus navegant majestuosament cap a terra. El nu femení protagonitza la composició; Botticelli en traça els contorns amb un dibuix de gran delicadesa, i l'anima amb un clarobscur.

El tema deriva de la literatura homèrica i llatina, especialment d'Ovidi i les seves *Metamorfosis*, on es descriu Hora en el moment d'anar a rebre la Venus *anadiomena*, i de la literatura humanística. Alguns hi van veure l'arribada de Venus, impel·lida per Zèfir i Cloris, a Sicília. Aquest tema entronca amb les doctrines neoplatòniques de Marsilio Ficino, que imperaven a la Florència de l'època, i que pretenien fer una síntesi entre els elements clàssics i cristians.

Botticelli fa servir un dibuix depurat en el qual predomina la línia sobre el color.

17. Sforzinda



Renaixement

Sforzinda, ciutat dissenyada per Antonio Averlino, anomenat Filarete, en el seu *Trattato di Architettura*, és un projecte de ciutat que no es va arribar a realitzar mai. Traçada mitjançant cercles i quadrats, el seu pla descriu una estrella de vuit puntes inscrita en una circumferència. Al centre se situaria la plaça, amb la catedral, el palau senyorial, l'hospital, els magatzems i els tallers.

Filarete

Florència ~1400 - Roma ~1465

Nom amb què és conegut Antonio di Pietro Averlino, escultor, bronzista i arquitecte italià.

A Florència treballà en les portes del baptisteri; al Vaticà, féu les portes de bronze de Sant Pere (1433-35), i a Milà (1451), projectà el Castello Sforzesco i l'Ospedale Maggiore. Escriví un *Trattato d'Architettura*.

Els carrers irradiarien del centre cap a cadascuna de les portes de la ciutat. Tots tindrien una mica de pendent per a facilitar els desguassos. Tota la ciutat estaria envoltada d'un sistema defensiu que li proporcionaria una bona protecció davant els esdeveniments bèl·lics.

Sforzinda és una ciutat hermètica, simètrica i ordenada racionalment. Si s'hagués arribat a construir, hauria estat el microcosmos de Francesc I, duc de Sforza, per a qui Filarete la va dissenyar. La seva idea, tot i que no es va dur a la pràctica, influí notablement en la construcció de la fortalesa veneciana de la Palmanova.

En general, pot afirmar-se que mai no es va arribar a edificar una ciutat renaixentista de nova planta. Les realitzacions urbanístiques es van limitar a remodelar barris mitjançant la construcció de places que n'articulaven l'entorn.

18. El Condottiero Bartolomeo Colleone



Bronze

Piazza di San Giovanni e Paolo

Venècia

Renaixement

Bartolomeo Colleone, a qui pòstumament s'erigeix aquesta estàtua, d'Andrea Verrocchio, va ser durant molts anys el *condottiero* dels mercenaris que la República de Venècia contractava per lluitar contra el seu enemic, el duc de Milà. Però a vegades era el duc de Milà qui els contractava per anar contra Venècia.

Verrocchio, Andrea del

Florència 1435 - Venècia 1488

Nom amb què és conegut Andrea di Cione, escultor, pintor i orfebre italià.

Es formà al taller de l'orfebre E.Verrocchi, i amb Donatello. Féu el sepulcre de Giovanni i Piero de Mèdici (1469-72, església de San Lorenzo, Florència), La incredulitat de sant Tomàs (1467-83, Orsanmichele, Florència), el David (~1475) i el Monument a Bartolomeo Colleoni (1479-88, Venècia). Excel·lí també com a pintor i fou mestre de Leonardo da Vinci, de Perugino, de Lorenzo di Credi, etc.

Quan va morir el 1475, va deixar diners a la República per a lluitar contra els turcs, i expressà el desig de voler ser recordat mitjançant una estàtua erigida a la plaça de Sant Marc, en reconeixement dels serveis fets a la República.

Aquest anhel va fer-se realitat, però canviant la situació del monument. Andrea del Verrocchio fou l'encarregat de dur-lo a terme. S'inspirà en diferents models, com el *Condottiero Gatamelatta* de Donato di Betto

Bardi, Donatello, el *Marc Aureli* o el fresc d'Andrea del Castagno del Duomo de Florència.

Donatello

Florència ~1386 - 1446

Nom amb què és conegut l'escultor italià Donato di Niccolò di Betto Bardi.

Al taller de Ghiberti, conegué la tècnica del bronze, formà part de l'equip que construí les portes Della Mandorla i Dei Canonici, de la Catedral de Florència, i entrà en contacte amb Nanni di Banco. Les seves primeres obres són el David, de marbre (1408-09) i el Sant Joan Evangelista (1409-11), en les quals dona un important pas vers el classicisme, que aconseguí en la producció de l'època de plenitud, que començà amb el Sant Jordi (1416). A Roma, esculpí la Deposició per al tabernacle de la basílica de Sant Pere, i a Florència féu la sèrie dels profetes, destinats a decorar l'exterior del campanar de la Catedral. S'associà amb Michelozzo per fer els sepulcres dels cardenals Coscia (baptisteri de Florència) i Brancacci (església de Sant'Angelo, Nàpols). Vers el 1430 sota el mercenatge de la família Mèdici, féu l'escultura en bronze de David (Bargello), i decorà l'església de San Lorenzo, a Florència. Són relleus seus també la cantoria de la catedral florentina (~1433-39) i el púlpit de la Catedral de Prato (1433-38). El 1443 es traslladà a Pàdua i començà la seva producció per a la família Strozzi. Realitzà el Crist en bronze per a la basílica de Sant'Antonio (1444-47), i l'estàtua eqüestre en bronze d'Erasmo da Narmi el Gattamelata (~1445-50).

Verrocchio ens mostra Colleone passant revista a la host. El cavall, nerviós, intel·ligent i noble, company de mil aventures, marca el pas amb gallardia, com si sabés què està fent, mentre el genet tiba les regnes amb aire decidit. El capità, abillat amb l'armadura, contempla satisfet la seva tropa, amb un rostre expressiu, lluny de la placidesa de l'estàtua de Donatello. L'escultor, evocant el seu temps d'orfebren, guarneix la sella i el cinturó del cavall amb un treball de repujat molt ric.

La situació de l'estàtua, sobre un pedestal elevat de marbre, en una plaça petita però prou ampla per a permetre contemplar-la des de diferents punts de vista, és un efecte buscat per l'artista.

19. Façana de Santa Maria Novella



Florència

Renaixement

El 1456 Giovanni Rucellai encarregà a Alberti l'execució de la façana de l'església de Santa Maria Novella, que restava sense construir. Sota el frontó de la part superior apareix el seu nom per a reivindicar-ne el mecenatge.

Si Filippo Brunelleschi i Miquel Àngel són arquitectes escultors, i Giotto di Bondone i Leonardo da Vinci arquitectes pintors, Leon Battista Alberti és el primer arquitecte diletant. Fou un teòric que va saber conjuminar alhora l'esperit erudit i la capacitat imaginativa i creadora.

Brunelleschi, Filippo di Ser

Florència 1377 - 1446

Arquitecte i escultor italià, un dels iniciadors del Renaixement, juntament amb Donatello i Masaccio.

El 1401 es presentà al famós concurs, guanyat per Ghiberti, per a les segones portes del baptisteri de Florència. Després es decantà cap a l'arquitectura. Al llarg del segon decenni del s XV, quan treballava per als senyors de Florència, es concentrà en els problemes de la perspectiva geomètrica. Introduí l'art del Renaixement italià, i en especial la pintura, en el camí de l'estudi teòric i apriorístic de l'espai. El 1418 projectà la basílica de San Lorenzo, que denota un rígid pensament matemàtic. Guanyà el concurs per a la construcció de la cúpula de la Catedral de Florència, iniciada el 1420 edificant sobre un tambor octagonal un doble casquet de perfil ogival, unit per tirants. El 1419 projectà l'Hospital dels Innocents. La sagristia vella de San Lorenzo (1420-28), juntament amb la capella Pazzi (iniciada el 1429), signifiquen sengles fites en la línia evolutiva que recorre Brunelleschi. El 1434 projectà i començà l'església de Santa Maria degli Angeli, de planta centralitzada. La basílica del Santo Spirito, planejada el 1435, respon a les mateixes premisses que la ja esmentada de San Lorenzo.

Miquel Àngel

Caprese, Toscana 1475 - Roma 1564

Nom amb què és conegut als Països Catalans Michelangelo Buonarroti, escultor, pintor, arquitecte i poeta.

A tretze anys entrà al taller de Domenico Ghirlandaio, a Florència. Desenvolupà, però, la seva activitat principalment dins el camp de l'escultura. En aquesta primera estada a Florència esculpí dos relleus que hom conserva a la Casa Buonarroti: Centauro màquia (1490-92), on introduí la novetat del moviment, i la Mare de Déu de l'escala (1492). L'any 1496 anà a Roma, on executà el Bacus (1496-97, Museo Nazionale, Florència) i la cèlebre Pietat (1498-99, Sant Pere del Vaticà), ambdues obres executades dins la influència del formalisme i la tècnica delicadíssima de l'escultura quatrecentista. A partir del 1501, de retorn a Florència, el seu estil evolucionà vers un nítid classicisme. En obres com el David (1501-04, Galleria dell'Accademia, Florència), concilià, segons les idees neoplatòniques de l'època, la bellesa clàssica amb l'espiritualisme cristià. L'any 1505 fou cridat a Roma pel papa Juli II, que li encarregà el seu sepulcre, del qual resta el Moisès (1513, església de San Pietro in Vincoli, Roma), colossal escultura de marbre que expressa el dramatismes contingut i el furor de l'ànima, i els Esclaus o Captius (1513, Musée du Louvre; 1534-36, Galleria dell'Accademia, Florència). Hom considera el conjunt pictòric de la Capella Sixtina –el Judici Final (1535-41) fou executat per l'artista durant la darrera estada a Roma– la culminació del seu ideal universalista, on tots els elements figuratius són representats segons la més pura concepció de la tècnica florentina i el monumentalisme romà. L'elecció del papa Lleó X, un Mèdici, posà novament l'artista en contacte amb Florència (1516-34), i a partir de 1534 fixà definitivament la seva residència a Roma. A partir del 1546 consagrà la seva activitat principal a l'arquitectura. Succéi A.de Sangallo en les obres del Vaticà, on projectà la cúpula i corregí l'estructura de la basílica, i en les del Palazzo Farnese. Autor de l'ordenació del Capitoli romà (o Campidoglio), disposà tres palaus al voltant d'una plaça trapezoïdal al mig de la qual l'estàtua de Marc Aureli serveix de centre d'un paviment reticulat de forma oval. La seva activitat de poeta presenta trets molt originals respecte a la lírica italiana contemporània, que acusava un empobriment estilístic i temàtic. Les Rime de Miquel Àngel tenen un alè fonamental de la seva ideologia i expressen l'intent de recollir la realitat immòbil de la idea en el procés de transformació dels homes i les coses. D'aquí ve l'oposició temàtica entre llum i tenebres, que caracteritza la lírica de Miquel Àngel, i la seva constant elaboració estilística.

Giotto di Bondone

Colle di Vespignano, Florència 1267 - Florència 1337

Pintor florentí.

Format amb Cimabue, dins l'estil bizantí imperant a Itàlia al s XIII, el seu art representà un trencament i l'apropament a la realitat, mitjançant la renovació dels conceptes de l'espai i de la figura. A Assís, sembla que participà en la decoració de la basílica superior d'Assís, iniciada per Cimabue, i en l'execució dels frescs de les Històries de sant Francesc; a Florència, pintà el Crist de l'església de Santa Maria Novella (1295-97); i a Roma, pintà Bonifaci VIII proclamant el jubileu (1300). Hom diu que fou a Ravenna, on el seu estil evolucionà en un sentit àulic. Posteriorment treballà a Pàdua (vers el 1304), on féu els frescs de la capella Dell'Arena, projectada per ell; a Roma, on féu el mosaic de la Navicella de l'església de Sant Pere; i a Florència, on realitzà les capelles Bardi i Peruzzi a l'església de santa Croce, fou nomenat mestre major de les obres de la Catedral (1334), i començà la construcció del *campanile*. A Nàpols (1329 i 1333) estigué al servei de Robert d'Anjou, a Milà (1335) del duc Azzone Visconti, i la mort li impedí de treballar a Avinyó per Benet XIII. Treballà amb l'ajut de molts col·laboradors, i la seva obra influí sobre la majoria de pintors florentins i senesos del s XIV. Als Països Catalans la seva influència es manifestà en l'obra de Ferrer Bassa i en la pintura catalana italogòtica.

Leonardo da Vinci

Vinci, Toscana 1452

Le Clos-Lucé, Amboise 1519

Pintor, dibuixant, escultor, enginyer, arquitecte, músic, filòsof i inventor italià.

A Florència entrà al taller d'A.Verrocchio (1469), on ja col·laborà en el Baptisme de Crist i en L'Anunciació (1474). Al Retrat de Ginebra dei Benci (1478-79), l'Adoració dels reis, inacabat (1481), i Sant Jeroni (1482), plasmà els seus estudis sobre els efectes de llum i utilitzà el sfumato o fusió de la llum i l'ombra. Al servei de Lluís I de Milà (1480), féu alguns projectes arquitectònics, una escultura de Francesco Sforza, i pintà Retrat de Cecília Gallerani, La mare de Déu de les roques (1483-93) i la Santa cena per al refectori del convent de Santa Maria delle Grazie (1499). En ésser ocupat Milà pels francesos (1499), Leonardo anà a Màntua, on féu el retrat d'Isabella d'Este, a Venècia i a Florència, on fins el 1506 treballà en el fresc de la Batalla d'Anghiari per al Palazzo Vecchio, féu el cartó per a la Santa Anna (1501) i pintà La Gioconda (1503) i Leda i el cigne, obra que hom coneix a través de còpies. Novament a Milà, es consagrà especialment al monument a Trivulcio, condottiere de Lluís XII de França. A Roma inicià el seu Trattato della pittura (publicat el 1561). A Le Clos-Lucé, on fou requerit per Francesc I de França per participar en activitats científiques, morí.

Alberti, Leon Battista

Gènova 1404 - Roma 1472

Arquitecte i humanista italià.

Estudià humanitats i matemàtiques i el 1428 entrà al servei del cardenal Albergati. Del 1431 al 1447 fou secretari del papa Eugeni IV. Visità Florència (1434), on conegué Brunelleschi i on projectà el 1446 el palau Rucellai. L'any 1450 fou cridat per Segismondo Malatesta per col·laborar en la transformació de l'església de Sant Francesc de Rímini. A Santa Maria Novella, de Florència, creà (1456) el que havia d'ésser model típic de la façana barroca. A Màntua féu l'església de Sant Andreu (1470) la qual és considerada un precedent del tipus d'església jesuítica. Tenia una concepció aristocràtica de l'arquitectura. Home de curiositat universal, és el primer arquitecte plenament renaixentista, tot i representar, més que una revolució, una evolució del gòticisme pre-renaixentista. Fou el primer gran teòric del Renaixement, autor dels deu llibres de De re aedificatoria (1451), on prenia per model estètic Vitruvi. Escriví en llatí diverses obres narratives i teatrals de gènere satíric i defensà l'ús de l'italià en els quatre llibres dialogats Della famiglia.

Quan s'enfronta amb la façana de Santa Maria Novella es troba amb una part baixa preexistent, d'unes determinades proporcions, a les quals s'ha

de sotmetre. Alberti concep la façana en dos registres, amb un joc compositiu a base de quadrats i rectangles. Tota la façana s'insereix dins un quadrat, dividit horitzontalment en dos rectangles. El rectangle inferior se subdivideix en dos quadrats. El rectangle superior en un quadrat i dos rectangles.

Organitza la part inferior com un arc de triomf de tres ulls, i agafa com a mòdul les tombes gòtiques preexistents: quatre mòduls formen els laterals, i dos la part central. Unes columnes d'ordre gegant unifiquen el conjunt i sostenen la cornisa que fa de transició amb el registre superior, on situa un temple clàssic, conformat per quatre pilastres, que inclou el rosetó gòtic, i corona amb un frontó triangular. Dins el frontó, un cercle amb el sol, i per a fer la transició amb el cos inferior i alhora tapar els terrats de les naus laterals, hi posa unes volutes, que tindran un gran ressò en tota l'arquitectura del Renaixement, i també les decora amb dues rodes solars.

El marbre de colors del país s'encarrega de dividir i subdividir a bastament la façana, a la qual incorpora el rellotge de sol i l'astrolabi com a elements simbòlics del pas del temps.

20. Somni de Constantí (escena de "Llegenda de la Creu")



329 x 190 cm

Fresc

Església de Sant Francesc, Arezzo

Renaixement

Coincidint en el temps amb l'acabament de *La flagel·lació*, un dels seus quadres més famosos, Piero della Francesca a concloure també una de les obres culminants del seu art: els frescos amb episodis de la invenció i exaltació de la Llegenda de la Creu, que va pintar per al cor de l'església de Sant Francesc d'Arezzo. Encarregats per Giovanni Bacci i començats per Bicci di Lorenzo, que morí poc després d'iniciar la seva tasca, Piero hi va treballar durant set anys amb l'ajut d'alguns deixebles. Sense sotmetre's a criteris de continuïtat històrica, el pintor va estructurar les tres parets disponibles en tres zones superposades.

Piero della Francesca

Sansepolcro, Arezzo ~1420 - Florència 1492

Pintor italià.

Documentat a Florència el 1439, estudià amb Masaccio i col·laborà amb Domenico Veneziano. En les seves primeres obres conservades, el Baptisme de Crist (~1440-45) i el Políptic de la Misericòrdia (1445-62), és palès el protagonisme de la figura humana en paritat amb la natura, segons la línia marcada per Masaccio. Vers el 1450, a Urbino, pintà la Flagel·lació de Crist, Sant Jeroni i un donant i el fresc de Sigimondo Malatesta i san Sigimondo al Temple Malatestià. En una estada a Ferrara, entrà en contacte amb R.van der Weyden i influí en l'escola local. A Arezzo (1452-59), al cor de l'església de San Francesco, pintà els frescs de la Llegendra de la Creu i a Roma (1459-60) influí artistes com Melozzo da Forlì. Després del 1460 estigué a Sansepolcro (Resurrecció de Crist, 1465) i a la cort d'Urbino, on féu els retrats dels ducs Frederico i Battista Sforza (~1465-66), la Nativitat (1474-78), la Mare de Déu de Sinigallia (~1474) i la Pala Brera (~1475-80). Escriví De perspectiva pingendi. Amb la seva obra, sentà les bases del classicisme del segle següent.

En aquests murals allò que interessava Piero no era mostrar fidedignament l'antiga llegenda medieval, sinó fer-ne una epopeia laica amb connotacions polítiques i religioses de l'època. Les raons estètiques poden més que les narratives, no solament en la disposició dels episodis sinó també en la mateixa composició d'aquests. La geometria té un valor essencial en l'ordenació dels personatges. L'ordre és el principi que ho domina tot, i queda expressat a través del color i de la llum: els contorns dels cossos són nítids i contundents.

L'escena explica que davant de la decisiva batalla contra el rei rival Maxenci, Constantí estava aterrit pel nombre imponent de les forces contràries. Durant la nit l'àngel el va despertar i li va indicar que mirés cap amunt; ell va obeir la indicació i va veure al cel el senyal de la Santa Creu, fet amb llum claríssima i que tenia a sobre escrit amb lletres d'or: "Amb aquest senyal seràs vencedor". Sobre el pavelló on dorm l'emperador, vigilat per dos guàrdies i un servent, sobre el fons on es retallen altres tendes, es veu el missatger celestial, gairebé disposat en forma de creu. El pal que sosté la tenda divideix la composició en dues zones i accentua l'eix central. S'ha remarcat l'efecte de violenta il·luminació i de nocturnitat, que se sol relacionar amb influències nòrdiques.

El *Somni de Constantí* és un pur exercici espacial.

21. La crucifixió



67 x 93 cm

Pintura al tremp sobre taula

Musée du Louvre, París

Renaixement

L'obra més important de la primera etapa pictòrica d'Andrea Mantegna fou el retaule pintat per a l'altar major de Sant Zenó de Verona. Aquesta obra ocupava la part central de la predel·la del retaule, i Mantegna la va contractar amb Gregorio Correr el 1456 i la va completar tres anys més tard. Dues taules més del mateix retaule es conserven al museu de Tours.

Mantegna, Andrea

Isola di Carturo, Vèneto 1431 - Màntua 1506

Pintor i gravador italià.

