

EL RENACIMIENTO: CINQUECENTO (S. XVI)

📁 **TEMA 11: LA PINTURA DEL CINQUECENTO: LEONARDO, RAFAEL Y MIGUEL ÁNGEL**

📁 **TEMA 12: LA ESCULTURA DE MIGUEL ÁNGEL**

EL CINQUECENTO Y LA CRISIS DEL CLASICISMO.-

Giorgio Vasari –que escribe hacia mediados del s. XVI– al analizar la historia de la arquitectura italiana a partir de su interpretación de los principios teóricos del clasicismo, señala la existencia de tres fases sucesivas en la historia del Renacimiento. La primera de estas fases comprende el pensamiento y la obra de los precursores del lenguaje renacentista (Cimabue, Giotto, Arnolfo di Cambio), que llevaron a cabo las primeras tentativas de superar con su arte los rígidos conceptos metafísicos de la Edad Media. En la segunda fase, desde Brunelleschi y Ghiberti hasta los últimos creadores del Quattrocento se establece ya una verdadera sintaxis del nuevo arte, aunque, según Vasari, no llega a desarrollarse enteramente por falta de vigor. Mientras que en la tercera fase, que empieza con Leonardo da Vinci y culmina con Miguel Ángel, se alcanza la "perfetta maniera", superando incluso el ejemplo de los antiguos. En esta interpretación de la evolución de las formas clásicas durante el Renacimiento, no se define la trayectoria verdadera del ideal renacentista pero se acierta a señalar la importancia del cambio que se opera en los primeros años del Cinquecento, cuando el lenguaje artístico parecía debilitado al convertirse en un objeto de gusto convencional sometido a normas fijas reconocidas por todos. Esta tercera fase descrita por Vasari, que puede fijarse entre 1520 y 1600, desencadena la llamada "crisis del Renacimiento". Durante dicho periodo se manifiesta una intensificación súbita de todos los problemas sociales, económicos y políticos que afectan al territorio italiano, y la historia de la cultura renacentista parece arrastrada por una tensión que conduce a revisar las pasadas ilusiones intelectuales, condensando en la obra de sus mejores artistas una nueva visión del mundo y de la realidad.

El ideal de perfección del Renacimiento, tomado como medida para todas las experiencias anteriores, aparece de repente como una noción problemática cuestionable, y los modelos clásicos, como un precedente emulado y superado. Frente al arte del Quattrocento, cuyo rasgo más característico es la serenidad rítmica y melodiosa de las formas integradas en una unidad indivisible, los artistas del Cinquecento celebran la plenitud de la belleza física y la fuerza expresiva como modelo de fuerza espiritual. Se perfila ahora un principio de actividad intelectual y artística bien diferenciado del espíritu de organización racional que fuera propio de la fase anterior.

Cada artista vive y padece como conflicto personal la crisis abierta por la difícil coyuntura política, económica y social, cuyos efectos pesan gravemente sobre este pasaje cultural, y su obra se convierte en una revisión y superación de los modelos clásicos.

Esta nueva inflexión renacentista ya no parte de Florencia, aunque dicha ciudad siguió siendo hasta finales de siglo el centro artístico más destacado de Italia, ni de las cortes que compiten por este protagonismo (Ferrara, Mantua, Urbino), sino de Roma, donde se formará alrededor del **Papa** una corte principesca que nuevamente acude al arte y a la cultura para manifestar su prestigio. La corte pontificia, anteriormente, no había dispuesto de artistas propios, y una vez eje-

cutados los encargos, los artífices abandonaban la ciudad sin dejar otro rastro que su obra. Pero a partir de 1500 la atracción artística de **Roma** crece hasta desbancar casi por entero a Florencia, y la ciudad de los papas se convierte en el centro de la cultura occidental manteniendo una alta influencia que se perpetuó hasta muy entrada la época barroca. Esta nueva orientación comienza a tomar cuerpo a partir del programa artístico de Julio II (1503-13) cuando Bramante, Miguel Ángel y finalmente Rafael se establecen en Roma poniendo su talento al servicio del Papa.

Julio II, León X y Sixto V son los grandes mecenas de los artistas. En torno a la corte pontificia se agrupan artistas de las más diversas procedencias identificados con los ideales de grandeza del papado humanista, que, revisando los modelos clásicos que les ofrece la ciudad, aciertan a formular un nuevo lenguaje artístico solemne y monumental, cuyos rasgos principales son el desarrollo de la "ostentación" y la invasión del elemento "pasional".

Si el arte del Quattrocento era predominantemente de inspiración mundana, nos encontramos ahora con la eclosión de un nuevo arte eclesiástico en el que el acento no está puesto en la interioridad y el misticismo, sino en la solemnidad, la fuerza y el señorío. Un estilo sublime, exclusivo, penetrado profundamente de elementos culturales a través de los cuales el mundo es considerado como una totalidad limitada que el hombre puede abarcar y expresar sin menoscabo en cada obra de arte terminada.

Protagonistas de esta fase final renacentista son, en arquitectura, Bramante, Antonio da Sangallo el Joven, Rafael, Peruzzi y Miguel Ángel en la corte pontificia; y Vignola, Palladio y Sansovino, en otras ciudades italianas. Todos ellos plasman en su obra la crisis de la cultura humanística del Quattrocento, y plantean el problema de la belleza y del arte en términos nuevos, al margen de la imitación sistemática de lo "antiguo". A partir de ahora la inteligencia lúcida se hará cargo de la investigación de la realidad, es decir, de la verdad y de la belleza.

Si anteriormente el artista perseguía la armonía, ahora buscará la fuerza. Hay simplicidad de las formas, predominio de las bóvedas de medio cañón y vaídas, más tarde sustituidas por cubiertas de madera que llevan consigo muros de soporte más ligeros y fáciles de realizar. Se usa el arco de medio punto, se imponen los planes centrales, se resaltan las **proporciones** estables (el entablamento debe tener de altura una cuarta parte de la columna, el pedestal un tercio y para cada orden fijaron el módulo). El orden predilecto de esta época será el orden toscano. Se añade a los dos elementos primitivos, columna y entablamento, un tercer elemento, el pedestal.

El palacio y la iglesia serán los dos tipos de construcción más significativos. El palacio tendrá un desarrollo simétrico, en torno a un patio. Macizos y vanos serán distribuidos de una manera regular y sistemática. La Villa será imagen del poder, producto exclusivo de las clases elevadas.

Será una **arquitectura dibujada** más que construida. Los planos se hacen con tiralíneas y se busca la armonía entre los edificios (preocupación por el **urbanismo**). En las fachadas se dará **decoración**: antiguallas (relieves antiguos), esgrafiados (decoración que semeja dibujo y pintura), grutescos (especie de estucos y pinturas)...

En el siglo XVI pueden distinguirse dos mitades. En la primera predomina el sentido de la medida y del equilibrio, en la segunda se inicia ya el dinamismo protobarroco, en forma manierista. El manierismo se aficiona a lo complicado, se trata de un barroquismo lleno de riqueza y ostentación que expresa el estado de una iglesia triunfante y optimista. Supone ruptura con la disciplina de lo clásico, se dan columnas con almohadillado rústico, antecedente de la anillada de Francia, se introducen balcones y ventanas en el entablamento. A la severidad y sereno equilibrio del arte de Bramante, sucede, en la segunda mitad del siglo, un estilo diverso, que sustituye serenidad por tensión y medida por efectos de sorpresa. Aunque los elementos que se emplean sean los mismos del vocabulario clásico, el arquitecto del manierismo los emplea de manera arbitraria, sin respetar muchas veces su distribución tradicional, atento sobre todo a conseguir efectos de capricho, de dinámica articulación de los muros y espacios, y a subdividir las superficies en campos independientes tratados con absoluta libertad.

El arte del renacimiento conjunta fuerza y armonía, concepción y ejecución, observación e imaginación, inspiración y razón, fantasía y estilo, nobleza y naturalidad, libertad y disciplina. Es un arte **solemne** y **monumental**.

BRAMANTE. DONATO DI ANGELO. 1444-1514.

Originario de la región de Urbino, se formó en esa brillante ciudad que se había desarrollado a imitación de Florencia y debía estimular a su vez el tardío Renacimiento romano. En el Milanesado amplió experiencia como constructor antes de establecerse en Roma y satisfacer allí las desmesuradas ambiciones de Julio II con la audacia de sus empresas. En Urbino, en el curso de un doble aprendizaje de arquitecto y de pintor, asimiló el estilo sereno y puro de los géometras (Alberti y Piero della Francesca).

A la caída de Ludovico el Moro (1499), que puso fin al periodo más brillante del Renacimiento en el Milanesado, Bramante se fue a Roma, donde pronto se sucederían los pontificados gloriosos de Julio II y León X. En la ciudad, excitada por la fiebre de los descubrimientos arqueológicos, Bramante se desprendió rápidamente de las afectaciones lombardas, y el espectáculo de los monumentos romanos amplió en él, el sentido de las nobles perspectivas y de la composición en el espacio que debía a sus maestros de Urbino.

En su obra hay: sentido de la elegancia, monumentalidad, preocupación por la grandiosidad arquitectónica, equilibrio empírico y casi pictórico de los efectos de vano y macizo. La arquitectura será para él: orden, medida, grandiosidad en la proporción, masa. Él concibe la arquitectura como contraste de vacíos y llenos, vacíos solemnes, sombras y luces son manejadas con destreza. De su arquitectura desaparece totalmente la decoración. Es el maestro de la composición arquitectónica.

1 a 8 ► TEMPLETE DE SAN PIETRO IN MONTORIO. 1503. Roma, Italia.

¿Qué es el espacio para Bramante? Desde luego no la perspectiva, ni la geometría, ni la pura intersección de planos de Brunelleschi, sino la "forma ideal" de la naturaleza, pensada al modo de Leonardo, como un equilibrio de fuerzas en oposición.

Partiendo de un sorprendente poder de asimilación y de una inagotable creatividad, Bramante despliega en sus obras romanas esa "última manera" descrita por Vasari. Resulta significativo que el templete circular de San Pietro in Montorio tenga para la historia del arte valor de modelo o de canon de "belleza arquitectónica" y que honre a su autor como "maestro de la perspectiva".

La basílica construida en el lugar donde la tradición cristiana creía erróneamente que el apóstol San Pedro había sufrido martirio databa de 1472; Bramante debía proyectar en su patio interior, por iniciativa de los Reyes Católicos, un monumento que coronase, a modo de tabernáculo, el recinto sagrado. El templete no ofrecía, en realidad, ningún problema estructural nuevo, y su configuración recuerda los ejemplos antiguos (tholoi griegos, templo de Vesta, Panteón romano), las aportaciones de Brunelleschi, de Alberti y las normas de Vitruvio. Pero por primera vez un arquitecto concibió la creación arquitectónica como problema de composición y no como problema de construcción. El punto de partida de este edificio es el principio vitruviano de la composición "modular", pero aquí el módulo ya no es una medida, sino la forma cilíndrica de las columnas, que se desarrolla en la redondez del oratorio y de la balaustrada y se culmina en la cubierta semiesférica de la cúpula.

Su forma circular obedece a la creencia neoplatónica, implantada por el filósofo y teólogo italiano Marsilio Ficino (1433-1499), que afirmaba que a Dios, como "mente cósmica", le correspondía la forma esférica, la más perfecta. Así, San Pietro in Montorio se convirtió en el templo platónico ideal; sus formas remitían a la idea de divinidad y la cúpula simbolizaba el tránsito del mundo terrenal al celeste. Con las mismas premisas, y basado en el tempietto bramantino, dos años más tarde Rafael pintaría un templo en los "Desposorios de la Virgen". (9 ►)

El peristilo –columnata que rodea el recinto– de dieciséis columnas de austero orden toscano se alza sobre una base escalonada y soporta el entablamento que, siguiendo el modelo clásico, consta de arquitrabe, friso y cornisa. El friso está dividido en triglifos y metopas, que llevan bajorrelieves con imágenes de los instrumentos del martirio de San Pedro y de objetos de la liturgia cristiana. Esta concepción grecorromana inicial da paso, con el cambio de piso a la renacentista. Así el piso superior es introducido por una balaustrada –baranda– que rodea el edificio y que aporta ligereza y transparencia frente a la robustez de las columnas inferiores. Las columnas de fuste liso, mantienen una estricta correspondencia con las pilastras adosadas del interior, con los huecos de los nichos y con los balaustres.

El cilindro que forma el segundo piso parece un tambor en el que suceden las ventanas abiertas, las ventanas ciegas y los nichos en forma de semicúpulas culminadas por conchas de gallones. Llama la atención que los alféizares de las ventanas estén en perspectiva; así, los puntos de fuga que generan llevan irremisiblemente hacia el centro virtual del recinto, corroborando su planteamiento unitario y centralizado.

Corona el templo una cúpula nervada de media esfera, cuyos nervios confluyen en una estilizada linterna que termina en una cruz.

La cella circular, se caracteriza por las pilastras adosadas a la pared y por sus escasos 4,5 metros de diámetro, que sólo permiten celebrar reducidas ceremonias en su interior.

El claustro circular, cuyo proyecto conocemos a través de un grabado de Serlio, debía determinar, mediante sus límites, el efecto óptico producido por el edificio central y crear la sensación de monumentalidad en un edificio de pequeñas proporciones. La ilusión espacial de Bramante no es, como en el caso de la arquitectura barroca, una evasión fantasiosa de la racionalidad perspectiva.

El templete es la primera muestra de construcción central independiente; en ella se plasma todo el anhelo de un siglo de estudios y proyectos de plantas circulares. El círculo, símbolo de la perfección cósmica, encuentra en este edificio un protagonismo absoluto. La claridad de sus proporciones y la noble sencillez de sus siluetas descubren en esta obra el "gran estilo" de Bramante, convirtiéndose para las épocas posteriores en el símbolo mismo del "estilo clásico".

Hay un claro predominio de la relación estructural sobre la decoración que es sobria y se mantiene en unos estrictos límites. La estructura es la de un templo de planta central. Verticalmente se compone de una escalinata sobre la que reposa un cilindro rematado por la media esfera de la cúpula; el cuerpo bajo está rodeado por una columnata que lo divide en dos mitades exactamente iguales. A pesar de sus pequeñas dimensiones, esta simplicidad y regularidad de los volúmenes es lo que le da grandiosidad al templete. Es el esquema que después propuso Bramante para la colosal iglesia de San Pedro, en el Vaticano: una cúpula sobre un cuerpo bajo de planta concentrada. Bramante muestra en esta obra su ideal greco-romano, pues si la planta es redonda (peculiar de los templos romanos y de los tholoi griegos) el peristilo es de ascendencia griega. Pero no deja de acomodarse a la vieja idea de martyrion, pues el edificio se levanta en el lugar en que se supone que fue martirizado San Pedro.

Imágenes: <http://www.flickr.com/photos/dealvariis/sets/72157620895726200/>

UNA IGLESIA QUE EMPEZÓ RENACENTISTA Y ACABÓ BARROCA:

LA BASÍLICA DE SAN PEDRO DEL VATICANO.-

Historia de su construcción.-

► PLANTAS DE LA BASÍLICA DE SAN PEDRO DEL VATICANO. (BRAMANTE 1505-1506; RAFAEL y MIGUEL ÁNGEL 1547-1564).

► <http://www.youtube.com/watch?v=oyLKujjwdsE>

10 ► La primitiva basílica de San Pedro se levantó en el siglo IV, por orden del emperador Constantino, en un lugar situado sobre el santuario cristiano que había surgido junto al sepulcro de San Pedro. Esta basílica resistió más de un milenio, pero a mediados del siglo XV sus muros peligraban y el Papa Nicolás V ordenó su reconstrucción. Las obras apenas avanzaron, hasta que en 1503 fue elegido pontífice un cardenal, que tomó el nombre de Julio II. Su pontificado duró diez años, tiempo suficiente para que un hombre de su carácter realizara proyectos grandiosos. El dinero no fue nunca una dificultad para los Papas del renacimiento, ya que disponían de los medios ilimitados de la Curia romana, no sólo por los diezmos de las iglesias, sino también por la venta de privilegios y dignidades. La grandiosa nueva iglesia de San Pedro consume los ingresos de no pocos años, pero nunca faltan recursos para seguir completando el gigantesco plan. Los grandes hombres que se suceden en la dirección de la obra no encuentran obstáculos pecuniarios; cada Papa desea perpetuar su nombre con

algún nuevo embellecimiento de aquella iglesia levantada sobre el sepulcro del pescador.

Así pues, Julio II hizo derribar la basílica primitiva y encargó la nueva construcción a (11 y 12 ►) **BRAMANTE**. Las obras comenzaron en 1505, pero Julio II y Bramante murieron pronto. El nuevo Papa fue León X, hijo de Lorenzo de Médici, quien encargó la continuación de las obras a (13 ►) **RAFAEL**, pero por distintos motivos permanecieron paradas casi treinta años. Las reanudó, ya a mediados del siglo XVI, el Papa Paulo III y el arquitecto (14 ►) **ANTONINO DE SANGALLO**, quien hizo levantar el pavimento más de tres metros para dar mayor luminosidad al interior. Muerto Sangallo, el encargo pasó a (15 ►) **MIGUEL ÁNGEL**, bajo cuya dirección la cúpula central llegó al tambor y casi se ultimaron los tres brazos de las tribunas.

A su muerte en 1564, recayó en **VIGNOLA** el encargo de continuar las obras; éste terminó las cúpulas menores. Le sucedió **GIACOMO DELLA PORTA**, quien, en colaboración con **FONTANA**, terminó en 1590 la cúpula que Miguel Ángel había dejado inacabada. En 1600 se decidió la transformación de la basílica de cruz griega en cruz latina, alargando uno de los brazos y erigiendo una fachada que armonizara con los muros externos ya construidos. Estamos ya en el siglo XVII y el estilo renacentista va dejando paso al barroco. (16 ►) Ganó el concurso **CARLO MADERNO**, quien terminó las obras en 1614, bajo el papado de Paulo V. En el año 1629 la basílica fue consagrada a San Pedro y en 1629, muerto Maderno, **BERNINI** se encargó de las obras de embellecimiento. Con él, el barroco hizo su entrada triunfal en el interior de la basílica con la cátedra de San Pedro y el baldaquino, mientras que la plaza porticada que surgió en el exterior (1666) se convirtió en una de las obras maestras de la arquitectura barroca.

17 y 18 ► PROYECTO DE BRAMANTE PARA SAN PEDRO DEL VATICANO.

La concepción grandiosa y clasicista del renacimiento pleno hubiera tenido su punto culminante en la construcción de la nueva basílica de San Pedro, si finalmente se hubiera llevado a cabo el proyecto original de Bramante. Para él era un reto impresionante: construir la iglesia de los Papas, la mayor de la cristiandad. Para ello ideó una construcción de estructura perfecta. En la base de la planta un cuadrado en el cual se inscribe un doble brazo en forma de cruz griega: dos naves cubiertas por bóvedas de medio cañón cuya intersección se coronaba con una cúpula semiesférica. Según el mismo arquitecto decía, se trataba de colocar la cúpula esférica del Panteón sobre el cruce de dos grandes naves con bóveda de cañón, como las de la basílica de Constantino–Majencio. En los cuatro ángulos cuatro salas–sacristía se cubrirían con sendas cúpulas menores. Exteriormente los extremos de las naves acaban en ábsides con sus pórticos y en las esquinas cuatro torres flanquean el conjunto de la jerarquía cupular. Así del proyecto resultaba un templo grandiosamente armónico y de una acabada simetría. Bramante se complace en atacar de nuevo el problema dando un empuje igual en todos los sentidos, parece que racionalmente, la cúpula, reclama una planta cuadrada o circular para apoyarla por igual en todo su alrededor. Esta planta de Bramante con sus cinco cúpulas tiene algo de bizantina.

Al exterior este edificio ofrecía desde todos los ángulos identidad de aspectos, símbolo de la universalidad católica. Rafael, en su obra la "Escuela de Atenas",

al plasmar el ambiente arquitectónico de la misma, le dio el aspecto interior de la basílica como lo previera Bramante, pariente y protector suyo.

Aunque esta obra no se llegó a ejecutar, los artistas de la época se hicieron cargo del proyecto y lo realizaron en pequeño en iglesias rurales. Bramante puso la primera piedra en 1506; cuando murió en 1514 sólo había construido los cimientos de los pilares centrales.

19 ► **La planta de la basílica.-**

Aunque Bramante había proyectado una iglesia de cruz griega, con una cúpula central y cúpulas menores en cada uno de los brazos, las reformas posteriores dieron lugar a una grandiosa planta de cruz latina, cuya longitud interior es de 186 metros mientras que la altura desde el suelo a la cima de la cúpula es de 132 metros.

En el plano de la basílica resaltan cuatro enormes pilares centrales, que sirven para sostener la cúpula, y el alargamiento de uno de los brazos, para dar lugar a un pórtico y a la fachada.

20 a 31 ► **La cúpula de Miguel Ángel.-**

► CÚPULA DE SAN PEDRO DEL VATICANO.

