

TEMA 12.- LA PINTURA DEL CINQUECENTO: LEONARDO, MIGUEL ÁNGEL Y RAFAEL

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, 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.

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. El Papado deseaba asumir en la política europea el papel del antiguo imperio romano, aspiración que Florencia y las demás repúblicas no podían permitirse.

LEONARDO DA VINCI (1452-1519).-

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 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 destronamiento 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.

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, 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.

SANTA ANA, LA VIRGEN Y EL NIÑO CON EL CORDERO. 1501. Óleo sobre tabla. Museo del Louvre. 168 x 130 cm.

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 de las estructuras piramidales, aceptadas tan sólo en los albores del siglo XVI, sobre todo por Rafael. 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. 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.

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.

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.

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. 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.

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 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.

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.

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 rabillo de los ojos o las comisuras de los labios. Es lo que hace a este cuadro tan bellamente enigmático y atractivo.

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.

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

Si Leonardo es el pintor que, formado en la Florencia cuatrocentista, 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.

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**.

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 "Entrega de las llaves" del Perugino, en el Vaticano. Más adelante, transformará totalmente este estilo, todavía en buena parte cuatrocentista, pero conservará de su etapa umbra 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. 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 **Virgenes**. En sus Virgenes 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, y se le confía la decoración de **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 y 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.

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

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.

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. 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.

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, pauta 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.

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, su inclusión en un paisaje bucólico y el método compositivo, que tiende a lograr un equilibrio de masas.

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

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. 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.

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.

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

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, Alcibíades (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.

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 "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.

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 quattrocentistas 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 **lunetos** y **enjutas** con los antepasados del Salvador y las gigantescas figuras de **profetas** y **sibilas**. Sobre los capiteles de los pilares dispone una serie de hermosos jóvenes **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 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 "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.

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.

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.

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 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.

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.

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.

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.

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. 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 (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 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 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 geométricamente 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, 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 acarrear o exhiben los atributos por los que se caracterizan (instrumento con el que se les dio suplicio: parrilla de san Lorenzo –pie derecho de Cristo–, 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 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.

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...