Es formà a Pàdua, al taller de F.Squarcione. Ja mostrà les seves experiències sobre la perspectiva, apreses d'Andrea del Castagno i Donatello, a la capella Ovetari de l'església dels Eremitani a Pàdua (1448-51), i al Retaule de la Mare de Déu de l'església de San Zeno de Verona. Casat amb la filla de Iacopo Bellini, rebé la influència de l'estil dels pintors d'aquesta família, especialment de Giovanni: Mort de la Mare de Déu, Mare de Déu amb l'Infant. El 1460 fou cridat a la cort de Màntua per Lluís III Gonzaga, on pintà: un Sant Sebastià (1476) i una Oració a l'Hort i féu la Camera degli Sposi al Palau Ducal (1472-74). Després d'un viatge a Roma (1488-90), féu la sèrie del Triomf de Cèsar per a Frederic I Gonzaga (1486-92), La Mare de Déu de la Victòria (1495), La Mare de Déu Trivulzio (1497) i El Parnàs (~1497). Els seus darrers anys pintà el Crist mort, magnífic estudi d'anatomia en escorç que representa la culminació del seu estil. Com a gravador fou un dels primers mestres del Renaixement.

El retaule aconsegueix construir, a partir del joc entre arquitectura real i fictícia, un espai unitari.

S'ha dit que el tractament de la llum i el color respon a la influència veneciana i acosta Mantegna a l'art de Giovanni Bellini, amb la germana del qual es va casar el 1453.

Bellini, Giovanni

Venècia ~1429 - 1516

Pintor italià.

Deixeble del seu pare Iacopo i del seu cunyat Mantegna, Pintà diverses Pietà i nombroses Madonne. A partir del 1500 conreà també temes nous (La nua, Kunsthistorisches Museum, Viena; El festí dels déus, National Gallery, Washington). Fou un magnífic paisatgista i retratista. La seva pintura, al principi de línies tallants i factura eixuta, s'anà suavitzant i tendí cap a l'harmonia.

El quadre presenta dues parts frontals diferenciades. A l'esquerra el grup de dolorosos, i a l'altra part els soldats que se sortegen els vestits de Jesús.

Castelfranco assenyala que el cavall situat entre les dues creus, més articulat que l'altre que apareix en primer pla, a la dreta, o que el que està situat al centre i al fons, deriva del monument a Niccolò III a Ferrara, el model del qual havia presentat l'escultor Baroncelli l'any 1443.

Camesasca menciona influències de la pintura nòrdica per les dues figures que sorgeixen en el centre, des del pla rebaixat que hi ha davant, que intensifiquen l'efecte d'escorç de l'àrida plataforma en la qual s'alcen les creus.

Entre els nombrosos copistes d'aquest quadre hem de recordar Edgar Degas.

Degas, Edgar

París 1834 - 1917

Nom amb què signà el pintor i escultor francès Edgar-Hilaire-Germain De Gas.

Formà part del grup del Cafè Guerbois (1866). Fou un dels organitzadors de la primera exposició dels impressionistes (1874), i en féu una d'individual el 1893. Començà fent quadres d'història, però aviat se centrà en el retrat (La família Belelli, 1860-62) i les curses de cavalls (Joqueis davant les tribunes, 1869-72). Afeccionat a la música i assidu de l'Opéra de París, pintà sovint temes de ballet (Orquestra de l'Òpera, 1868-69; Assaig de ballet a l'escenari, 1873-74, Nova York), que també preferí com a escultor, preocupat pel moviment. Pintà escenes de gènere (Oficina de cotons a Nova Orleans, 1872) i temes sòrdids en interiors (L'absenta, 1876). A partir de 1876, emprà el pastel en representacions de nus femenins intimistes. Fou un colorista extraordinari, que a la vegada donà preponderància a la línia i a la composició. Aportà un nou enfocament que tenyeix les obres d'instantaneïtat: Place de la Concorde (1875, Berlín), Miss Lala al circ "Fernando" (1879, Londres), etc.

Aquesta pintura mostra el característic interès pels problemes perspectius, per la representació dels volums i la qualitat material dels objectes. Sorpren en aquesta composició la deformació òptica de l'espai, captat amb una visió global que produeix un efecte de curvatura similar a l'obtingut amb certs objectius fotogràfics. Els personatges constitueixen el nexa d'unió entre els diversos límits pictòrics, ja que s'agrupen fins a la llunyania del camí que ascendeix cap a una Jerusalem de curiosa

Escorç

Manera de representar una figura que en la realitat estaria disposada perpendicularment o obliqua al pla sobre el qual ha estat representada

topografia.

22. La presentació al temple



67 x 86 cm

Oli sobre taula

Kunsthistorisches Museum, Viena

Renaixement

Giovanni Bellini va ser una de les figures capitals del Quattrocento venecià. Artista de sensibilitat múltiple i receptiva, va crear, al costat de taules d'un patetisme extremat, un tipus de quadre de devoció en el qual el tema de la Mare de Déu amb l'Infant arriba a infinitat de matisos, des del to juganer i casolà, a la més malenconiosa premonició de la Passió.

Bellini, Giovanni

Venècia ~1429 - 1516

Pintor italià.

Deixeble del seu pare Jacopo i del seu cunyat Mantegna, Pintà diverses Pietà i nombroses Madonne. A partir del 1500 conreà també temes nous (La nua, Kunsthistorisches Museum, Viena; El festí dels déus, National Gallery, Washington). Fou un magnífic paisatgista i retratista. La seva pintura, al principi de línies tallants i factura eixuta, s'anà suavitzant i tendí cap a l'harmonia.

Les famílies benestants venecianes, els comerciants enriquits amb les transaccions amb Orient, demanaven a Bellini un art intimista, més proper al sentiment humà que a l'heroisme de la història. El pintor va saber complaure aquest tipus de clientela amb unes formes dolces i plàcides com les que apareixen en aquesta *Presentació al Temple*, que sembla que representi un esdeveniment quotidià, on la Mare de Déu i l'Infant expressen perfectament les relacions íntimes entre una mare i un fill.

La presentació al temple era una obligació per als jueus, promulgada a l'Èxode, segons la qual tot primogènit mascle s'havia de consagrar al Senyor. Aquesta llei tenia un precedent històric, ja que era el record de la mort de tots els primogènits egipcis, quan el faraó es va negar a deixar partir el poble hebreu.

A l'escena apareixen diverses figures de sants que acompanyen la Mare de Déu amb certa intenció de diàleg. Neix així el motiu de la "sacra conversació", que coneixerà un desenvolupament molt ampli en tot el Cinquecento venecià.

El pintor mostra la seva preocupació per un acurat tractament del dibuix, per mitjà dels contorns nítids dels personatges, il·luminats per un cromatisme esmaltat.

Bellini va pintar en nombroses ocasions el tema de la presentació al Temple. La composició és en totes similar. Les figures apareixen tallades per un marc, disposades en diversos plans, el primer dels quals sempre l'ocupen la Mare de Déu i l'Infant.

Sacra conversació

Representació de la Mare de Déu amb l'Infant envoltats de sants, tots ells situats en un mateix espai.

23. Hospital dels Innocents



Piazza de l'Annunziata

Florència

Renaixement

L'Hospital dels Innocents es va construir sufragat pel Gremi de la Seda a partir del 1419 i es va inaugurar el 1445. La distribució interior és similar a la d'altres hospitals de l'època, però la façana rep un tractament que el fa diferent.

Filippo Brunelleschi la concep amb visió urbanística i té en compte la resta de la plaça; basteix l'hospital sobre una escalinata, cosa que li permet la configuració del terreny, ja que era l'antiga llera d'un riu. Quan les altres façanes que donen a la plaça s'urbanitzen ho fan seguint les pautes de Brunelleschi, com les galeries de Sangallo i de Baccio d'Agnolo, i la resta d'elements, com les fonts de Tacca i l'estàtua de Giambologna tenen també en compte la configuració global.

Brunelleschi, Filippo di Ser

Florència 1377 - 1446

Arquitecte i escultor italià, un dels iniciadors del Renaixement, juntament amb Donatello i Masaccio.

El 1401 es presentà al famós concurs, guanyat per Ghiberti, per a les segones portes del baptisteri de Florència. Després es decantà cap a l'arquitectura. Al llarg del segon decenni del s XV, quan treballava per als senyors de Florència, es concentrà en els problemes de la perspectiva geomètrica. Introduí l'art del Renaixement italià, i en especial la pintura, en el camí de l'estudi teòric i apriorístic de l'espai. El 1418 projectà la basílica de San Lorenzo, que denota un rígid pensament matemàtic. Guanyà el concurs per a la construcció de la cúpula de la Catedral de Florència, iniciada el 1420 edificant sobre un tambor octagonal un doble casquet de perfil ogival, unit per tirants. El 1419 projectà l'Hospital dels Innocents. La sagristia vella de San Lorenzo (1420-28), juntament amb la capella Pazzi (iniciada el 1429), signifiquen sengles fites en la línia evolutiva que recorre Brunelleschi. El 1434 projectà i començà l'església de Santa Maria degli Angeli, de planta centralitzada. La basílica del Santo Spirito, planejada el 1435, respon a les mateixes premisses que la ja esmentada de San Lorenzo.

Brunelleschi organitza la façana en sentit horitzontal en dos registres. En el superior, que correspon a les habitacions, situa edícules clàssiques amb frontó triangular a les finestres, ordenades seguint els eixos que marquen els arcs de la galeria inferior.

A la part baixa situa el pòrtic, que fa una doble funció: de transició cap a l'interior i d'acolliment del nou vingut. L'organitza seguint un mòdul cúbic, la mida del qual la dóna l'intercolumni. Nou arcades de mig punt, aguantades per columnes de fust llis, base simple i capitell corinti, conformen la galeria. Per sobre dels arcs, un entaulament motllurat corona i uniforma el conjunt. Als carcanyols situa terracotes vidrades amb figures d'infants, obra de Lucca della Robbia.

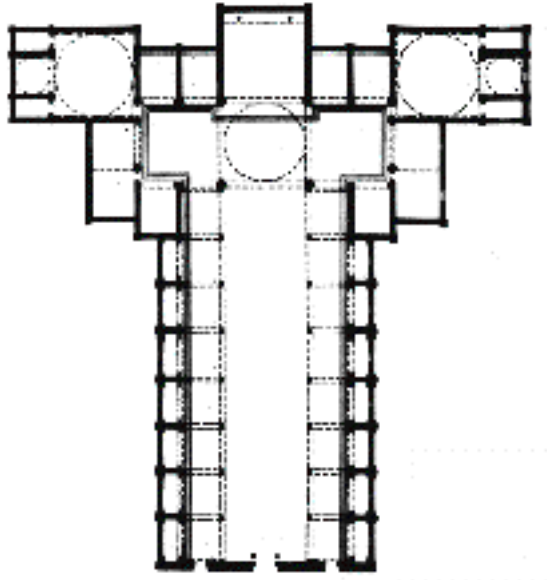
Della Robbia

Família d'escultors i ceramistes florentins dels ss XV i XVI

El més destacat fou Luca Della Robbia (~1400 - 1482), potser deixeble de Ghiberti. La seva principal aportació foren els relleus, de tema religiós, amb figures blanques sobre fons blau de ceràmica vitrificada (Madonna delle rose i Madonna della mela, Florència; Madonna Frescobaldi, Berlín, i la Madonna de l'hospital dels Innocents, Florència). Andrea Della Robbia (1435 - 1528), nebot i deixeble de l'anterior, divulgà les ceràmiques vitrificades. Féu els medallons amb putti de la façana de l'hospital dels Innocents (1463) i La Mare de Déu i els sants (1505) de la portalada de la seu de Pistoia. El seu fill Giovanni Della Robbia (1469 - 1529), especialitzat en motius ornamentals, és el possible autor d'obres menors atribuïdes al seu pare. Girolamo Della Robbia (~1488 - 1566), també fill d'Andrea, treballà a França al servei de Francesc I i decorà el castell de Madrid, al Bois de Boulogne, i el de Fontainebleau.

El sostre de la galeria el cobreix amb voltes rebaixades, que per la part del mur recolzen en capitells encastats, coronats en cul de llàntia. Als extrems situa pilastres estriades, que donen estabilitat al conjunt.

24. Planta de l'Església de Sant Llorenç



Florència

Renaixement

El projecte de Sant Llorenç és del 1419 i es realitza entre el 1420 i el 1429. Es tractava d'una església conventual, que havia de tenir un ús privat i públic alhora. Per això necessitava gaudir d'uns espais per als feligresos i d'uns altres per als frares. Filippo Brunelleschi ho aconsegueix mitjançant unes àmplies naus i unes capelles recollides.

Brunelleschi, Filippo di Ser

Florència 1377 - 1446

Arquitecte i escultor italià, un dels iniciadors del Renaixement, juntament amb Donatello i Masaccio.

El 1401 es presentà al famós concurs, guanyat per Ghiberti, per a les segones portes del baptisteri de Florència. Després es decantà cap a l'arquitectura. Al llarg del segon decenni del s XV, quan treballava per als senyors de Florència, es concentrà en els problemes de la perspectiva geomètrica. Introduí l'art del Renaixement italià, i en especial la pintura, en el camí de l'estudi teòric i apriorístic de l'espai. El 1418 projectà la basílica de San Lorenzo, que denota un rígid pensament matemàtic. Guanyà el concurs per a la construcció de la cúpula de la Catedral de Florència, iniciada el 1420 edificant sobre un tambor octagonal un doble casquet de perfil ogival, unit per tirants. El 1419 projectà l'Hospital dels Innocents. La sagristia vella de San Lorenzo (1420-28), juntament amb la capella Pazzi (iniciada el 1429), signifiquen sengles fites en la línia evolutiva que recorre Brunelleschi. El 1434 projectà i començà l'església de Santa Maria degli Angeli, de planta centralitzada. La basílica del Santo Spirito, planejada el 1435, respon a les mateixes premisses que la ja esmentada de San Lorenzo.

Parteix de la planta monàstica medieval i en proposa una de creu llatina amb tres naus. El mòdul parteix del transsepte quadrat, i el repeteix quatre vegades per formar la nau central. A les naus laterals la correlació és la següent: cada quadrat una quarta part del mòdul de la unitat principal. El diàmetre de les columnes li serveix de mòdul per als cassetons del sostre: mig diàmetre, i aquests alhora són el mòdul per a les finestres de l'últim pis de la nau: quatre cassetons i mig.

Brunelleschi articula tot l'espai segons una geometrització acuradament pensada i molt ben resolta, utilitzant la perspectiva i servint-se per a separar les columnes d'un mòdul similar al que havia emprat a l'Hospital dels Innocents. També aporta solucions diferents segons les necessitats de cobriment de cada part; així, la nau central té coberta plana, de fusta amb cassetons; les naus laterals i les capelles del transsepte, voltes abaixades de planta quadrada; i usa voltes de mig canó per a les capelles petites. Aquestes diferències estructurals es poden apreciar des de l'exterior en els diversos nivells d'alçada que assoleix l'edifici. La llum guarda el mateix ordre jeràrquic: les capelles resten en penombra; les naus laterals estan il·luminades per petites finestres circulars; i amplis finestrals donen llum a la nau central.

Brunelleschi es val d'un llenguatge extret de l'antiguitat: columnes –amb base, capitell, entaulament–, cornises, arcs de mig punt, pilastres, sostre cassetonat, etc., però els articula en una sintaxi diferent, que posa en relleu els elements sustentadors, treballats en la famosa *pietra serena* de la regió, i els sustentats, que són paraments llisos emblanquinats.

25. Tomba de Llorenç de Mèdici



Marbre

Sagristia Nova, Església de Sant Llorenç, Florència

Renaixement

Quan Miquel Àngel torna de Roma després d'haver pintat la Capella Sixtina, rep, entre altres, l'encàrrec de les obres de la Sagristia Nova de Sant Llorenç i de les tombes per a la família Mèdici.

Miquel Àngel

Caprese, Toscana 1475 - Roma 1564

Nom amb què és conegut als Països Catalans Michelangelo Buonarroti, escultor, pintor, arquitecte i poeta.

A tretze anys entrà al taller de Domenico Ghirlandaio, a Florència. Desenvolupà, però, la seva activitat principalment dins el camp de l'escultura. En aquesta primera estada a Florència esculpí dos relleus que hom conserva a la Casa Buonarroti: Centauro màquia (1490-92), on introduí la novetat del moviment, i la Mare de Déu de l'escala (1492). L'any 1496 anà a Roma, on executà el Bacus (1496-97, Museo Nazionale, Florència) i la cèlebre Pietat (1498-99, Sant Pere del Vaticà), ambdues obres executades dins la influència del formalisme i la tècnica delicadíssima de l'escultura quatrecentista. A partir del 1501, de retorn a Florència, el seu estil evolucionà vers un nítid classicisme. En obres com el David (1501-04, Galleria dell'Accademia, Florència), concilià, segons les idees neoplatòniques de l'època, la bellesa clàssica amb l'espiritualisme cristià. L'any 1505 fou cridat a Roma pel papa Juli II, que li encarregà el seu sepulcre, del qual resta el Moisès (1513, església de San Pietro in Vincoli, Roma), colossal escultura de marbre que expressa el dramatisme contingut i el furor de l'ànima, i els Esclaus o Captius (1513, Musée du Louvre; 1534-36, Galleria dell'Accademia, Florència). Hom considera el conjunt pictòric de la Capella Sixtina –el Judici Final (1535-41) fou executat per l'artista durant la darrera estada a Roma– la culminació del seu ideal universalista, on tots els elements figuratius són representats segons la més pura concepció de la tècnica florentina i el monumentalisme romà. L'elecció del papa Lleó X, un Mèdici, posà novament l'artista en contacte amb Florència (1516-34), i a partir de 1534 fixà definitivament la seva residència a Roma. A partir del 1546 consagrà la seva activitat principal a l'arquitectura. Succéi A. de Sangallo en les obres del Vaticà, on projectà la cúpula i corregí l'estructura de la basílica, i en les del Palazzo Farnese. Autor de l'ordenació del Capitoli romà (o Campidoglio), disposà tres palaus al voltant d'una plaça trapezoïdal al mig de la qual l'estàtua de Marc Aureli serveix de centre d'un paviment reticulat de forma oval. La seva activitat de poeta presenta trets molt originals respecte a la lírica italiana contemporània, que acusava un empobriment estilístic i temàtic. Les Rime de Miquel Àngel tenen un alè fonamental de la seva ideologia i expressen l'intent de recollir la realitat immòbil de la idea en el procés de transformació dels homes i les coses. D'aquí ve l'oposició temàtica entre llum i tenebres, que caracteritza la lírica de Miquel Àngel, i la seva constant elaboració estilística.

S'inspira en la Sagristia Vella de Filippo Brunelleschi, amb la qual fa parella, i en conserva l'esperit serè i reposat però amb una plasticitat més dramàtica i intensa, amb els elements molt més acusats i la incorporació d'edícules amb frontó corbat.

Brunelleschi, Filippo di Ser

Florència 1377 - 1446

Arquitecte i escultor italià, un dels iniciadors del Renaixement, juntament amb Donatello i Masaccio.

El 1401 es presentà al famós concurs, guanyat per Ghiberti, per a les segones portes del baptisteri de Florència. Després es decantà cap a l'arquitectura. Al llarg del segon decenni del s XV, quan treballava per als senyors de Florència, es concentrà en els problemes de la perspectiva geomètrica. Introduí l'art del Renaixement italià, i en especial la pintura, en el camí de l'estudi teòric i apriorístic de l'espai. El 1418 projectà la basílica de San Lorenzo, que denota un rígid pensament matemàtic. Guanyà el concurs per a la construcció de la cúpula de la Catedral de Florència, iniciada el 1420 edificant sobre un tambor octagonal un doble casquet de perfil ogival, unit per tirants. El 1419 projectà l'Hospital dels Innocents. La sagristia vella de San Lorenzo (1420-28), juntament amb la capella Pazzi (iniciada el 1429), signifiquen sengles fites en la línia evolutiva que recorre Brunelleschi. El 1434 projectà i començà l'església de Santa Maria degli Angeli, de planta centralitzada. La basílica del Santo Spirito, planejada el 1435, respon a les mateixes premisses que la ja esmentada de San Lorenzo.

És en aquest marc on se situen les tombes dels Mèdici, que si en principi havien de ser tres, una per als Magnífics, finalment només es van realitzar les dels seus descendents, Llorenç, duc d'Urbino, i Julià, duc de Nemours.

D'estructura similar i programa unificat, la de Llorenç va quedar adossada al mur el 1526 i la de Julià cap al 1534, quan Miquel Àngel acabà les obres i va deixar, a més de les dues tombes, la figura de la Mare de Déu amb l'Infant, que havien d'anar sobre l'altar.

La tomba es divideix en dues parts: la superior, integrada al mur, presenta tres fornícules; les laterals amb frontó corbat i la del mig amb cartel·la, sota la qual hi ha l'estàtua de Llorenç, en actitud pensativa, que s'interpreta com el conformisme o com un sentit neoplatònic contemplatiu de la vida. Duu l'elm amb màscara de lleó, guardiola per a les monedes i bosseta o mocador a la mà esquerra. L'armadura recorda l'època de l'Imperi Romà.

La segona part la conforma el sarcòfag, exempt, gairebé suspès en l'aire, amb les figures de l'Aurora i el Crepuscle recolzades sobre dues volutes que deixen un espai lliure al mig del túmul, pel qual l'ànima pot lliurar-se a un estadi superior. L'Aurora és d'una bellesa física esplèndida, mentre que el Crepuscle té el rostre esvaït de la decadència. Es podria haver inspirat en els relleus de l'Arc de Septimi Sever a Roma, i simbolitzen la dualitat miquelangelesca: el principi i la fi, el bé i el mal, la vida i la mort.