Miguel Ángel levantó la cúpula a una altura mucho mayor de la proyectada. Bramante había querido repetir la cúpula romana del Panteón, grandiosa por dentro, pero sin vistosidad por fuera. Miguel Ángel la sustituyó por una cúpula como la de Santa María de Florencia y así lo que quitaba al edificio en extensión se lo daba en altura. Lo que caracteriza hoy exteriormente a la iglesia de San Pedro en Roma es su cúpula, con su altura colosal de más de 130 metros, dominando todo el edificio.

El tambor está decorado con columnas pareadas y frontones triangulares y curvilíneos alternados, y este tema de los frontones de dos tipos juntamente con las hornacinas, se repite en las fachadas exteriores recorridas por pilastras gigantescas.

El sucesor de Miguel Ángel, **Giacomo della Porta**, además de resolver las grandes dificultades de construcción de tan colosal bóveda, alteró con gracia la linterna superior, haciéndola más rica y complicada, ya casi barroca. Esta ligera nota más moderna, en lo alto de la curva superficie gris de la cúpula, cubierta de planchas de plomo, acaba de completar la belleza de aquella magnífica obra.

32 y 33 ► PLAZA DE SAN PEDRO DEL VATICANO. Roma.

Vista desde lejos, la cúpula de San Pedro se distingue sobresaliendo de la llanura poco accidentada del Lacio; es lo más característico del paisaje urbano de Roma. Como la ciudad queda a un lado del Vaticano, el sol de Roma se pone siempre por detrás de aquella cúpula, recortando su silueta en los bellos crepúsculos luminosos. Fue tal el efecto que la cúpula de San Pedro produjo en los artistas, que a partir de la mitad del siglo XVI no hay iglesia, por grande o pequeña que sea, que no quiera tener también su cúpula. No sólo en Italia, sino en todos los demás países adonde llegó el Renacimiento, y más tarde el Barroco, se repite el mismo tema: una iglesia en planta de cruz con una cúpula sobre tambor cilíndrico en el crucero. Así lo encontramos, por ejemplo, en la iglesia de El Escorial y en la de los Inválidos de París.

34 a 36 ► La fachada.-

El atrio y la fachada son obra del arquitecto barroco **Maderno**. El atrio mide 71 metros de largo, 13 de ancho y 20 de alto. En él se abren cinco puertas; la última de la derecha es la puerta del Perdón, que sólo se abre con ocasión del Año Santo. Ante el atrio levanta Maderno una gran fachada, recorrida por enormes columnas jónicas y rematada con un gran frontón central, todo lo cual es característico de la arquitectura barroca. Sobre este conjunto se levanta otro piso, o ático, rematado con balaustrada y coronado con estatuas.

37 a 39 ► La plaza.-

En definitiva, la basílica de San Pedro que vemos hoy es la de Maderno y Bernini. Hay que profundizar más para reconocer la obra de Bramante y de Miguel Ángel. Y ello es así porque los escultores y decoradores barrocos lograron un efecto de magnificencia no superado en ningún otro edificio. De esta época es también la urbanización exterior de la plaza de San Pedro, realizada por Bernini entre 1656 y 1663, uno de los conjuntos monumentales más acertados del mundo. La plaza forma un espacio abierto, elíptico, formado por dos arcos de círculo cuyos centros están separados por un espacio de 50 metros. En medio de la plaza se levanta un antiguo obelisco egipcio; a cada lado, dos fuentes proyectan su agua.

40 ► Un pórtico amplísimo, la famosa Columnata de Bernini, formada por cuatro hileras de columnas toscanas, con 284 columnas rodea el vasto perímetro; al fondo se levanta la fachada de la basílica. Las estatuas que puestas sobre los pórticos coronan la plaza (92 en total) fueron diseñadas por Bernini y ejecutadas por sus discípulos.

En conjunto, la plaza es como un gran escenario teatral. Se procura que el templo nos produzca la impresión de encontrarse lo más al fondo posible. Para ello, Bernini dispone en primer término una amplísima plataforma y las alas de la plaza actúan de bastidores, mientras los numerosos cuerpos cilíndricos de la columnata contribuyen también con su perspectiva a empujar hacia el fondo la fachada del templo.

41 a 43 ► El baldaquino.-

► BALDAQUINO DE SAN PEDRO DEL VATICANO. Roma. BERNINI.

¿Qué es lo que da al interior de la basílica de San Pedro, siendo de formas renacentistas, su aspecto barroco? La respuesta es fácil: el baldaquino que en 1624 levantó Bernini en el crucero, cubriendo el altar situado sobre la tumba del apóstol. Con esta obra, el arte barroco parece ya plenamente formado.

Es un templete de bronce sobre cuatro columnas de fustes torneados en espiral, inspirados en una columna que se conservaba en el Vaticano y que se suponía en esta época que procedía del templo de Salomón. De ahí el nombre de salomónica con que se conoce este tipo de columna. Las columnas, de once metros de altura, tienen el fuste dividido en tres partes, la inferior decorada con estrías y las otras dos con tallos y hojas menudas, con tres filas de hojas de acanto intercaladas. La basa es ática y el capitel de orden compuesto, sosteniendo un entablamento cuadrangular con ángeles en los cuatro ángulos y con una altura total de 29 metros.

San Pedro del Vaticano en tres dimensiones: <http://www.italyguides.it/us/roma/pietro.htm>

http://www.vatican.va/various/basiliche/san_pietro/vr_tour/index-it.html

PINTURA DEL CINQUECENTO.-

45 ► Como en arquitectura y en escultura, el estilo pictórico del siglo XVI se distingue por un decidido deseo de claridad, simplificación y grandiosidad, sobre todo en las escuelas florentina y romana. Este proceso de simplificación significa el destacar el tema principal, con la consiguiente pérdida de importancia de lo secundario y anecdótico, que tanto interesa a los quattrocentistas. La consecuencia inmediata de ello es la claridad de las composiciones, en las que se perciben desde el primer momento las líneas y planos fundamentales. Es el arte de componer que culmina en los **grupos inscritos en triángulos equiláteros**. Paralela a este proceso de depuración de lo secundario y de lo anecdótico es la reacción **idealista**, que, inspirada por el platonismo, lleva a los pintores a crear tipos humanos de una corrección suma. Estos personajes adoptan actitudes decididamente elegantes, pero de elegancia mucho más flexible que la de Ghirlandaio, y su mímica gana en grandilocuencia lo que pierde en ingenuidad. Grandilocuencia que llega a convertirse en la "terribilitá" miguelangelesca. Al mismo tiempo, la figura se hace más rica en **movimiento**, hasta que la preocupación por éste termina desembocando en el manierismo.

El escenario arquitectónico apenas interesa como fondo de **amplias y ricas perspectivas**. Dominada la perspectiva y pasada la fiebre producida por su descubrimiento, la arquitectura importa ahora por su masa para acompañar y aun realzar la monumentalidad de la figura. Cuando se trata de una sola o de un grupo sencillo, un gran pedestal y un trozo de columna suele servir de fondo.

El **escorzo** continúa interesando, aunque más que en la figura en reposo – "Cristo muerto" de Mantegna–, en la figura en movimiento, y en este aspecto el progreso es considerable. Los pintores cinquecentistas hacen también nuevas conquistas en el campo de **la luz**, que ya no sirve sólo para crear volúmenes de formas precisas como en Masaccio y Ucello. El estudio de la luz y de la sombra hace que la línea vigorosa de los quattrocentistas florentinos se esfume y el modelado se ablande, ganando en riqueza expresiva –da Vinci, Correggio–; se descubre en la luz un **valor dramático** de primer orden y, antes de terminar el siglo, se dan los primeros pasos de la **perspectiva aérea** –Tintoretto–.

El clasicismo renacentista logra lo que ambicionó el Quattrocento: la conciliación de los datos de la Antigüedad, descubiertos por el Humanismo, con la herencia cristiana medieval, después de una etapa de conflictos, a finales del siglo XV, derivados del hundimiento económico, cultural y político de Florencia.

Roma supo proporcionar el clima y el **mecenazgo** adecuados para el desarrollo del clasicismo: ideas religiosas y políticas capaces de superar el dilema del Humanismo quattrocentista, y el mecenazgo de los Papas. Tanto Julio II como León X supieron ofrecer su poder económico para financiar la empresa, sin que les preocuparan las tendencias de cada artista (Bramante, Rafael, Miguel Ángel, Peruzzi, Sangallo). El Papado deseaba asumir en la política europea el papel del antiguo imperio romano, aspiración que Florencia y las demás repúblicas no podían permitirse.

En la pintura italiana del siglo XVI se distinguen varias **escuelas**: la **florentina**, cuyos principales maestros se trasladan pronto a la Ciudad Eterna, donde fun-

dan la **romana**; la **milanesa**, que es, en realidad, la de los discípulos de Leonardo; la de **Parma** y la **veneciana**.

LEONARDO DA VINCI (1452-1519).-

46 ► Es de los artistas del siglo XVI, el que da los primeros pasos hacia la conquista del nuevo ideal. Heredero de todas las aspiraciones del Quattrocento, Leonardo es también el iniciador del Alto Renacimiento. Nacido en el pueblecito florentino de Vinci al mediar el siglo XV, hacia 1469, se forma en el taller de Verrocchio en todas las técnicas, y al cumplir los treinta años entra al servicio de Ludovico el Moro, en Milán, donde permanece cerca de veinte años. El destrocamiento de aquél le hace recorrer Italia en diversas comisiones durante el resto de su vida, hasta que, agotado para el trabajo, cruza los Alpes aceptando la invitación del nuevo rey Francisco I, en cuyos brazos muere paralítico tres años después.

Escultor, arquitecto, pintor, teórico, ingeniero, Leonardo, por su notable afán de saber, de poseer todas las artes, de dominar todas las técnicas y de inventar, es quizá el genio más representativo del Renacimiento. El deseo de conocer todo profundamente es el fuego que consume su vida y malogra su obra.

En la carta que escribe a Ludovico el Moro, al ofrecerle sus servicios, le promete construir máquinas de guerra, cañones de forma inusitada, barcos incombustibles, hacer caminos, puentes y túneles, trabajar como arquitecto; y en escultura y pintura, realizar cualquier trabajo al igual de quien pudiera hacerlo mejor. Los manuscritos y los innumerables dibujos que de él conservamos nos hablan, por otra parte, de sus hondas inquietudes científicas, en particular mecánicas, como la que le lleva a concebir una máquina para volar. Como artista le interesa sobremanera conocer el cuerpo humano, tanto en su contextura interna, de lo que son buena prueba sus dibujos anatómicos, como en su aspecto expresivo y en sus movimientos.

47 ► Leonardo lo mismo estudia la sonrisa leve de un rostro perfecto, que persigue lo característico. Da en sus dibujos un paso más que Donatello, y de lo feo pasa a lo monstruoso. Las actitudes de sus personajes son mucho más complicadas y ricas en movimientos que las de sus predecesores, y en este aspecto su influencia en los maestros posteriores y en la formación del estilo cinquecentista es decisiva. El interés por la mímica y por el movimiento de la actitud le lleva a preocuparse sobremanera por el arte de **enlazar** unas **figuras** con otras, tanto formal como espiritualmente. (48 y 49 ►) Es el arte que culmina en su conocida "Cena". Pero Leonardo no se limita a estudiar el cuerpo humano. (50 y 51 ►) En el estudio del caballo pone también el mayor entusiasmo. En el cartón para la "Batalla de Anghiari", del Palazzo Vecchio de Florencia, se encuentra en germen el barroquismo de las batallas y cacerías de Rubens. El problema del movimiento lo resolvió **dibujando con gran rapidez** y desarrollando el sentido del ritmo y de la composición a base de triángulos. Muchas composiciones de sus obras las inscribirá en un triángulo o **pirámide compositiva**.

Parejo de este **interés** por la mímica y el movimiento es el que siente **por la luz** y la sombra. El tránsito suave de una a la otra es una de sus principales preocupaciones. A la rigurosa línea de los quattrocentistas florentinos reemplaza el

suave paso de la superficie iluminada a la superficie en sombra, y de los colores vivos a la tonalidad vaga; en suma: el típico sfumato leonardesco.

El problema de la luz lo resolvió, utilizando una lenta fusión del negro y del blanco, del clarooscuro. Los colores que utiliza son neutros, con ello logra el **sfumato**, o superficie suavemente aterciopelada que funde figuras y ambiente, como si el cuadro estuviese cubierto por una gasa. El sfumato es, pintar el aire que rodea las figuras, el difuminado de las sombras, haciendo desaparecer las líneas netas. Con el sfumato es el profeta de la **perspectiva aérea** que no llegará a conseguirse hasta siglo y medio más tarde.

Leonardo desarrolla el sfumato, fundiendo contornos y masa plástica en una realidad nueva, más sugestiva, en la que brillarán plenamente los hallazgos expresivos; el color pierde su autonomía en estos matices de claro y oscuro, que acusan en cambio la continuidad de la atmósfera. Anunció la pintura moderna (el impresionismo) al descubrir la influencia del colorido de unos objetos sobre otros. De ello resulta la mediocridad de su colorido. Todo este trabajo responde a una reflexión metódica de la cual sus escritos, cada vez más numerosos, muestran la intensidad, variedad y consecuencias.

Leonardo es el **gran teórico** renacentista que nos deja expuestas sus doctrinas en un Tratado de la Pintura. No puede comprenderse a Leonardo más que partiendo de su maestro, Verrocchio. Bajo su influencia empezó a desarrollar sus curiosidades enciclopédicas. Tanto en su actividad de pintor como de escultor, debe a él el virtuosismo del fundido y del acabado.

Leonardo renovó los dos aspectos más atractivos de la pintura: el **retrato** y el **paisaje**. Al primero, le dio un nuevo desenvolvimiento, en particular al retrato femenino. Respecto al paisaje consiguió la integración de éste en el cuadro, llegando a plasmar detalles ínfimos, vegetación, hierbas y guijarros. Por su interés científico, los paisajes, topografías, geología y fenómenos meteorológicos son de gran **precisión**. Pero en Leonardo, aparte de su capacidad para acusar el paisaje y el relieve, tiene valor esencial su modo de dulcificar la expresión.

Leonardo se presentó a sí mismo como técnico, no como filósofo o humanista. Confirió a su actividad de artista y de ingeniero una nueva dignidad. Seducía por la vivacidad del discurso, la originalidad de sus soluciones, por su independencia de costumbres y de conducta, y por un gran sentido moral y la observación de sí. Encarnó en cierto modo un tipo nuevo, el del Sabio que la tradición humanista celebra bajo el nombre de Hermes o de Pitágoras. Compone la gran triada del Cinquecento, junto con Rafael y Miguel Ángel.

► SANTA ANA, LA VIRGEN, EL NIÑO Y SAN JUAN. 1498. Dibujo al carboncillo sobre cartón. 159 x 101 cm. National Gallery, Londres. SANTA ANA, LA VIRGEN Y EL NIÑO CON EL CORDERO. 1501. Óleo sobre tabla. Museo del Louvre. 168 x 130 cm.

52 a 58 ► La historia del cuadro puede seguirse en algunas de sus etapas. Su ejecución debió de iniciarse hacia 1501, puesto que a esa fecha corresponde el cartón del mismo tema que posee la National Gallery, y debió de interrumpirse durante varios años, probablemente hasta el establecimiento de Leonardo en Milán en 1508. La segunda fase de realización pudo prolongarse hasta 1512; de

todas formas, la composición quedó inconclusa, ocupándose una mano distinta de la del maestro de completar la figura del cordero. A la muerte de Leonardo es seguro que la obra pasó al monarca francés dado que aparece descrita por Paolo Giovio en el estudio de Francisco I en Fontainebleau. Pero algún tiempo después tuvo que ser regalada por la corona a algún ilustre personaje; en 1636 aparece el cuadro en la localidad piemontesa de Casal, donde lo adquiere el cardenal Richelieu. Siete años más tarde era ofrecido a Luis XIII.

La composición de esta pintura sobre tabla contiene los elementos fundamentales de un manierismo embrionario. Las figuras de la Virgen y Santa Ana, superpuestas, dan lugar a una integración de formas de estructura muy compleja. El equilibrio de masas ha sido perfectamente estudiado y resuelto a base de disponer a la Virgen en una curiosa actitud flexionada. San Juan ha sido sustituido por el simbólico cordero de la tradición paleocristiana y medieval.

En esta obra hay una superación dinámica y monumental de las estructuras piramidales, aceptadas tan sólo en los albores del siglo XVI, sobre todo por Rafael en sus primeras Madonnas florentinas. En la obra, el cordero supone una apertura dinámica hacia la derecha, contrapesada por el soporte estático de Santa Ana sentada hacia la izquierda, pero "orientada", con la cabeza, hacia la derecha. Y es precisamente la cabeza alzada de Santa Ana la que indica el continuo contrapunto en espiral del grupo, de acuerdo con un módulo posterior e innovador que dejará sentir su influencia en el Miguel Ángel pintor del Tondo Doni, así como en el Rafael de las más tardías Madonnas florentinas, hacia el final de la primera década del siglo XVI.

Las luces que modelan los rostros proceden de una fuente indeterminada, lo que proporciona a los mismos un cierto carácter irreal.

Como en la Gioconda, hallamos en esta obra una técnica de extraordinaria perfección, compuesta por pinceladas muy ligeras que carecen de individualidad. La capa de pigmento es de tal ligereza que en algunos puntos permite ver el dibujo preparatorio. Tras la limpieza efectuada en 1953, el paisaje de fondo ha recuperado sus valores cromáticos y su condición evanescente.

Es otra escena familiar, llena de encanto y poesía. La composición es similar a la de la Virgen de las Rocas. Leonardo utiliza con gran maestría la penumbra, la sutileza, el degradado, renuncia a los colores fuertes, las luces violentas, las tinieblas y valora las medias tintas, la penumbra que se extiende a todo: cosas, figuras, paisaje.

Esta obra, eminentemente autógrafa, presenta, sin embargo, algunas intervenciones extrañas en las capas más superficiales. Se ha querido ver como puramente de Leonardo el paisaje, Santa Ana y el brazo derecho de la Virgen, pero, en cualquier caso, el esbozo preparatorio aparece totalmente homogéneo. Hay además de la composición piramidal, un enlace psicológico entre las figuras, más apiñadas que en sus obras anteriores, hay curvas y contracurvas provocadas por los giros en sentidos opuestos, que dan dinámica al conjunto.

Dulzura humanística, problema de composición y sfumato se funden en esta obra de técnica genial. La naturalidad de estos cuatro personajes que parecen rehuir sus miradas, es magnífica sobre todo si se tiene en cuenta que con ello no pierden su carácter monumental y simbólico.

- **RETRATO DE MONA LISA o LA GIOCONDA.** Óleo sobre tabla. 1503 / 1513. Museo del Louvre. París. 77 x 53 cm.

59 a 61 ► Esta obra puede considerarse, sin temor a incurrir en exageración alguna, como la pintura más célebre que existe en el mundo. A las calidades pictóricas del cuadro se suman una serie de elementos, anecdóticos e históricos, que no hacen sino aumentar su popularidad a todos los niveles. Ello explica que cuando el retrato fue cedido temporalmente por el Museo del Louvre, para su exposición en Tokio y Moscú (1974), gozara de una audiencia jamás alcanzada por ninguna obra artística. A la vez, generó una aguda controversia en el seno de la opinión pública francesa.

La historia de este retrato ofrece algunos puntos oscuros. Se supone, de acuerdo con un dato aportado por Vasari, que su modelo sea Mona (apócope de Madonna, es decir, señora) Lisa di Antonio Maria Gherardini, nacida en Florencia en 1479 y casada en 1495 con el marqués Francesco del Giocondo; de ahí el segundo nombre del cuadro. Tal identificación, sin embargo, no goza del consenso de los historiadores del arte. Cuando el cardenal de Aragón y su secretario, Antonio de Beatis, visitaron a Leonardo en Cloux, cerca de Amboise, tuvieron ocasión de contemplar el retrato que, a decir de Beatis, había sido pintado por encargo de Giuliano de Médicis. El aserto parece hallarse en contra de la identificación con Mona Lisa, de no ser –como también se ha pretendido, sin base documental que lo sustente– que dicha dama mantuviera relaciones amorosas con el personaje. Se ha dicho de todo, desde que es la expresión del ideal de belleza del autor hasta que representa a un adolescente vestido de mujer. Consta que Leonardo no se separó jamás del cuadro; desde la fecha de ejecución, también discutida, entre 1503 y 1513, lo llevó consigo de un lado a otro. Ello abona la suposición de que trabajará en él durante varios años, de acuerdo con un concepto perfeccionista.

La Gioconda pasó a formar parte de las colecciones reales francesas probablemente en época de Francisco I, monarca que tuvo que adquirir el retrato a Melzi, ejecutor de la testamentaria de Leonardo. Permaneció en las colecciones reales desde el siglo XVI hasta la creación del Museo Central de las Artes en el Louvre en 1793. No puede olvidarse en la historia de este cuadro el hecho de que, en agosto de 1911, fue robado del Salón Carrée por un obrero italiano llamado Vincenzo Perugia. El suceso conmocionó a la opinión pública, tanto más por cuanto que el retrato no fue descubierto hasta 1913, en Florencia.