26. Saler de Francesc I



Or, esmalts, banús

Kunsthistorisches Museum, Viena

Renaixement

Entre els anys 1540 i 1545, Benvenuto Cellini treballà a la cort francesa, al servei de Francesc I, i per això va realitzar moltes obres per a la decoració del Palau de Fontainebleau –encara que n'han arribat poques als nostres dies–, que van causar un fort impacte en l'art francès. Una d'aquestes peces és l'anomenat "Saler de Francesc I", paradigma del manierisme escultòric.

Cellini, Benvenuto

Florència 1500 - 1571

Escultor, orfebre i escriptor italià.

Aprenent d'argenter a Florència, s'establí a Roma (1523-40) i treballà per al papa Climent VII Mèdici. A París (1540) treballà per a Francesc I. De retorn a Florència (1545) fou protegit per Cosme I Mèdici. Autor de moltes peces d'orfebreria, només li és atribuït amb certesa el Saler de Francesc I (1540-43, Kunsthistorisches Museum, Viena). En aquest camp la seva obra mestra és el Perseu de bronze (1545-54, Loggia dei Lanzi, Florència). També sobresurten els busts de Cosme I (1548, Bargello) i de Bindo Altoviti (~1550, Gardner Museum, Boston). Malgrat que es declarà sempre deixeble fidelíssim de Miquel Àngel, assolí personalitat pròpia, plenament integrada en el manierisme. Escriví dos tractats i dictà la seva exuberant i novel·lesca Vita (des del 1558; publicada a Nàpols el 1728).

Sobre una base de banús, Cellini divideix l'escena en dues parts: el mar i la terra. El mar, representat per Neptú, recolzat sobre dos cavalls marins, governa la seva barca, que solca un mar d'esmalts blaus amb petxines i peixos d'or.

Enfront del mar, la Terra recull amb la mà dreta els fruits que dona la

natura.

És tracta d'una al·legoria que simbolitza la dialèctica entre el mar i la terra, per la qual es produeix la sal, que es conserva a la barca de Neptú, mentre que el pebre es guardava al temple de Ceres, a la dreta de la figura de la Terra. Al pedestal trobem al·legories amb diversos atributs relatius a ambdues divinitats.

En aquesta peça Cellini se'ns mostra com un autèntic virtuós d'una tècnica artística molt acurada, que caracteritza la seva producció. Segons Argan, a les obres de Cellini és la tècnica la que estimula la imaginació.

Les figures mig esteses del Mar i la Terra tenen connotacions miquelangelesques, lògiques en un escultor manierista com Cellini, imbuït de l'esperit toscà i hereu de la plàstica florentina.

27. Plaça el Campidoglio



Roma

Renaixement

El turó del Capitoli, el més conegut dels set turons de Roma, era un espai erm on s'alçava l'ajuntament de la ciutat. L'existència del palau del Capitoli, més tard anomenat Palazzo Senatorio, no configurava cap pla urbanístic establert.

Durant el papat de Pau III (1534-1549) es pensà urbanitzar aquesta àrea capitolina amb una gran plaça dissenyada per Miquel Àngel.

El punt generador del pla urbanístic va ser l'estàtua de Marc Aureli, al voltant de la qual es creà, amb l'ajut de l'arquitectura, una organització en forma trapezoïdal formada pels palaus coneguts com dels Senadors, dels Conservadors i dels Museus Capitolins.

La intervenció de Miquel Àngel se centrà en l'ampliació de la façana del Palazzo Senatorio, la restauració del Palazzo Conservatori i l'erecció dels Museus Capitolins.

Per primera vegada es projectà un conjunt que agermana urbanisme, arquitectura i monument en un tot unitari, prefiguració de les places barroques.

Arquitectònicament parlant, cal destacar la unitat dels dos palaus a dreta i esquerra del preexistent dels Senatori. Al de la dreta Miquel Àngel utilitzarà una mena de mur cortina, igual que la solució que ideà per als Museus Capitolins; és a dir, la utilització de l'ordre gegant que unifica els diferents cossos de la façana.

28. Plànol de Roma de Sixt V



Roma

Barroc - prebarroc

Quan Sixt V va arribar al pontificat, Roma s'havia anat configurant amb una sèrie d'actuacions fragmentàries que necessitaven uns nexes d'unió per a poder formar un conjunt racional i unitari.

L'urbanisme romà s'havia començat a desenvolupar sota el pontificat de Juli II (1502-1513), en el qual es van obrir la Via della Lungara i la Via Giulia. Lleó X fa la Via Peregrinorum, la Via Papalis i la Via Leonina. Pau II comença la urbanització partint de la Piazza del Popolo i obrint la Via Babuino i la Strada del Corso. Juli III fa la Via Tordinona i la Via Trinitatis. Pius V, la Strada Pia, i Gregori XIII, la Via Gregoriana. S'havia actuat sobre la ciutat medieval i s'havia començat la urbanització des de la Piazza del Popolo.

Sixt V posa les bases viàries del que serà la gran ciutat de Roma; l'obrí en un sentit nord-est - sud-est mitjançant la Strada Felice, que anava en línia recta des de la Piazza del Popolo fins a l'església de la Santa Croce in Gerusalemme, passant per la basílica de Santa Maria la Major, que es converteix en vertader centre neuràlgic de la ciutat. Igualment, actua sobre dues vies més ja existents, la Via Gregoriana, que unia Santa Maria la Major amb Sant Joan de Letran, i en rectifica el recorregut, i millora la Strada Pia, que unia el Quirinal amb la Porta Pia, i que formava amb la intersecció a la Strada Felice un punt òptim des del qual es veien la Porta Pia, l'Obelisc de Santa Maria la Major, l'estàtua romana dels Diòscur davant el Quirinal i, als dos extrems de la Strada Felice, la Trinità dei

Monti i el Pincio. El pla pretenia fer de Roma un gran temple unint entre si les set basíliques principals com si fossin les capelles d'una mateixa església, i calia adequar-ne els accessos perquè els pelegrins les poguessin visitar totes en una jornada.

A les interseccions dels carrers se situen columnes i obeliscos, que es cristianitzen amb creus al capdamunt.

A més de l'obertura d'àmplies vies organitzadores de la ciutat, Sixt V va manar fer també un aqüeducte, l'Acqua Felice, per a portar l'aigua fins al Quirinal.

Domenico Fontana fou l'encarregat de portar a terme les idees urbanístiques de Sixt V. Es tractava d'un papa amb visió de futur i no només va traçar uns carrers que continuen sent importants dins de l'estructura de la ciutat, sinó que els va fer d'una amplària suficient perquè "hi poguessin passar sis carruatges alhora".

29. Temple de Sant Pietro in Montorio



Roma

Renaixement

Sant Pietro in Montorio és un temple erigit en el lloc en què segons la tradició, havien crucificat sant Pere. La planta, de simetria central, ja s'havia utilitzat en l'antiguitat per a monuments funeraris, però Donato Bramante hi va veure, a més, en la forma circular, la millor expressió de la seva racionalitat renaixentista. En el projecte previ, el temple se situava al mig d'un claustre circular envoltat de columnes, que mai no es va arribar a construir.

Bramante, Donato

Fermignano, Marques 1444 - Roma 1514

Arquitecte italià.

Aprenent al taller de Fra Bartolomeo, s'inicià en la pintura. A la recerca de treball, passà a Urbino. A Milà (1474), i sota la influència de les grans figures que hi conegué, restà marcat el seu camí: Sagristia de San Satiro, Santa Maria delle Grazie, etc. El 1500, a Roma, a Tívoli i a Nàpols, es dedicà intensament a l'estudi de les obres antigues i es centrà en els aspectes estructurals (Tempietto a San Pietro in Montorio, etc). Fou protegit pel papa Juli II, que trobà en ell el geni capaç de dur a terme els seu grandiosos projectes: una nova església de Sant Pere, que concebé de planta concentrada (creu grega), modificada posteriorment. És considerat l'iniciador de l'anomenat Renaixement romà. La seva activitat creadora traslladà el centre de l'arquitectura renaixentista de Florència a Milà i després a Roma.

L'edifici s'assenta sobre un podi circular amb tres esglaons que el realcen, a la manera dels temples romans dedicats a la deessa Vesta. Damunt dels

esglaons, Bramante situa setze columnes de dòric toscà que sostenen un fris amb triglifs i mètopes coronat per una balustrada. El conjunt es completa amb un tambor, en el qual s'alternen les fornícules amb els nínxols rectangulars, i una cúpula semiesfèrica on els nervis gairebé ni s'insinuen. Tot i això, es combinen harmònicament els elements arxitecturats i els voltats de l'arquitectura romana, en un art no simplement imitatiu, sinó que adopta aquest llenguatge per obtenir solucions adequades a la seva època.

Amb aquest edifici Bramante proposa un nou tipus d'exteriors arquitectònics, disposats en volum i profunditat i allunyats de la façana més plana del primer Renaixement. L'austeritat decorativa desplaça tot el protagonisme cap a la robustesa i la puresa sòbria de les formes que caracteritza el classicisme arquitectònic. L'edifici es configura com un conjunt unitari, tractat com una escultura, al qual se subordinen tots els elements.

Si bé la cúpula de Filippo Brunelleschi per a Santa Maria del Fiore, encara manté elements goticitzants en una solució moderna, Bramante fixa en aquest temple les formes definitives que es difondran amb el classicisme per tot Europa.

Brunelleschi, Filippo di Ser

Florència 1377 - 1446

Arquitecte i escultor italià, un dels iniciadors del Renaixement, juntament amb Donatello i Masaccio.

El 1401 es presentà al famós concurs, guanyat per Ghiberti, per a les segones portes del baptisteri de Florència. Després es decantà cap a l'arquitectura. Al llarg del segon decenni del s XV, quan treballava per als senyors de Florència, es concentrà en els problemes de la perspectiva geomètrica. Introduí l'art del Renaixement italià, i en especial la pintura, en el camí de l'estudi teòric i apriorístic de l'espai. El 1418 projectà la basílica de San Lorenzo, que denota un rígid pensament matemàtic. Guanyà el concurs per a la construcció de la cúpula de la Catedral de Florència, iniciada el 1420 edificant sobre un tambor octagonal un doble casquet de perfil ogival, unit per tirants. El 1419 projectà l'Hospital dels Innocents. La sagristia vella de San Lorenzo (1420-28), juntament amb la capella Pazzi (iniciada el 1429), signifiquen sengles fites en la línia evolutiva que recorre Brunelleschi. El 1434 projectà i començà l'església de Santa Maria degli Angeli, de planta centralitzada. La basílica del Santo Spirito, planejada el 1435, respon a les mateixes premisses que la ja esmentada de San Lorenzo.

30. Vil·la Capra (la Rotonda)



Vicenza

Renaixement

A la Rotonda, l'arquitecte venecià Andrea di Pietro della Gondola, Palladio crea un nou tipus d'edifici –la vil·la– compost amb criteris de simplicitat i simetria absoluts. Era un encàrrec del canonge Paolo Almerico i la va comprar el 1591 la família Capra.

Palladio, Andrea

Pàdua 1508 - Vicenza 1580

Nom amb què és conegut Andrea di Pietro della Gondola, arquitecte i teòric de l'art italià.

A Vicenza, treballà per l'humanista G.Trissino, el qual el portà a Roma (1541), per que estudiés els monuments clàssics i contemporanis. En tornar a Vicenza (1546) hi féu nombrosos palaus (della Ragione, Thiene, etc) i vil·les (la Capra, coneguda com La Rotonda, 1550-52). A Venècia construí les esglésies de San Giorgio Maggiore (1565-80) i Il Redentore (1576-92), i publicà el seu tractat I Quattro Libri dell'Architettura (1570), de gran repercussió posterior. Féu una interpretació dels models clàssics, que creà escola pal·ladianisme i influí en el neoclassicisme.

Entorn d'una sala circular –rotonda– coberta amb una cúpula, es disposa un edifici quadrat. Les seves quatre façanes idèntiques estan formades per un porxo de temple romà coronat per un frontó triangular. La genialitat de l'arquitecte residia en la recerca de les proporcions i l'equilibri visual, en la claredat geomètrica dels volums i de l'espai i en l'assimilació d'elements tradicionals amb inspiracions clàssiques.

Palladio no respecta l'articulació original dels elements de les tipologies clàssiques. L'axialitat –essencial en el temple romà– aquí se substitueix per una simetria central que desvirtua el sentit dels porxos i escalinates incorporats. El seu manierisme, a diferència d'altres arquitectes, no tendeix a la profusió decorativa o a la ruptura dels ordres clàssics. Consisteix més aviat a mesclar fragments d'edificacions clàssiques per

crear noves tipologies arquitectòniques. El seu model de vil·la disposada sobre un turó, dominant l'entorn paisatgístic, emula la grandiositat i la noblesa de l'arquitectura antiga.

La seva reinterpretació del llenguatge clàssic –sistematitzat en el seu tractat teòric *Els quatre llibres de l'arquitectura*– presenta una coherència i una elegància formal que explica la intensa influència que exercirà en segles posteriors. Coneguda sobretot en el món anglosaxó, l'arquitectura pal·ladiana constituí el model academicista sobre el qual es va basar la reacció neoclàssica dels segles XVIII i XIX. Alguns dels seus recursos, com la columnata a la façana, s'han vist imitats posteriorment.

31. Pietat del Duomo



Alçada: 226 cm

Marbre

Catedral de Santa Maria del Fiore, Florència

Renaixement

Vasari i Convidi informen a propòsit de la intenció de Miquel Àngel de ser enterrat al peu d'aquesta escultura a Santa Maria la Major de Roma. Idea rebutjada després perquè l'artista va vendre el grup, el 1561, per dos-cents escuts, a Francesco Bandini, quan va preferir que l'enterressin a Florència. Bandini va col·locar el grup en els jardins romans de Montecavallo, on probablement va estar-se fins al 1674, any en què el van traslladar a Florència per desig de Cosme III, que el va destinar a San Lorenzo. Es va quedar al soterrani d'aquesta església fins al seu trasllat el 1722 a Santa Maria de les Flors, on el van situar darrere l'altar major. Des del 1933 es troba a la primera capella a la dreta de la tribuna nord.

Miquel Àngel

Caprese, Toscana 1475 - Roma 1564

Nom amb què és conegut als Països Catalans Michelangelo Buonarroti, escultor, pintor, arquitecte i poeta.

A tretze anys entrà al taller de Domenico Ghirlandaio, a Florència. Desenvolupà, però, la seva activitat principalment dins el camp de l'escultura. En aquesta primera estada a Florència esculpí dos relleus que hom conserva a la Casa Buonarroti: Centaureomàquia (1490-92), on introduí la novetat del moviment, i la Mare de Déu de l'escala (1492). L'any 1496 anà a Roma, on executà el Bacus (1496-97, Museo Nazionale, Florència) i la cèlebre Pietat (1498-99, Sant Pere del Vaticà), ambdues obres executades dins la influència del formalisme i la tècnica delicadíssima de l'escultura quatrecentista. A partir del 1501, de retorn a Florència, el seu estil evolucionà vers un nítid classicisme. En obres com el David (1501-04, Galleria dell'Accademia, Florència), concilià, segons les idees neoplatòniques de l'època, la bellesa clàssica amb l'espiritualisme cristià. L'any 1505 fou cridat a Roma pel papa Juli II, que li encarregà el seu sepulcre, del qual resta el Moisès (1513, església de San Pietro in Vincoli, Roma), colossal escultura de marbre que expressa el dramatisme contingut i el furor de l'ànima, i els Esclaus o Captius (1513, Musée du Louvre; 1534-36, Galleria dell'Accademia, Florència). Hom considera el conjunt pictòric de la Capella Sixtina –el Judici Final (1535-41) fou executat per l'artista durant la darrera estada a Roma– la culminació del seu ideal universalista, on tots els elements figuratius són representats segons la més pura concepció de la tècnica florentina i el monumentalisme romà. L'elecció del papa Lleó X, un Mèdici, posà novament l'artista en contacte amb Florència (1516-34), i a partir de 1534 fixà definitivament la seva residència a Roma. A partir del 1546 consagrà la seva activitat principal a l'arquitectura. Succedí a Sangallo en les obres del Vaticà, on projectà la cúpula i corregí l'estructura de la basílica, i en les del Palazzo Farnese. Autor de l'ordenació del Capitoli romà (o Campidoglio), disposà tres palaus al voltant d'una plaça trapezoïdal al mig de la qual l'estàtua de Marc Aureli serveix de centre d'un paviment reticulat de forma oval. La seva activitat de poeta presenta trets molt originals respecte a la lírica italiana contemporània, que acusava un empobriment estilístic i temàtic. Les Rime de Miquel Àngel tenen un alè fonamental de la seva ideologia i expressen l'intent de recollir la realitat immòbil de la idea en el procés de transformació dels homes i les coses. D'aquí ve l'oposició temàtica entre llum i tenebres, que caracteritza la lírica de Miquel Àngel, i la seva constant elaboració estilística.

El grup s'havia de començar el 1550. El 1553 Miquel Àngel encara hi treballava. Es creu que n'hi hagué una primera versió, de la qual seria testimoni una còpia de Lorenzo Sabatini, avui a la sagristia de Sant Pere de Roma, un gravat de Cherubino Alberti i un esbós de cera que hi ha a Florència, en una col·lecció particular.

En intentar canviar la posició de les cames de Crist, l'estàtua es va trencar a causa d'una veta del marbre; mitjançant exàmens actuals és possible conèixer l'existència de diversos accidents que confirmen les nombroses ruptures, voluntàries o involuntàries, del marbre que Miquel Àngel va deixar abandonat i sense acabar. El braç esquerre de Crist trencat damunt del colze; la cama esquerra mutilada; una part de la cama que falta sembla descrita a l'inventari dels béns de Daniele da Volterra; també el pit de Crist apareix trencat, a l'esquerra i sobre els dits de la mà de la Verge. Tiberio Calcagni –mitjancer en la compra de Bandini– intentà acabar l'obra, sobretot la figura de la Magdalena, i també intervingué en d'altres parts que la crítica ha anat localitzant.

S'ha suposat que la figura de Nicodemus és un autoretrat de Miquel Àngel. Des del punt de vista iconogràfic s'ha relacionat el grup amb la composició de la perduda *Pietat per a Vittoria Colonna*, realitzada cap al 1538. També se la suposa relacionada amb una escena d'una certa urna etrusca que representa el trasllat del cadàver de Pàtrocle al Museu

Arqueològic de Florència, i abans a la casa Buonarroti.

32. El rapte de les sabines



Alçada: 410 cm

Marbre

Loggia dei Lanzi, Florència

Manierisme

"El rapte de les sabines" és un famós episodi de la història llegendària de Roma. D'acord amb la tradició, aquest esdeveniment va tenir lloc després de la fundació de Roma, durant una festa oferta per Ròmul als sabins, poble llatí establert a Sabina, les dones dels quals van ser raptades pels romans amb la finalitat d'assegurar el creixement de la població romana, amb la consegüent indignació d'aquells, que les van voler rescatar per la força i van provocar la guerra, en la qual les sabines mateix van acabar interposant-se entre ambdós bàndols combatents. A partir d'aleshores, els dos pobles es van fondre en un de sol: els quirites. Després de la fusió, Taci, rei savi, va compartir el poder amb Ròmul i els sabins van viure al Capitoli.

L'escultura de Giambologna constitueix la més completa i vigorosa síntesi del manierisme florentí posterior a Miquel Àngel.

Giambologna

Douai 1529 - Florència 1608

Escultor.

El 1556 apareix a Florència sota el mecenatge de Bernardo Vecchiotti. La seva obra, manierista, es caracteritza per una recerca del moviment mitjançant unes formes voluptuoses, un allargament del cànon i un detallisme d'orfebre. Conreà el tema mitològic (Neptú a Bolonya (1563), Mercuri, 1580; El rapte de les Sabines, 1579-83), el retrat (Cosme I, 1587-95; Felip II, començat el 1606) i el tema religiós (relleus a les capelles Grimaldi, 1579-85, i Salviati, 1579-89).

La seva gran habilitat tècnica li va permetre una major riquesa i llibertat compositiva, tal com s'aprecia en l'impressionant grup marmori d'*El rapte de les sabines* presentat el 1581. El gran duc Francesc I va veure el grup mentre l'autor l'esculpia, i el va adquirir per a la Loggia dei Lanzi, com a parella per al *Perseu* de Cellini. La composició, amb l'equilibrat entrelaçament dels cossos contorsionats, confereix a l'obra un ritme espiral ascendent, la denominada figura *serpentinata*, la qual és visible des de qualsevol angle, sense que es perdi en cap moment la bellesa del conjunt.

Figura *serpentinata*

Figura que gira sobre el seu propi eix vertical. És característica d'algunes composicions hel·lenístiques, però molt corrent en la plàstica manierista i part de la barroca.