Para conseguir realizar esta obra, Leonardo pintó con paciencia y parsimonia sobre un delgado y frágil soporte de madera de álamo, que preparó con varias capas de enlucido. Primero dibujó a la mujer directamente sobre el cuadro y después la pintó al óleo con los colores muy diluidos para poder poner innumerables capas transparentes que, gracias a superposiciones múltiples, confirieron al rostro efectos de luz y sombra muy naturales, pero también muy idealizados y mágicos. Su ejecución acusa en efecto una técnica minuciosa y reiterada, en la que resulta imposible distinguir la individualidad de las pinceladas. La tersa calidad del rostro, con su enigmática y equívoca sonrisa, el diáfano modelado de las manos y el extraordinario verismo de los efectos de luz sobre las telas son producto de un procedimiento exquisito, de una inusitada insistencia y de un criterio científico aplicado a la captación de la realidad.

En términos conceptuales, "La Gioconda" constituye la expresión pictórica de un ideal de belleza que combina el gusto por la forma sofisticada y la expresión de las vivencias del personaje. A su personalidad enigmática añade el artista un paisaje sin duda simbólico, cuyas dilatadas distancias y sentido casi onírico aspiran a constituir una imagen del universo. Según Vasari, Leonardo no consideró que el cuadro estuviera terminado, aserto que ha de ser aceptado con prudencia y que no justifica las características del paisaje del fondo.

Se trata de una mujer de unos treinta años, animada por la típica expresión leonardesca, dulce y casi sonriente, relativamente erguida todavía al gusto del Cuatrocientos, tanto la posición de sus brazos como la colocación del cuerpo, y el estar representada de media figura, son novedades en el arte del retrato.

La Gioconda lleva al extremo refinamiento la técnica del sfumato, la graduación infinitesimal de las vibraciones lumínicas: y es sobre todo este impalpable "velo atmosférico" que envuelve y se interpone entre el observador y la obra, lo que suscita su "misterio", su carácter inasequible que contrasta con la amplia corporeidad volumétrica.

Respecto a la sonrisa, demasiado románticamente célebre, recordemos entre las más pertinentes la interpretación de Heidenreich, según la cual se trata de una sutilísima situación intermedia entre una inexpresiva apatía absoluta y una demasiado expresiva determinación de un dato psicológico emotivo: una especie de "suspensión" sublime de la "epoché" griega, una especie de potencial sentimental no expresado y, a pesar de todo, activo para siempre.

Leonardo es capaz de imitar detalle por detalle elementos como los cabellos o el bordado del escote, como pudieran hacerlo los maestros del cuatrocientos o el mismo van Eyck; sin embargo emplea los medios para que sus figuras no parezcan seres congelados o estatuas de madera. En el retrato de Mona Lisa se ha entregado a la tarea de extraer la máxima sutileza del claroscuro, difuminando las formas faciales con tanta ambigüedad que no se acierta a saber cuál sea el verdadero estado de ánimo de esta mujer. Ello, por obra y gracia del sfumato que borra los contornos del rabllo de los ojos o las comisuras de los labios. Es lo que hace a este cuadro tan bellamente enigmático y atractivo.

Podríamos hacer una descripción del rostro en los siguientes términos: ojos castaños, que recuerdan los ojos góticos, mirando desde una apertura estrecha de los párpados. Alrededor de ellos los matices de cobres pálidos y grises producen la transparencia de la piel. Carece de cejas y pestañas. Los arcos superciliares se continúan con la altísima frente sin interrupción. El cabello, castaño, cae en ondas leves mezclado con el velo suelto de la cabeza. El vestido es delicado, sencillo y hasta austero. La dama está sentada en un sillón y es sorprendente encontrar la cabeza en posición rígida y vertical en medio de tanta suavidad y ejecución. El fondo lo constituye un paisaje que rebasa la altura de los ojos del modelo y es de una naturaleza singular. Laberintos montañosos, fantásticos y recortados, y entre ellos lagos y ríos.

En cuanto al concepto de espacio y profundidad en el cuadro, ésta viene marcada por un primer plano en el que estarían las manos, un segundo plano que comprendería el hombro, el busto y gran parte del cuerpo, un tercer plano que correspondería al rostro, y una sucesión de planos hasta llegar al infinito que estaría marcado por el paisaje del fondo, con sus dos partes imposibles de enlazar y su fuga por la derecha de la obra.

Por otro lado, esta obra supone la consagración del primer plano, enhiesto en el esquema triangular, desgajado del paisaje, húmedo y distante. El difuminado del colorido se abre espacio para alojar una atmósfera suave y sugerente, que ya nos introduce en la perspectiva aérea que habrá de llevar al Barroco y a Velázquez.

Retrato a medio camino entre la idealización y la realidad. Su "Tratado de Pintura" nos habla de "belleza humana compuesta de proporciones armoniosas de bellos miembros" quizás aquí plasmadas. La figura se encuentra en posición 3/4 sobre un fondo de paisaje, tipo de retrato que dejará honda huella en los pintores posteriores milaneses y florentinos.

RAFAEL SANZIO, (Urbino, 1483 - Roma, 1520).-

62 ► Si Leonardo es el pintor que, formado en la Florencia quattrocentista, logra a costa de dolorosos fracasos crear el estilo del pleno Renacimiento, Rafael es el genio fecundo que concibe con claridad admirable y ejecuta con decisión y perfección. Él es quien, con paso seguro y firme, sabe sacar las consecuencias del arte **leonardesco**, e incorporando la grandiosidad, el dramatismo y la "terribilitá" **miguelangelesca**, da forma al Renacimiento del siglo XVI.

Rafael, como todos los genios, se apoya en el estilo de sus predecesores y contemporáneos, pero lo hace fundiendo esos estilos en el crisol de su propia personalidad, nacida bajo el signo de la **proporción** y de la **medida**, de la **belleza ideal** y de la **elegancia**. Espíritu permeable a las sugerencias ajenas, sería injusto negarle por ello una capacidad creadora verdaderamente extraordinaria y rara vez igualada en la historia del arte.

La vida de Rafael, pasados sus primeros años, es una carrera ininterrumpida de triunfos. Nace en Urbino en 1483. Es persona de complexión débil, más bien pequeño de cuerpo, de ojos grandes, de mirar dulce y expresión ingenua, de color pálido y largos cabellos negros. Hijo del pintor Giovanni Santi, queda huérfano a los doce años y le toma bajo su protección Timoteo Viti que apenas le dobla la edad. Cuatro años después, en 1499, ingresa en el taller del **Perugino**, donde permanece hasta que cumple los veintiuno. Rafael regresa entonces a su patria, pero los días felices de Urbino han pasado. El buen duque Federico ya no vive y es necesario emigrar. Al trasladarse a Florencia se inicia un nuevo periodo en su carrera artística.

Genio extraordinariamente precoz, antes de marchar a Florencia produce ya obras notables que prueban la rapidez y talento con que asimila el estilo peruginesco. Es la época del Rafael de las **composiciones simétricas**, de las figuras de **suaves movimientos**, casi femeninos, los **rostros redondos** y con **mirada de ensueño**, la ingenuidad en la composición y la **sencillez de las actitudes**.

► ENTREGA DE LAS LLAVES A SAN PEDRO (Vaticano. Capilla Sixtina).

Ya en Florencia pinta los "Desposorios" (1504), donde crea una vasta perspectiva de amplísimo horizonte al gusto peruginesco, que no puede por menos de hacer pensar en la (63 a 66 ►)"Entrega de las llaves" del Perugino, en el Vaticano. Más adelante, transformará totalmente este estilo, todavía en buena parte quattrocentista, pero conservará de su etapa umbría el arte de **componer con**

claridad, en gran parte el gusto por las amplias perspectivas, y el sentido de la **solemnidad** aprendido del Perugino.

Sus cuatro años florentinos son decisivos para su formación. Es la época en que Miguel Ángel esculpe el David y decora, en competencia con Leonardo, la Sala del Consejo. A la vista del estilo de estos maestros, es natural que encuentre el suyo umbrío, ingenuo y excesivamente sencillo. Rafael fija sus ojos ávidos de saber en el autor de la "Cena" y sus **personajes**, hasta ahora reposados, blandos y concebidos en plano, **comienzan a moverse** con nervio, a enriquecer sus actitudes con **escorzos** y **efectos de claroscuro**, a disponerse también en **profundidad**, y gracias a todo ello, a enlazarse unos con otros en forma mucho más sabia. Simultáneamente, la **expresión de sus rostros** gana en variedad.

Durante su estancia en Florencia, Rafael se forma como pintor de **Vírgenes**, uno de sus más legítimos títulos de gloria. En sus Vírgenes con Niño se funden en equilibrio admirable el sentido pagano renacentista con la belleza humana, depurado por el **idealismo** platónico, y la devoción cristiana. A la ingenuidad peruginesca suceden ahora los tipos propiamente rafaelescos con grave actitud rebotante de **nobleza** y **grandiosidad**. Todas las obras de este periodo nos dicen cómo la agrupación de personajes es problema que obsesiona a Rafael, y su obra posterior nos confirma cómo continuará preocupándole a lo largo de toda su vida.

No obstante las obras capitales que pinta en Florencia, no llega a considerársele en la ciudad del Arno artista de primer orden.

En 1508 marcha Rafael con una presentación para Julio II de su sobrino favorito, el nuevo señor de Urbino. Es acogido favorablemente por su paisano Bramante, y se le confía la decoración de la Sala del Sello –**La Stanza della Segnatura**– del Vaticano, lo que significa su consagración. Es la época en que Miguel Ángel pinta el techo de la capilla Sixtina. Rafael cuenta veintiséis años y ya no sale de Roma. El pontificado de León X aportó notables cambios a su carrera. Tras la muerte de Bramante en 1514, el alejamiento de Miguel Ángel, el fracaso de Leonardo, Rafael es el único de los grandes artistas llamados a Roma por Julio II. Todo lo relativo a las artes lo lleva él: dirección de las obras de arquitectura en el Vaticano, las "Logias" y su decoración, terminación de la Capilla Sixtina con una serie de tapices (diez cartones) a lo que se agregan todos los encargos particulares, sin hablar de la dirección de las antigüedades y excavaciones.

Rodeado de admiradores y solicitado por todos, sólo vive días de gloria. Pero esos días no son largos. El Viernes Santo de 1520, cuando cumple los treinta y siete años, muere rodeado de admiración, a la que sólo falta el carácter divino para ser verdadero culto.

Formado en uno de los centros más cultivados del humanismo, Rafael conservó la aspiración esencial hacia una humanidad serena; en él se da la fusión de lo cristiano y lo antiguo (Vírgenes); con sutil sensibilidad revivió los temas mitológicos. El arte de Perugino le facilitó las tonalidades rubias, el paisaje espacioso y sereno; de Leonardo tomará el sfumato; de Miguel Ángel sus formas; de los venecianos y de Tiziano su pintura tonal y el luminismo. Toda esta evolución está inscrita en las "Estancias" así como la aparición de una escuela que sucede al pintor.

Aunque su pintura es fiel a la realidad, apunta a una finalidad idealizadora, el platonismo. Fue un gran dibujante y colorista de pigmentos claros y oscuros. Sus formas llenas y macizas, describen bellísimas curvas. Podemos distinguir varios periodos en su obra:

- Periodo Urbino que nos acredita la precocidad del maestro ya que la última obra de esta etapa fue pintada a los trece años.
- Periodo umbro influenciado por Perugino de quien captó el éxtasis místico.
- Periodo florentino pasa de la coloración pastosa de la escuela umbra a la clara, suave y transparente de Florencia, es la etapa de las Madonnas y de los cuadros de paisaje en forma piramidal.
- Periodo romano, última etapa, en ella se convierte en un espléndido decorador al fresco. Adquiere una visión escénica monumental para organizar vastos conjuntos.

Una carrera rápida y breve, una seducción infinita, un éxito irresistible; Rafael, que fascinó a su tiempo, ha sido sin duda el pintor más admirado del mundo.

► **DESPOSORIOS DE LA VIRGEN.** Óleo sobre tabla. 1504. 170 x 118 cm. Pinacoteca de Brera. Milán.

67 a 69 ► Pieza capital para el estudio de la pintura del maestro, se halla firmada y fechada –por medio de una inscripción en letras capitales, sobre el arco central del templo– en 1504, año de su traslado de Perugia a Florencia. Corresponde, por tanto, al fin de su periodo umbro y es el primer cuadro documentado del artista. Fue pintada por encargo de la familia Albizzini para la capilla de San José de la iglesia de San Francisco en Città di Castello, en cuyo altar se conservó hasta 1798. En 1798, la municipalidad donó el cuadro al general napoleónico Lechi. Este lo vendió al anticuario milanés Sannazzari, con cuya herencia pasó al Ospedale Maggiore de la ciudad. En 1806 el gobierno de Eugène de Beauharnais la adquirió para la Academia instalada en el Palacio de Brera.

Es obra de su etapa de Florencia tras abandonar el taller de Perugino. De éste toma como modelo compositivo "La entrega de las llaves a San Pedro", cuadro de la capilla Sixtina: un grupo en primer término, un enlosado de mármol marcando una sencilla perspectiva, otros personajes a medio término y un templete arquitectónico al fondo.

"Los Desposorios de la Virgen" se hallan compuestos en dos zonas que corresponden a distintos términos espaciales. En la parte baja un primer plano con las figuras principales, la Virgen y san José, éste colocando el anillo matrimonial en presencia del Sumo Sacerdote. La figura mariana lleva un cortejo de doncellas, mientras que san José está acompañado por varios varones; uno de ellos rompe su vara en la rodilla, simbolizando su renuncia a desposar a la Virgen, cuya mano pretendía. Rafael ha caracterizado a los personajes con un criterio heterogéneo. Las figuras femeninas, el sacerdote y san José visten "a la antigua", mientras que la indumentaria del grupo de hombres responde a la moda italiana de los primeros años del siglo XVI. De la misma manera trata a los personajes que pueblan la mitad superior del cuadro. El pintor ha descrito con minucia y rigor el edificio del fondo, de planta poligonal de 16 lados erigido sobre un podio escalonado y cubierto con cúpula o lucernario. En torno a su cuerpo central se

desarrolla una galería porticada, cuyo espacio interior subraya la presencia de las tres figuras. La preocupación por los conceptos espaciales lleva, asimismo, a Rafael a mostrar el horizonte lejano a través de la puerta del templo, abertura que facilita la conexión entre las onduladas líneas del paisaje que se extiende a ambos lados del edificio.

El cuadro es una de las más logradas composiciones del clasicismo. La insistencia en un esquema cerrado, en este caso el círculo, es evidente. Las figuras forman uno en su disposición, círculo que se repite en la construcción del fondo, claramente inspirada en obras de Bramante; o en ciertos dibujos arquitectónicos de Leonardo.

La amplia perspectiva, pautada en profundidad por las losas convergentes del suelo se complementa con la escala de los personajes dispuestos en tres planos, así como el templo centrado del fondo, que sirve en su puerta central como punto de fuga de la composición. Elemento de referencia espacial y de enlace entre las figuras próximas y los restantes planos de la composición es el pavimento de mármoles bicolors y traza geométrica. Sus piezas cuadradas se reducen y deforman progresivamente, creando la perfecta ilusión de la distancia. Al mismo tiempo, el severo despiece lineal sirve para valorar, por contraste, la morbidez (blando, delicado) humana de las figuras, cuyos contornos suaves se superponen a la rígida retícula.

Estilísticamente cabe señalar dos factores determinantes de la fórmula adoptada por Rafael en los Desposorios de la Virgen. En primer lugar, la enseñanza todavía fresca de su maestro Perugino, superada, sin embargo, por la manifestación de una personal manera de dibujar y modelar las formas —evidente en los detalles del cuadro—, así como por una ambición espacial y un énfasis en el escorzo mucho más avanzados que los de aquel artista. El equilibrio entre composición racionalista y un tratamiento poético de la figura permite considerar esta obra como primer jalón de la precoz madurez de Rafael, quien al ejecutarla contaba tan sólo veintidós años de edad.

► MADONNA o VIRGEN DEL JILGUERO. Óleo sobre tabla. 107 x 77 cm. Galería de los Uffizi, Florencia. 1507.

70 ► En el cuatrienio florentino produjo Rafael una admirable galería de efigies marianas que, con belleza serena, enclave piramidal isósceles, colorido vivo y luminoso, moderado con el suave sfumato leonardesco, y asentadas ante claridades paisajísticas de sedante poesía, se constituyen en gala de los más importantes museos del mundo.

Al llegar a Florencia, en 1504, Rafael Sanzio era un jovencísimo pintor provisto de la experiencia obtenida en el taller de Perugino. "La Virgen del jilguero" muestra, sin embargo, la apertura del artista a nuevas influencias, puesto que al carácter un tanto peruginesco de la figura mariana hay que sumar un interés por el estudio del modelado que sin duda deriva del conocimiento de la obra de Miguel Ángel. Propios de la personalidad de Rafael son el gusto por la idealización de la forma, su inclusión en un paisaje bucólico y el método compositivo, que tiende a lograr un equilibrio de masas.

El cuadro fue ejecutado hacia 1506 por encargo de un caballero florentino llamado Lorenzo Nasi, cuya casa fue destruida por un alud de rocas en 1547; la

catástrofe causó la fragmentación de esta tabla, cuya antigua restauración es todavía visible.

► LA DISPUTA DEL SACRAMENTO. Estancia de la Signatura. Palacios Vaticanos. 1508-1511. Base 7,70 metros.

71 a 78 ► Habiendo decidido el Papa Julio II habitar las salas del piso segundo del palacio Vaticano, hizo llamar al joven Rafael para que volviera a decorar las estancias con motivos referentes al desarrollo y triunfo de la Iglesia Católica. Se trata, pues, de un tema en relación con la Teología. Rafael mandó borrar las pinturas quattrocentistas, y realizó un conjunto de frescos en los que dio lo más maduro y monumental de su genio pictórico.

En la zona superior, la Trinidad con el Padre en lo alto; Jesús a la mitad y debajo el Espíritu Santo. Jesús en Deesis preside un cónclave de doce personas. Patriarcas, profetas y apóstoles forman la iglesia triunfante en el cielo. En la zona inferior de la Disputa, un altar central expone la Eucaristía. Grupos de prelados meditan y discuten su significado. Algunos llevan nombres en su aureola, los demás han sido más o menos reconocidos al azar. Un grupo de tres jóvenes miran extasiados el Sacramento. Rafael tiene predilección por los jóvenes de su edad. En todas sus composiciones históricas donde represente héroes y santos introduce figuras de mancebos que no tienen otra excusa para estar allí que su juventud y belleza.

Sin apenas recurso a la arquitectura, la gran cantidad de personajes y su disposición en semicírculos superpuestos forman un grandioso escenario. Representa el triunfo de la Iglesia más que la disputa teológica sobre el sacramento de la Eucaristía.

El eje vertical vertebra toda la composición. Desde abajo hacia arriba aparecen todos los elementos principales: el altar con la custodia conteniendo el Pan Eucarístico, el Espíritu Santo rodeado de los cuatro ángeles que portan los Evangelios, la Deesis con un Jesucristo humanizado, mitad desnudo, mostrando las llagas, y sobre el trono Dios bendiciendo.

En el nivel terreno, los grandes abogados de la Iglesia, prelados, pontífices y teólogos meditan o leen de forma recogida, otros gesticulan de manera grave, hasta grandilocuente. Del lado izquierdo del altar está sentado San Gregorio Magno, que ha tomado los rasgos de Julio II, acompañado de San Jerónimo; del lado derecho, San Ambrosio y San Agustín. Son reconocibles otros personajes coetáneos: Fra Angélico, Bramante, Sixto IV, Savonarola, Dante... Tampoco tenemos una interpretación segura de todas estas figuras, parecen distinguirse, en los cuatro ángulos del altar, los cuatro doctores de la Iglesia de Occidente: Ambrosio, Agustín, Gregorio y Jerónimo. Al lado de este último está Gregorio el Magno, y los más inmediatos son Santo Tomás de Aquino, el franciscano Buenaventura, Dante con la corona de laurel y sobre todo, cosa sorprendente, Savonarola quemado por hereje pocos años antes. Todos están como en éxtasis, llenos de mansedumbre, de fe en la Humanidad de Cristo y en la humanidad y relación de la Iglesia terrestre con la divina cohorte que aparece en los cielos. Sobre este nivel un estrato de nubes, con cabezas aladas de angelitos, sostiene el coro solemne de los profetas, apóstoles y mártires de la Iglesia. Son reconocibles por sus atributos: desde la izquierda, San Pedro, Adán, David... desde la

derecha, San Pablo, Abraham, ?, Moisés... En el tercer nivel, seis ángeles flotan suspendidos con sus túnicas, sin agitar las alas en la base de la nube celeste. Una cúpula dorada de ángeles sobrevuela por encima.

Es una composición grandiosa estudiada en los mínimos detalles, pero cuyo conjunto ha sido concebido a modo de un inmenso ábside humano coronado por la Deesis y el firmamento celeste. Filosóficamente la representación del asunto está acorde con las ideas neoplatónicas tan en boga a fines del siglo XV y principios del XVI. La Disputa está en relación con la exposición y glorificación de la VERDAD revelada, la mantenida oficialmente por la Iglesia Romana... Esta verdad no está interpretada artísticamente al modo celebrativo, colorístico y hormigueante de van Eyck, sino con el convincente poder del humanismo del Pleno Renacimiento. Es una exaltación no sólo en interés de la iglesia general, del pueblo de los creyentes, sino más bien de los grandes hombres de fe y de los humanistas contemporáneos que se reconocen a sí mismos en el escenario.