Aquesta estàtua sembla incompleta des de qualsevol punt de vista: la composició fa que l'espectador doni la volta al conjunt buscant inútilment on s'acaba. Aquest moviment giratori allarga i demora la comprensió final del conjunt, a la vegada que n'enriqueix el significat mitjançant infinitat de vistes.

Gian Lorenzo Bernini, el més gran dels escultors barrocs, va prendre aquest grup com a font d'inspiració per a algunes de les seves obres.

Bernini, Gian Lorenzo

Nàpols 1598 - Roma 1680

Arquitecte, escultor i pintor italià.

Protegit pels papes Urbà VIII i Alexandre VII, dugué a terme una gran tasca artística a Roma, en ple fervor de l'art tipificat per la Contrareforma. En les seves dues primeres obres, David (1619) i el grup Apol·lo i Dafne (1621-22), hi ha tots els elements que caracteritzen l'art barroc. Entre les seves escultures sobresurten Èxtasi de santa Teresa (1646) o Francesco d'Este (1650-51). L'abillament d'aquests dos personatges és la manifestació de l'agitació de llurs ànimes. Quelcom semblant és perceptible en la seva obra arquitectònica. Concebé el baldaquí de l'altar major de Sant Pere de Roma com una estructura impressionant sostinguda per quatre columnes salomòniques de bronze. La teatralitat caracteritza aquesta obra arquitectònica, acabada el 1633. Quasi tota la resta de les seves produccions foren acabaments i reconstruccions. En són exemple la plaça de Sant Pere (1657-67), o la sèrie de fonts construïdes a Roma. D'esperit decoratiu són la Scala Regia (1663-66) i els sepulcres dels papes Urbà (1647) i Alexandre (1671-78). Construï les esglésies de Sant Andreu del Quirinal (1678), i la de Castel Gandolfo (1661), entre d'altres. Lluís XIV el consultà sobre el projecte del Louvre.

33. El lavatori dels peus



210 x 533 cm

Oli sobre tela

Museo del Prado, Madrid

Manierisme

Aquest gran quadre religiós va ser pintat per al presbiteri de Sant Marcuola a Venècia i després el van substituir per una còpia. De les col·leccions de Carles I d'Anglaterra va passar a Espanya, adquirit per Alonso de Cardenas, per encàrrec de Felip IV, i va ser admirat per Velázquez a El Escorial.

Destaca l'especial complexitat de la disposició espacial. La visió lateral es desenvolupa àmpliament en profunditat, amb alternança de zones lluminoses i de zones en penombra. L'efecte de dilatació espacial s'accentua per la disposició en forma de ventall dels personatges, caracteritzats vigorosament i realísticament. L'audaç, complex i originalíssim joc escènic és fruit d'un exhaustiu estudi dels problemes perspectius.

El pintor ha considerat científicament les deformacions que experimenta la realitat observada per l'ull humà i ha hagut de calcular i mesurar totes i cadascuna de les distàncies que existeixen entre els elements escenogràfics, a fi i efecte d'eliminar qualsevol imperfecció que pogués produir-se en el transcurs de l'execució pictòrica. Sota les capes de color, que en molts punts de la tela són molt primes, s'adverteix el dibuix previ, realitzades amb l'ajut de regles i cartabons. Les figures humanes superposades a tal escenografia cobren un valor en l'espai, el qual és realçat individualment per una magistral utilització dels efectes lumínics.

La iconografia del *Lavatori* respon a criteris de gran originalitat. A la dreta, en primer terme, Crist agenollat renta els peus de sant Pere amb la mà dreta expressivament alçada, manifestant l'objecció que li produeix aquest fet. Compensa el pes d'aquestes figures la de l'apòstol que, en actitud de descordar la seva sandàlia, apareix en el cantó esquerre. Un

gos omple el buit del centre de la composició; darrere seu, asseguts a la taula o a terra, els restants apòstols es treuen els calçons. L'estança del palau s'obre, mitjançant columnates i arcades, al paisatge d'un canal i a un prat amb arbres.

34. Escola d'Atenes



Base: 770 cm

Fresc

Estança del Segell

Llotges Vaticanes, Roma

Renaixement

Rafael va rebre l'encàrrec de Juli II de decorar les habitacions papals. En l'anomenada estança de la Signatura s'enfronten en dos grans murals la filosofia natural –l'Escola d'Atenes– i la teologia revelada –*La disputa del Sagrament*. El primer representa la saviesa clàssica en un ampli escenari, on sota els trets de personatges renaixentistes es representen els filòsofs de l'antiguitat en diverses actituds.

El cardenal Francesco Alidosi orientà el programa iconogràfic de l'estança, coberta per una volta decorada amb llunetes i medallons.

En el punt de fuga de la composició i com a centre de l'escena apareix Leonardo da Vinci en el paper de Plató, el qual, sostenint el *Timeu*, senyala cap amunt, cap al món de les idees. Al costat seu apareix Aristòtil, amb el volum de l'*Ètica*, que ens indica amb el seu braç estès i el palmell de la mà cap avall el món de la matèria, mostrant el valor de l'experiència.

Entre la resta dels personatges representats es pot reconèixer Miquel Àngel com a Heràclit, Bramante com a Euclides i Rafael mateix. Amb tot això el pintor vol mostrar que la categoria dels artistes moderns és

comparable a la dels savis de l'antiguitat.

El marc arquitectònic, immens i d'una gran profunditat, s'inspira en obres de l'antiguitat romana i de Donato Bramante, i molt probablement en el seu projecte per a la nova basílica de Sant Pere. Amb gran mestria Rafael crea un espai a la manera d'escenari –amb escalinata, arcs de triomf, nínxols amb estàtues i baixos relleus i voltes– en el qual s'emmarquen, perfectament centralitzats, tots els personatges que conformen aquest fresc. Tot i això, realitza una composició de gran unitat, equilibri i harmonia.

Bramante, Donato

Fermignano, Marques 1444 - Roma 1514

Arquitecte italià.

Aprenent al taller de Fra Bartolomeo, s'inicià en la pintura. A la recerca de treball, passà a Urbino. A Milà (1474), i sota la influència de les grans figures que hi conegué, restà marcat el seu camí: Sagristia de San Satiro, Santa Maria delle Grazie, etc. El 1500, a Roma, a Tívoli i a Nàpols, es dedicà intensament a l'estudi de les obres antigues i es centrà en els aspectes estructurals (Tempietto a San Pietro in Montorio, etc). Fou protegit pel papa Juli II, que trobà en ell el geni capaç de dur a terme els seu grandiosos projectes: una nova església de Sant Pere, que concebé de planta concentrada (creu grega), modificada posteriorment. És considerat l'iniciador de l'anomenat Renaixement romà. La seva activitat creadora traslladà el centre de l'arquitectura renaixentista de Florència a Milà i després a Roma.

35. Esposalles de la Mare de Déu



170 x 117 cm

Oli sobre taula

Pinacoteca de Brera, Milà

Renaixement

Firmada en el fris del pòrtic del temple i datada en les petxines de l'arc, l'obra és un encàrrec de la família Albizzini per a la capella de Sant Josep de l'església de Sant Francesc en Città di Castello, a l'altar de la qual es va conservar fins al 1798, data en què la municipalitat va donar el quadre al general napoleònic Lecchi. Aquest el va vendre a l'antiquari milanès Sanazzari, amb l'herència del qual va passar a l'Ospedale Maggiore de la ciutat. El 1806, el govern d'Eugène de Beauharnais la va adquirir per a l'Acadèmia instal·lada al Palau de Brera.

L'obra consta de dues zones que corresponen a diferents termes espacials. A la part baixa, en un primer pla, hi ha les figures principals, la Mare de Déu i sant Josep, que li està posant l'anell matrimonial en presència del sacerdot.

La figura mariana porta un seguici de donzelles, mentre que sant Josep va acompanyat d'uns quants homes; un d'ells parteix la seva vara amb el genoll, simbolitzant la renúncia a esposar-se amb la Verge, la mà de la qual també pretenia. Rafael caracteritza els personatges amb un criteri heterogeni. Les figures femenines, el sacerdot i sant Josep vesteixen a la

manera antiga, mentre que la indumentària del grup d'homes correspon a la moda italiana dels primers anys del segle XVI. De la mateixa manera tracta els personatges de la meitat superior del quadre, que es troben entre l'escena principal i el temple que tanca la composició.

Rafael

Urbino 1483 - Roma 1520

Nom amb què és conegut als Països Catalans Raffaello Sanzio, pintor italià.

Format en l'ambient de la cort d'Urbino, vers el 1500 anà a Perusa, on aprengué la tècnica i col·laborà amb Il Perugino, que l'influí (l'Esposori de la Mare de Déu, 1504). El respecte a la tradició úmbria, juntament amb la claredat de la llum defineixen les obres del seu període florentí (1504-08), on, vinculat estretament al cercle neoplatònic, estudià Leonardo da Vinci, del qual heretà la preocupació per l'estudi científic del cos humà, i Miquel Àngel, de qui rebé un cert to monumental i grandiloqüent: Somni del Cavaller (1505), Mare de Déu del Gran Duc (~1505), Mare de Déu amb l'Infant i sant Joan (1507) i els retrats d'Agnolo i Madalena Doni (1506). Les darreres obres d'aquest moment, Enterrament de Crist (1507) i Mare de Déu del baldaquí, assenyalen una evolució vers la representació del moviment. El 1508 anà a Roma cridat per Juli II per tal de decorar les Estances Vaticanes. Autor dels frescs de les sales de la Signatura (1508-11) i d'Heliodor (1511-14), deixà a mans dels seus col·laboradors i deixebles la realització de les restants i la decoració de les Logge que ell havia dissenyat. Projectà l'església de Sant' Eligio degli Orefici (1509), la capella Chigi (~1513), i el 1514 succeí Bramante en la direcció de les obres de Sant Pere del Vaticà. Fou nomenat conservador d'antiguitats romanes. Pintà: Mare de Déu de Foligno (~1512), Mare de Déu de la Cadira i els retrats de Baldasare Castiglione i de Lleó X (1518), obres que representen la culminació del classicisme i la consolidació d'una nova tendència, el manierisme, els principis de la qual Rafael formulà en la Transfiguració (1519), obra que deixà inacabada.

El pintor ha descrit amb minuciositat i rigor aquest edifici de planta poligonal de setze costats, alçat sobre un podi escalonat i cobert amb una cúpula amb llanterna. Entorn del seu volum central hi ha una galeria *porticada*, l'espai interior de la qual subratlla la presència de les tres figures. La preocupació pels conceptes espacials porta l'artista a mostrar l'horitzó llunyà a través de la porta del temple, una obertura que facilita la connexió entre les ondulades línies del paisatge que s'estén a ambdós costats de l'edifici.

Un dels elements més importants de referència espacial i d'enllaç entre les figures pròximes i la resta de plans de la composició és el paviment de marbre bicolor i traçat geomètric. Les seves peces quadrades es redueixen i deformen progressivament, creant una il·lusió perfecta de distància. Al mateix temps, ens serveix per a valorar, per contrast, la morbidesa humana de les figures, els contorns suaus de les quals se superposen a la rígida retícula.

Rafael supera les ensenyances de Il Perugino, per la seva manera personal de dibuixar i modelar les formes i per la manera de compondre l'espai i l'èmfasi en l'escorç, molt més avançats que els del seu mestre.

Perugino, II

Città della Pieve, Úmbria 1448 - Fontignano, Perusa 1523

Nom amb què és conegut Pietro Vannucci, pintor italià.

Es formà en l'ambient de l'escola úmbria i al taller de Verrocchio a Florència amb S.Botticelli i Leonardo da Vinci. De Piero della Francesca aprengué la claredat de composició i la concepció monumental dels espais arquitectònics: taules de la Vida de Sant Bernadí (1473). També són obra seva El lliurament de les claus a sant Pere (Capella Sixtina, 1481), Apol·lo i Màrsies, Enterrament de Crist (1495), el Retrat de Francesco delle Opere (1494), els frescs del Collegio della Mercanzia a Perusa (1500), executats en col·laboració amb deixebles, entre ells Rafael, etc.

L'equilibri entre una composició racionalista i un tractament poètic de la figura permet considerar aquesta obra com un primer esgló cap a la maduresa pictòrica de Rafael, que tenia tan sols vint-i-dos anys quan la va executar.

36. Venus adormida



108,5 x 175 cm

Oli sobre tela

Gemäldegalerie, Dresde

Manierisme

"La tela de la Venus nua que dorm en un paisatge amb Cupido és de la mà de Zorzo da Castelfranco, però el paisatge i Cupido van ser acabats per Ticià." Així s'expressava Michiel l'any 1525, referint-se a una obra existent a casa de Gerolamo Marcello, a Venècia, i en general s'ha pensat que aquesta citació parlava del quadre de Dresde. Hi va arribar aviat, gràcies al marxant Le Roy, que l'adquirí, el 1697, en nom del rei August de Saxònia.

L'al·lusió a Cupido, amb l'observació que tenia un ocellat a la mà, torna a aparèixer en Ridolfi l'any 1648, però en temps moderns la figura sols es va fer visible amb la restauració del 1843. Durant aquesta neteja, es va traslladar la pintura sobre una nova tela; el Cupido que va aparèixer sobre els peus de la deessa, que havia estat tapat en època indeterminada, estava tan deteriorat que el van tornar a tapar. El 1932 Posse va encarregar radiografies que van confirmar l'existència de Cupido.

S'ha dit que podia ser una obra de Ticià o una còpia d'una obra seva. El cas és que actualment s'atribueix a Giorgione de Castelfranco, Giorgione, però en col·laboració. Són conegudes les relacions d'amistat i companyonia que van unir Giorgione i Ticià, la seva formació conjunta al taller dels Bellini i àdhuc la seva col·laboració artística en certs casos. No és estrany, doncs, que hi hagi quadres, com aquest, d'atribució dubtosa.

Ticià

Pievi di Cadore, Vèneto ~1488 - Venècia 1576

Nom amb què és conegut als Països Catalans Tiziano Vecellio, pintor italià.

A Venècia, es formà als tallers de S.Zuccato i dels Bellini, col·laborà amb el seu mestre Giorgione, el qual l'influí: frescs de la Scuola del Santo (Pàdua, 1511), Amor Sacre i Amor Profà (1515). El 1513 obrí un taller i conreà un naturalisme amb un color d'una gran força plàstica i molta audàcia compositiva: Assumpció de la Mare de Déu (1518; Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venècia), al mateix temps que transformà el tipus de retaule d'altar (políptic Averoldi, Sants Nazario i Celso, Brescia, 1520-22), renovà la iconografia mitològica (Bacanal, ~1518) i plasmà el drama humà a través de monumentals estructures figuratives i de la utilització de la llum contrastada (Retaule Pesaro, 1519-26, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venècia). D'ençà de l'any 1530 visità sovint les corts de Ferrara, Màntua i Urbino, on connectà amb el corrent manierista. Autor de nombrosos retrats de personatges il·lustres (Carles V, 1533; Elisabet d'Este, 1536; Francesco Maria della Rovere, 1536-38), la seva producció d'aquest període es caracteritzà pel refinament i la sumptuositat: Venus d'Urbino (1538), Al·locució del marquès del Vasto (1541), i pels escorços violents i moviments giravoltats (Coronació d'espines, ~1542). Féu una breu estada a Roma, on la seva pintura no fou ben acollida (retrat de Pau III, 1546), i de dos viatges a Augsburg (1548 i 1550-51), on pintà diversos retrats. En les darreres obres assolí límits informals i espectaculars efectes de llum i alhora una intensa expressió dramàtica: Coronació d'espines (~1570), Sant Sebastià (~1570), etc.

Giorgione

Castelfranco ~1477 - Venècia 1510

Nom amb què és conegut Giorgio Barbarelli, pintor cincentista venecià.

G.Vasari hi veu tres moments estilístics en la seva obra: un autodidactisme, un aprenentatge amb G.Bellini i una admiració darrera per Leonardo. Es destaquen: la Mare de Déu de Castelfranco (1504), on començà a donar una gran importància al paisatge, La tempesta, on aconseguí, fins i tot, representar l'atmosfera, i el Concert campestre, amb una interrelació perfecta entre figures i paisatge. En la Venus adormida (~1509), relacionà el nu femení i el paisatge.

S'ha dit que aquesta podria ser la *Venus adormida* que es trobava al taller de Giorgione i que va quedar inacabada amb la seva mort, als trenta-tres anys, víctima de la pesta de l'any 1510.

És molt probable que siguin de Giorgione la figura nua i les roques de l'esquerra; en canvi són de Ticià el mantell estès en primer pla i el Cupido i el paisatge de la dreta amb el turó, el poblet i el castell, que reapareixen gairebé idèntics en l'obra també de Ticià *Noli me tangere*, de la National Gallery de Londres. Arran de la mort sobtada del mestre, es creu que l'obra va ser conclosa pel jove amic i deixeble.

El quadre no es troba en bones condicions després de les nombroses restauracions i retocs a què l'han sotmès i que en bona part cobreixen l'execució original.

Durant la Segona Guerra Mundial els russos la van guardar a Moscou i es va considerar desapareguda molt de temps, fins que el 1955 va retornar a Dresde.

37. Retrat d'Erasmus de Rotterdam mentre escriu



43 x 34 cm. Tremp sobre taula

Musée du Louvre, París

Renaixement tardà

Aquesta obra pertanyia a les col·leccions reials angleses i va passar després a les mans de Lluís XIII de França, que la va bescanviar pel *Sant Joan Baptista* de Leonardo da Vinci.

Leonardo da Vinci

Vinci, Toscana 1452

Le Clos-Lucé, Amboise 1519

Pintor, dibuixant, escultor, enginyer, arquitecte, músic, filòsof i inventor italià.

A Florència entrà al taller d'A. Verrocchio (1469), on ja col·laborà en el Baptisme de Crist i en L'Anunciació (1474). Al Retrat de Ginebra dei Benci (1478-79), l'Adoració dels reis, inacabat (1481), i Sant Jeroni (1482), plasmà els seus estudis sobre els efectes de llum i utilitzà el sfumato o fusió de la llum i l'ombra. Al servei de Lluís I de Milà (1480), féu alguns projectes arquitectònics, una escultura de Francesco Sforza, i pintà Retrat de Cecilia Gallerani, La mare de Déu de les roques (1483-93) i la Santa cena per al refectori del convent de Santa Maria delle Grazie (1499). En ésser ocupat Milà pels francesos (1499), Leonardo anà a Màntua, on féu el retrat d'Isabella d'Este, a Venècia i a Florència, on fins el 1506 treballà en el fresc de la Batalla d'Anghiari per al Palazzo Vecchio, féu el cartó per a la Santa Anna (1501) i pintà La Gioconda (1503) i Leda i el cigne, obra que hom coneix a través de còpies. Novament a Milà, es consagrà especialment al monument a Trivulcio, condottiere de Lluís XII de França. A Roma inicià el seu Trattato della pittura (publicat el 1561). A Le Clos-Lucé, on fou requerit per Francesc I de França per participar en activitats científiques, morí.

Probablement es tracta d'un dels dos retrats que Erasme va enviar a Anglaterra al seu amic Thomas More, de qui es conserva una carta d'agraïment del 1524 per un retrat rebut, la qual cosa abona la hipòtesi de la data del quadre.

Holbein va conèixer Erasme a casa de l'impressor Frobenius, on treballava fent gravats per a *l'Elogi de la follia*, i va poder estudiar i observar l'humanista. Aquí ens el presenta prenent unes notes, dret davant un pupitre, de perfil, amb un somriure irònic, reflectint en el rostre la profunditat psicològica del personatge. No es comunica amb l'espectador sinó que resta reclòs en si mateix.

Holbein aconsegueix unes qualitats tàctils en la diferent textura que dona als teixits, com a hereu dels pintors flamencs. Al fons, un tapís farcit d'animals fabulosos de color verd enmig d'unes floretes vermelles i grogues podria considerar-se com l'aura apropiada per a embolcallar el pensament revolucionari del retratat, l'elogi de la follia.

Arran d'aquest quadre Hans Holbein va viatjar a Anglaterra, on va pintar diferents retrats de Thomas More i del seu cercle.

Holbein, Hans

Augsburg 1497 - Londres 1543

Pintor, gravador i dibuixant alemany, dit el Jove.

A Basilea (1515) freqüentà el cercle humanista, il·lustrà llibres, i pintà els retrats del burgmestre Mayer i de la seva muller, de B.Amerbach (1519), Crist al sepulcre (1521), retrat d'Erasme (1523) i Mare de Déu de la família Meyer (1526). El 1532 s'establí a Anglaterra, i esdevingué pintor d'Enric VIII: Els Ambaixadors (1533), Joana Seymour, Enric VIII, El Duc de Norfolk (1538), Anna de Clèves, Caterina Howard. Identificat amb l'esperit humanista, es relacionà amb el grup d'Erasme i de Thomas More i fou un retratista extraordinari. El seu pare i mestre fou Hans Holbein el Vell (Augsburg 1465 - Isenheim 1524). Entre les seves obres, influenciades ja pel Renaixement italià, es destaquen el retaule per a l'església dels dominics de Frankfurt (1500-01), alguns retrats i nombrosos dibuixos.