Situada enfrente de "la Escuela de Atenas", lo que simboliza con este fresco es el triunfo de la Eucaristía; esto es, el Triunfo de la religión y del saber de tipo religioso. Los personajes, como en "la Escuela de Atenas", vuelven a tener un doble valor, son personajes históricos y bíblicos a la vez que hombres de la época de Rafael. La insistencia en el valor de la perspectiva monofocal y del esquema centralizado es aquí mayor si cabe que en la composición vecina. Todas las líneas de fuerza convergen hacia un punto central, la Eucaristía, que aparece de esta manera enormemente enfatizada y resaltada, como protagonista absoluta.

En la composición de la Disputa cada gravedad retórica se disuelve en canto distendido. Las figuras abandonan cualquier actitud estatuaria, cualquier forzamiento plástico: viven y respiran con comodidad, en el espacio profundo y circulado. La superficie del luneto proponía al pintor la idea del círculo.

Y Rafael proyecta este tema circular en la tercera dimensión a través de tres semicírculos: de la Iglesia militante abajo –con sus santos, sus obispos, sus papas–; de la Iglesia triunfante en el medio –con la Trinidad que sobresale en medio de la escuadra de los apóstoles, de los profetas y de los patriarcas–; y de la Gloria de los ángeles en vuelo, en la cúspide, como suspendidos en hilos de oro. Se trata de un tipo de perspectiva que, aunque obedece a reglas tradicionales, se aplica no ya para medir el limitado espacio terrestre, sino para crear una nueva métrica para la conquista del espacio universal. El espectador ya no es dejado fuera del cuadro, sino que es atraído al interior de la amplia composición: el hombre es ahora centro del universo, casi eje en torno al cual dan vueltas, perennes las esferas de los cielos.

Pero no es sólo espacio el arte de Rafael en la Disputa, es espacio y es figura. Los volúmenes de las figuras viven en este espacio exaltado y amplísimo una vida plástica plena, suavizados, sin embargo, por el sutil sfumato, para evitar toda exactitud de límite y englobarse más fácilmente con el espacio, en una relación de armonía suprema.

Otra luz invade el espacio, y es una luz firme, como la de Piero. Pero si aquella se fijaba inmóvil en una hora de media mañana de primavera, esta está depurada de toda alusión a la estación y a la hora solar, libre de cualquier relación con el tiempo: de modo que puede tolerar sin disonancia la invasión del oro en el semicírculo radiado detrás del Padre Eterno.

► LA ESCUELA DE ATENAS. Hacia 1508-1511. Base 7,70 m. Fresco. Palacios Vaticanos. Estancia de la Signatura.

79 a 85 ► Está situado justo frente a la Disputa. Representa el cuadro general de la sabiduría clásica de la antigua Grecia, especialmente de la ciudad de Atenas y, por tanto, es el contrapunto a la sabiduría cristiana de la Disputa.

Bajo el vasto escenario arquitectónico, al estilo de las antiguas basílicas romanas (parece estar inspirada en la de Constantino), bajo la presidencia de Apolo y Minerva, se despliegan los grupos de sabios enfrascados en animadas conversaciones. En el centro, rodeados por discípulos, aparecen: Platón (con los rasgos de Leonardo) portando el "Timeo" (tratado sobre el origen del cosmos), y señalando al cielo como significando que éste es la fuente de donde provienen las ideas filosóficas, es la expresión misma del idealismo filosófico; y Aristóteles, portando su libro "Ética", que extiende la mano indicando la tierra y su significado positivo como fuente para la ciencia humana. En la parte de la izquierda, Sócrates, perfil de fauno, demuestra sus argumentos a Jenofonte, Esquines, Alcibiades (quizás Alejandro, con casco y armado). Abajo, delante de la escalinata, Epicuro, laureado, escribe sobre un podio. De Pitágoras (personificación de la aritmética y la música), toman nota Averroes tocado con turbante y otros. Al lado, Heráclito, pensativo y triste (retratado como Miguel Ángel) da la espalda a Parménides a cuya filosofía se oponía. En el centro de la escalinata, Diógenes el Cínico, que renegaba de las posesiones terrenales y de las convicciones sociales, está tumbado de cualquier manera, indiferente a lo que sucede a su alrededor. En la derecha, Arquímedes o Euclides (como Bramante) explica con el compás los teoremas a sus discípulos. A su lado, Ptolomeo coronado, de espaldas al espectador, lleva la esfera terrestre; mientras Zoroastro lleva la esfera celeste. Semioculta, una cabeza con un sombrero negro, mira hacia fuera, es el autorretrato. Tiene a su lado a Sodoma, uno de sus discípulos. Cada personaje se expresa con convicción y su gesto está marcado por elegante nobleza.

El escenario no es menos digno. Grandiosa monumentalidad arquitectónica racional, con una visión unitaria que proporciona el punto de fuga central en la mano de Platón, lugar donde confluyen las líneas del pavimento y las cornisas.

En los grupos existe una verdadera ciencia de la composición y del equilibrio, se aúnan la variedad de posturas y la unidad de los contornos cerrados. Esto es así de tal forma que la variedad y la multiplicidad de los elementos compositivos no da ninguna sensación de irregularidad, sino más bien de equilibrio y orden.

Toda esta clase de magnificencia sirve para demostrar la otra vertiente de la VERDAD, la que procede de la naturaleza por medio del estudio de la filosofía y de la ciencia. Así, el fresco es un manifiesto renacentista de los grandes principios de la sabiduría de los antiguos.

Las figuraciones de la bóveda contienen en síntesis los conceptos que luego se desarrollan y ejemplifican en las composiciones de las paredes. En la pared que está debajo de la "Teología" se encuentra el gran fresco conocido como "La Disputa del Sacramento", pero es más correcto interpretarlo como Iglesia triunfante o iglesia militante. En la bovedilla opuesta, debajo de la Filosofía, está "La Escuela de Atenas", o sea la reunión de los filósofos y los científicos de la antigüedad, mientras debajo de la Justicia está la bovedilla de las "Virtudes", que

contiene en tres figuras femeninas las personificaciones de las otras tres virtudes cardinales, acompañadas por cinco ángeles, tres de los cuales llevan los atributos de las virtudes teologales; la pared se completa con dos frescos, a los lados de la puerta, de tema jurídico, al representar "La entrega de las Pandectas a Justiniano" (derecho civil) y la "Aprobación de las Decretales por parte de Gregorio IX" (derecho eclesiástico). En la parte opuesta, por último, debajo de la Poesía, está representado el "Parnaso" con Apolo, las musas y los poetas.

Por tanto, detrás del poema pictórico de Rafael hay un programa complejo. Se han propuesto, por parte de la crítica iconológica, varias interpretaciones, pero la más convincente y difundida es la que ve en el ciclo la exaltación de las ideas de lo verdadero (la verdad revelada en la "Disputa" que tiene por encima la "Teología", la verdad racional en la "Escuela" que está debajo de la "Filosofía"), del bien (en la "Justicia" y en la pared de las "Virtudes") y de lo bello (en la "Poesía" y en el "Parnaso" –conjunto de todos los poetas–). En otras palabras una especie de visualización de las tres grandes ramas del pensamiento, la gnoseología (teoría del conocimiento), la ética (moral) y la estética (belleza), en perfecta armonía bajo la égida del espíritu divino.

VERDAD	REVELADA (Disputa del Sacramento) TEOLOGÍA. RACIONAL (Escuela de Atenas) FILOSOFÍA.
BIEN	(VIRTUDES TEOLOGALES Y CARDINALES) VIRTUDES. JUSTINIANO Y GREGORIO IX publicando sus códigos. JUSTICIA.
BELLEZA	(El Parnaso) POESÍA.

Todas constituyen el gran conjunto de las ideas neoplatónicas, expuestas en los frescos de esta primera estancia. Se exalta la Verdad y el Conocimiento. Hombres modernos y antiguos se mezclan simbólicamente. La estancia de la Signatura es la primera de las que el papa Julio II mandó decorar a Rafael. Las estancias vaticanas forman un grandioso ciclo pictórico, que junto con la bóveda de la Sixtina de Miguel Ángel, son los más importantes programas del clasicismo romano en pintura. Sintetiza Rafael el saber filosófico y científico en el momento del clasicismo.

Los filósofos de la antigüedad tienen el rostro de personajes de la época de Rafael (Platón en el centro es Leonardo, Heráclito es Miguel Ángel...). Están pintadas las esculturas de Apolo y Minerva, los dioses mitológicos que alegorizan distintos aspectos del saber. La arquitectura es un homenaje a Bramante. Arquitectura, escultura y pintura están juntas en la Escuela del Saber.

Desde el punto de vista técnico, el perfecto uso de colores, luces y sombras, ayudan a clarificar la enorme complicación de la alegoría. El simbolismo está presente en toda la obra. Sus composiciones imaginativas, llenas de ensoñación, hacen que se clasifique a Rafael como simbolista, y en ciertos aspectos como precursor del surrealismo. Cada uno de estos personajes se expresa con convicción y su gesto está marcado por elegante nobleza.

Se ha planteado la hipótesis, muy sugestiva, de que al representar a los antiguos sabios con los rasgos de artistas contemporáneos Rafael intentaba confutar o impugnar la doctrina neoplatónica que despreciaba las artes visuales. Pin-

tores y escultores entran a formar parte de la asamblea de los doctos y las artes visuales son elevadas del nivel de las artes "mecánicas" al de las artes "liberales".

MIGUEL ÁNGEL, MICHELANGELO BUONARROTI, ARQUITECTO.-

86 y 87 ► Nace en Caprese, cerca de Arezzo (Toscana, cerca de Florencia) el 6 de Marzo de 1475 y muere en Roma en 1564. Es un monstruo de la naturaleza en facultades creadoras: arquitecto, poeta, pintor y sobre todo escultor. Es uno de los grandes hombres del Renacimiento italiano.

Su obra arquitectónica es tardía, pero se halla marcada por su genio. El ocaso de su vigor, alejaba ya por aquel entonces a Miguel Ángel de la escultura; pero aún podía hacer obra de arquitecto. En tiempos de la capilla Médicis, había trabajado en ese dominio.

88 y 89 ► Si la fachada de San Lorenzo, en Florencia, de la que tenemos un bello modelo (1916), no pudo realizarse, no sucedió lo mismo con la Biblioteca Laurenciana; comenzada en 1524 por Miguel Ángel y terminada según sus planos, en 1560, por Ammannati. En un vestíbulo de extraña belleza, con estípites (elemento en forma de tronco de pirámide invertido, a veces tiene una función sustentante) que enmarcan falsas ventanas, la escalera parece verterse aplastándose contra el suelo; es notable el efecto de dinamismo contenido que producen sus elementos constructivos.

En Roma, el estilo de Miguel Ángel se eleva a una majestad austera en los tres palacios del Capitolio, duramente ritmados por pilastras colosales bajo entablamentos muy pesados, cuya estructuración en trapecio, por lo demás impuesta por antiguos cimientos, evoca el arte de la perspectiva escénica, en pleno desarrollo en la época del barroco. Arquitecto de San Pedro, de 1546 a 1561, el anciano fue perseguido por los amigos de Antonio da Sangallo el Joven, su predecesor, de quien había criticado la labor. Miguel Ángel sólo raramente diseñaba maquetas, al punto de que, en 1557, un error cometido por el contratista de obras en la curva de un arco obligó a demoler la bóveda de la tribuna sur. Sobre un tambor demasiado ligero de piedra caliza o amarillenta (travertino) –que Vanvitelli tuvo que reforzar con hierro en el siglo XVIII– Miguel Ángel alzó la cúpula según maquetas ejecutadas muy tarde y a instancias de sus amigos. Es sabido que la cubierta exterior fue rehecha con nuevo perfil por Giacomo della Porta y ya no corresponde al modelo de Miguel Ángel.

Miguel Ángel veía siempre las cosas a gran escala, para los trabajos que le proponían, lo que él sugería era excesivo para los recursos que poseían sus patronos, por este motivo las obras quedaban incompletas o reducidas a un plan menos ambicioso.

Su personalidad cargada de dramatismo trascenderá a sus obras desde muy pronto. De carácter duro, difícil, variable extraño y solitario, despliega su obra a lo largo de la primera mitad del quinientos. Frente a la austeridad geométrica de Bramante, Miguel Ángel introducirá elementos decorativos que implicaban un cambio de estilo. En la arquitectura de Miguel Ángel resalta la sensación de movimiento, su belleza, su orden y el buen ritmo de los elementos arquitectónicos.

Sus grandes obras: La Biblioteca Laurentiana, sobre todo la escalera, San Pedro del Vaticano, la plaza del Campidoglio con los Palacios Farnesio y de los Conservadores.

► ESCALERA DE LA BIBLIOTECA LAURENTINA o LAURENZIANA. En la Iglesia de San Lorenzo de Florencia. 1524-1527. Continuada por Vasari.

90 a 93 ► Junto al claustro brunelleschiano inmediato al templo, en el que trabajó Antonio Manetti, biógrafo y continuador de Filippo, Miguel Ángel añadió la Biblioteca Laurentina o Mediceolaurentiana, encargo del propio Clemente VII, en 1524, y en ella trabajó hasta el Saco de Roma, en 1527. Vasari continuaría posteriormente los trabajos.

Del mismo modo que jamás terminó la Capilla de los Médicis, Miguel Ángel dejó sin realizar su proyecto de San Lorenzo, la biblioteca que habría de contener los libros y manuscritos coleccionados por los Médicis. Cuando se fue definitivamente de Florencia, a la Biblioteca le faltaba, entre otras cosas, su extraordinaria escalera. Años más tarde, Vasari le preguntó a Miguel Ángel cómo tenía pensadas las escaleras a fin de que pudiera terminarse la biblioteca. Miguel Ángel respondió: "Me viene a la mente cierta escalera, como si fuera un sueño, pero no creo que sea exactamente lo que había pensado porque tiene un aspecto desmañado". Como se le pedían detalles, hizo una descripción y luego preparó un modelo de arcilla para el constructor y lo envió a Florencia en una caja.

No hubo jamás escalera como ésta, producto cabal de la imaginación de un escultor que, en su extrema plasticidad, parece lava que cae. Subir por ella es difícil, como si se estuviera avanzando contra corriente, ascendiendo por el vestíbulo, que ejerce una presión particular, como si las paredes se abalanzasen desde atrás de los pares de columnas que se elevan en las hornacinas. Pero se experimenta un alivio al entrar en la sala de lectura de más de 50 metros de largo a la que se accede por una doble puerta, con su arquitectura ligera, contenida, sus filas de pupitres tallados y su rico suelo. La sobredimensión de la escalera con respecto a la planta hace que adquiera una presencia sobrecogedora. Sus tres tramos, que se unifican a una cierta altura, no están justificados por motivos funcionales y se articulan por razones expresivas y simbólicas.

En los dos compartimentos estancos, la sala de lectura y el vestíbulo o "ricetto", Miguel Ángel enfatiza la soledad de cada ambiente, en el que lo diseña todo, desde los muros al pavimento, la escalera y los pupitres, en busca de un silencio contrastante con el bullicio del mercado inmediato.

En su arquitectura adopta posturas extremadas: contrapone ventanas, por otra parte ciegas, de distinto ímpetu vertical y cuadrado, en acentuada tensión dinámica; en los soportes llega a perfilar pilastras en estípites trapezoidales; rompe asimismo frontones triangulares para dejar paso a lápidas epigráficas; la escalinata, con la asfixia de sus tres rampas, obligadas a acomodarse a la grada final, es también paradigma de su heterodoxia.

En esta obra Miguel Ángel mostró una sensibilidad premanierista, tanto en la organización plástica del muro como en los rasgos de la escalera y en la ocupación algo abusiva que ésta hace del espacio. El tratamiento plástico que tiene la escalera lo encontramos en la decoración del vestíbulo: contraste de color con la superficie de la pared blanca; relieve prominente de columnas, ménsulas,

frontones, pero comprimidos, hundidos en el muro. La escalera, el vestíbulo, así como el interior de la sala constituyen una adecuada fusión entre arquitectura y decoración. Es un diseño en un espacio irregular y limitado por gruesos muros, concebido a modo de escultura, en él se deja guiar más por lo humano que por lo puramente geométrico.

Algunos la han calificado de apoteosis del manierismo por la sublimación de la forma, y por su sistema artificioso y a la vez disciplinado. Esta escalera, con su triple rampa de escalones curvilíneos en la parte central y rectangulares en las laterales, tiene una gran riqueza y complejidad de movimientos, lo que será objeto de estudio por parte de los arquitectos barrocos. Miguel Ángel es un maestro en el manejo de las MASAS, de los ESPACIOS y de la LUZ.

-
- ▶ 94 ▶ BASÍLICA DE SAN PEDRO DEL VATICANO. ROMA.
 - ▶ 95 a 97 ▶ PLAZA DEL CAMPIDOGLIO. Colina capitolina. Roma. 1546.
 - ▶ 98 ▶ EXTERIOR DE LA CÚPULA DE SAN PEDRO DEL VATICANO DE ROMA. 1547-1564.
 - ▶ 99 y 100 ▶ INTERIOR DE LA CÚPULA CENTRAL DE LA BASÍLICA DE SAN PEDRO DEL VATICANO. ROMA. Terminada entre 1566-91 por Della Porta y Fontana.

Mirar párrafos en el comentario de la planta de Bramante. Páginas 5 y siguientes.

La tradición de construir cúpulas casi extinguido en la baja Edad Media, se renueva a partir de Brunelleschi y de la cúpula con la que cubrió el cimborrio de la catedral de Santa María de las Flores. Las atrevidas cúpulas del Panteón y la de Santa Sofía eran poco conocidas, la una por su desarrollo externo y la otra por su comprometida lejanía. De ahí resulta la genialidad y el talento creador de Brunelleschi.

Bramante aportó los cimientos de esta joya monumental. La concibió como un edificio cuadrado con cúpula central, estando dotado el conjunto de gran simetría. Se pretendía construir un templo que fuera el mayor de la Cristiandad, con la cúpula como motivo predominante. Esta debía estar sobre una planta de cruz griega en cuyos ángulos se instalarían cuatro cúpulas menores. Bramante muere al inicio de las primeras obras. Será entonces cuando se produzca el traspaso de la misma a Rafael y a Sangallo. Muerto Sangallo en 1546, Paulo III consigue vencer la resistencia de la curia romana, así como la de Miguel Ángel, para proseguir con las obras de la basílica. Este, en principio, rechaza la propuesta; según decía, la arquitectura no era su arte. Finalmente acepta a regañadientes exigiendo total libertad para modificar proyectos anteriores. En cualquier caso, este fue el encargo más importante de su vida. Acusado de perseguir intereses económicos, declaró que hacía el trabajo por amor a Dios.

En principio, anuló detalles que restaban simplicidad (torres, columnatas del exterior, etc.). También simplificó la planta de Bramante, quitando elementos accesorios, pórticos y aberturas que iban en detrimento de la resistencia de los muros.

La planta que Bramante proyectó para San Pedro no llegó a realizarse pero sirvió de modelo para la de Miguel Ángel. La primera consistía en una cruz griega

con un hueco central, para la cúpula, y brazos rematados por ábsides en cuyos ángulos se insertaban otros pequeños espacios también en forma de cruz griega, los cuales repetían en menores dimensiones la cruz principal. Miguel Ángel, además de robustecer las masas de los pilares del crucero para que soportasen mejor el peso de la cúpula, llegó casi a suprimir las cruces menores, puesto que parecían tener excesiva autonomía espacial, y las englobó en un pasillo cuadrado, con lo cual reforzó la unidad del conjunto. En suma, volvió a recoger de Bramante su idea generatriz de templo centrado, pero esta vez con una sola entrada, y no cuatro, una a cada extremo de la cruz griega; la planta queda inserta en un cuadrado de naves, equilibrando el peso de la gran cúpula central, que, con sus 42 metros de diámetro, rivaliza con la del Panteón.

Desde luego Miguel Ángel conocía bien las soluciones técnicas que se habían ido utilizando desde el Panteón de Agripa hasta "il cupulone", por eso resuelve la cúpula de San Pedro del Vaticano con parecido método al seguido por Brunelleschi, es decir, utilizando doble casquete, pero las dimensiones son algo mayores; y sobre todo el tambor es más alto. Probablemente por ello decide colocar aquí unos poderosos contrafuertes subrayados por parejas de órdenes corintios, que se continúan con los nervios netamente acusados, los cuales recorren el extradós de la cúpula para terminar en los pares de columnillas de la linterna. El papel sustentante de los contrafuertes queda oculto por las columnas, pero Miguel Ángel no intenta ocultar la estructura misma de la cúpula. Esta queda magistralmente dibujada en esa continuidad que va desde el arranque de los contrafuertes hasta la bola del remate final y todo ello articulado por la cinta del entablamento que corre sobre las pareadas columnas del tambor.