38. El carro de fenc



Taula central: 135 x 100 cm. Taules laterals: 135 x 45 cm.

Oli sobre taula

Museo del Prado, Madrid

Renaixement

Pintor eminentment críptic, Hieronymus Bosch representa a la perfecció la crisi dels moments finals de la baixa edat mitjana, essencialment produïda per les desigualtats socials, les guerres i les epidèmies que assolaven Europa.

Bosch, Hieronymus

Hertogenbosch, Brabant Septentrional ~1450 - 1516

Pseudònim amb què fou conegut el pintor i dibuixant neerlandès Hieronymus van Aeken.

El 1486 ingressà a la confraria de la Mare de Déu, on s'ocupava de la representació de misteris. Entre les seves obres cal esmentar, datables vers 1480, Els pecats capitals i L'escamotejador; La nau dels boigs i els tríptics de l'Al·legoria del carro de fenc, del Jardí de les delícies i de La temptació de sant Antoni, pintades entre 1485 i el 1505, i el tríptic de l'Epifania, El fill pròdig i les pintures sobre el tema dels ultratges a Crist, a partir de 1505. L'obra del Bosch expressa el conflicte d'idees, de sentiments i de gusts de la seva època i resulta enigmàtica i contradictòria. Bona part del seu simbolisme s'arrela en llegendes i dites populars neerlandeses. Descriu un món visionari que preludeja el superrealisme.

Quan mor, l'any 1516, fa vint-i-quatre anys que ha estat descoberta Amèrica; Erasme de Rotterdam ha publicat *l'Elogi de la follia*; Maquiavel, *El Príncep*, el 1514, i Thomas More, la *Utopia*, el 1516. A més, l'any següent Luter inicia la Reforma i tres anys després Carles V és nomenat emperador del Sacre Imperi.

Aquest tríptic inicia una sèrie d'obres que l'artista produirà al tombant de

segle, entre les quals destaca el *Jardí de les delícies* (1503-1504), també al Museo del Prado.

El carro de fenc es compon, de dreta a esquerra, de tres escenes bàsiques: creació del món i caiguda de l'home, o sigui, pecat original amb l'expulsió del paradís; a la taula central, l'home al món, la seva lluita pel plaer i els desitjos; finalment, el càstig, representat per l'infern. La idea del judici la representa Déu a la part superior de la taula central, amb un gest d'impotència davant la bogeria humana. El carro de fenc simbolitza la vida en moviment, que no s'atura i recorre el camí que va del naixement a la mort. Es relaciona amb un proverbi flamenc: "El món és un munt de fenc del qual cada un dels homes treu el que pot". Així veiem representats tota una sèrie de personatges de diferents estatus socials que amb més o menys fortuna busquen la seva part. L'aparença idíl·lica de la vida es veu a la part superior del carro amb la parella cortesana i la parella camperola acompanyades d'un àngel i d'un ésser monstruós que toca la trompeta, segur del seu triomf; la gerra i el mussol simbolitzen la luxúria i la malícia, que acabarà dominant l'amor pur.

La sàtira radicalitza la crítica als poderosos –papa, emperador, nobles...– i als ordes religiosos, visibles en el primer terme. La violència de les escenes i el tràgic dinamisme contrasten amb l'ampli paisatge del fons tranquil i d'una lluminositat extraordinària.

Quan es tanca el tríptic, es representa el camí de la vida amb una escena que expressa perills i temptacions.

39. La Mare de Déu de les Roques



198 x 123 cm

Oli sobre taula

National Gallery, Londres

Renaixement

D'aquesta obra n'hi ha dues versions. L'altra es troba a la National Gallery de Londres, però la del Museu del Louvre és la primera. La van encarregar Sforza de Milà i havia de decorar l'església de Sant Francesc el Gran d'aquesta ciutat. Sembla que hi hagué dificultats econòmiques i finalment el rei de França la va comprar per a la seva col·lecció particular.

Concebuda com una obra pública, acabà tenint un ús privat fins que entrà en el Museu del Louvre. És considerada una obra clau dels primers temps de l'artista. Com en la majoria de les seves realitzacions, la composició és piramidal. Representa la Mare de Déu acompanyada de l'Infant Jesús, sant Joan Baptista infant i un àngel. Les quatre figures apareixen sense cap moviment precís. La Verge agenollada tapa sant Joan amb el mantell, mentre que amb la mà esquerra cobreix el nen Jesús, que està beneint. L'àngel apareix situat a la seva dreta i està senyalant sant Joan, mentre gira el cap lleugerament a l'espectador.

El grup sembla gaudir d'uns vincles psicològics que van més enllà del contacte físic. L'obra està carregada de significats hermètics que queden

amagats en la foscor del paisatge que emmarca els personatges. Les roques del fons formen un paisatge certament irreal i fantàstic, que sembla existir només en la ment de Leonardo.

Les parets i les voltes de la cova s'obren de manera que la llum pugui entrar i il·luminar el grup per a indicar la fi de l'edat de les tenebres amb el naixement de Jesús. La llum zenital crea un joc interessant de claroscurs que acaben de modelar els cossos de les figures. La paleta cromàtica està dominada pels colors freds, trencada només pel mantell vermell de l'àngel.

El fons té uns tons blavosos fets amb atzurita. El cel s'arriba a confondre amb els contorns de les roques que es desdibuixen enmig de la boirina que les envolta.

40. La Mare de Déu del coll llarg



216 x 132 cm

Oli sobre tela

Museu dels Uffizi, Florència

Manierisme

La dislocació de la forma, pròpia de l'estètica manierista, arriba a la seva màxima expressió amb aquesta obra. El quadre va ser pintat per a l'església de Santa Maria dei Servi de la ciutat de Parma. El cànon de les figures, sempre allargat en el Parmigianino, assoleix en aquesta obra un extrem sorprenent. L'any 1638 Ferran de Mèdici l'adquirí per a les col·leccions dels Uffizi.

Alta, prima, com si es complagués en el seu propi aspecte, en actitud elegant, més pròpia d'una deessa o d'una reina sofisticada que no pas de la Mare de Déu, apareix la jove Maria adoptant una postura ben diferent de la que presenta en la iconografia tradicional. L'Infant s'abandona adormit a la seva falda, en una posició impossible, tan irreal com la manera d'asseure's de la mare.

La sèrie de columnes del fons, inacabades i inacabables en la seva prolongació, semblen un símbol dels membres exageradament llargs de les figures. Tot sembla irreal, tan sols la mirada perduda d'un dels àngels del grup de l'esquerra transmet un cert verisme. S'ha trencat l'estructura clara i unitària de les formes clàssiques renaixentistes.

Aquesta *madonna* és un exemple de la voluntat manierista de recrear la naturalesa i de no limitar-se simplement a imitar-la.

A l'obra trobem una constant de l'autor: la presència vivent dels ulls de les figures que pinta. En aquesta pintura podem veure com els ulls de les figures dialoguen entre si, atents al somni diví de l'Infant, vigilat, especialment, per l'entranyable mirada de Maria. Els àngels s'acumulen a l'esquerra del quadre, deixant un buit a la dreta.

Les mòrbides figures –agombolades en primer pla– semblen flotar en un espai irreal, traçant corbes toves i sinuoses.

Aquests desequilibris contrasten amb els cànons racionalistes de l'alt renaixentista i mostren el valor que s'atribueix a la varietat i l'originalitat amb què l'artista inventa formes difícils. Parmigianino vol que la seva obra reflecteixi una personalitat diferent de la dels altres artistes. És per això que busca noves solucions sense que l'importi que el resultat sigui estrany i artificios.

Parmigianino, II

Parma 1503 - Casalmaggiore, Llombardia 1540

Nom amb què és conegut Francesc Mazzola, pintor italià.

Format amb Il Corregio, és l'autor dels frescs de l'església de San Giovanni a Parma (1522). El 1524 es traslladà a Roma, on fou influït per Rafael: Autoretrat en un mirall convex (1523-24), Sagrada Família (1524) i la Visió de sant Jeroni (1526). Després del saqueig de Roma (1527) es refugià a Bolonya (Mare de Déu de la rosa) i el 1531 tornà a Parma (Madona del coll llarg, 1534-40). Excel·lí com a dibuixant i retratista (La dona de la pell) i influí sobre l'escola de Fontainebleau.

Aquesta obra va quedar incompleta per la mort de l'artista, quan solament tenia trenta-cinc anys.

41. Carles V a cavall a la batalla de Mühlberg



332 x 279 cm

Oli sobre tela

Museo del Prado, Madrid

Renaixement tardà

Aquest quadre va venir a Espanya amb l'herència de la reina Maria d'Hongria. El 1614 es trobava en el pavelló de caça del Pardo, i el 1660 consta en la llista del Tresor. Va ser dipositat a l'Alcàsser de Madrid, on va patir els efectes del fum de l'incendi del 1734, i hagué de ser restaurat.

És un retrat commemoratiu de la batalla de Mühlberg, en la qual Carles V va derrotar les tropes protestants a la vora de l'Elba. El fet va succeir el 24 d'abril de 1547, i Ticià es va desplaçar a Augsburg l'any següent i enllestí el quadre entre abril i setembre del 1548.

L'emperador, muntant en un cavall de raça espanyola, amb armadura i llança, es dirigeix cap a l'Elba. Ticià descriu amb gran genialitat els reflexos metàl·lics de l'armadura, amb tocs de llum platejada. El cavall cavalca impetuosament i Carles V expressa en el rostre voluntat, fermesa i confiança.

Ticià

Pievi di Cadore, Vèneto ~1488 - Venècia 1576

Nom amb què és conegut als Països Catalans Tiziano Vecellio, pintor italià.

A Venècia, es formà als tallers de S.Zuccato i dels Bellini, col·laborà amb el seu mestre Giorgione, el qual l'influí: frescs de la Scuola del Santo (Pàdua, 1511), Amor Sacre i Amor Profà (1515). El 1513 obrí un taller i conreà un naturalisme amb un color d'una gran força plàstica i molta audàcia compositiva: Assumpció de la Mare de Déu (1518; Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venècia), al mateix temps que transformà el tipus de retaule d'altar (políptic Averoldi, Sants Nazario i Celso, Brescia, 1520-22), renovà la iconografia mitològica (Bacanal, ~1518) i plasmà el drama humà a través de monumentals estructures figuratives i de la utilització de la llum contrastada (Retaule Pesaro, 1519-26, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venècia). D'ençà de l'any 1530 visità sovint les corts de Ferrara, Màntua i Urbino, on connectà amb el corrent manierista. Autor de nombrosos retrats de personatges il·lustres (Carles V, 1533; Elisabet d'Este, 1536; Francesco Maria della Rovere, 1536-38), la seva producció d'aquest període es caracteritzà pel refinament i la sumptuositat: Venus d'Urbino (1538), Al·locució del marquès del Vasto (1541), i pels escorços violents i moviments giravoltats (Coronació d'espines, ~1542). Féu una breu estada a Roma, on la seva pintura no fou ben acollida (retrat de Pau III, 1546), i de dos viatges a Augsburg (1548 i 1550-51), on pintà diversos retrats. En les darreres obres assolí límits informals i espectaculars efectes de llum i alhora una intensa expressió dramàtica: Coronació d'espines (~1570), Sant Sebastià (~1570), etc.

Ticià emmarca l'emperador en un paisatge pacífic, sense cap rastre de guerra, amb uns arbres que ens mostren una natura sobirana no afectada per les rivalitats humanes. Amb aquest quadre es pretén posar de manifest el valor i l'atreviment de l'emperador durant la batalla, la intervenció personal del qual va tenir molt a veure amb el victoriós resultat final.

La disposició de la figura eqüestre estableix un precedent que es mantindrà inamovible en aquest gènere d'obres durant molts anys.

42. Dansa dels camperols



114 x 164 cm

Oli sobre taula

Kunsthistorisches Museum, Viena

Renaixement

En aquest vivíssim ball de camperols Pieter Bruegel porta a la perfecció un tema que ja havia tractat altres vegades. Recordem una notícia de Van Mander, segons la qual al mestre li agradava barrejar-se en aquestes alegries camperoles, en companyia del seu amic Franckert: *kermesses*, casaments, balls, festes, fent-se passar per parent llunyà, amb la finalitat d'observar millor les violentes diversions i les grans menjades de la gent del camp.

Bruegel, Pieter

Breda?, Brabant Septentrional ~1525 - Brussel·les 1569

Pintor flamenc, dit Bruegel dels Pagesos.

Actuà de pont entre el gòtic i el barroc dins la pintura flamenca, bé que presenta marcats trets renaixentistes. Imposà una temàtica interessada pel poble flamenc i la natura que l'envolta. Entre el 1552 i el 1554 féu un viatge per terres de França i d'Itàlia. El 1555 dibuixà una sèrie de quadres de Hieronymus Bosch, que l'influí fortament. Des del 1560 es dedicà plenament a la pintura i féu la majoria dels seus quadres, com La caiguda d'Ícar (1562); entre el 1563 i el 1564, L'adoració dels Mags; del 1565 és la sèrie de quadres referents als mesos: Caçadors en la neu i El dia núvol i La sega ; entre el 1566 i el 1567 sobresurten algunes obres de temàtica bíblica; del 1568 hi ha un preludi dels futurs quadres de gènere, en El banquet nupcial, juntament amb un record fidel de Hieronymus Bosch en El país de Xauxa i La paràbola dels cecs. El caracteritzen la indiferència a tota bellesa ideal, el sentit irònic, el fons fins a un cert punt pessimista, els paisatges amplíssims, les escenes plenes de personatges.

Els personatges, menys nombrosos i més menuts que en altres

composicions similars, com *La dansa nupcial a l'aire lliure* (Institut de les Arts de Detroit) o *Ball de camperols davant un hostal a París* (Ambaixada dels Països Baixos), es disposen en perspectiva ocupant diferents plans en l'espai limitat per les cases i l'església. L'horitzó és baix.

La composició s'organitza mitjançant dos grups principals que ocupen el primer pla: l'un és el format per una parella de dansaires a la dreta i l'altre el que centra el gaiter, davant del qual hi ha dos nens en actitud de ballar. El moviment de la impetuosa parella en primer terme és repetit per les que són al darrera.

La festa es desenvolupa fins al límit de la visió, al carrer, a la porta de les cases. El pintor descriu amb precisió la topografia del poblet, amb el carrer principal que condueix a l'església. Les cases són senzilles, amb palla a les teulades i un hort o jardinet envoltat per una rústica estacada. Brueghel torna a documentar un element que no ha deixat traces històriques, l'arquitectura dels humils, construïda amb materials pobres. L'interès seu no és únicament paisatgístic, sinó també humà; la captació dels tipus constitueix, sense dubte, la raó profunda de l'execució del quadre.

Els bevedors asseguts a la taula, darrere dels quals es besa apassionadament una parella, són els veritables protagonistes.

Els personatges s'han esbossat amb línies de dibuix minucioses, i també cal destacar la presència de rectificacions, especialment en la línia del tocat de la dona que es troba darrere el bevedor; és visible que aquesta havia cobert, originàriament, l'ull dret de la figura.

43. Martiri de Santa Caterina



26,8 x 44 cm

Oli sobre tela

Museu d'Història de l'Art, Viena

Manierisme

Aquesta pintura pertanyia a la col·lecció de l'arxiduc Leopold Guillem. És una de les obres de joventut de Patinir. El tema principal de l'obra de Joachim Patinir no és la figura humana, sinó el paisatge, però com d'altres pintors va haver de buscar una sortida airosa a la seva inclinació. Així, doncs, introdueix en els seus quadres un leitmotiv religiós per desenvolupar composicions en les quals la visió d'un paisatge imaginat predomina sobre la figura.

Patinir, Joachim

Bouvignes 1480 - Anvers 1524

Pintor flamenc.

Deixeble de G. David. Convertí el paisatge en protagonista principal del quadre, malgrat que continuà col·locant un tema religiós o mitològic en primer terme, sovint pintat pel seu amic Q.Metsys. És autor, entre altres obres, del Martiri de Santa Caterina, de La fugida a Egipte i del Pas de la llacuna Estígia.

Es tracta d'obres de creació pura, dissociades de la realitat física que les envoltava. Dins una natura imaginada es mouen uns personatges reduïts a una expressió mínima. El que menys importa és el tema en si. És indiferent que sigui el Martiri de Santa Caterina o Sant Jeroni, perquè l'acció no deixarà de ser una anècdota dins la composició.

En aquest *Martiri de Santa Caterina* Patinir presenta el paisatge des d'una visió elevada que permet dominar àmplies extensions –aquest procediment ja ve d'una tradició pictòrica anterior, que va tenir en

Gerard David un dels exponents més significats– i l'ordena en tres plans de diferent gamma cromàtica i d'elements molt diversos. En primer pla presenta una zona rocallosa on es desenvolupa l'acció que dóna nom a la composició, el martiri de la santa amb la intervenció d'un àngel que destrueix la roda de ganivets que l'havien d'esmicolar, feta en tons terrosos, ocres i zones d'ombra fosca; baixant cap al segon pla trobem els infidels que fugen espavorits pels boscos verdosos cap a la ciutat emmurallada; el tercer pla és un port amb les seves drassanes i el mar obert, de tons blavosos.

De l'examen de diferents obres de Patinir s'extreu la conclusió que aquest era un procediment estereotipat que el pintor utilitzava habitualment per a distribuir la composició dels seus quadres.

44. Retrat de Francesc I



96 x 73 cm

Oli sobre tela

Musée du Louvre, París

Manierisme

En la producció retratística de Jean Clouet es mantenen les característiques fonamentals del retrat flamenc del segle XV –realisme, detallisme– però amb la inclusió d'alguns trets de les realitzacions italianes que el condueixen a valorar el gest, així com les qualitats en la roba i el color.

Clouet, Jean

? Flandes ~1475 - París 1541

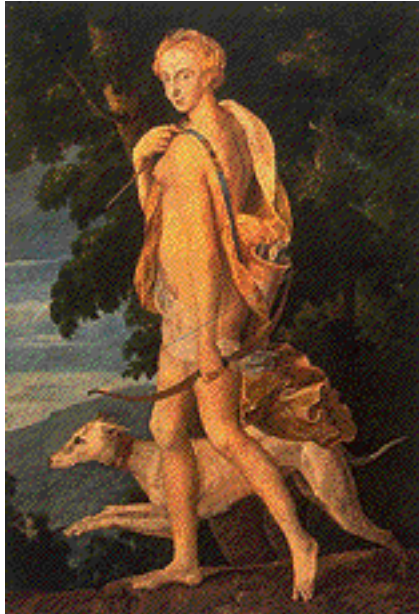
Pintor, dibuixant i miniaturista.

Francès, d'origen flamenc, pare de François Clouet. Com a miniaturista il·lustrà el còdex de la Guerra Gallique. Són seus un Retrat de Francesc I (Musée du Louvre) i molts retrats al llapis de gran penetració psicològica.

Aquest retrat de Francesc I, on se'ns mostra amb un somriure irònic i maliciós, destaca pels detalls en la plasmació del vestit de gala del rei, del qual a més de donar-nos les qualitats sedoses de la tela, dibuixa acuradament tots i cadascun dels entrellaçats brodats en or i ens informa a bastament de la magnificència reial.

Clouet creà una tipologia de retrat que va tenir una gran projecció internacional durant molt de temps, i que féu del gentilhome francès un dels tipus característics de l'època.

45. Diana caçadora



192 x 133 cm

Oli sobre tela

Musée du Louvre, París

Manierisme (Escola de Fontainebleau)

El mite de la divinitat llatina, Diana caçadora, serveix als artífexs de l'Escola de Fontainebleau per a expressar diferents al·legories de Diana de Poitiers, amant d'Enric II, transmutada en deessa romana. És una representació freqüent, tant en la pintura com en l'escultura, i fins i tot en la poesia de l'època.

L'Escola de Fontainebleau fou creada pels artistes francesos que es van aglutinar al voltant dels italians Giovan Battista di Iacopo, Il Rosso Florentino i Francesco Primaticcio, que havien fet treballs de decoració al palau, i hi van aportar reminiscències miquelangelesques i un esllanguiment en les formes derivat de Rafael, juntament amb la gràcia sofisticada de Francesco Mazzola, Parmigianino que aporta Nicolò dell'Abate. L'escola es convertí en un dels focus principals del manierisme europeu.

Rafael

Urbino 1483 - Roma 1520

Nom amb què és conegut als Països Catalans Raffaello Sanzio, pintor italià.