En la cúpula rehizo enteramente el proyecto de Bramante. Rechazó la imitación del modelo del Panteón, porque le parecía de un efecto grandioso por dentro pero con escasa visibilidad por fuera. La elevó sobre un alto tambor y alargó el volumen proporcionándole un perfil similar al del duomo de Florencia. Lo cinchó con gruesos nervios y le abrió buhardillas.

De 42 metros de diámetro, no es de media naranja, sino apuntada y nervada. Está elevada sobre un tambor cilíndrico con ventanas rectangulares coronadas con frontones curvos y triangulares separados por columnas pareadas. En el interior se pone de manifiesto la función lumínica de los vanos del tambor, rematados por frontones alternativamente rectos y curvos, como ocurre también en el exterior. Las dobles pilastras, que separan los vanos interiormente son asimismo una traducción plástica de los contrafuertes, visibles éstos solamente desde fuera. Para pasar de su forma esférica al cuadrado se construyeron bóvedas triangulares o pechinas.

En los imponentes ábsides, Miguel Ángel emplea parejas de pilastras de orden gigante, que encierran ventanales en dos y tres pisos, y al esfuerzo vertical de su dinámica contraponen otro cuerpo de pesantes masas y vanos apaisados, en una pugna dialéctica que repitió en la sistematización del tambor de la cúpula.

Miguel Ángel no vio las obras terminadas, habían quedado en el arranque de la cúpula en 1564, éstas se ejecutaron por su sucesor della Porta según planos y maqueta del maestro, terminándose las obras en 1591. Su discípulo alteró el aspecto de la linterna haciéndola más complicada y barroca con la que alcanzó el conjunto los 150 metros.

Mas tarde, Maderno convirtió la basílica en planta de cruz latina, con lo que al aproximarse a la fachada de San Pedro, entorpeció el dominio absoluto de la cúpula sobre el templo y sobre Roma, por lo que, para entender toda su grandiosidad y potencia, hay que contemplarla tras el ábside, desde los jardines Vaticanos.

La cúpula del Vaticano es solemne, inamovible. Su estructura pétreo se traduce en una comunicación visual más potente que la florentina; siendo de parecidas dimensiones resulta mucho más maciza, no asciende, como aquella, sino que ampara y defiende. La cúpula de San Pedro será desde entonces el símbolo de la nueva Iglesia que surge de la Contrarreforma. Con esta cúpula se fija el modelo definitivo de cúpula en Occidente. La cúpula iba a quedar como referente arquitectónico del paisaje urbano de la ciudad de Roma. Su fórmula manierista que combina el espigado volumen con la robusta plasticidad casi escultórica, la convertirían en modelo a imitar en el futuro.

MIGUEL ÁNGEL, ESCULTOR.-

101 ► Escultor, pintor, arquitecto, ingeniero militar, y también poeta, Miguel Ángel es uno de los maestros en los que se realiza el ideal universalista del Renacimiento italiano. Ya medio siglo antes, en tiempo de Brunelleschi, Masaccio, Donatello y Alberti, los florentinos habían abrigado la esperanza de superar en todos los dominios del arte el genio de Grecia. Miguel Ángel no sólo lo consiguió, sino que realizó una obra más grande aún, conciliando la belleza de las formas antiguas y la elevación espiritual cristiana. Pero su juventud estuvo llena de inquietudes. El principado de Lorenzo de Médicis terminaba cuando Miguel Ángel hizo sus primeros ensayos en el taller de Ghirlandajo y frecuentó los jardines de San Marcos donde se reunía una colección de antigüedades. Entre el legado de la civilización griega y la revelación cristiana, los pensadores florentinos habían establecido una suerte de sincretismo algo difuso que el arte tenía por misión imponer a los espíritus. Cristiano, Miguel Ángel tuvo que estremecerse ante los sermones de Savonarola, a quien indignaba la decadencia moral de Italia. Más tarde, vicisitudes políticas trabaron sus creaciones. Los Papas rechazaron las empresas personales de sus predecesores, Roma fue saqueada, Florencia sometida. Exilios, luchas, proyectos dejados en suspenso, reconciliaciones con los pontífices... ésta será la trama de la vida del artista.

La inquieta generación que antecedió a la de Miguel Ángel se interesó sobre todo por la anatomía, el movimiento de los cuerpos y el claroscuro. Miguel Ángel aprendió de las búsquedas dinámicas de Pollaiuolo, admiró a Leonardo, conoció los grabados de Schongauer, tomó ideas de Jacopo della Quercia, y de Donatello imitó el bajo relieve aplastado en su (101 ►) "Virgen de la Escalera". A Miguel Ángel lo que más le interesaba era la escultura y su talla en mármol, no le interesaba tanto el fundir sus obras en bronce. El único escultor que puede compararse a Miguel Ángel es Fidias.

En Miguel Ángel nos encontramos con todo el manierismo posterior y con un germen del barroco. El mundo soñado por Miguel Ángel es un mundo de gigantes, de actitudes grandiosas, facciones perfectas, gestos TERRIBLES. En sus obras personifica la energía, la fuerza y la grandiosidad, sus figuras son colosales y gigantescas, fruto de una energía creadora sobrehumana impregnada de un vitalismo angustioso, que se ha denominado **TERRIBILITÁ**. Miguel Ángel

reacciona frente al estilo amable y las sonrisas femeninas e infantiles de fin de siglo. Sus criaturas son gigantes arquetipos humanos con influencia **idealista**. En los cuerpos destaca la musculatura y el dinamismo que nos revela los años que el artista dedica al estudio de la anatomía. De su afán por el **movimiento** se derivará todo el manierismo posterior.

Miguel Ángel desarrolló su talento mediante la imitación de las grandes obras de todos los estilos. Comienza su carrera de escultor con un donatellismo y desde muy joven estudia con empeño la escultura clásica. Aún niño se pone bajo la tutela de Lorenzo el Magnífico, que le educará mostrándole el gusto por lo clásico. Entre sus obras juveniles tenemos "Cupido" y (102 ►) "la batalla de los Centauros".

Sus principales **ETAPAS** son:

I. ROMA (1496-1501).-

En 1496 Miguel Ángel abandona Florencia por la ciudad de Roma, la causa fue la falsificación que había hecho de un Cupido, éste lo enterró y más tarde lo vendió como si se tratase de una antigualla. Al conocerse el fraude Miguel Ángel decidió viajar a Roma.

Casi todas las obras de esta etapa fueron Madonnas. Un infante se apoya en el regazo de la mujer, una mujer en la que Miguel Ángel plasma los dolores de la maternidad, es la TERRIBILITÁ de los gestos. Entre éstas destacan la (103 ►) Madonna de Brujas y la (104 ►) Piedad del Vaticano. En ésta última, la suavidad leonardesca del rostro de la Virgen, el gesto sumiso de su brazo abierto, el amplio despliegue del sudario bajo el cuerpo extendido de Cristo componen la primera obra maestra concebida por el alma aún serena del joven maestro.

II. FLORENCIA (1501-1504).-

En Florencia hizo dos relieves circulares, en ambos está representada la Sagrada Familia, el tondo (relieve circular) de la (105 ►) Madonna con el Niño y el (106 ►) tondo de la Madonna con el Niño y san Juan. En los tondos aparece la domesticidad (la familiaridad, lo casero), un sentimiento más comunicativo con un modelado anatómico de mayor redondez.

Pero sin duda, lo más representativo de esta segunda época en Florencia es el (107 ►) "David". Realizado sobre un bloque de mármol abandonado por Agustino di Duccio, por juzgarlo demasiado estrecho para una estatua. El poco intenso despliegue de los miembros, impuesto por la insuficiencia de la materia, es compensado por un balanceo del cuerpo, que motiva una expresión de juventud, fuerza y desafío.

III. ROMA (1504-1513).-

Hemos llegado al año 1504 la fama que Miguel Ángel había alcanzado hace que éste sea llamado por Julio II para hacer su (108 ►) sepultura. Miguel Ángel sufrió su primer contratiempo con esta obra, ya que mientras que se encontraba en Carrara obteniendo mármol, el Papa se iba olvidando del sepulcro, la idea del sepulcro quedó relegada a un segundo plano, por lo que la grandiosidad del proyecto quedó reducida. Sin embargo, Julio II reservó a Miguel Ángel una compensación a medida de su genio. En marzo de 1508, unos meses antes de solicitar a Rafael para que decorase las Estancias, ofreció a Miguel Ángel la de la Sixtina, magna decoración que el artista acabó en 1512.

IV. FLORENCIA (1513-1534).-

Representa la segunda estancia en Florencia. Durante los Pontificados de León X y Clemente VII, Miguel Ángel estuvo ocupado principalmente en dos proyectos: 1º) La fachada de la Iglesia de San Lorenzo, en la que no obtuvo, a pesar del esfuerzo, ningún resultado. 2º) La segunda empresa que llevó a cabo para satisfacer a los dos Papas fue la de ejecutar sepulcros de los antepasados de su familia. Tampoco los realizó enteramente, el proyecto era para cuatro (109 ►) sepulcros y tan sólo se completaron dos. Los años de esta etapa en Florencia fueron los más penosos en la vida de Miguel Ángel.

V. ROMA (1534-1564).

En septiembre de 1534 Miguel Ángel regresó a Roma, donde pasará los últimos años de su vida. Esta etapa coincide con la relación con Victoria Colonna. Se produjo un cambio en el espíritu de Miguel Ángel que trascendió en su estilo y en los temas escogidos para sus obras. Su amistad con Victoria duró trece años ya que esta murió en febrero de 1547. De esta etapa son sus "Piedades" en las que muestra su desgarramiento de espíritu. El tema, antaño tan sereno en su expresión, se carga de patética desesperación. La carne desaparece de los cuerpos; no hay sino formas secas y espíritu sublimado, son obras, consumidas, sin acabar. El **MANIERISMO** se había impuesto en Miguel Ángel, rompiendo la armonía del cuerpo y el espíritu que había sido el detonante de toda su obra. El manierismo en su obra se plasmará en el dinamismo de los ritmos, la expresión de la fuerza, sufrimiento y pasiones, prefigurando con todo ello, el arte barroco.

Miguel Ángel se consideraba básicamente escultor. Posiblemente estemos ante el genio máximo de la escultura de todos los tiempos. Antes de realizar una escultura solía dibujar un esbozo a escala reducida de lo que quería plasmar, después resolvía los detalles y dibujaba desde diferentes ángulos la figura que iba a esculpir. Posteriormente, confeccionaba maquetas a escala con arcilla, cera o escayola. El siguiente paso consistía en ir personalmente a la cantera y elegir el bloque de mármol adecuado. Empezaba a trabajar la piedra por la parte frontal; esbozaba los contornos y esculpía las extremidades que solían sobresalir. Poco a poco iba labrando el mármol, capa por capa, hasta llegar a las partes más profundas de la figura. Entendía que la tarea del escultor consistía en el arte de sacar y no de añadir; es decir, de extraer una figura que ya existía dentro de la piedra.

Las características más sobresalientes de su escultura son: la grandiosidad de las figuras; sus facciones, que reflejan interiores apasionados; sus anatomías, dotadas de una gran tensión vital y de un dinamismo contenido; y, por último, una gestualidad, expresiva hasta el dramatismo, que sus contemporáneos llamaron "terribilitá".

Buonarroti fue un creador incansable que estuvo activo hasta el último momento de su larga vida. Su principal enemigo era él mismo, ya que nunca se sentía satisfecho con su trabajo y ese perfeccionismo exacerbado le hacía estar siempre en tensión y de mal humor. Su irascibilidad era tal que un amigo le escribió: "Dais miedo a todo el mundo, hasta al propio Papa". Este rasgo de su carácter también revirtió en que este hombre tremendamente vital no terminara muchas de sus esculturas, sobre todo las que inició en el último periodo de su vida. Para estas obras, inacabadas por considerar que había conseguido la forma deseada o porque no podía estar a la altura de su tremendo nivel de autoexigencia –y

que actualmente se reverencian igual que las acabadas—, se ha acuñado el término "non finito".

-
- ▶ VIRGEN DE LA ESCALERA (MADONNA DELLA SCALA). Relieve. Mármol. Florencia, Casa Buonarroti. 55,5 x 40 cm. 1490.

110 ▶ Su primera obra escultórica es un relieve mariano, "la Virgen de la escalera", cincelado en mármol cuando sólo contaba unos dieciséis años. En él se advierte un dominio excepcional en el uso del "schiacciato" (relieve con ligeras degradaciones en perspectiva hacia el fondo, muy de moda en el Quattrocento) y un gusto pagano por el desnudo. La Virgen se sienta tranquila y majestuosa sobre un bloque de piedra lisa, casi parece no darse cuenta del Niño que tiene en su regazo al que está dando de mamar. Su mirada ausente, permanece indiferente a los niños de la escalera del fondo, ocupados en arreglar unas colgaduras, e incluso al espectador.

Miguel Ángel muestra una preocupación pictórica de técnica y ejecución donatelliana, consiguiendo un efecto de perspectiva con la superposición de tres planos de diferente grosor. Vasari dijo con entusiasmo que era "tan igual al estilo de Donatello que parecía realmente de Donatello, pero con más gracia y mejor diseño". Da la impresión de estar absorta en un instante espiritual.

-
- ▶ PIEDAD. Roma. Basílica de San Pedro del Vaticano. 1,74 de altura x 1,95 de longitud de la base x 0,69 metros de profundidad. Mármol. 1497-1501.

111 a 117 ▶ A fines de 1497, Miguel Ángel recibió del cardenal francés Jean Bilhères de Lagrulas el encargo de realizar una "Piedad" en mármol para la basílica de San Pedro. Esta obra no sólo supone un logro admirable del arte cristiano, pleno de inspiración y simbolismo, en el que sobre las rodillas de una madre juvenil y bellísima reposa el cuerpo apolíneo y sereno de Cristo sin rictus alguno de dolor, personajes ambos expresión de la belleza platónica; también se da en ella la concreción plástica de una perfecta forma cerrada, piramidal y equilátera, que ejemplifica la racionalización clásica teorizada por Wölfflin.

En pos de lo que él dio en llamar "la imagen del corazón", Miguel Ángel dejó de lado la realidad convencional sustituyéndola por una serie de paradojas extrañas que dan origen a una superrealidad. Aunque muerto, el Cristo todavía está vivo, con las venas distendidas por el pulso de la vida, con el cuerpo relajado por el sueño, el torso se ajusta al molde que forman el brazo y el regazo de su Madre.

La Virgen representada tradicionalmente como una mujer desencajada por el dolor, aparece aquí mucho más joven que su Hijo, como la personificación de la "pureza perpetua". Y mientras el Cristo es de tamaño real, la Virgen excede en tamaño a las figuras reales. Si estuviese de pie mediría casi dos metros y medio, sin embargo, su cabeza tiene el mismo tamaño que la de Cristo. Uno de los enigmas de la obra es que proporciones tan disparatadas no molestan en absoluto al espectador.

Ya hemos hablado antes de la suavidad leonardesca del rostro de la Virgen, el gesto sumiso de su brazo abierto y el amplio despliegue del sudario bajo el cuerpo extendido de Cristo. Miguel Ángel se había comprometido a esculpir "la obra de mármol más bella que Roma pueda exhibir", y puso buen cuidado en

que "La Piedad" fuera eso en todos sus detalles. Ninguna de las otras esculturas que salió de sus manos está tan acabada. Su superficie resplandece de tan pulida, su delicado modelado da al frío mármol el calor de la carne viva y las vestiduras tan cuidadosamente talladas comunican una energía vibrante a toda la obra. Ese acabado casi de cerámica vidriada lo consiguió tras pulir pacientemente la superficie, ya alisada primero mediante limas, con piedra pómez y después con puntas de paja y yeso.

Incluso la base –la áspera tierra en que se apoyan los pies de la Virgen y del Cristo– fueron objeto de la más minuciosa atención. Aquí utilizó el cincel casi como si fuera un lápiz para dibujar en el mármol líneas rítmicas, golpes vastos y toscos, perforaciones sombreadas, logrando así marcar dramáticos contrastes con las ondas suaves y fluidas del ropaje de la Virgen, adelgazado en algunas partes hasta el punto de parecer traslúcido.

Hasta el siglo XV, el tema de la pietà pertenecía casi exclusivamente a los artistas del norte de Europa, cuyas toscas figuras principalmente de madera, parecían destinadas a impactar a los creyentes con el sacrificio de Cristo. Miguel Ángel, que dominaba ya todo sobre línea, diseño, perspectiva y anatomía, escogió este tema extraño y difícil, lo despojó de su horror y lo aplicó al mármol, medio difícil para composición tan exigente. Al poner el acento no en el dolor de la Virgen, sino en su aceptación del destino, trató de mover al espectador a la reflexión filosófica. "Si la vida nos agrada –escribió en una ocasión–, la muerte, que proviene de las manos del mismo creador, no debe desagradarnos". El tema de la muerte en la Piedad de San Pedro, está tratado de modo patético, ennoblecido, casi tácito, pero siempre intenso, y resulta estremecedor recordar que esta imagen era objeto de culto por parte de las parturientas, que la invocaban para que las protegiese de las fiebres puerperales, de donde su denominación popular como "Virgen de la fiebre".

El conjunto contrapone la desnudez del cuerpo estilizado de Jesús al ropaje de profundos pliegues de María, la pesadez de la Virgen fuertemente apegada a la Tierra a la liviandad del Redentor, que sólo toca el suelo con el pie derecho. Enmarcando delicadamente el rostro de María con los blandos pliegues de su manto, dio a las facciones una belleza física y espiritual desusada para el tema. Y sacando el mayor provecho de su exhaustivo conocimiento de la anatomía, hizo de la figura desnuda de Cristo la quintaesencia del hombre. Esta obra expresa también la creencia neoplatónica de Miguel Ángel de que la belleza física es la manifestación de un noble espíritu.

Indeciso entre la imitación de lo clásico, o sea de lo corpóreo, y la espiritualización, proclive al racionalismo, pero con profundas perplejidades interiores, Miguel Ángel, confiere a esta obra una íntima inquietud, ya sea usando de un drapeado tardo-gótico, para crear un contexto y un vínculo de inmediata continuidad entre la Madre y el Hijo, ya sea ensayando el aislamiento en el espacio del cuerpo desnudo, por medio de contornos sensuales y sinuosos.

Haciendo honor a la afirmación de que ningún otro escultor podría hacer una obra mejor, fue capaz de coger un bloque de mármol blanco, más ancho que alto, y tallar, en forma piramidal, una estatua de admirable compacidad y monumentalidad en la cual María exterioriza su dolor con un solo gesto: una mano extendida. El artista firmó su obra, cuando sólo contaba 24 años, en letras capitales romanas sobre la banda que atraviesa el pecho de la Virgen: "Michael An-

gelus Bonarotus florentinus faciebat". En un principio esta escultura se trasladó a la iglesia de Santa Petronella, seguramente porque allí estaba enterrado el cardenal Lagraulas que la encargó. Posteriormente, antes de 1519, fue trasladada a la basílica de San Pedro.

El 21 de mayo de 1972 la imagen sufrió un brutal atentado cuando un perturbado golpeó el rostro de la Virgen con un martillo, motivo por el que hubo de ser restaurada y luego protegida con medidas de seguridad.

► DAVID. 1501-1504. Mármol. 4,10 metros de altura. Florencia. Galería de la Academia.

118 a 122 ► A instancias de la municipalidad de Florencia, Miguel Ángel, que tiene 26 años, emprende la difícil tarea de extraer de un gran bloque de mármol, largo, estrecho, y de varias toneladas de peso, la monumental estatua de David. Esta obra destinada en principio para un contrafuerte de la antigua fachada de Santa María da Fiore, había sido encargada a Agostino di Duccio en 1460, pero éste no pudo tallar los seis metros de mármol asignado. Había estado durante 40 años en el patio de la Catedral, como un imponente fantasma que recordaba a todos los escultores el desafío que representaba su oficio. Miguel Ángel la concluyó en poco más de dos años y fue tal la aceptación de la obra que se cambió su lugar de destino y fue colocada en la plaza principal de la ciudad, ante el Palazzo Vecchio, en la plaza de la Señoría, en donde estuvo hasta 1873.

En la actualidad se encuentra en la Tribuna construida para alojarlo por el arquitecto Emilio de Fabris en la galería de la Academia de Florencia.

El David es la obra en la que se exhibe de manera más clara el genio escultórico de Miguel Ángel. Miguel Ángel se siente inspirado ante aquel bloque interminable, pero su forma alargada y estrecha le obliga a hacer una obra casi plana, en la que no puede permitirse ninguna contorsión; en comparación con la riqueza de planos del Moisés, que labra muchos años después, el David está concebido como la figura de un relieve; la sabiduría del escultor radica en haber sabido concentrar en una figura sin formas centrífugas, de miembros que se contienen en torno al tronco, toda la tensión dinámica de un cuerpo vigoroso. El enorme atleta desnudo rompe además con la iconografía tradicional, en la que se representaba a David como una figura pequeña, con frecuencia todavía adolescente (Donatello, Verrocchio).