Format en l'ambient de la cort d'Urbino, vers el 1500 anà a Perusa, on aprengué la tècnica i col·laborà amb Il Perugino, que l'influï (l'Esposori de la Mare de Déu, 1504). El respecte a la tradició úmbria, juntament amb la claredat de la llum defineixen les obres del seu període florentí (1504-08), on, vinculat estretament al cercle neoplatònic, estudià Leonardo da Vinci, del qual heretà la preocupació per l'estudi científic del cos humà, i Miquel Àngel, de qui rebé un cert to monumental i grandiloqüent: Somni del Cavaller (1505), Mare de Déu del Gran Duc (~1505), Mare de Déu amb l'Infant i sant Joan (1507) i els retrats d'Agnolo i Madalena Doni (1506). Les darreres obres d'aquest moment, Enterrament de Crist (1507) i Mare de Déu del baldaquí, assenyalen una evolució vers la representació del moviment. El 1508 anà a Roma cridat per Juli II per tal de decorar les Estances Vaticanes. Autor dels frescs de les sales de la Signatura (1508-11) i d'Heliodor (1511-14), deixà a mans dels seus col·laboradors i deixebles la realització de les restants i la decoració de les Logge que ell havia dissenyat. Projectà l'església de Sant' Eligio degli Orefici (1509), la capella Chigi (~1513), i el 1514 succeí Bramante en la direcció de les obres de Sant Pere del Vaticà. Fou nomenat conservador d'antiguitats romanes. Pintà: Mare de Déu de Foligno (~1512), Mare de Déu de la Cadira i els retrats de Baldasare Castiglione i de Lleó X (1518), obres que representen la culminació del classicisme i la consolidació d'una nova tendència, el manierisme, els principis de la qual Rafael formulà en la Transfiguració (1519), obra que deixà inacabada.

Parmigianino, Il

Parma 1503 - Casalmaggiore, Llombardia 1540

Nom amb què és conegut Francesc Mazzola, pintor italià.

Format amb Il Corregio, és l'autor dels frescs de l'església de San Giovanni a Parma (1522). El 1524 es traslladà a Roma, on fou influït per Rafael: Autoretrat en un mirall convex (1523-24), Sagrada Família (1524) i la Visió de sant Jeroni (1526). Després del saqueig de Roma (1527) es refugià a Bolonya (Mare de Déu de la rosa) i el 1531 tornà a Parma (Madona del coll llarg, 1534-40). Excel·lí com a dibuixant i retratista (La dona de la pell) i influï sobre l'escola de Fontainebleau.

Parmigianino, Il

Parma 1503 - Casalmaggiore, Llombardia 1540

Nom amb què és conegut Francesc Mazzola, pintor italià.

Format amb Il Corregio, és l'autor dels frescs de l'església de San Giovanni a Parma (1522). El 1524 es traslladà a Roma, on fou influït per Rafael: Autoretrat en un mirall convex (1523-24), Sagrada Família (1524) i la Visió de sant Jeroni (1526). Després del saqueig de Roma (1527) es refugià a Bolonya (Mare de Déu de la rosa) i el 1531 tornà a Parma (Madona del coll llarg, 1534-40). Excel·lí com a dibuixant i retratista (La dona de la pell) i influï sobre l'escola de Fontainebleau.

Les dames de la cort dels Valois es disputaven l'honor de ser representades com a deesses despullades i somrients, moltes vegades en escenes de bany i *toilette*, i és aquest erotisme fred el que produeixen quadres com el que ens ocupa. El personatge de Diana apareix amb la fletxa a la mà, a punt de tibar l'arc per abatre la presa que el gos li assenyala tot fent la parada. El cànon és allargat i la figura, amb un pit tan sols insinuat, quasi com si fos un efebus, ens mira mentre s'assenyala, i presenta un dibuix molt detallat i un sentit marmori de la bellesa ideal.

L'Escola de Fontainebleau va tenir força importància dins la pintura francesa de la segona meitat del segle XVI i començament del XVII, i va

predominar fins a les primeres manifestacions de la influència del caravaggisme, obra de Simon Vouet, a partir del 1625.

46. Martiri de sant Esteve



160 x 123 cm

Oli sobre taula

Museo del Prado, Madrid

Renaixement tardà

Aquesta taula procedeix del retaule major de la parròquia de Sant Esteve de València i va ser adquirida per Carles IV el 1801; actualment es troba al Museo del Prado, juntament amb les restes procedents del mateix retaule. Aquestes taules representen *Sant Esteve visitant la sinagoga*, *Sant Esteve conduït al martiri*, *el Martiri de sant Esteve*, i *l'Enterrament de sant Esteve*.

Aquí veiem el sant conduït al martiri per una multitud gesticulant i malcarada. Les figures en primer pla d'Esteve i dels dos botxins ocupen quasi tota la composició, i només s'entreveuen unes architectures al fons i un paisatge insinuat sense cap mena de relleu. Tot plegat contrasta la placidesa i serenor d'un personatge que apareix a la dreta del cap d'Esteve, que es manté aliè al drama i que segurament es deu tractar d'un retrat.

Joan Macip i Navarro, el vertader nom del qual era Joan Macip, fill del també pintor Vicent Macip, va realitzar la seva obra al País Valencià, i es va beneficiar del nom del seu pare, veritable creador del llenguatge que utilitza.

Macip i Navarro, Joan

València 1510? - Bocairent 1579

Pintor.

Dit Joan de Joanes. Degué formar-se al taller del seu pare, Vicent Macip, amb qui col·laborà. Coneixedor de l'art de Rafael, i del sfumato leonardesc, que aprengué possiblement a través de l'obra de Yáñez i Llanos. Reaccionà contra els efectes de la perspectiva arquitectònica propis de principi del segle, mentre que en el paisatge continuà essent profundament classicista. Creà temes religiosos com el Jesús eucarístic, la Mare de Déu de la Llet, la Sagrada Família i la Immaculada Concepció segons la visió del pare Alberra (adolescent vestida de blanc i blau, coronada per la Santíssima Trinitat i voltada dels símbols de les lletanies), que féren fortuna. Autor de les taules de Sant Eloi (església de Sant Martí), els retaules del gremi de paraires (església de Sant Nicolau), Les esposalles místiques del venerable Joan B. Anyes, l'Assumpció de la Mare de Déu, la Immaculada, la Cena, les taules del cicle de Sant Esteve, etc. A la seva mort el taller fou continuat pel seu fill Vicent Joan Macip (mort aproximadament el 1609) i la seva filla Margarida Joanes (morta el 1613). Altres deixebles foren fra Nicolau Borràs, Gaspar Requena, Pere Rubiales i els dos germans Lorenc.

L'obra de Joan Macip i Navarro es caracteritza per un convencionalisme pietós, amb gran monotonia en la repetició dels tipus, que expressa amb un dibuix ferm i un colorisme ric, equiparable al dels flamencs romanistes més famosos. Si el pare sentia devoció pels mestres italians, el fill admirava els dels Països Baixos, i va dirigir la seva tècnica cap aquella direcció, sense perdre de vista, però, les composicions italianes.

Així, doncs, fa una simbiosi amb les dues tendències i ens presenta unes pintures despullades de qualsevol reflexió intel·lectual, a la manera de Rafael, i incideix en el sentit suau, tou i sentimental, endinsant-se en el sentimentalisme de l'època.

Rafael

Urbino 1483 - Roma 1520

Nom amb què és conegut als Països Catalans Raffaello Sanzio, pintor italià.

Format en l'ambient de la cort d'Urbino, vers el 1500 anà a Perusa, on aprengué la tècnica i col·laborà amb Il Perugino, que l'influí (l'Esposori de la Mare de Déu, 1504). El respecte a la tradició úmbria, juntament amb la claredat de la llum defineixen les obres del seu període florentí (1504-08), on, vinculat estretament al cercle neoplatònic, estudià Leonardo da Vinci, del qual heretà la preocupació per l'estudi científic del cos humà, i Miquel Àngel, de qui rebé un cert to monumental i grandiloqüent: Somni del Cavaller (1505), Mare de Déu del Gran Duc (~1505), Mare de Déu amb l'Infant i sant Joan (1507) i els retrats d'Agnolo i Madalena Doni (1506). Les darreres obres d'aquest moment, Enterrament de Crist (1507) i Mare de Déu del baldaquí, assenyalen una evolució vers la representació del moviment. El 1508 anà a Roma cridat per Juli II per tal de decorar les Estances Vaticanes. Autor dels frescs de les sales de la Signatura (1508-11) i d'Heliodor (1511-14), deixà a mans dels seus col·laboradors i deixebles la realització de les restants i la decoració de les Logge que ell havia dissenyat. Projectà l'església de Sant' Eligio degli Orefici (1509), la capella Chigi (~1513), i el 1514 succeí Bramante en la direcció de les obres de Sant Pere del Vaticà. Fou nomenat conservador d'antiguitats romanes. Pintà: Mare de Déu de Foligno (~1512), Mare de Déu de la Cadira i els retrats de Baldasare Castiglione i de Lleó X (1518), obres que representen la culminació del classicisme i la consolidació d'una nova tendència, el manierisme, els principis de la qual Rafael formulà en la Transfiguració (1519), obra que deixà inacabada.

En el *Retaule de sant Esteve* plasma una acceptació clara dels models manieristes, i les actituds i els gestos dels personatges procedeixen en la major part de Rafael; reflecteixen un patetisme que no impedeix, però, la

claredat i la senzillesa expositiva de la història.

47. L'enterrament del senyor d'Orgaz



460 x 360 cm

Oli sobre tela

Església de Santo Tomé, Toledo

Manierisme

El Greco va firmar aquesta tela amb el nom de "Doménikos Theotokópolis epoieí 1578". L'obra li encarregà Andrés Núñez, rector de l'església de Santo Tomé. Encara que al costat de la firma figuri la data de 1578, va pintar el quadre entre 1586 i 1588. La data de 1578 correspondria a la del naixement de Jorge Manuel, el nen que porta el mocador amb la firma.

Greco, El

Càndia, Creta 1541 - Toledo 1614

Nom amb què és conegut Domínikos Theotokópoulos, pintor castellà d'origen cretenc.

Es formà en les fórmules rígides de l'art bizantí. A Venècia (1560), sembla que treballà al taller de Ticià i pogué conèixer la pintura de Tintoretto, Bassano i Schiavone; com fan veure les seves obres: el tríptic de la Galeria dels Este, a Mòdena, el Retrat de G.B.Porta, Expulsió dels mercaders del temple, Miracle del cel. El 1570 anà a Roma, on assimilà de Miquel Àngel, la concepció grandiosa del cos humà i la tensió dramàtica: Retrat de Giulio Clovio, Guariment del cec i una nova Expulsió dels mercaders del temple. En 1575-76 arribà a la Península Ibèrica, i s'establí a Toledo, on pintà el retaule major de Santo Domingo el Antiguo (1577), i l'Assumpció en la qual amb la torsió dels cossos dels personatges, intenta expressar el seu espiritualisme. El concepte del món exaltat pel pathos religiós s'observa particularment en L'espoliació, per a la sagristia de la Catedral de Toledo. De gust manierista són les diferents versions de Sant Francesc d'Assís, La Magdalena i Sant Pere Penitent. Entre el 1579 i el 1584 treballà pel rei a Madrid: l'Adoració del nom de Jesús, el Somni de Felip II i el Martiri de Sant Maurici i la legió tebana. De la mateixa època és el retrat de El cavaller de la mà al pit (1578-80, Prado). A Toledo, pintà l'Enterrament del senyor d'Orgaz (1586-88), per a l'església de Santo Tomé, els retaules de Talavera la Vieja (1591) de la capella de Sant Josep i les pintures del col·legi de Doña María de Aragón (1596-1600). En el període de maduresa l'estil d'El Greco es transformà amb la tendència a un allargament de les figures, retorçades i desnaturalitzades; la llum li serveix per a exaltar el color i la pinzellada llarga, és causa determinant de l'ambient dramàtic: pintures de l'església de l'Hospital de la Caritat (1603-05), Vista de Toledo (1603-07) i les sèries d'Apòstols de la Catedral de Toledo i la casa d'El Greco, executades problemàticament amb l'ajut de col·laboradors, entre els quals Francisco Preboste i el fill del pintor, Jorge Manuel. Els últims anys foren els més fecunds: Cardenal Fernando Niño de Guevara (1601), Fray Hortensio Félix de Paravicino (1609), Jerónimo de Cevallos, Rodrigo Vázquez, etc. La seva obra, qualificada de manierista, trascendí la seva època.

Val la pena destacar que aquesta obra es conserva en el lloc original per al qual va ser pintada.

La iconografia reproduïx l'enterrament de Gonzalo Ruiz de Toledo, notari major de Castella, preceptor de la Infanta Beatriu i senyor de la vila d'Orgaz, conegut per "comte d'Orgaz", encara que la família no posseïa aquest títol. Havia fet reedificar l'església de Santo Tomé a compte seu i n'havia estat benefactor fins a la seva mort, el 1323. Segons la tradició, sant Agustí i Sant Esteve van baixar del cel per donar sepultura al comte dins la mateixa església, en agraïment a totes les obres de caritat que aquest havia fet en vida.

El Greco plasma l'escena dividint el quadre en dues zones, la celestial i la terrenal, com havia fet en multitud de composicions, però en aquesta dóna molta importància a la zona celestial i, quant a la terrenal, es limita a l'exposició del fet central del quadre, l'enterrament, sense cap ambientació ni escenografia.

Al centre de la zona baixa, sant Esteve de jove i sant Agustí amb barba blanca, sostenen el cos del comte revestit amb armadura de guarniments d'or. Aquest dos sants s'identifiquen pels brodats de les vestidures; a la dalmàtica de sant Esteve podem veure la seva lapidació –un quadre dins un quadre–, i a la capa de sant Agustí, que porta la mitra de la seva dignitat episcopal, veiem sant Pau i sant Jaume, les epístoles dels quals havia estudiat sant Agustí. Davant de sant Esteve hi ha un nen que fa d'escolanet. Els tres personatges centrals estan fent alguna cosa, i els

colors daurats, vermells i grogosos atreuen la mirada de l'espectador.

Darrere el grup principal, un fris de cavallers, tots en la mateixa actitud d'astorament, igual com el capellà que oficiava l'enterrament, formen una línia estàtica. A l'extrem dret, el clergue que recita un llibre porta brodades a la capa la calavera, santo Tomé i un escut, la qual cosa ens indica que pertanyia a la mateixa església i que complia la seva missió de recitador perpetu d'oracions mortuòries instituïdes pel llegat del Comte.

La zona celestial, situada damunt d'aquests núvols densos tan característics d'El Greco, de tons opalins i poblats d'àngels, presenta la Mare de Déu embolcallada amb un mantell blau i amb una túnica de tons vermellosos que atreu les mirades, i sant Joan Baptista que assenyala eloqüentment amb la mà el que està passant. Crist, amb vestidura blanca, també assenyala cap a la zona terrenal. Enmig dels núvols i darrere la Verge descobrim Moisès amb la vara, David amb l'arpa i Noè amb l'arca; més amunt, sant Pere amb les claus, en posició solitària, contraposat al grup compacte que hi ha darrere de sant Joan. Entre aquests sants venerables hi ha els retrats de dos personatges: Felip II i el Cardenal Tavera.

Greco, El

Càndia, Creta 1541 - Toledo 1614

Nom amb què és conegut Domínikos Theotokópoulos, pintor castellà d'origen cretenc.

Es formà en les fórmules rígides de l'art bizantí. A Venècia (1560), sembla que treballà al taller de Ticià i pogué conèixer la pintura de Tintoretto, Bassano i Schiavone; com fan veure les seves obres: el tríptic de la Galeria dels Este, a Mòdena, el Retrat de G.B.Porta, Expulsió dels mercaders del temple, Miracle del cel. El 1570 anà a Roma, on assimilà de Miquel Àngel, la concepció grandiosa del cos humà i la tensió dramàtica: Retrat de Giulio Clovio, Guariment del cec i una nova Expulsió dels mercaders del temple. En 1575-76 arribà a la Península Ibèrica, i s'establí a Toledo, on pintà el retaule major de Santo Domingo el Antiguo (1577), i l'Assumpció en la qual amb la torsió dels cossos dels personatges, intenta expressar el seu espiritualisme. El concepte del món exaltat pel pathos religiós s'observa particularment en L'espoliació, per a la sagristia de la Catedral de Toledo. De gust manierista són les diferents versions de Sant Francesc d'Assís, La Magdalena i Sant Pere Penitent. Entre el 1579 i el 1584 treballà pel rei a Madrid: l'Adoració del nom de Jesús, el Somni de Felip II i el Martiri de Sant Maurici i la legió tebana. De la mateixa època és el retrat de El cavaller de la mà al pit (1578-80, Prado). A Toledo, pintà l'Enterrament del senyor d'Orgaz (1586-88), per a l'església de Santo Tomé, els retaules de Talavera la Vieja (1591) de la capella de Sant Josep i les pintures del col·legi de Doña María de Aragón (1596-1600). En el període de maduresa l'estil d'El Greco es transformà amb la tendència a un allargament de les figures, retorçades i desnaturalitzades; la llum li serveix per a exaltar el color i la pinzellada llarga, és causa determinant de l'ambient dramàtic: pintures de l'església de l'Hospital de la Caritat (1603-05), Vista de Toledo (1603-07) i les sèries d'Apòstols de la Catedral de Toledo i la casa d'El Greco, executades probablement amb l'ajut de col·laboradors, entre els quals Francisco Preboste i el fill del pintor, Jorge Manuel. Els últims anys foren els més fecunds: Cardenal Fernando Niño de Guevara (1601), Fray Hortensio Félix de Paravicino (1609), Jerónimo de Cevallos, Rodrigo Vázquez, etc. La seva obra, qualificada de manierista, trascendí la seva època.

Cromàticament, hi predominen els negres i els tons profunds, que serveixen de marc als blancs i grisos clars, grocs, verds, daurats, vermells de diverses tonalitats, juntament amb una gamma de colors secundaris. També són notables les carnacions. Algunes parts presenten empastament fort, mentre que d'altres resten traçades suaument. I per

sobre d'altres consideracions, destaquen també els ulls de tots els assistents, que són elements essencials del quadre.

En el grup de cavallers que contempen el miracle s'ha tractat de veure una sèrie de retrats de diferents personatges. El nen seria el seu fill Jorge Manuel, el clergue que llegeix les salmòdies, l'ecònom Pedro Ruiz Durán, i el que porta l'alba, Andrés Núñez de Madrid, capellà de Santo Tomé. El cavaller de l'orde de Santiago que assenyala el comte i que s'assembla molt al famós retrat d'El Greco, *El cavaller amb la mà al pit*, podria ser Juan de Silva, marquès de Montemayor, notari major de Toledo. Un altre retrat podria ser el personatge de barba blanca, a la dreta darrere el capellà, a qui s'identifica amb Antonio de Covarrubias. S'han buscat altres retrats però no hi ha cap fonament en les atribucions de les personalitats. Cadascun dels caps dels cavallers està tractat com si realment fos un retrat individualitzat.

48. Baptisme de Crist



Oli sobre tela

Museo Lázaro Galdiano, Madrid

Renaixement tardà

Si durant el primer terç del segle XV és Alejo Fernández l'introduïdor de l'estil del Quattrocento a Sevilla, en el segon terç ho serà el flamenc Peter Kempeneer –la castellanització del nom fa que passi a ser conegut per "Pedro de Campaña"–, qui obrirà les portes del rafaelisme. Nascut a Brussel·les dins una família d'artistes i havent rebut una sòlida formació, arribà a Sevilla el 1537 després d'haver fet estades a Bolonya i a Venècia, que el posaren en contacte amb la pintura italiana, en la qual va abeurar a bastament.

Fernández, Alejo

? - Sevilla ~1545

Pintor d'origen possiblement alemany.

Era a Còrdova l'any 1496, i es traslladà a Sevilla el 1508, on féu el retaule de Maese Rodrigo (universitat), el de Nicolás Durango (1509-13, catedral) i la Verge dels Navegants (Archivo de Indias). El seu estil, de composició i formes gòtiques, introdueix a Andalusia un renaixement de fortes influències centroeuropees.

Aquest aprenentatge italià li va servir per a assuaujar la tendència que té la pintura flamenca cap a l'emotivitat i el sentiment, i per a tractar la imatge devota amb més rigor i monumentalitat.

En aquest quadre representa el Baptisme de Crist, i s'hi poden apreciar les seves formulacions manieristes. La figura de Jesús apareix amb monumentalitat, amb una anatomia acusada, abaixant el cap per rebre el baptisme de sant Joan, que està inclinat, igual que els deixebles que aguanten la roba de Jesús, perquè no podien estar en una posició de superioritat envers el fill de Déu. Els escorços de la figura de l'esquerra, que està d'esquena a l'espectador, i del braç de Jesús, són força acusats. Per damunt del cap de Crist, en una clariana enmig dels núvols, la figura del colom, representació de l'Esperit Sant, posa simbòlicament el to espiritual a l'obra.

La imatge central és una figura quasi escultòrica de gran moviment i *contrappostos*, com el que protagonitzen el cap de Jesús inclinat cap a la dreta i el seu braç dirigit a l'esquerra. De la mateixa manera, tant la figura de Joan com les dels deixebles presenten unes postures forçades.

Contrapposto

Terme italià que significa 'contraposat' i s'aplica a les poses en què una part de la figura es torça i se separa d'una altra part. Es va començar a aplicar en el renaixement a unes poses relaxades asimètriques, seguint models de la estatuària clàssica, en les quals el pes del cos es recolzava principalment en una cama, de manera que el maluc d'aquella cama s'elevava amb relació a l'altra.