Su elección del tema fue muy natural. El personaje del pequeño y bravo David batiendo al Gigante, había atraído siempre a Florencia como símbolo de sí misma, dispuesta a recibir a cuantos acudieran en defensa de su libertad. Junto con numerosas versiones menores, la ciudad poseía ya dos famosos David, realizados por los predecesores de Miguel Ángel: (123 y 124 ►) Donatello y Verrocchio. Así pues, el tema dio ocasión al artista de expresar su amor por Florencia con patriótico simbolismo, y de probar al tiempo su maestría compitiendo con dos de los más grandes maestros del pasado en un tema en común. Los otros dos David son retratos en bronce de tamaño más o menos natural, de dos muchachos en su adolescencia temprana, lo cual se refleja en su constitución no madura todavía y en sus expresiones. El David de Miguel Ángel, en cambio, es un robusto ejemplar de hombre joven, en la plenitud del vigor y de la gracia física, de admirable musculatura y muy varonil, lleno de una justa cólera e irradiando una voluntad inquebrantable y una fuerza asombrosa, cualidad que los

italianos llaman terribilitá. Con la cabeza de un hermoso Apolo y el cuerpo de un joven Hércules, es una apoteosis de las virtudes más heroicas de todos los héroes jóvenes, una figura humana en cuanto a la forma, pero sobrehumana en la perfección de su mente, de su cuerpo y de su alma. En verdad, este David guarda sólo una ligera semejanza con el individuo que pretende representar. Es más bien el retrato de un Ideal para el cual el David bíblico no fue más que un símbolo adecuado. Este David no es hebreo, sino griego, no es bíblico, sino platónico.

El tratamiento técnico dado al bloque muestra una de las características del trabajo de Miguel Ángel: es lo que algún historiador del arte llama "método relieve", consistente en excavar la cara frontal del bloque de forma que los relieves y formas de la estatua van apareciendo paulatinamente como si la figura emergiera de la superficie de una balsa de agua. Sin embargo el aspecto frontal de David ha sido enriquecido por multitud de flexiones y giros en extremidades y tronco y, sobre todo, por la extraordinaria tensión muscular que aflora en toda la superficie del cuerpo.

Con este desnudo juvenil, briosamente varonil, Miguel Ángel está recuperando la cultura de la estatuaria artística griega, emulando a Fidias y a Policeto, pero en la distancia de los mil años que los separan. La diferencia está en la vida interna que bulle en el modelo del maestro florentino.

La interpretación iconográfica de David es pagana (aunque de otra manera que lo hizo Donatello); carente casi de atributos iconográficos, no es el joven delicado ni débil de las anteriores representaciones, sino un ser poseedor de toda su fuerza. No representa un ideal religioso sino estético: la belleza masculina desnuda aliada a la fuerza. De ahí que se convirtiera en otro de los símbolos de la ciudad de Florencia.

Se rompe con el modo tradicional de representar el David. No nos presenta el vencedor, espada en mano, con la cabeza del gigante a sus pies, sino al joven en la fase precedente a la batalla. El David de Miguel Ángel sintetiza la fuerza y la cólera, virtudes cívicas del Renacimiento. Dispuesto a la acción, el joven mira hacia la izquierda en actitud de alerta, reflejo quizá de la creencia medieval de que mientras el lado derecho está protegido por Dios, el izquierdo está expuesto al mal. El lado derecho es compacto y calmado, el lado izquierdo, por el contrario, con el pie adelantado y el pelo revuelto, es dinámico y decidido. Los músculos y tendones son símbolo de una fuerte voluntad.

Magistral estudio del desnudo varonil y herencia vital del clasicismo antiguo y renovado, en la mano vigorosa y abultada, en la mirada fiera y altiva, y en el inicio de una línea directriz en zigzag, aparecen ya los síntomas del Manierismo que tanto debería a Buonarroti. Manifiesta una de las características más personales y propias del artista: traducir la tensión interior del personaje en una tranquila calma aparente.

Los rasgos del arte miguelangelesco son fácilmente perceptibles, pero la angostura del bloque ha obligado a concentrarlos de una manera peculiar. En primer lugar la terribilitá, el carácter terrible, amenazador, de sus gigantes que adoptan gestos dramáticos. La figura de casi cuatro metros y medio de altura está en tensión, la pierna derecha en que se apoya, el pie izquierdo que se aleja, la mano con la honda, el codo doblado, el cuello que gira... ni un solo miembro se encuentra distendido o estático; no obstante se rompe cualquier sensación de

simetría (equilibradora) con una mayor tensión del brazo y pierna izquierdas. El movimiento contenido, centrípeto, con líneas de fuerza que retornan hacia el bloque, a diferencia del movimiento centrífugo del barroco, de miembros que se dispersan, es evidente sobre todo en las manos, una casi unida al hombro, otra apoyada en el muslo. El detalle de la cabeza nos permite percibir la pasión del rostro, con su intensa sensación de vida interior, de figura que respira, casi jadeante, a la expectativa de un acontecimiento culminante. Es la misma expresión fuerte, patética, del "Moisés", del "Esclavo", del "Pensioroso"...

Esta figura expresa fuerza y agresividad más en potencia que en acto, la decisión del joven pastor bíblico de aprestarse a la lucha, está indicada solamente por el imprevisto giro de la cabeza a la izquierda, por la mirada firme, clavada en el enemigo, por la tensión que late en todos sus miembros, por las venas que parecen hincharse de sangre bajo el acicate de la ira, también por el pie izquierdo que parece a punto de alzarse, dispuesto a avanzar de un salto.

En otro sentido la perfección anatómica de los miembros retrata uno de los modelos ideales del cuerpo humano. Miguel Ángel no reduce la anatomía a un sistema armónico de formas, busca las formas ardorosas. Se antepone la forma expresiva a la real; así resulta excesivamente grande, pero terriblemente poderosa, la mano apoyada en el muslo.

Finalmente la musculatura en tensión, los tendones vibrantes, las venas y el rizado de la superficie, que dan la sensación de la vida bullente, circulando por la piel de la escultura adquieren una suprema realidad. Aunque el futurista Umberto Boccioni escribió que "en Miguel Ángel el cuerpo es casi arquitectura", lo cierto es que el escultor parece preferir la vida a la arquitectura y subraya fuertemente músculos y arterias bajo la piel, con un delicadísimo modelado en el que el mármol se riza y transparenta los huesos, adquiriendo una apariencia blanda y flexible. Nunca se había tratado con tal eficacia una materia dura y geométrica. Se ha considerado al David como un símbolo de la libertad, al menos eso deseaban los florentinos que le encargaron la obra. Algún tratadista ha considerado que representa la fortaleza, en el cuerpo robusto, y la ira, en el rostro apasionado.

Sobre daños sufridos a lo largo de la historia y proceso de restauración, consultar artículo de wikipedia: http://es.wikipedia.org/wiki/David_de_Miguel_%C3%81ngel

► MOISÉS. 1515. Mármol. 2,54 metros de altura. Roma. San Pietro in Vincoli. Sepulcro de Julio II.

125 a 128 ► Al David sigue el primero de los grandes conjuntos de la época romana. Julio II le encarga el monumento sepulcral que desea hacerse construir en el crucero mismo de San Pedro. Miguel Ángel marcha a Carrara y dirige el corte de bloques de mármol colosales; los mármoles llegan a Roma y Miguel Ángel acaricia en su fantasía las gigantescas estatuas que ha de esculpir. Este sueño es la gran ilusión de su vida. Imagina el sepulcro rectangular, con cámara funeraria en el interior, estatuas en los frentes y un profeta de remate en cada esquina.

Este grandioso proyecto que entusiasmo al artista hasta el punto de considerarlo la gran obra de su vida, pronto tropezó, sin embargo, con dificultades y aplazamientos que amargaron su ánimo y le forzaron a huir de Roma cuando el

pontífice cambió de idea. No pudo consolarse con el retrato de Julio II en bronce que el Papa le encomendó tras el encuentro de ambos en Bolonia, estatua que fue destruida en 1511. La vuelta a Roma tampoco supuso la continuación del mausoleo, pues el tornadizo pontífice cambió su idea inicial por la formidable empresa de pintar la bóveda de la capilla Sixtina, que tuvo atareado a Miguel Ángel cuatro años intensos. Cuando creía ya expedito el camino para esculpir los mármoles sepulcrales, murió Julio II en 1513, y sus herederos lo aplazaron dos décadas más con inhibiciones y desvíos, alargando lo que Condivi denominaba en la biografía del maestro, "la tragedia del sepulcro".

Parece que del primer proyecto de 1505 para un sepulcro exento a cuatro fachadas, no se hizo ninguna de las estatuas previstas. Estaba concebido con más de 40 estatuas entre esclavos, virtudes y profetas (algo que halagaba el audaz temperamento del escultor). El segundo esquema, ideado por Miguel Ángel en 1513, tras la muerte del Papa lo convirtió en un sepulcro-retablo adosado, que habría llevado en el segundo cuerpo, a ambos lados del sarcófago papal, las grandes figuras sedentes de Moisés y de San Pablo, además de una cuarentena de iconografías. Progresivamente la fachada piramidal fue disminuyendo de dimensiones y reduciendo su número de figuras. Después de 30 años de peripecias, y en fecha tan tardía como 1542, el sepulcro-retablo, no elevado en la basílica Vaticana sino en San Pietro in Vincoli, se había reducido únicamente a siete estatuas, resultantes de los distintos proyectos, y a una simple fachada receptáculo. De las siete estatuas que actualmente adornan el monumento, sólo tres: la de Moisés, la de Lea y la de Raquel, colocadas en el nivel inferior, pertenecen realmente a Miguel Ángel. Sus cuatro cautivos se exhiben en la Academia de Florencia, y la Victoria en el Palazzo della Signoria. Y para colmo de ironías, la figura reclinada del Papa descansa sobre un sarcófago vacío pues sus restos nunca fueron trasladados a su tumba.

Pese a tantos reveses, el sepulcro juliano es, sobre todo, el Moisés colosal y fiero en el acto de reprender a sus desobedientes y sacrílegos israelitas con la "terribilitá" de su mirada y en ademán de mesarse la barroca catarata de la barba. Pero es, asimismo, la admirable serie de Prisioneros o Esclavos, dos de ellos en el Louvre (el Moribundo y el Rebelde), y los cuatro inacabados en la Academia florentina, plenos de intención simbólica en su abanico de ataduras de la vida humana.

Moisés fue tallado después de 1515 en uno de los respiros para esculpir que los pontífices posteriores le dejaban entre tanto encargo de arquitectura y pintura. La figura queda cerrada por un vigoroso contorno derivado de la forma compacta del bloque de mármol. En ello se contiene una riqueza plástica y una complejidad compositiva excepcionales. Ello se ve también, al observar los ejes verticales, los tres que le dan estabilidad, y el juego de contraposiciones de piernas, brazos y hombros concebido de forma armoniosa y equilibrada, que le proporcionan ritmo.

La imagen es la de un profeta imperioso "terriblemente" enojado, capaz de levantarse para aplastar las tablas que lleva bajo el brazo a los israelitas que han abandonado a Yahvé por los ídolos. El significado de este Moisés no está en el símbolo de la palabra divina (como sucede en los profetas del Pórtico de la Gloria), no es un mensaje de doctrina religiosa lo que lleva, sino el símbolo moral de la fuerza de un venerable héroe de la antigüedad.

El Moisés, descrito por un crítico como "un cataclismo hecho hombre", está sentado a los pies de la tumba de Julio II con las tablas de la ley bajo su musculoso brazo. En lugar de rayos de luz, como lo describe el Antiguo Testamento, de su cabeza salen cuernos, reflejo de una mala traducción de la Vulgata Latina de la palabra que en hebreo significa "luz".

El Moisés de Miguel Ángel es más un penetrante estudio caracteriológico que el retrato del profeta y legislador de un momento histórico. El rostro inteligente, con su mirada escrutadora, sus cejas pobladas y los labios de expresión firme hacen de él un hombre de acción, vigoroso y capaz de una ira infinita; la mano derecha, fuerte y sensible, habla, sin embargo, de otro aspecto más tranquilo y contemplativo de su naturaleza; parece como si Moisés estuviese acariciándose la barba.

Aunque la figura está sentada, toda ella parece una explosión: la barba cae como un torrente desde la barbilla hasta la cintura, las gruesas vestiduras caen sobre las piernas y el pecho en amplios pliegues y dobleces, las venas palpitantes sobresalen a través de la piel mientras se van abriendo camino por los brazos y las manos. No obstante, a pesar de la flamígera agitación que estos detalles comunican a la obra, se puede observar una cierta quietud y paz, la misma acción en reposo que caracteriza al colosal David.

El Moisés pertenece al periodo de la carrera escultórica de Miguel Ángel en que consideraba importante desplegar su virtuosismo técnico. Todas las partes son de una absoluta perfección, exquisitamente controladas, acabadas hasta en los menores detalles, formando marcado contraste con los Cautivos de bastas superficies y contornos vagos del estilo mucho más personal de la última época de Miguel Ángel.

Esta obra recuerda, en parte, al Laocoonte, descubierto en 1505, pocos años antes de tallarse esta obra. Las figuras del Laocoonte están contraídas, son emocionalmente expresivas y produjeron un enorme efecto sobre Miguel Ángel que puede apreciarse en los frescos de la Capilla Sixtina y en las esculturas de Moisés y los Esclavos.

El Moisés situado tal como está, a primera vista y en bajo, con las violencias estilísticas propias del escorzo, desenmascaradas por la falta de distancia y de altura, ha dado lugar a interpretaciones incluso psicoanalíticas, y desproporcionadas respecto a su monumentalidad. "Está la cara llena de viveza –escribe Condivi– y espiritualidad, acondicionada por sugerir amor a la par que terror, como acaso sucedía verdaderamente". Merece la pena recordar que con esta estatua Miguel Ángel pretendía fomentar una respuesta devota, una referencia civil e incitar al respeto de la ley primitiva contra la corrupción de la Iglesia y del Estado.

La contradicción entre amor y terror se acompaña de la existente entre quietud y movimiento: está sentado en una actitud propia de una persona pensativa y sabia, como hombre fatigado y lleno de preocupaciones. La inmensa barba recuerda a las esculturas tardo-góticas, y en particular al (136 ►) "Moisés" de Claus Sluter, en Dijón (1395-1406), por el trazo nervioso y la caracterización.

Sigmund Freud, en 1914, comentó, en su "Psicoanálisis del arte", la falsa inmovilidad del personaje ofreciendo un diagrama de los movimientos y los gestos de ira y desdén que pudieron preceder al estatismo. (Aunque quizás sea la quietud la única condición del profeta).

La vida que irradia el profeta es tal que se afirma que, Miguel Ángel, una vez terminado, le espetó: "¡Habla!"

Psicoanálisis del Arte. Sigmund Freud:

<http://www.tuanalista.com/Sigmund-Freud/1802/LXXVII-EL-%C2%ABMOISES%C2%BB-DE-MIGUEL-ANGEL--1913-pag.1.htm>

- ▶ 129 ▶ "Raquel y Lea" (1545). Mármol. San Pietro in Vincoli. Roma.
 - ▶ 130 ▶ "Atlas o cautivo atlante" (1519-1534). 2'77 m de altura. Mármol. Florencia (Galería de la Academia).
 - ▶ 131 ▶ Prisionero o esclavo barbudo "Cautivo con barba" (1519-1534). Mármol 2'63 m. de altura.
 - ▶ 132 ▶ "Cautivo que despierta" (1519-1534). Mármol, 2'67 m de altura.
 - ▶ 133 ▶ "Joven cautivo" (1519-1534). Mármol 2'56 m de altura.
 - ▶ 134 ▶ "Prisionero o esclavo moribundo o agonizante" (1513), mármol, 2'29 m de altura (Museo del Louvre, París).
 - ▶ 135 ▶ "Esclavo rebelde" (1513), mármol, 2'29 m de altura (Museo del Louvre, París).
-
- ▶ 137 ▶ Capilla con las tumbas de los Médicis (1526-1533). Sacristía Nueva de San Lorenzo. Florencia. Mármol.
 - ▶ 138 ▶ Vista de la Capilla con la tumba DE GIULIANO DE MEDICIS, duque de Nemours. 630 x 420 cm. Sacristía Nueva San Lorenzo. Florencia. (1526-1533).
 - ▶ 139 ▶ TUMBA DE GIULIANO DE MEDICIS, duque de Nemours. 630 x 420 cm. Sacristía Nueva de San Lorenzo. Florencia. Mármol. (1526-1533).
 - ▶ 140 y 141 ▶ GIULIANO DE MEDICIS, duque de Nemours. 1,73 m. de altura. Mármol.
 - ▶ 142 y 143 ▶ LA NOCHE, tumba de Giuliano de Médicis. Mármol. 1,94 m. de longitud.
 - ▶ 144 ▶ EL DIA, tumba de Giuliano de Médicis. Mármol. 1,85 m. de longitud.
 - ▶ 145 ▶ TUMBA DE LORENZO DE MEDICIS, duque de Urbino. 630 x 420 cm. Mármol. Sacristía Nueva de San Lorenzo. Florencia. Mármol. (1524-1531).
 - ▶ 146 y 147 ▶ LORENZO DE MEDICIS, duque de Urbino. Mármol. Detalle.
 - ▶ 149 ▶ EL CREPÚSCULO, tumba de Lorenzo de Médicis. 1,95 m. de longitud.
 - ▶ 150 ▶ LA AURORA, tumba de Lorenzo de Médicis. 2,03 m. de longitud.
 - ▶ 151 ▶ EL CREPÚSCULO y LA AURORA. Tumba de Lorenzo de Médicis.
 - ▶ 152 ▶ MADONNA DE LOS MÉDICIS. 1521-1531. Altura 2,26 m. Mármol. Sacristía Nueva de San Lorenzo. Florencia.

Encargados por Clemente VII, son la otra gran empresa de su vida, a la que tampoco puede dar cima, y que, a su vez, le impide terminar el sepulcro de Julio II. En su origen deben dedicarse a Cosme y a Lorenzo el Magnífico, y a los

Médicis que ocupan el solio pontificio, pero al fin sólo ejecuta los de otros miembros de la familia por los que no puede sentir gran entusiasmo: Julián y Lorenzo de Médicis, hermano y sobrino, respectivamente de León X. Aunque dista mucho de estar terminada, la Capilla de los Médicis, en la iglesia florentina de San Lorenzo es a su modo un monumento tan importante como la capilla Sixtina en Roma, expresando mediante su escultura y arquitectura algunas de las profundizaciones más hondas de Miguel Ángel en los conceptos de muerte y de inmortalidad. La Sacristía Nueva o Capilla, había sido proyectada en principio para contener una sola tumba en el centro. Se trata de un recinto de ventanas y puertas en blanco, una fachada de palacio, una casa de los muertos, cuyos verdaderos habitantes parecen ser las figuras de mármol.

Una frente a otra, las tumbas ducales están flanqueadas por hornacinas vacías en las que Miguel Ángel tenía intención de colocar sendos desnudos de pie; en la base estaba previsto colocar los cuatro ríos. Y sin embargo, el artista logró un efecto tan vigoroso que no da la sensación de que faltase nada: en su sereno emplazamiento, las tumbas hablan de manera conmovedora de los muertos.

Sobre el sarcófago del duque Giuliano, las figuras alegóricas del Día y de la Noche yacen en actitud de desasosiego, apesadumbradas por el duque, cuya muerte "nos ha robado la luz". Casi reflejo de éstas, la Aurora y el Crepúsculo, situados sobre el sarcófago del duque Lorenzo parecen también abrumadas por el dolor. La angustia que trasuntan estas figuras, expresando la conciencia de la transitoriedad de la vida, contrasta con la calma aceptación de los duques sentados en sus hornacinas. Miguel Ángel les hizo apartar la mirada de sus restos mortales y dirigirla hacia un símbolo de eternidad: la estatua de "la Madonna y el Niño" situada sobre la pared del frente, evocando así el amor maternal de ambos.

Los Médicis, son presentados por Miguel Ángel, sentados: a Lorenzo, como escribe el Vasari, pensativo, "pensioroso", y a Julián, "de perfil divino", según el mismo biógrafo, en actitud arrogante. Recostados a sus pies sobre las tumbas, forman pareja las figuras alegóricas de la Aurora y el Crepúsculo, el Día y la Noche, espléndidos estudios de desnudo y movimiento, en contrapuestas actitudes, ya que el Día muestra la espalda y la Noche el frente.

La estructura de las tumbas es rectangular. Se insertan en la arquitectura de la sacristía y las esculturas, a su vez, se integran en las tumbas. Por su posición las estatuas componen un triángulo. Las estatuas de los difuntos se ubican en el nicho rectangular y los desnudos sobre las cubiertas curvas de los sepulcros.