49. L'Anunciació (tauleta)



26 x 20 cm

Tremp sobre taula

Museo del Prado, Madrid

Manierisme

Aquesta petita tauleta amb el tema de l'Anunciació està pintada amb la detallada precisió que El Greco conferia a les seves pintures-model. I podem suposar que sí que era un model, ja que se'n conserva una segona versió de grans dimensions, amb tots els detalls que apareixen a la tauleta del Prado (Col·lecció Muñoz, Barcelona, 107 x 93 cm).

Greco, El

Càndia, Creta 1541 - Toledo 1614

Nom amb què és conegut Domínikos Theotokópoulos, pintor castellà d'origen cretenc.

Es formà en les fórmules rígides de l'art bizantí. A Venècia (1560), sembla que treballà al taller de Ticià i pogué conèixer la pintura de Tintoretto, Bassano i Schiavone; com fan veure les seves obres: el tríptic de la Galeria dels Este, a Mòdena, el Retrat de G.B.Porta, Expulsió dels mercaders del temple, Miracle del cel. El 1570 anà a Roma, on assimilà de Miquel Àngel, la concepció grandiosa del cos humà i la tensió dramàtica: Retrat de Giulio Clovio, Guariment del cec i una nova Expulsió dels mercaders del temple. En 1575-76 arribà a la Península Ibèrica, i s'establí a Toledo, on pintà el retaule major de Santo Domingo el Antiguo (1577), i l'Assumpció en la qual amb la torsió dels cossos dels personatges, intenta expressar el seu espiritualisme. El concepte del món exaltat pel pathos religiós s'observa particularment en L'espoliació, per a la sagristia de la Catedral de Toledo. De gust manierista són les diferents versions de Sant Francesc d'Assís, La Magdalena i Sant Pere Penitent. Entre el 1579 i el 1584 treballà pel rei a Madrid: l'Adoració del nom de Jesús, el Somni de Felip II i el Martiri de Sant Maurici i la legió tebana. De la mateixa època és el retrat de El cavaller de la mà al pit (1578-80, Prado). A Toledo, pintà l'Enterrament del senyor d'Orgaz (1586-88), per a l'església de Santo Tomé, els retaules de Talavera la Vieja (1591) de la capella de Sant Josep i les pintures del col·legi de Doña María de Aragón (1596-1600). En el període de maduresa l'estil d'El Greco es transformà amb la tendència a un allargament de les figures, retorçades i desnaturalitzades; la llum li serveix per a exaltar el color i la pinzellada llarga, és causa determinant de l'ambient dramàtic: pintures de l'església de l'Hospital de la Caritat (1603-05), Vista de Toledo (1603-07) i les sèries d'Apòstols de la Catedral de Toledo i la casa d'El Greco, executades probablement amb l'ajut de col·laboradors, entre els quals Francisco Preboste i el fill del pintor, Jorge Manuel. Els últims anys foren els més fecunds: Cardenal Fernando Niño de Guevara (1601), Fray Hortensio Félix de Paravicino (1609), Jerónimo de Cevallos, Rodrigo Vázquez, etc. La seva obra, qualificada de manierista, trascendí la seva època.

La Mare de Déu és sorpresa per l'Àngel, mentre està asseguda llegint, en una estança que podria ser un rebedor. L'Àngel, sostingut per un núvol quasi arran de terra, la saluda, mentre a la part superior el cel s'obre i Maria rep la llum divina.

Podem observar una reiteració de les perspectives profundes i la partició de l'escena mitjançant elements arquitectònics, i també una diferenciació de textures segons els elements representats.

Els caps s'han simplificat bastant, però s'ha de tenir en compte la mida i el fet que es tractava d'un model. Els núvols presenten una textura densa i una forma arbitrària.

A més de tenir relació amb l'Anunciació de la Col·lecció Muñoz, també en té amb una altra trobada a Itàlia (Col·lecció Contini Bonacossi, Florència, 117 x 98 cm), que es considera un desenvolupament dels trets apuntats a la tauleta del Prado. Es creu que la podria haver portat d'Itàlia, on ja l'hauria utilitzada com a model.

També cal confrontar-la amb la mateixa escena del Políptic de Mòdena (1567?), que presenta una composició molt similar i que deriva d'un quadre de Ticià perdut, conegut per un gravat de Caraggio.

50. El cavaller amb la mà al pit



86 x 81 cm

Oli sobre tela

Museo del Prado, Madrid

Manierisme

És un dels retrats més coneguts d'El Greco. La hipòtesi que es podia tractar de Juan de Silva, marquès de Montemayor, notari major del Regne, encara no s'ha pogut confirmar.

Greco, El

Càndia, Creta 1541 - Toledo 1614

Nom amb què és conegut Domínikos Theotokópoulos, pintor castellà d'origen cretenc.

Es formà en les fórmules rígides de l'art bizantí. A Venècia (1560), sembla que treballà al taller de Ticià i pogué conèixer la pintura de Tintoretto, Bassano i Schiavone; com fan veure les seves obres: el tríptic de la Galeria dels Este, a Mòdena, el Retrat de G.B.Porta, Expulsió dels mercaders del temple, Miracle del cel. El 1570 anà a Roma, on assimilà de Miquel Àngel, la concepció grandiosa del cos humà i la tensió dramàtica: Retrat de Giulio Clovio, Guariment del cec i una nova Expulsió dels mercaders del temple. En 1575-76 arribà a la Península Ibèrica, i s'establí a Toledo, on pintà el retaule major de Santo Domingo el Antiguo (1577), i l'Assumpció en la qual amb la torsió dels cossos dels personatges, intenta expressar el seu espiritualisme. El concepte del món exaltat pel pathos religiós s'observa particularment en L'espoliació, per a la sagristia de la Catedral de Toledo. De gust manierista són les diferents versions de Sant Francesc d'Assís, La Magdalena i Sant Pere Penitent. Entre el 1579 i el 1584 treballà pel rei a Madrid: l'Adoració del nom de Jesús, el Somni de Felip II i el Martiri de Sant Maurici i la legió tebana. De la mateixa època és el retrat de El cavaller de la mà al pit (1578-80, Prado). A Toledo, pintà l'Enterrament del senyor d'Orgaz (1586-88), per a l'església de Santo Tomé, els retaules de Talavera la Vieja (1591) de la capella de Sant Josep i les pintures del col·legi de Doña María de Aragón (1596-1600). En el període de maduresa l'estil d'El Greco es transformà amb la tendència a un allargament de les figures, retorçades i desnaturalitzades; la llum li serveix per a exaltar el color i la pinzellada llarga, és causa determinant de l'ambient dramàtic: pintures de l'església de l'Hospital de la Caritat (1603-05), Vista de Toledo (1603-07) i les sèries d'Apòstols de la Catedral de Toledo i la casa d'El Greco, executades probablement amb l'ajut de col·laboradors, entre els quals Francisco Preboste i el fill del pintor, Jorge Manuel. Els últims anys foren els més fecunds: Cardenal Fernando Niño de Guevara (1601), Fray Hortensio Félix de Paravicino (1609), Jerónimo de Cevallos, Rodrigo Vázquez, etc. La seva obra, qualificada de manierista, trascendí la seva època.

Al Greco li agradava aquest tipus de retrat amb el fons neutre, on cobren extraordinària vida dos elements: les mans i la mirada. Són els dos trets expressius de la personalitat dels retratats amb els quals el pintor ens intenta transmetre la força interior que els anima.

Aquest cavaller presentat de mig cos, en visió frontal, de barba acuradament retallada, front ample, coll i punys de blonda, cadena d'or amb medalla i puny d'espasa, es posa la mà dreta sobre el cor, en un acte de fe. Aquest quadre també s'ha titulat "El jurament del cavaller", ja que sembla que estigui rememorant un moment semblant.

El pintor no tan sols renuncia a la plasmació d'ornaments superflus, sinó que a més utilitza una paleta molt restringida, amb negres, blancs i ocre, que fan encara més severes els retrats de la cort espanyola, la fórmula dels quals havia fixat Sánchez Coello i sobreviurà fins a la fi dels Habsburg.

En aquestes composicions, el pintor posa de manifest el bon ofici que va aprendre dels mestres venecians, i singularment de Ticià, amb qui se'l relaciona, sense poder fixar ni la data de la seva arribada a Venècia ni el temps que hi va romandre, però se'l suposa coneixedor de l'agilitat d'execució, dels colors encesos i de la tècnica quasi impressionista de la darrera època del mestre venecià.

Ticià

Pievi di Cadore, Vèneto ~1488 - Venècia 1576

Nom amb què és conegut als Països Catalans Tiziano Vecellio, pintor italià.

A Venècia, es formà als tallers de S.Zuccato i dels Bellini, col·laborà amb el seu mestre Giorgione, el qual l'influí: frescs de la Scuola del Santo (Pàdua, 1511), Amor Sacre i Amor Profà (1515). El 1513 obrí un taller i conreà un naturalisme amb un color d'una gran força plàstica i molta audàcia compositiva: Assumpció de la Mare de Déu (1518; Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venècia), al mateix temps que transformà el tipus de retaule d'altar (políptic Averoldi, Sants Nazario i Celso, Brescia, 1520-22), renovà la iconografia mitològica (Bacanal, ~1518) i plasmà el drama humà a través de monumentals estructures figuratives i de la utilització de la llum contrastada (Retaule Pesaro, 1519-26, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venècia). D'ençà de l'any 1530 visità sovint les corts de Ferrara, Màntua i Urbino, on connectà amb el corrent manierista. Autor de nombrosos retrats de personatges il·lustres (Carles V, 1533; Elisabet d'Este, 1536; Francesco Maria della Rovere, 1536-38), la seva producció d'aquest període es caracteritzà pel refinament i la sumptuositat: Venus d'Urbino (1538), Al·locució del marquès del Vasto (1541), i pels escorços violents i moviments giravoltats (Coronació d'espines, ~1542). Féu una breu estada a Roma, on la seva pintura no fou ben acollida (retrat de Pau III, 1546), i de dos viatges a Augsburg (1548 i 1550-51), on pintà diversos retrats. En les darreres obres assolí límits informals i espectaculars efectes de llum i alhora una intensa expressió dramàtica: Coronació d'espines (~1570), Sant Sebastià (~1570), etc.

51. Retrat de Martí Luter i de la seva esposa Katharina von Bora



37 x 23 cm (cadascun)

Tremp sobre taula

Museu dels Uffizi, Florència

Manierisme

Lucas Cranach, pintor de la mateixa generació que Dürer, va treballar principalment a la cort de l'Electoral de Saxònia. Era un home compromès amb la Reforma, a la qual l'unia la gran amistat que tenia amb Luter, de qui va ser padrí de noces i també del seu primer fill.

Cranach, Lucas

Kronach, Francònia 1472 - Weimar 1553

Pintor i gravador alemany.

Aprenué amb el seu pare, també pintor i gravador, Hans Cranach. Al començament del s. XVI s'establí a Viena, on treballà en dues versions de la Crucifixió. A la fi del 1504 es traslladà a Wittemberg, on entrà al servei de Frederic de Saxònia. En conèixer la pintura holandesa contemporània (1508-09) la seva obra féu un canvi transcendent. Amic de Luter i de Melanchton, fou l'interpret i el divulgador de la nova iconografia protestant. En el quart decenni del segle deixà la pintura per consagrar-se a la política i al comerç. La seva obra constitueix una crònica de la vida cortesana de Wittemberg. El seu fill Lucas, dit el Jove (1510 - 1537), continuà, amb el seu germà Hans (1515 - 1586), autor de pintures mitològiques conservades a la galeria d'Aschaffenburg, el taller del seu pare.

Dins aquest context va realitzar una munió de quadres amb l'efígie de Luter, que admirem pel seu realisme. En aquests dos petits retrats dels Uffizi ens presenta el matrimoni enfrontat. Ell com sempre de negre,

destacant l'expressivitat del seu rostre; ella abillada sòbriament, com correspon a la muller del reformador. Els fons presenten un color neutre verdós, i de cap manera es pot dir que els personatges estiguin idealitzats, sinó que són fidels als seus trets personals.

Si quan no fa retrats Cranach es decanta per plasmar fantasies manieristes i proposa capricioses estilitzacions, en la retratística es manté fidel a la realitat.

Atesa la demanda que hi havia de retrats de Martí Luter, es van acabar fent en sèrie i van anar perdent una mica de la frescor primerenca, i així la intensitat dels matisos expressius va sent substituïda a poc a poc pel que és universalment vàlid, i es van convertint en prototipus.

La producció retratística de Cranach es pot comparar amb la de Hans Holbein i els seus quadres d'Erasmus de Rotterdam.

Holbein, Hans

Augsburg 1497 - Londres 1543

Pintor, gravador i dibuixant alemany, dit el Jove.

A Basilea (1515) freqüentà el cercle humanista, il·lustrà llibres, i pintà els retrats del burgmestre Mayer i de la seva muller, de B.Amerbach (1519), Crist al sepulcre (1521), retrat d'Erasmus (1523) i Mare de Déu de la família Meyer (1526). El 1532 s'establí a Anglaterra, i esdevingué pintor d'Enric VIII: Els Ambaixadors (1533), Joana Seymour, Enric VIII, El Duc de Norfolk (1538), Anna de Clèves, Caterina Howard. Identificat amb l'esperit humanista, es relacionà amb el grup d'Erasmus i de Thomas More i fou un retratista extraordinari. El seu pare i mestre fou Hans Holbein el Vell (Augsburg 1465 - Isenheim 1524). Entre les seves obres, influenciades ja pel Renaixement italià, es destaquen el retaule per a l'església dels dominics de Frankfurt (1500-01), alguns retrats i nombrosos dibuixos.

52. Plaça de ciutat (Vista del Pati del Castell d'Innsbruck?)



33,5 x 26,7 cm

Aquarel·la sobre paper

Galeria Albertina, Viena

Renaixement

Aquesta aquarel·la forma parella amb una altra de característiques similars, però vista en sentit contrari, és a dir, com si l'haguessin pintada des de les finestres que hi ha a la casa que presenta arcuacions a la part baixa.

Alguns crítics han identificat el tema amb el Hofburg d'Innsbruck. Hi ha divergències, però, respecte de l'autoria i la data d'execució. Per exemple, Panofsky creu que és del 1490 aproximadament, suposant que Dürer va passar per Innsbruck durant el primer viatge per Alemanya, ja que estilísticament és impossible situar-la després de la seva estada a Venècia el 1494.

La paleta que aplica Dürer a les seves aquarel·les és de tons pastels, blaus, ocres, roses.

Encara que Dürer era molt jove quan va pintar aquestes aquarel·les –devia tenir poc més de vint anys–, ja s'hi troben la modernitat i

l'acostament a la natura, que informarà d'ara endavant l'art europeu.

Mentre que els pintors de la seva època dibuixaven amb llapis, Dürer usava els colors i el pinzell per a fer uns esbossos plens de vida. Fou un dels primers pintors que va tractar el paisatge com a tema i com a record personal, combinant la visió del conjunt i el detall i buscant una profunditat i una diferenciació de plans.

Aquesta traça que demostra Dürer en les seves creacions primerenques, l'anirà desenvolupant al llarg d'una vida fructífera de constant superació de si mateix, a la recerca del model clàssic que s'havia proposat assolir; és l'únic artífex de fora d'Itàlia a qui es pot enquadrar dins el renaixement clàssic.

53. Adoració dels mags



100 x 114 cm

Oli sobre taula

Museu dels Uffizi, Florència

Renaixement

Datada i signada a la pedra que es troba al costat de la Mare de Déu, l'obra fou realitzada per encàrrec de Frederic el Savi, príncep elector de Saxònia, mecenes i protector dels artistes i dels escriptors de l'època. L'obra prové de la Galeria Imperial de Viena, com a resultat d'un bescanvi.

La composició del quadre té un clar sentit de l'espai, tant pel que fa a les figures com als elements del paisatge i de l'arquitectura del fons.

En aquesta pintura hi ha una gran harmonia entre tots els elements, que formen una composició admirable, unitària, submergida en un silenci solemne.

L'obra és el resultat del primer viatge d'Albrecht Dürer a Itàlia, l'any 1495, i de l'evident impressió que li produïren les obres d'Andrea Mantegna i Giovanni Bellini. Tanmateix, conserva algunes característiques pròpies de la tradició gòtica: l'especial atenció per als petits detalls, com les herbes, els animals i els objectes preciosos que regalen els reis...

Dürer, Albrecht

Nuremberg 1471 - 1528

Pintor, dibuixant, gravador i tractadista alemany.

Aprengué amb el seu pare, que era orfebre, i treballà amb Michel Wolgemut (1486-89). Viatjà per Colmar, Basilea, Estrasburg i anà a Venècia. Esdevingué un dels pintors protegits de Frederic el Savi, l'elector de Saxònia, i el 1512 realitzà, per a Maximilià I, la xilografia de l'Arc de Triomf de Maximilià. La seva obra parteix de la tradició artesana medieval del gòtic tardà alemany, que en contacte amb els autors i amb les obres renaixentistes es renovà mitjançant uns coneixements teòrics dels límits i les lleis de les formes i de l'espai. Ordenà els seus coneixements en diverses obres teòriques: *Underweysung der messung mit dem Zirckel und richtschevt in Linien Ebnen und gantzen Corporen* ("Instrucció de la mesura amb el compàs i l'escaire en línies, plans i cossos sòlids", 1525), i *De simmetria partium in rectis formis humanorum corporum libri* ("Llibres sobre la simetria de les parts en formes rectes dels cossos humans", 1528). Tanmateix, a les seves composicions renaixentistes, els acompanyà sempre un detallisme goticitzant en l'acabat. Dels seus gravats es destaquen, en fusta: l'Apocalipsi (1898), i en coure: la Gran Passió (1498-1511), la Petita Passió (1509-11), El cavaller (1513) i La malenconia (1514). Els seus autoretrats (1498 i 1500), els seus retrats Retrat de jove (1500, Munic), Retrat de dona (1506-07, Berlín), Retrat de gentilhome (1524, Madrid), i les seves grans composicions: L'adoració dels Mags (1504, Florència), Adoració de la Santíssima Trinitat (1511, Viena), Adam i Eva (1507, Madrid) i els Quatre Apòstols (1526?, Munic) volen copsar la psicologia del personatge en una concepció del volum i del modelatge italianitzants.

Mantegna, Andrea

Isola di Carturo, Vèneto 1431 - Màntua 1506

Pintor i gravador italià.

Es formà a Pàdua, al taller de F.Squarcione. Ja mostrà les seves experiències sobre la perspectiva, apreses d'Andrea del Castagno i Donatello, a la capella Ovetari de l'església dels Eremitani a Pàdua (1448-51), i al Retaule de la Mare de Déu de l'església de San Zeno de Verona. Casat amb la filla de Iacopo Bellini, rebé la influència de l'estil dels pintors d'aquesta família, especialment de Giovanni: Mort de la Mare de Déu, Mare de Déu amb l'Infant. El 1460 fou cridat a la cort de Màntua per Lluís III Gonzaga, on pintà: un Sant Sebastià (1476) i una Oració a l'Hort i féu la Camera degli Sposi al Palau Ducal (1472-74). Després d'un viatge a Roma (1488-90), féu la sèrie del Triomf de Cèsar per a Frederic I Gonzaga (1486-92), La Mare de Déu de la Victòria (1495), La Mare de Déu Trivulzio (1497) i El Parnàs (~1497). Els seus darrers anys pintà el Crist mort, magnífic estudi d'anatomia en escorç que representa la culminació del seu estil. Com a gravador fou un dels primers mestres del Renaixement.

Bellini, Giovanni

Venècia ~1429 - 1516

Pintor italià.

Deixeble del seu pare Iacopo i del seu cunyat Mantegna, Pintà diverses Pietà i nombroses Madonne. A partir del 1500 conreà també temes nous (La nua, Kunsthistorisches Museum, Viena; El festí dels déus, National Gallery, Washington). Fou un magnífic paisatgista i retratista. La seva pintura, al principi de línies tallants i factura eixuta, s'anà suavitzant i tendí cap a l'harmonia.

L'aprenentatge d'orfebre i la pràctica continuada del gravat, tècnica en la qual Dürer excel·leix, es manifesten en el dibuix incisiu de les siluetes i en el traç que defineix els objectes. El paisatge del fons és una evocació del món nòrdic: hi ha unes cases al turó, retallades sobre l'intens blau del cel. El rei negre ressalta sobre el paisatge irreal com una figura exòtica. I el rei mag més ricament vestit és un autoretrat.

La figura de sant Josep no apareix a la taula. És possible que hagués estat introduïda a la composició i treta més tard, entre final del segle XVI i principi del XVII, quan el personatge va assumir un lloc eminent en la litúrgia catòlica.

Segons Panofsky, el motiu de l'ase que ensenya les dents podria constituir l'últim element supervivent d'una tradició segons la qual l'animal, símbol de la Vella Llei, amenaça amb les dents la Nova Revelació.

54. El Trecento

Amb l'arribada del segle XIV la pintura gòtica es desenvoluparà de manera innovadora a la península itàlica, que es convertirà en centre artístic de primer ordre en substitució de França. La major revolució artística es donà en el camp de la plàstica, i en aquest àmbit la pintura serà la que canviarà més profundament el seu llenguatge formal i conceptual.