Quizás no haya otras dos obras de las muchas realizadas por Miguel Ángel que hayan suscitado tantas controversias como "La Noche" y "La Aurora", que al parecer tienen tantos detractores como admiradores. Por su aspecto macizo y musculoso, estas alegorías sobre-dimensionadas casi no parecen mujeres, y es cierto que Miguel Ángel empleó para ellas modelos masculinos. No le preocupaban la delicadeza ni la belleza de la forma, sino el vigor. Ambas representan conceptos más amplios que cualquier realidad, del mismo modo que la imponente figura del duque Giuliano, vestido a la usanza de los emperadores romanos y sentado en su hornacina encima de "La Noche", no pretendía retratar el aspecto que tenía en vida, sino su alma en la muerte. No obstante, a pesar de su masculinidad, estas obras tienen una innegable voluptuosidad en sus contornos. Rubens, pintor de mujeres voluptuosas, de inmediato lo reconoció e hizo

un boceto detallado y sensible de "La Noche". El inquieto sueño de "La Noche" está acentuado por los emblemas de la oscuridad que la rodean: la lechuza, la luna creciente y la maliciosa máscara de sátiro. La lechuza, ser de las tinieblas; la máscara, con sus cuencas vacías "horrorosas y negras -según Miguel Ángel-; el portento del tiempo", una especie de espíritu del mal que, según creencia popular, avasallaba a las mujeres mientras dormían.

Con el mentón apoyado en una mano, el retrato idealizado de Lorenzo, representa la vida contemplativa. Miguel Ángel pasó por alto la barba, la prominente nariz y los ojos saltones del duque para darle, en palabras de un crítico "la imagen de su alma inmortal en la existencia más allá de la tumba".

"El Día" es por el tratamiento de su anatomía, quizás, las más clásica del conjunto. Un rasgo digno de tener en cuenta es el tratamiento del rostro, al que se ha dejado, áspero, casi indefinido, en un cierto sentido invisible de cara al espectador: es probable que Miguel Ángel quisiese traducir de esta forma el cegador efecto de la luz; luz, que es sinónimo también de divinidad.

Los cuatro desnudos son figuras alegóricas, magistrales estudios de poderosa y tensa anatomía en difíciles posturas. Expresan el espíritu atormentado de la época y también del propio artista. Deben ser consideradas por ello como obras maestras del manierismo.

-
- ▶ 153 ▶ PIEDAD PALESTRINA. Mármol. Altura 2,53 m. Galería de la Academia. Florencia.
 - ▶ 154 ▶ PIEDAD. Catedral de Florencia. 2,26 m de altura. Museo de la Catedral de Florencia. 1550.
 - ▶ 155 a 158 ▶ PIEDAD RONDANINI. 1552-1564. 1,93 m de altura. Mármol. Milán. Castillo Sforzesco.

"He llegado –escribió el anciano Miguel Ángel a Vasari, su fiel amigo de tantos años– a la última hora de mi día, y ningún proyecto surge en mi cerebro que no lleve grabada la figura de la muerte". Sus dos últimas esculturas, el "Descendimiento" florentino y la "Pietà Rondanini" expresan esta idea y muestran la inmensa ansiedad del hombre viejo por fundirse con Dios. En la Pietà Rondanini se acercó a una fusión de su espíritu con el de la Divinidad. Las figuras, altas, delgadas, del Cristo y de María, talladas en parte en lo que en una versión anterior había sido sólo el cuerpo de la Virgen, están prácticamente fundidas en una por el amor.

Jamás podrá determinarse si estas obras pueden considerarse realmente acabadas como pretenden algunos críticos. Teniendo en cuenta el estilo del Miguel Ángel de los últimos años y su conversión espiritual, parecería que la áspera superficie que brilla suavemente con la luz y con la sombra, responde a sus fines como no lo hubieran logrado estatuas más pulidas y perfectas. El propio Miguel Ángel dijo en su lecho de muerte: "Lamento no haber hecho lo suficiente por la salvación de mi alma y morir justo cuando empiezo a aprender el alfabeto de mi profesión". Vasari cuenta que Miguel Ángel, con 70 años "atacaba la piedra con energía tan fiera que uno esperaba ver cómo el bloque se rompía en pedazos. Con un mazazo mandaba al aire pedacitos de piedra de tres o cuatro dedos de grosor y penetraba en un punto marcado con una incisión con precisión tal que si hubiera penetrado más habría destruido la piedra entera".

Esta estatua fue la última en que trabajó Miguel Ángel. Después de la muerte de Victoria Colonna, la idea de la muerte es el tema dominante de su poesía y escultura. Esto se refleja en varias Piedades –llamadas postreras– de esta época. Así son la Rondanini, la de Palestrina, la de la catedral de Florencia, versiones todas del mismo tema y probablemente destinadas a su tumba.

La Piedad Rondanini es un esbozo de la Virgen que quedó sosteniendo a Cristo muerto. La unión entre madre e hijo es intimísima. De hecho, es casi imposible distinguir si la Madre sostiene al Hijo o es justo lo contrario, estando la Madre inclinada por el dolor. Ambos parecen tener necesidad de ayuda, erguidos como invocación y lamento ante el mundo y ante Dios. Se funden en el miedo, el dolor y la desesperación. Es su obra más trágica y a la vez la más misteriosa. Un grupo que constituye un verdadero espectro doliente, atormentado y conmovedor. Verticalidad y dramatismo destacan de modo especial. Lo que Miguel Ángel intenta expresar es espíritu y dolor, no belleza corporal. Casi medio siglo separa esta obra de la Piedad de San Pedro. Parece clara la evolución del artista, paralela a la que sigue la propia cultura europea del Renacimiento. Del resurgir de la antigüedad clásica y el tambalearse de la Iglesia cristiana, se pasa a la profunda fe de la Contrarreforma, al manierismo.

La Piedad Rondanini se considera una verdadera lección para el expresionismo contemporáneo. La escultura está visiblemente inacabada, funde a la Madre y al Hijo con sus cuerpos decrepitos, flácidos, ascendentes como en una llama.

La fascinación de esta imagen, que se contorsiona como una llama, tan estilizada que parece obra de un escultor medieval, fantasmagórica por lo indefinido de los rostros y los personajes, sugiere una sensación casi inefable (que no se puede expresar con palabras). La experiencia del Expresionismo y el total desapego de las fórmulas academicistas del XIX han permitido a nuestro siglo entender plenamente la última obra maestra del artista.

Miguel Ángel persigue aquí, incansablemente, una idea nueva, oculta en el corazón del bloque de mármol, y en cuya búsqueda remueve las sucesivas "pieles" de la piedra, destrozando imágenes ya completamente esbozadas. Quedan, de la primera versión, las piernas de Cristo, pulidas e intactas; el resto del cuerpo, se volvió a cincelar de tal manera que un fragmento del brazo aparece, actualmente, separado del todo del resto del conjunto. Miguel Ángel para trazar los brazos desaparecidos hubiese tenido, necesariamente, que menguar el busto de Cristo.

MIGUEL ÁNGEL, PINTOR.-

Ya hemos visto como Miguel Ángel se considera a sí mismo, ante todo y sobre todo, escultor, y la realidad es que sus pinturas tienen mucho de escultura, por su **predominio absoluto del dibujo**, su **interés por el volumen** y su decidido **desinterés por el color**.

De su periodo florentino apenas poseemos más que (159 y 160 ►) "La Sagrada Familia" (Tondo Doni) de los Uffizi. Concebida casi como bloque escultórico, su comparación con interpretaciones florentinas de fin de siglo, del mismo tema, pone bien de manifiesto su extraordinaria novedad. En complicación y riqueza de movimientos sólo puede compararse, en un estilo completamente distinto con las composiciones leonardescas. Pero la gran obra de este primer periodo

es la pintura mural, para el palacio de la Señoría, de la (161 ►) "Batalla de Cascina" (1505), de la que desgraciadamente sólo se conservan copias del cartón, pero por ellas podemos ver cómo son el **desnudo** y el **movimiento** sus dos principales preocupaciones.

-
- 162 y 163 ► Exterior de la Capilla Sixtina. 1475-83. Vaticano. Dibujo y fotografía.
 - 164 y 165 ► Interior de la Capilla Sixtina. 1475-83, 1508-12, 1535-41. Pinturas al fresco. Vaticano. Vistas hacia la cabecera y hacia los pies.
 - 166 ► Reconstrucción de la Capilla Sixtina hacia 1480.
 - 167 ► Interior de la Capilla Sixtina. 1475-83, 1508-12, 1535-41. Pinturas al fresco. Vaticano. Vistas laterales.
 - 168 y 169 (5 diapositivas) ► PINTURAS. BÓVEDA de la CAPILLA SIXTINA. San Pedro del Vaticano. Roma. 1508-1512. Fresco. Planta: 13,7 x 40,2 m.

Sin apenas haber practicado la pintura, y sin dominar bien la técnica del fresco, Julio II le encarga en 1508, por sugerencia de Bramante que termine la capilla que Sixto IV hiciera decorar a los mejores maestros cuatrocentistas de su tiempo. Miguel Ángel se niega y huye de Roma, pero al fin tiene que transigir y, al cabo de cuatro años de trabajar solo en su alto andamiaje, descubre la enorme pintura de la bóveda. Imagina ésta sostenida por arcos transversales apoyados en pilastras, entre las que representa de manera alternativa (170 ►) **lunetos** y (171 y 172 ►) **enjutas** con los antepasados del Salvador y las gigantescas figuras de (173 ►) **profetas** y (174 ►) **sibilas**. Sobre los capiteles de los pilares dispone una serie de hermosos jóvenes (175 y 176 ►) **desnudos** en variadas y violentas actitudes, los **Ignudi**, que sostienen grandes relieves circulares de bronce, y en los tramos de la bóveda misma pinta escenas del (177 a 180 ►) Génesis en cuadros alternados mayores y menores.

El número de figuras y de historias es considerable. El Creador en estas representaciones está radiante de fuerza y poder. Grandioso como una gigantesca nube cargada de tormenta, y veloz como una exhalación, recorre el espacio infundiendo vida con su sola presencia a un mundo de titanes. Si en escultura sólo nos dejó un "Moisés", en los profetas y sibilas nos ofrece **grandiosidad** y **variedad** animados por un profundo **dramatismo**. En los "Ignudi" es el tema del desnudo y del movimiento lo que le obsesiona. En 1512 terminó el techo de la Sixtina.

Años más tarde (1534-1541), le hace pintar el Pontífice, en el gran lienzo del muro de la misma capilla, el (181 ►) "Juicio final". El Dios de Justicia, totalmente desnudo con su poderoso brazo en alto, está rodeado por una humanidad de gigantes, aterrorizada por su presencia. El amor al desnudo y al movimiento se exalta aún más. Comparado con todas las interpretaciones anteriores, este "Juicio final" sorprende por el arrollador movimiento ascendente de los elegidos, y por el, arrollador también, hundirse en el abismo de los condenados.

Reflejo de la belleza del cuerpo humano y de la perfección divina, Miguel Ángel no duda en conceder al desnudo amplitud sin precedentes y, limpio en su idealismo de toda impureza, lo lleva hasta el mismo cuerpo del Todopoderoso. Pero las protestas no se hacen esperar. Es, la consecuencia de la nueva reacción

contra el culto renacentista del desnudo. El Pontífice hará cubrir a Volterra parte del cuerpo desnudo del Salvador.

Sólo Miguel Ángel podía haber aceptado dos encargos tan impresionantes como el techo de la Capilla Sixtina y el Juicio Final y transformarlos en obras maestras inigualables. Tenía 33 años cuando empezó el techo, y puso en él toda la energía de su juventud. El trabajar encaramado sobre un andamio a gran altura del suelo, con la barbilla apuntando hacia el cielo y su rostro salpicado de pintura, afecta de tal manera a los ojos de Miguel Ángel que, según Vasari, durante meses sólo pudo leer las cartas del padre y hermanos sosteniéndolas por encima de su cabeza. Cada vez se daba más cuenta de la naturaleza hercúlea de sus obras: "Me esfuerzo más que cualquier otro hombre que haya vivido jamás... y quedo exhausto; y sin embargo tengo la paciencia necesaria para llegar a la meta deseada". Después de cuatro años de agotador esfuerzo, trabajando casi de modo ininterrumpido y sin ayuda, la bóveda quedó terminada, con sus 550 metros cuadrados de superficie poblada por una raza de gigantes: más de 300 figuras, aunque el plan original sólo exigía 12.

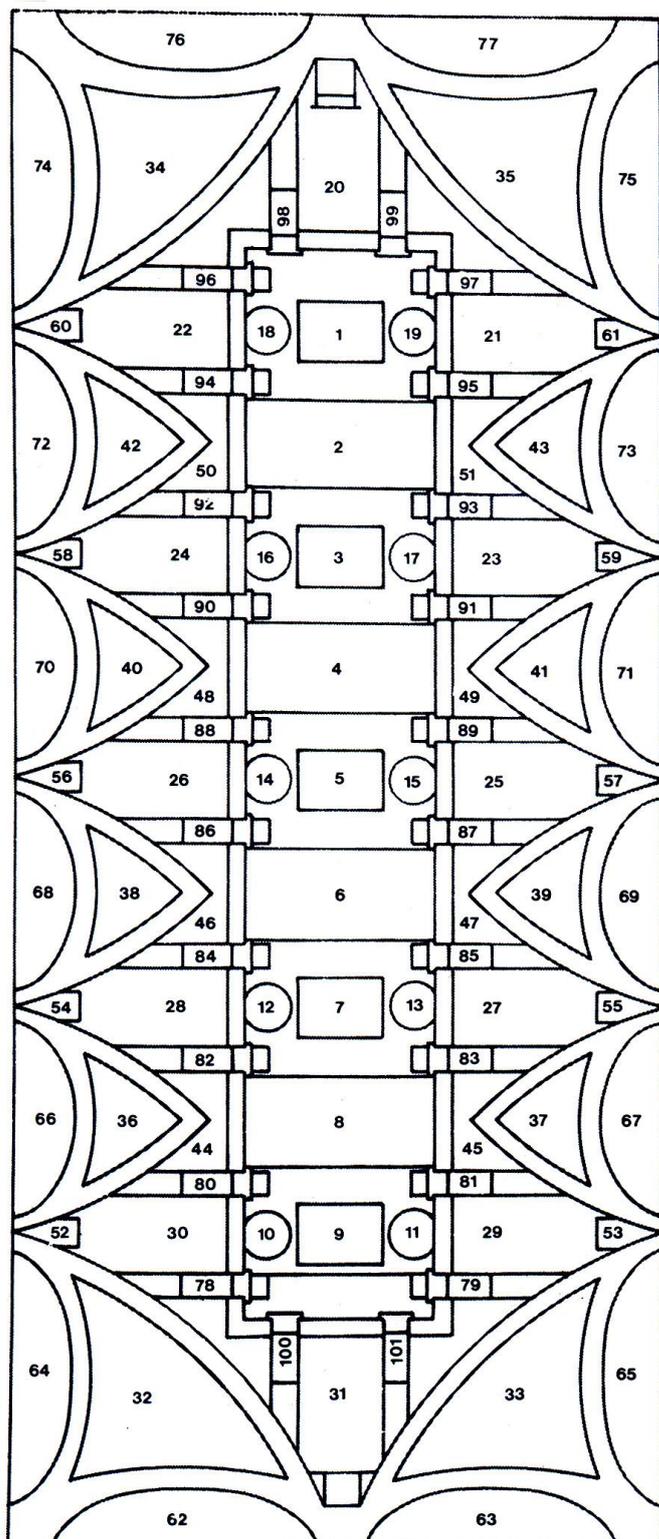
"El lugar no es adecuado –se quejaba Miguel Ángel– y yo no soy pintor". El lugar, la Capilla Sixtina, bien parecía un cobertizo de 43 por 14 metros, con un cielo raso salpicado de estrellas a la vertiginosa altura de 22 metros sobre el suelo de mosaico de mármol.

Construida en 1473 para el tío de Julio II, Sixto IV, cuyo nombre lleva, la capilla había sido proyectada con dos funciones contradictorias: el culto y la defensa. Las paredes del espesor de un metro, las altas ventanas y la estrecha entrada, las almenas del piso y los albergues para soldados situados encima de la bóveda, la convierten en un refugio–fortaleza. Antes de que Miguel Ángel se pusiese a trabajar en el techo, las paredes eran un muestrario de arte; artistas destacados del siglo XV, entre ellos Ghirlandaio, Perugino, Signorelli y Botticelli, habían pintado frescos con escenas de las vidas de Cristo y de Moisés. Pero Miguel Ángel sospechó un complot por parte del arquitecto papal, Bramante, para sumirlo en el fracaso. Se quejó a Julio II de que el andamio que Bramante le había construido colgaba de agujeros hechos en el techo, y se preguntaba como iban a rellenarse los agujeros cuando se hubiese bajado el andamio de Bramante. Luego, algún día de junio de 1509, aquejado todavía por la duda, Buonarroti escultor, se subió al andamio y empezó a pintar la obra maestra que cambiaría el curso del arte.

Por la amplitud de su concepción, el mural al fresco de la bóveda es de una grandeza sobrehumana. El hecho de que Miguel Ángel realizara esta proeza sólo con la ayuda de algún discípulo en las labores estrictamente técnicas, agiganta su figura artística. Su experiencia en pintura era escasa y su conocimiento de la técnica del fresco inexistente.

MIRAR FOTOCOPIA DE DISTRIBUCIÓN DE LOS DISTINTOS TEMAS. (Siguiendo folio).

El conjunto está ordenado según un esquema compositivo que consiste en simular una bóveda lineal o ficticia en la superficie de la real. A partir de él se distribuyen las figuras y los diversos motivos hasta llegar a los triángulos y a los lunetos, la última superficie decorada que realmente forma la parte superior del muro.



Bóveda de la Capilla Sixtina

1508-1512
13 x 36 m.
Fresco

Se compone de:

HISTORIAS BÍBLICAS

1. La embriaguez de Noé
2. El Diluvio Universal
3. Sacrificio de Noé
4. El pecado original
5. Creación de Eva
6. Creación de Adán
7. La separación de las aguas
8. Creación de los astros
9. Separación de luz y tinieblas

LOS MEDALLONES

10. Elías sube al cielo en el carro de fuego
11. Sacrificio de Abraham
12. No historiado
13. Muerte de Absalón
14. Destrucción de la tribu de Acab
15. David arrodillado ante Natán
16. Jehú hace destruir la figura del dios Baal
17. Muerte de Urias
18. Bidgar arroja del carro el cadáver del rey Joram
19. Joab mata a Abner

LOS VIDENTES:

PROFETAS Y SIBILAS

20. Zacarías
21. Sibila Delfica
22. Joel
23. Isaías
24. Sibila Eritrea
25. Sibila Cumana
26. Ezequiel
27. Daniel
28. Sibila Pérsica
29. Sibila Lívica
30. Jeremías
31. Jonás

LAS PECHINAS

32. Castigo de Amán
33. La serpiente de bronce
34. David y Goliat
35. Judith y Holofernes

LOS TRIANGULOS

- 36 a 43. Representación de los ascendientes de Cristo

DESNUDOS BRONCINEOS

- 44 a 51. Desnudos bronceos

LOS NIÑOS TENANTES

52. «Hieremías»
53. «Lífrica»
54. «Persicha»
55. «Daniel»
56. «Ezechiele»
57. «Cvmaea»
58. «Erithraea»
59. «Esaías»
60. «Joel»
61. «Delphica»

LOS LUNETOS

62. «Phares/Esrón/Aram»
63. «Abraam/Isaac/Iacob/Ivdas»
64. «Aminadab»
65. «Naason»
66. «Salomón/Booz/Obeth»
67. «Iesse David/Salomón»
68. «Roboam/Abias»
69. «Ssa/Iosaphat/Ioram»
70. «Ozias/Iotham/Achaz»
71. «Ezechias/Manasses/Amón»
72. «Zorobabel/Abivd/Eliachim»
73. «Iosias/Iechionias/Salathiel»
74. «Achim/Eliud»
75. «Azor/Sadoch»
76. «Eleazar/Mathan»
77. «Iacob/Joseph»

LOS NIÑOS CARIATIDES

- 78 a 101. Los niños cariatides con representaciones de los ascendientes de Cristo

Los motivos y su significado.- Todos están relacionados con el vasto programa iconográfico que creó la mente del autor sobre la naturaleza dramática de la historia del Hombre y los presagios de su salvación por medio de la Revelación. Para dar coherencia a su multifacético tema, el mundo en el comienzo de los tiempos, dividió el techo en tres zonas. En la inferior, marcada por bandas en zigzag colocó antepasados bíblicos de Cristo, agobiados por su carga de mortalidad, llenando las esquinas con episodios heroicos tomados de la Biblia. En la

segunda zona, sentados en sus tronos, puso a las sibilas y a los profetas del Antiguo Testamento, humanos también, pero elevados espiritualmente. Y en la tercera zona, nueve paneles con episodios del Génesis. Veamos:

170 a 172 ► **Antepasados de Cristo.**- Estos personajes tristes, como desvalidos, situados en los triángulos (36 a 43 del esquema) y lunetos (62 a 67 del esquema), aluden a la condición humana dependiente del pecado. Esperan de manera inconsciente que transcurra el designio de la salvación.

173 y 174 ► **Profetas y Sibilas.**- Debajo de los arquivadas y entre las pilastras conteniendo niños cariátides (78 a 101 del esquema), se sientan las colosales figuras de los 7 Profetas y las 5 Sibilas (20 a 31 del esquema). Su función: la de videntes, su condición: la de intelectuales portadores de libros sagrados. Representan el conocimiento consciente, la esperanza en el futuro de salvación.

175 y 176 ► **Desnudos.**- (44 a 51 del esquema) Constituyen un repertorio de veinte jóvenes desnudos atléticos, dispuestos en muy variadas y retorcidas posturas, auténticos ejemplos de estudios anatómicos, que parecen recibir dramáticamente la evolución del deterioro moral de la humanidad. A sus pies tienen medallones con escenas bíblicas.

177 a 180 ► **Escenas Bíblicas.**- Situadas en los rectángulos de la bóveda pintada se encuentran las nueve escenas inspiradas en el Génesis. (1 a 9 del esquema). Temáticamente se pueden dividir en tres grupos:

- a) Origen del Universo: separación de la luz y las tinieblas, creación de los astros y separación de las aguas; en todas el único protagonista es Dios que da nacimiento al mundo.
- b) Creación del Hombre y origen del pecado: CREACIÓN DE ADÁN, creación de Eva y pecado original con la expulsión del paraíso.
- c) Aparición del mal en la humanidad: Diluvio universal, embriaguez de Noé y sacrificio de Noé.

A estas hay que añadir cuatro episodios, situados en las pechinas, sobre la historia del pueblo de Israel. Narran las intervenciones milagrosas de Dios en favor del pueblo elegido para cumplir los designios de la Alianza.

En la colosal composición está resumida la historia moral de la humanidad: desde el primer estadio en que el hombre se hunde en el pecado hasta la aparición de los signos de esperanza por la revelación de Dios a través de los profetas.

Es un mensaje que pretende ser universal pues enlaza con la cultura pagana (por medio de la presencia de las sibilas y el lenguaje de la belleza humana, desnudos).

El genio de Miguel Ángel pudo explayarse en esta obra de desnudos heroicos y gigantes bíblicos. Obtuvo la libertad necesaria para modificar enteramente la idea original de Julio II que contenía solamente el apostolado y carecía de fuerza ideológica y de grandiosidad. Comenzando por orden inverso con la "Embriaguez de Noé" y acabando sobre el altar con la "Separación de la Luz y de la Sombra", Miguel Ángel expresó visualmente una noción neoplatónica popular en el Renacimiento: que la vida debe ser un viaje desde la esclavitud del cuerpo hasta la liberación del alma en Dios. Desarrollando este tema pictóricamente, se fue inspirando cada vez más y cobró mayor seguridad en sí mismo, y el tamaño

de sus figuras empezó a aumentar de manera llamativa. Permitted que las sibilas y los profetas alcanzaran tales proporciones que se vio forzado a bajar sus pedestales para hacerlas sitio, y puso tanta energía en los desnudos portadores de los medallones que pronto empezaron a salirse de su rincón y empezaron a superponerse con las escenas del Génesis.

Parece, en algunos casos, que Miguel Ángel hubiese plasmado todo lo conocido del Cosmos y de los antiguos mitos hasta el momento. La **variedad** del conjunto aumenta gracias a la **alternancia** de historias y desnudos y de recuadros de mayor o menor tamaño que restan monotonía al total (en los lados de los menores hay medallones dorados representándose en ellos la vida de Abraham o David, al lado de los jóvenes desnudos del recuadro). Igual sucede al utilizar **distinta escala** con los personajes. La creatividad de Miguel Ángel contribuye a este efecto, y su **originalidad** también por ejemplo **desordenando la cronología** original de las escenas bíblicas o concentrando menos figuras de mayor tamaño al final ya de su obra.

La obra de Miguel Ángel se ha calificado de gigantesca, es un inmenso grupo concebido por una sola mente. Es la cumbre universal del arte. La **naturalidad** que emana de los desnudos de la galería de colosos, no excluye nada de la **dramática tensión**, ni de la **fuerza espiritual desbordante**. Se considera que la Biblia constituye la fuente principal, e incluso única, de inspiración de Miguel Ángel y que los textos fueron tomados como una metáfora del destino de la Humanidad.

La restauración de las pinturas de la bóveda de la Capilla Sixtina, iniciada en 1980, ha revelado un Miguel Ángel **colorista**, sorprendente por la **luminosidad** de las tonalidades y la audacia de la asociación de los colores. Una duda que preocupa a toda la corriente de historiadores y expertos en arte es que la limpieza de los frescos y el hollín acumulado durante siglos borren los retoques, las veladuras y los añadidos "en seco" (al temple sobre la pintura seca) que Miguel Ángel realizó sobre el fresco. La restauración reveló para sorpresa de muchos, unos colores fuertes y luminosos; el verde y el violeta, los dos colores litúrgicos de la misa, predominan por encima del resto.

- ▶ 182 a 184 ▶ SIBILA DÉLFICA. 1509. Fresco. 350 x 380 cm. Roma. Bóveda de la Capilla Sixtina. Vaticano. Entre la 1^a y 2^a pechina, a la derecha.
- ▶ (185 ▶) SIBILA ERITREA, (186 y 187 ▶) LIBIA o LÍBICA, (188 ▶) PÉRSICA o PERSICHA y (189 ▶) CUMANA o CUMAEA.
Frescos. Bóveda de la Capilla Sixtina. Roma. Vaticano.

La decoración pictórica de la Capilla se desarrolla sobre las dos paredes de mayor longitud: a la derecha del oficiante están las que aluden a episodios de la vida de Cristo y a la izquierda historias relacionadas con Moisés, estableciendo de este modo un continuo y minucioso paralelo entre el Antiguo Testamento y el Nuevo. Este principio organizativo no es válido para la bóveda, cuya iconografía se inspira sustancialmente en la antigua Biblia y hasta en su sistema cronológico de narración, pero con referencias en cambio al mundo mítico de la antigüedad pagana, como lo demuestra la alternancia entre los Profetas de la tradición hebrea y las profetisas paganas.

El tema de las Sibilas había sido "adoptado" ya por la iconografía cristiana medieval, y para la época que nos ocupa se puede considerar tradicional: sus pro-

fecias se habían interpretado como alusivas a la venida del Cristo Salvador. Cinco son las Sibilas incluidas en la decoración de la bóveda: la Sibila Déléfica, la Eritrea, de aspecto juvenil, al igual que la Libia y las decrepitas Pérsica y Cumana. Las Sibilas, aparte de la referencia geográfica a sus respectivas patrias de origen, personalizan los dones espirituales del psalmus, el canto en honor de Dios, de la doctrina, de la lingua, de la interpretatio y de la revelatio.

Miguel Ángel pinta las figuras de las Sibilas (y las de los Profetas) en proporciones gigantescas que van aumentando a medida que se avanza desde la entrada hacia el altar, probablemente para corregir la disminución que se debe a la perspectiva cuando un observador contempla los frescos desde la entrada principal de la capilla. El grosor de los volúmenes, la amplitud de las masas y el contraste del claroscuro se deben al deseo de corregir una disminución del efecto de peso y de fuerza para el que lo observa desde abajo y desde lejos. El modo de trabajar en las Sibilas, y en otras pinturas, era el siguiente: en primer lugar, estudia la figura desnuda, en la postura elegida, que luego cubrirá con las ropas. De esta manera logra patentizar plenamente la presencia y el peso del cuerpo bajo los pliegues. Estudia también el rostro, las manos y los pies desde ángulos diferentes y hasta el detalle de los dedos del pie.

Las Sibilas contienen excelentes hallazgos pictóricos: aparte del dibujo penetrante y vigoroso, hay una gran dosis de pureza en los matices del color con fuertes contrastes en su tinte (resalta la armonía de colores entre el amarillo, el violeta, el verde agua de los vestidos y el rosado de la carne), una disposición concentrada y organizada por el círculo, y una clara belleza del rostro juvenil que se transparenta en unos ojos que brillan de admiración. Son obras de gran detalle en ropas, manos, rostro... Potencia, violencia, tamaño (más de tres metros), aislamiento, y proceso de contemplación, éxtasis e intuición, así como contemplación en el libro del porvenir, se plasma en las videntes.

La disposición de los videntes y su enmarcamiento en la trama arquitectónica de la composición va a depender de la intensidad de su iluminación profética y más concretamente de su relación con las historias bíblicas a las que anteceden, formando parejas opuestas los pertenecientes a la tradición clásica (Sibilas) y hebrea (Profetas).

La Sibila Déléfica es la más admirada por su belleza física, emparentada desde el punto de vista formal con las obras de juventud de Miguel Ángel, especialmente con la lógica formal del Tondo Doni. Superficialmente representaría a la sacerdotisa del santuario de Delfos, prestigioso en la antigua Grecia por el poder de su oráculo. Va vestida con el peplos y el himatión clásicos. Pero lo que realmente interesa al pintor de las Sibilas es su significado como adivinas, su capacidad de conocer las respuestas de los dioses a las preguntas de los hombres.

Los siete Profetas de la capilla Sixtina son los de la tradición hebrea: (190 ►) ZACARÍAS, (191 ►) JOEL, (192 ►) ISAÍAS, (193 ►) EZEQUIEL, (194 ►) DANIEL, (195 ►) JEREMÍAS y (196 ►) JONÁS y representan los Siete Dones del Espíritu Santo: sapientia, intellectus, concilium, fortitudo, scientia, pietas y timor Domini.

Tanto en los 7 Profetas como en las 5 Sibilas, todos ellos representados en sus tronos de mármol adornados con relieves y con parejas de putti acompañados de ángeles, el artista busca siempre la variedad de vestiduras, de caracteres, de edad, que trasciende la mera caracterización fisiognómica del personaje.

► 197 a 199 ► LA CREACIÓN DE ADÁN. 280 x 570 cm. Fresco. 1510-1512.
Bóveda Capilla Sixtina. Roma. Vaticano.

Las escenas de la creación son las últimas que llevó a cabo el artista en la bóveda: su disposición es más amplia, la intensidad del tono de los colores es mayor y la búsqueda de un efecto de bulto redondo y del espacio también es mayor.

En la creación de Adán no podemos quedar indiferentes ante el abandono sensual del cuerpo de Adán que espera el contacto que le dará la vida; las dos manos, la izquierda de Adán que parece que va a moverse y la mano derecha de Dios Padre cuyo dedo índice se está extendiendo, son el símbolo de toda la creación. Alrededor del Creador, once ángeles le sostienen y se despliegan formando una corona.

Entre la Creación de Adán y la Creación de los astros, Miguel Ángel pinta la Separación de la tierra de las aguas: la escena está ocupada casi en su totalidad por la figura de Dios. En la Creación de los astros, el Creador aparece en dos imágenes diferentes aunque relacionadas, como referencia a dos jornadas de la creación.

Los colores de la Creación de Adán resaltan por las armonías que establece entre los tonos cálidos y los tonos fríos: los rosados marrones del desnudo resaltan sobre el verde azulado del suelo sobre el que yace Adán; mientras que en la figura del Creador los tonos rosa-violáceo de la ropa resaltan en el fondo oscuro de la profundidad del manto.

El drapeado, el juego de los pliegues del manto que envuelve a la figura del Creador, proporciona una mayor intensidad a su movimiento. El claroscuro está conseguido mediante una degradación de los tonos y la variación de la intensidad de los colores.

En esta obra hay una serie de curvas generadoras o líneas de fuerza de la composición: a la línea curva que soporta el abandono de la figura de Adán corresponden las amplias curvas que rodean al Creador con el manto y las figuras de los ángeles. El punto fuerte de la escena, el contacto entre las manos, en una composición que se ve en movimiento, no tiene lugar en el centro, sino que se desplaza hacia la izquierda. La composición que se basa en la diagonal del suelo sobre el que yace Adán y sobre las líneas curvas que intrínsecamente son de movimiento, permite dar este empuje recíproco a las dos figuras, dejando al observador a la espera del chispazo que brotará del contacto.

Esta escena realizada a base de un diseño compuesto de dos grandes unidades plásticas de gran simplicidad, está concebida de un modo esencialmente escultórico por medio de recursos pictóricos ensayados anteriormente en escenas como la del Pecado original. El cuerpo de Adán ilustra la idea clásica de la interpretación del ser espiritual y físico. Especial atención merece el grupo de ángeles asociados a la figura divina, objeto de variadas interpretaciones. En concreto, la figura femenina abrazada al creador ha sido asociada con Eva, la Sabiduría, la Beatriz de Dante e incluso la Virgen.

- 200 y 201 ► EL JUICIO UNIVERSAL. 1536-1541. Fresco. 13,7 x 12,2 m. Capilla Sixtina. Vaticano. Roma. Pared del fondo.

Veinticinco años más tarde de pintar la bóveda, Miguel Ángel volvió a la Capilla Sixtina a ejecutar el Juicio Final para el Papa Pablo III. Durante ese periodo, Roma había sido saqueada y el papado humillado. Miguel Ángel había perdido la fe en el poder humano, pero incluso con su dolorosa consciencia consiguió una vez más superarse a medida que el tema del Juicio Final se desplegaba ante él.

Mientras que la mayor parte de la bóveda está presidida por el espíritu benéfico de Dios, el Creador, el Juicio Final, es arrasado por la terrible ira de Cristo, el Juez. Heroico en cuanto a las proporciones, con el brazo levantado en gesto de condena, el Cristo sin barba es el punto en torno al cual gira la composición, un gran sol a cuyo alrededor se desarrolla la acción. (202 ►) La Virgen aparece sentada a su lado, y a su alrededor se apiñan los santos y los mártires, muchos con los símbolos de su martirio (203 y 204 ►) (Miguel Ángel se caricaturizó a sí mismo entre ellos como un pellejo humano sostenido por San Bartolomé que se encuentra sentado a la izquierda, a los pies de Cristo). Por debajo de ellos, las (205 a 210 ►) almas dibujadas en una escala menor ascienden y descienden, ayudadas por ángeles sin alas y demonios con garras; mientras que en el extremo inferior, los muertos se levantan de sus tumbas, los condenados son transportados por (211 y 212 ►) Caronte a través de la laguna Estigia hasta las puertas del Infierno que se abren precisamente encima del altar. La pared se encuentra totalmente cubierta por una muchedumbre de más de 400 personajes que se mueven, se reúnen, luchan, suben, se precipitan y gritan. En este sombrío mensaje espiritual, el Juicio Final refleja el pesimismo que asoló al Renacimiento. El Saco de Roma había tenido lugar sólo nueve años antes, y ahora la Europa del Norte y del sur oscilaban ansiosamente, como un péndulo entre la Reforma y la Contrarreforma.

Desde el comienzo hasta el fin, el Juicio Final presentó tantas dificultades como la bóveda. Hizo necesaria la destrucción de frescos de Perugino y otros pintores, así como de dos lunetos del propio Miguel Ángel para la bóveda; hubo que bloquear dos ventanas, reconstruir toda la pared, levantar un andamio del cual cayó Miguel Ángel resultando gravemente herido y todo esto llevó cinco años. Cuando se descubrió el fresco, produjo sobre los espectadores el impacto de una tempestad; incluso el Papa Pablo III cayó de rodillas ante él.

El Juicio Final es una escena única, sin divisiones en recuadros ni en episodios aislados. Este tipo de organización y el gigantismo general de las figuras contrastan con la bóveda y constituyen un corte radical con ella. Existe, no obstante, una estructura formal que construye geoméricamente este fresco en apariencia tan libre. Un eje vertical está indicado por la figura de Cristo juez (circundado por una mandorla luminosa que brilla sobre el cielo tempestuoso y oscuro).

En la parte inferior, sobre un grupo de nubes, (213 ►) los ángeles de las trompetas leen –para ir llamando a cada uno por su nombre– en el pequeño libro de los salvados y en otro, mucho más voluminoso, de los condenados. Una serie de mártires, que acarrean o exhiben los atributos por los que se caracterizan (instrumento con el que se les dio suplicio: (214 ►) parrilla de san Lorenzo –pie derecho de Cristo–, (215 ►) rueda de Santa Catalina, la piel de san Bartolomé –es el autorretrato–) pulula en torno a Cristo, y a ellos se agregan, en pequeños

grupos arracimados a derecha e izquierda, los elegidos que ya han sido llamados. Más abajo, a la altura del celebrante y en ambos lados del fresco, aparecen los elegidos en el mismo momento de resucitar y recuperar sus cuerpos, lo mismo que los condenados, aunque es fácil distinguirlos de ellos por la grácil levitación que los conduce (en algunos casos envueltos aún en el sudario) a la presencia de Cristo.

Comparecen en el fresco las anécdotas tradicionales de la iconografía de la muerte, como la lucha entre un ángel y un diablo por la conquista de un alma o la prueba de la salvación que se obtiene mediante la práctica del rosario. Los condenados no consiguen valerse por sí mismos, y a pesar de su resistencia son precipitados a la caverna ardiente del infierno, o conducidos a la barca de Caronte. Otros, elevados hasta la mitad del cielo, son precipitados de allí conminados por los instrumentos del martirio que les muestran los santos.

En los (216 y 217 ►) lunetos, figuran los símbolos de la Pasión: cruz, corona de espinas, columna de la flagelación... transportados por los ángeles.

TÉCNICA. Que se trata de una pintura realizada al fresco lo dice el efecto pálido del color pero, sobre todo, los parcelamientos de la superficie que indican las jornadas empleadas en pintar. Hoy está de nuevo relumbrante, estaba terriblemente oscurecido y estropeado, el color en algunas partes se había vuelto negro o azul por las acumulaciones de polvo y humo, aunque a partir de la restauración se descubre que a Miguel Ángel le interesa por igual el **color**, el **dibujo** y la **forma**.

El andamiaje empezó a ser levantado en 1535 y desde 1537 fue desmontándose para dar lugar al proceso lógico de pintar de arriba hacia abajo.

El dibujo es duro, modelando con trazo seguro los contornos de las figuras, cuya anatomía está conformada con relieve propio de los efectos escultóricos. La dimensión de las figuras aumenta, en general, con la altura para compensar el efecto de lejanía: pueden variar desde 155 centímetros, figuras de la base, hasta 250, figuras de la cúspide.

El fresco definido, poco después de la inauguración, como "un burdel lleno de desnudos", hizo madurar reiteradas veces el proyecto de destrucción del mural aunque, al final, se optó en las partes más "escandalosas" por la superposición de paños y calzones.

Un hombre es arrastrado al infierno por los demonios, Caronte castiga a los ocupantes de su barca con un remo: así son las figuras atormentadas unas, feroces otras, que llenan la amplia extensión del Juicio Final. Más corpulentas y macizas, incluso que los musculosos desnudos de la bóveda, representan un estilo muy posterior de Miguel Ángel en el cual ya no se insistía únicamente en la belleza física. En su gran solidez parecen ejercer unas sobre otras una atracción gravitatoria, y sin embargo no pierden morbidez y flexibilidad, lo cual es una novedad en el tratamiento del desnudo. Aparecen moviéndose en el espacio con milagrosa facilidad. Los ángeles de Miguel Ángel no necesitan alas, se desplazan por los aires movidos por su propia fuerza. Tampoco necesitan, como el resto de las figuras, las flotantes vestiduras que ahora lucen. Estas fueron añadidas después de la muerte de Miguel Ángel para complacer a los mojigatos de la Contrarreforma a quienes resultaba ofensiva su desnudez.

En relación al primer renacimiento, que construía su narrativa pictórica sobre todo por yuxtaposición progresiva de imágenes, el MANIERISMO y el BARROCO desarrollaron un esquema compositivo por así decirlo "general": los cuerpos parecen confundirse, compenetrarse, o incluso surgir uno de otro, formando grupos, nódulos, masas. En el episodio de los ángeles con trompetas se manifiesta otra característica del pintor: la terribilidad; o sea la exaltación expresionista de las pasiones y de las conductas más violentas y cargadas de valores dramáticos, es la torsión extrema, la tensión, la ansiedad...

Miguel Ángel aprendió la técnica del fresco con Ghirlandaio, su primer maestro. Aunque aceptó sin mucho convencimiento el encargo le dedicó a la bóveda cuatro años de 1508 a 1512, y al muro del Juicio Universal cinco años de 1536 a 1541.

No se limitó a imitar las formas predominantes de la época, sino que destacó por su continua innovación y su aplicación de nuevos recursos. Su inspiración debe buscarse en los grandes maestros del pasado como Giotto y Masaccio; en las esculturas de la Antigüedad clásica y de artistas como Donatello; y en la anatomía humana que tan bien conoció mediante el estudio de modelos y la disección de cuerpos.

Si Tiziano es el gran maestro del color y la luz, Miguel Ángel puede ser considerado el maestro del dibujo con sus figuras bien torneadas, musculosas, expresivas y de carnes vibrantes y llenas de vida. Supo incorporar el espíritu de la Antigüedad clásica a los temas bíblicos cristianos, proponiendo un escenario dramático muy alejado del equilibrio y optimismo del primer Renacimiento.

RENACIMIENTO. CINQUECENTO

➤ **Tema 11: La pintura del Cinquecento: Leonardo, Rafael y Miguel Ángel**

048. Leonardo: Santa Ana, la Virgen y el Niño

049. Leonardo: La Gioconda

050. Rafael: Desposorios de la Virgen

051. Rafael: Madonna del jilguero

052. Rafael: La escuela de Atenas

053. Miguel Ángel: Creación de Adán

054. Miguel Ángel: Juicio final

➤ **Tema 12: La escultura de Miguel Ángel**

055. Miguel Ángel: Piedad (San Pedro del Vaticano)

056. Miguel Ángel: David

057. Miguel Ángel: Moisés

058. Miguel Ángel: El día (Tumba Médici)