En el Trecento es recreà un món que fugia radicalment del pensament medieval per a anticipar el triomf de l'humanisme. De la sàvia simbiosi de dos móns ideològicament enfrontats sorgí un art de frontera cultural amb una personalitat pròpia, que fa de pont entre el gòtic i el renaixement.

Des d'un punt de vista sociològic el Trecento se'ns presenta com l'art de la burgesia florentina lligada a la Cúria, com a expressió d'un racionalisme, vinculat a l'incipient capitalisme: el món pot ser expressat en xifres i controlat per la intel·ligència. Es produeix, tanmateix, un conflicte entre actituds racionals i irracionals, per la pervivència d'actituds medievals, que es traduirà en una barreja d'elements burgesos i aristocràtics. Trobarem, doncs, reflectits uns ideals religiosos sobris, serens, moderats, que han perdut l'element emocional; és un art religiós, però no és simbòlic, ni dogmàtic, ni didàctic, sinó que està encaminat a humanitzar el que és diví. La seva funció és la d'apropar Déu a l'home intel·lectualment i emocionalment. Les obres d'art, destinades a la decoració de les esglésies o del municipi, responen al gust i opinió de l'alta burgesia. L'element narratiu –fàcilment humanitzable– prepondera sobre l'al·legòric.

La seva evolució ve marcada per les següents dades: segle XIII (art emocional, humà i naturalista), 1295-1340 (racionalització i hieratisme), 1340-1390 (contemporització i ambient familiar), 1390-1420 (opulència i aristocratització).

Tota una nova iconografia apareix en aquest moment: la infantesa de Crist i joventut de Maria, reflectint escenes de la vida domèstica, el naixement de Maria describint l'alcova i les mesures pel part, l'anunciació, dignificant la resignació, la nativitat, que recrea una atmosfera intimista, realista i costumista, l'adoració dels Mags, retratant el luxe dels poderosos, el cicle de la passió, subratllant l'emotivitat, la innocència, el sofriment, la democratització i els estudis d'anatomia, Crist a la creu, amb una visió idealitzada, heroica i serena, els indigents i captaires, com a ideal de "caritas"...

Des d'un punt de vista iconològic, el Trecento inicia la recerca de l'espai pictòric, tridimensional: així, Duccio i Giotto intenten resoldre el problema de la creació d'un espai pictòric, fent del quadre una "finestra", és a dir, una captació visual directa de la realitat. La perspectiva clàssica

(bizantinitzant o neopaleocristiana) es fusionarà amb la gòtica (amb la seva consolidació de masses i superfícies) i donarà com a resultat l'espai modern.

55. El Quattrocento

Seria absurd creure que per generació espontània l'art italià del segle XV va sofrir un canvi total i, abandonant el gòtic, va optar per unes noves formulacions espacials i plàstiques. L'art és producte d'un procés lent que només gràcies a diversos factors culturals i a les personalitats genials dels artistes, pot oferir un canvi més radical en el concepte que en la mateixa forma o estructura.

La tradició historiogràfica ha tingut per costum crear moments estilístics que havia de definir com a originals i diferents dels anteriors, oblidant sovint tot un sistema de dependències i de realitzacions que, en embrió, ja eren presents en l'estil que es volia superar.

Alhora, una certa visió meridional ha fet oblidar als historiadors de l'art l'existència d'obres flamenques –a vegades fins i tot models d'escoles anomenades renaixentistes com les del nord d'Itàlia– que no tenen cap relació amb el món gòtic.

Davant d'aquest estat de coses, hem de concloure que l'art renaixentista del Quattrocento és més un problema de fons conceptual que un problema de forma, subjecte a un món cultural, social, polític i econòmic que troba a Florència les condicions necessàries per a desenvolupar-se. Aquestes són les causes principals que faran possible l'aparició d'artistes com Brunelleschi en arquitectura, Donatello en escultura i Masaccio en pintura, que comencen el renaixement.

Brunelleschi, Filippo di Ser

Florència 1377 - 1446

Arquitecte i escultor italià, un dels iniciadors del Renaixement, juntament amb Donatello i Masaccio.

El 1401 es presentà al famós concurs, guanyat per Ghiberti, per a les segones portes del baptisteri de Florència. Després es decantà cap a l'arquitectura. Al llarg del segon decenni del s XV, quan treballava per als senyors de Florència, es concentrà en els problemes de la perspectiva geomètrica. Introduí l'art del Renaixement italià, i en especial la pintura, en el camí de l'estudi teòric i apriorístic de l'espai. El 1418 projectà la basílica de San Lorenzo, que denota un rígid pensament matemàtic. Guanyà el concurs per a la construcció de la cúpula de la catedral de Florència, iniciada el 1420 edificant sobre un tambor octagonal un doble casquet de perfil ogival, unit per tirants. El 1419 projectà l'Hospital dels Innocents. La sagristia vella de San Lorenzo (1420-28), juntament amb la capella Pazzi (iniciada el 1429), signifiquen sengles fites en la línia evolutiva que recorre Brunelleschi. El 1434 projectà i començà l'església de Santa Maria degli Angeli, de planta centralitzada. La basílica del Santo Spirito, planejada el 1435, respon a les mateixes premisses que la ja esmentada de San Lorenzo.

Donatello

Florència ~1386 - 1446

Nom amb què és conegut l'escultor italià Donato di Niccolò di Betto Bardi.

Al taller de Ghiberti, conegué la tècnica del bronze, formà part de l'equip que construí les portes Della Mandorla i Dei Canonici, de la catedral de Florència, i entrà en contacte amb Nanni di Banco. Les seves primeres obres són el David, de marbre (1408-09) i el Sant Joan Evangelista (1409-11), en les quals dóna un important pas vers el classicisme, que aconseguí en la producció de l'època de plenitud, que començà amb el Sant Jordi (1416). A Roma, esculpí la Deposició per al tabernacle de la basílica de Sant Pere, i a Florència féu la sèrie dels profetes, destinats a decorar l'exterior del campanar de la catedral. S'associà amb Michelozzo per fer els sepulcres dels cardenals Coscia (baptisteri de Florència) i Brancacci (església de Sant'Angelo, Nàpols). Vers el 1430 sota el mercenatge de la família Mèdici, féu l'escultura en bronze de David (Bargello), i decorà l'església de San Lorenzo, a Florència. Són relleus seus també la cantoria de la catedral florentina (~1433-39) i el púlpit de la catedral de Prato (1433-38). El 1443 es traslladà a Pàdua i començà la seva producció per a la família Strozzi. Realitzà el Crist en bronze per a la basílica de Sant'Antonio (1444-47), i l'estàtua equestre en bronze d'Erasmo da Narni el Gattamelata (~1445-50).

Masaccio

San Giovanni Valdarno, Toscana 1401 - Roma 1428

Nom amb què és conegut el pintor italià Tommaso Guidi di Giovanni.

Documentat a Florència des del 1417, recollí les noves experiències artístiques del seu temps i continuà la renovació pictòrica iniciada un segle abans per Giotto di Bondone. En són exemples el Tríptic de San Giovenale, a Cascia (1422) i el Políptic de Pisa (1426). A partir del 1424 col·laborà amb Masolino da Panicale en la Mare de Déu amb l'Infant i santa Anna i en els frescs de la capella Brancacci, a l'església florentina del Carmine. La seva obra té una consciència concreta de la realitat, objectiu que aconsegueix mitjançant la massa plàstica i la caracterització dels personatges, l'estudi de la llum i les ombres i l'aplicació dels mètodes de la perspectiva. A Florència (1425-27) pintà la Trinitat per a l'església de Santa Maria Novella, i a Roma, probablement col·laborà amb Masolino da Panicale en el Tríptic de Santa Maria Maggiore, i en els frescs de la basílica de San Clemente. Tingué una gran influència en els pintors dels ss XV i XVI.

La transformació del pensament i de la funció de l'art fou duta a terme a Florència: amb Brunelleschi, Masaccio, Donatello i Alberti l'art esdevingué una activitat autònoma, intel·lectual, individualista, i liberal. La societat burgesa, interessada a conèixer objectivament la realitat, la història i l'home, declarà, a través de l'art, el seu protagonisme i la seva concepció de la vida, la bellesa, la religió i la raó. Les fórmules fictícies del gòtic bizantinitzant i la poètica religiositat franciscana foren suprimides i substituïdes per l'equilibri i la serenitat mitjançant la reconquesta de la forma i la volumetria clàssiques. Pico della Mirandola situà l'home en el centre de l'existència i el neoplatonisme introduí el sentit de l'autenticitat i la precisió de les proporcions. La formulació de la perspectiva, segons una concepció matemàtica de signe pitagòric, redundà en la teoria de les proporcions i en els estudis d'anatomia.

Per tant, el Quattrocento tradueix l'apogeu de la ideologia i de l'art de l'alta burgesia, l'interès per l'antiguitat (síntoma del nacionalisme burgès), la recerca d'una comprensió causal de la naturalesa, la nova valoració de la forma, i una preferència per la senzillesa i claredat, però, alhora també, per una tendència vers el que és cortesà i aristocràtic (clar desig d'imitació de les condicions de vida feudal). Es dóna, doncs, una barreja d'antiguitat, neofeudalisme, naturalesa, emotivitat i racionalisme.

La visió iconològica d'E. Panofsky ens parla d'un "*rinascimento dell'Antichità*", de la recerca de la mímesis i de l'espai tridimensional, d'una ruptura amb la tradició per la via de la fertilització creuada (la pintura s'inspira en l'arquitectura) i la reversió (retorn a l'antiguitat), així com del retorn a la naturalesa. Es produeix, tanmateix una dicotomia en pintura: l'escenari és clàssic, però les figures no són clàssiques (semblen, sovint, estàtues). Les solucions adoptades foren una superintensificació del moviment lineal (típica de Botticelli) i una supercomplicació compositiva.

56. El Cinquecento

El segle XVI, en la seva complexitat, és un període apassionant. Al principi els valors del renaixement humanista assoleixen el seu punt culminant. Aviat, però, aquesta perfecció classicista donarà pas a una subversió dels paràmetres ortodoxos, amb l'aparició d'un anticlassicisme palès en totes les arts.

Florència, centre principal del Quattrocento, donarà pas a un nou centre: la Roma papal. Allà Rafael i Miquel Àngel encetaran el canvi cap a unes formes més dramàtiques, que en el cas del primer tindran en el seu deixeble i col·laborador Giulio Pippi l'exponent més reeixit. Altres centres que es mantindran seran Venècia, Màntua i Florència.

Rafael

Urbino 1483 - Roma 1520

Nom amb què és conegut als Països Catalans Raffaello Sanzio, pintor italià.

Format en l'ambient de la cort d'Urbino, vers el 1500 anà a Perusa, on aprengué la tècnica i col·laborà amb Il Perugino, que l'influí (l'Esposori de la Mare de Déu, 1504). El respecte a la tradició úmbria, juntament amb la claredat de la llum defineixen les obres del seu període florentí (1504-08), on, vinculat estretament al cercle neoplatònic, estudià Leonardo da Vinci, del qual heretà la preocupació per l'estudi científic del cos humà, i Miquel Àngel, de qui rebé un cert to monumental i grandiloqüent: Somni del Cavaller (1505), Mare de Déu del Gran Duc (~1505), Mare de Déu amb l'Infant i sant Joan (1507) i els retrats d'Agnolo i Madalena Doni (1506). Les darreres obres d'aquest moment, Enterrament de Crist (1507) i Mare de Déu del baldaquí, assenyalen una evolució vers la representació del moviment. El 1508 anà a Roma cridat per Juli II per tal de decorar les Estances Vaticanes. Autor dels frescs de les sales de la Signatura (1508-11) i d'Heliodor (1511-14), deixà a mans dels seus col·laboradors i deixebles la realització de les restants i la decoració de les Logge que ell havia dissenyat. Projectà l'església de Sant' Eligio degli Orefici (1509), la capella Chigi (~1513), i el 1514 succeí Bramante en la direcció de les obres de Sant Pere del Vaticà. Fou nomenat conservador d'antiguitats romanes. Pintà: Mare de Déu de Foligno (~1512), Mare de Déu de la Cadira i els retrats de Baldasare Castiglione i de Lleó X (1518), obres que representen la culminació del classicisme i la consolidació d'una nova tendència, el manierisme, els principis de la qual Rafael formulà en la Transfiguració (1519), obra que deixà inacabada.

Miquel Àngel

Caprese, Toscana 1475 - Roma 1564

Nom amb què és conegut als Països Catalans Michelangelo Buonarroti, escultor, pintor, arquitecte i poeta.

A tretze anys entrà al taller de Domenico Ghirlandaio, a Florència. Desenvolupà, però, la seva activitat principalment dins el camp de l'escultura. En aquesta primera estada a Florència esculpí dos relleus que hom conserva a la Casa Buonarroti: Centauro màquia (1490-92), on introduí la novetat del moviment, i la Mare de Déu de l'escala (1492). L'any 1496 anà a Roma, on executà el Bacus (1496-97, Museo Nazionale, Florència) i la cèlebre Pietat (1498-99, Sant Pere del Vaticà), ambdues obres executades dins la influència del formalisme i la tècnica delicadíssima de l'escultura quatrecentista. A partir del 1501, de retorn a Florència, el seu estil evolucionà vers un nítid classicisme. En obres com el David (1501-04, Galleria dell'Accademia, Florència), concilià, segons les idees neoplatòniques de l'època, la bellesa clàssica amb l'espiritualisme cristià. L'any 1505 fou cridat a Roma pel papa Juli II, que li encarregà el seu sepulcre, del qual resta el Moisès (1513, església de San Pietro in Vincoli, Roma), colossal escultura de marbre que expressa el dramatisme contingut i el furor de l'ànima, i els Esclaus o Captius (1513, Musée du Louvre; 1534-36, Galleria dell'Accademia, Florència). Hom considera el conjunt pictòric de la Capella Sixtina –el Judici Final (1535-41) fou executat per l'artista durant la darrera estada a Roma– la culminació del seu ideal universalista, on tots els elements figuratius són representats segons la més pura concepció de la tècnica florentina i el monumentalisme romà. L'elecció del papa Lleó X, un Mèdici, posà novament l'artista en contacte amb Florència (1516-34), i a partir de 1534 fixà definitivament la seva residència a Roma. A partir del 1546 consagrà la seva activitat principal a l'arquitectura. Succéi A. de Sangallo en les obres del Vaticà, on projectà la cúpula i corregí l'estructura de la basílica, i en les del Palazzo Farnese. Autor de l'ordenació del Capitoli romà (o Campidoglio), disposà tres palaus al voltant d'una plaça trapezoïdal al mig de la qual l'estàtua de Marc Aureli serveix de centre d'un paviment reticulat de forma oval. La seva activitat de poeta presenta trets molt originals respecte a la lírica italiana contemporània, que acusava un empobriment estilístic i temàtic. Les Rime de Miquel Àngel tenen un alè fonamental de la seva ideologia i expressen l'intent de recollir la realitat immòbil de la idea en el procés de transformació dels homes i les coses. D'aquí ve l'oposició temàtica entre llum i tenebres, que caracteritza la lírica de Miquel Àngel, i la seva constant elaboració estilística.

Pippi, Giulio

Roma 1492 - Màntua 1546

Pintor i arquitecte italià, conegut amb el nom de Giulio Romano.

Deixeble i col·laborador de Rafael al Vaticà. Establert a Màntua, on obrí un taller (1524-40), realitzà fortificacions i discs, i construí i decorà el Palazzo del Te.

La convulsió afectarà no solament els aspectes artístics, sinó també tota una ideologia religiosa i de poder, àdhuc econòmica i social. Roma, després de l'epidèmia de pesta de l'any 1522 i del saqueig de les tropes de l'emperador Carles V, entrarà en decadència religiosa, política i artística, i no en sortirà fins al Concili de Trento (al final del 1563) i amb la política social i artística de Sixt V (1585-1590).

En els darrers anys del segle XV i primers del XVI (fins el 1527 en què Roma fou saquejada per les tropes imperials) es desenvolupa el que sovint hom considera el model de classicisme pel seu equilibri, claredat en la composició i sentit monumental de les formes, placidesa impassible i serena senzillesa. És un món de bellesa, equilibri, grandiositat i ordre; al detallisme del Quattrocento s'hi oposa la recerca de formes severes i monumentals, i una sensació de rigor, plenitud i unitat ho omple tot.

Des del punt de vista formal, el que es produeix amb el Classicisme és una perfecció i selecció dels elements del llenguatge que permeten que el sistema creat durant el Quattrocento assoleixi uns nivells màxims de regularització i normalització; és ara quan les relacions entre art i ciència arriben al punt més alt. Els anomenats "homes universals" representen la relació interdisciplinària dels coneixements.

El classicisme esdevingué el llenguatge triomfal dels programes pontificis com a símbol i mite del seu valor ecumènic; la idea de la "restauratio" romana es verificà a través de la recuperació d'un llenguatge arquitectònic que fes ostensible aquesta idea. Juli II no només volia ser el successor de sant Pere, sinó el dels emperadors romans, és a dir, ser un nou cèsar cristià i un papa emperador. Amb ell, el classicisme esdevé la cultura oficial del papat, i roma la seu d'aquesta etapa del Renaixement, on convergiran les diferents opcions i alternatives resultants de la crisi del llenguatge florentí, arran de les contradiccions entre cristianisme i cultura clàssica. Aquestes diferents opcions s'integraran, tanmateix, en una alternativa unitària en un intent de "concordatio" entre cultura clàssica i cultura cristiana.

Bibliografia

Ackerman, J.S. (1980). *Palladio* (inclou "Reflexiones sobre Palladio en España", de Pedro Navascués Palacio). Madrid: Xarait.

Antal, F. (1963). *El mundo florentino y su ambiente social. La república burguesa anterior a Cosme de Médicis: siglos XIV-XV*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

Argan, G.C. (1981). *Brunelleschi*. Madrid: Xarait.

Bairati E. (1991). *Piero della Francesca*. Madrid: Anaya.

Baxandall, M. (1978). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Gustavo Gili.

Benesch, O. (1966). *La pintura alemana. De Durero a Holbein*. Genève: Skira-Carroggio.

Blunt, A. (1971). *Arte y arquitectura en Francia. 1500-1700*. Madrid: Cátedra.

Blunt, A. (1985). *La teoría de las artes en Italia. 1450-1600*. Madrid: Cátedra.

Bruschi, A. (1987). *Bramante* (inclou "Bramante en España", de Fernando Marías). Madrid: Xarait.

Buendia, J.R. (1986). *Las claves del Arte Manierista*. Barcelona: Ariel.

Chastel, A. (1966). *El gran taller. Italia 1460-1500*. Madrid: Aguilar.

Chastel, A. (1982). *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*. Madrid: Cátedra.

Checa Cremades, F. (1983). *Pintura y escultura del Renacimiento en España: 1450-1600*. Madrid: Cátedra.

Diversos autors (1972). *L'École de Fontainebleau*. París: Musées Nationaux.

Forssman, E. (1983). *Dórico, jónico y corintio en la arquitectura del Renacimiento*. Madrid: Xarait.

Garín, E. (1986). *La cultura del Renacimiento*. Barcelona: Ariel.

Gombrich, E.H. (1982). *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento* (3). Madrid: Alianza.

Gombrich, E.H. (1983). *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento* (2). Madrid: Alianza.

Gombrich, E.H. (1984). *Norma y Forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento* (1). Madrid: Alianza.

Gombrich, E.H. (1987). *Nuevas visiones de viejos maestros. Estudios sobre el arte del Renacimiento* (4). Madrid: Alianza.

Gudiol, J. (1971). *Domenikos Theotokopoulos: el Greco*. Barcelona: Polígrafa.

Lassaigne, J.; Delevoy, R. (1977). *La pintura flamenca. De Jerónimo Bosch a Rubens*. Genève: Skira-Carroggio.

Lee, R.W. (1982). *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid: Cátedra.

Murray, P. (1972). *Arquitectura del Renacimiento*. Madrid: Aguilar (Historia Universal de la Arquitectura).

Nieto Alcaide, V. (1989). *La luz, símbolo y sistema visual. El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento*. Madrid: Cátedra.

Nieto, V.; Checa, F. (1980). *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*. Madrid: Istmo.

Panofsky, E. (1987). *La perspectiva com a "forma simbòlica"*. Barcelona: Edicions 62-Diputació de Barcelona.

Rosenau, H.; Hudnut, J. (1962). *Utopía y realidad en la ciudad del Renacimiento*. Buenos Aires: Paidós.

Sebastián, S. (1981). *Arte y Humanismo*. Madrid: Cátedra.

Shearman, J. (1984). *Manierismo*. Madrid: Xarait.

Tafari, M. (1978). *La arquitectura del Humanismo*. Madrid: Xarait.

Tolnay, CH. de (1985). *Miguel Ángel. Escultor, pintor y arquitecto*. Madrid: Alianza.

Wittkower, R.H. (1982). *Nacidos bajo el signo de Saturno. El carácter y la conducta de los artistas: una historia documentada desde la antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra.