

O PERÍODO CLÁSICO DO RENACEMENTO. A ARTE ITALIANA DO CINQUECENTO.

CONTEXTO HISTÓRICO.

O centro político, cultural e artístico do s.XVI na Italia renacentista, atópase en **Roma, cidade que debe ós Papas o seu esplendor e riqueza, convertíndose éstos nos novos mecenas dos artistas**. Outro núcleo de importancia artística vai a ser **Venecia, que xunto a Roma, desprazan a Florencia dos Medicis da primacía que tivera no s.XV**, debido a causas socio-económicas e políticas (crise das antigas repúblicas italianas).

No s.XVI, os artistas do Renacemento viven menos preocupados por imitar a Antigüidade e aínda que **seguen mantendo certos valores do século anterior**, como a búsqueda da creación espacial mediante a perspectiva ou profundidade, **lles darán un enfoque diferente, abrindo novos camiños á arte** ou consolidando procesos e experimentos que se levaran a cabo no s.XV.

Por outra parte, desde o punto de vista relixioso, hai que destacar a **ruptura da unidade do catolicismo ante a Reforma Protestante de Lutero** a principios do século, o que traerá consigo **a resposta do Papado e a loita contra o protestantismo (Contrarreforma)**, utilizando para iso a Compañía de Xesús fundada por Ignacio de Loyola e a convocatoria en 1545 do Concilio de Trento, o que desembocará na división definitiva da Igrexa cristiá occidental.

A PINTURA DO S.XVI. O DEBATE PICTÓRICO ENTRE A ESCOLA ROMANA E A ESCOLA VENECIANA. LEONARDO, RAFAEL, TIZIANO.

Os artistas do s.XVI van a prestar gran atención á experiencia, rexeitando todo sistema apriorístico da natureza e esquecendo a construción xeométrica do espazo (perspectiva lineal), tentando a consecución dun espazo máis real, científico a través da perspectiva aérea.

Os efectos de profundidade conséguense a través dunha nova concepción da luz e a cor; unha luz atmosférica e unha cor máis solta, perdendo importancia o debuxo e o contorno e aparecendo as sombras (claroscuro).

A paisaxe enriquecese con vibracións lumínicas e matices románticos (néboas, crepúsculos, rochas, amenceres....). As composicións son claras, pechadas, de forma triangular ou piramidal, enmarcando as figuras de formas esenciais, e que reflicten os seus sentimentos ou estados de ánimo, relacionándose coas miradas ou as mans a través duns movementos menos estáticos que nas figuras do s.XV. Por outro lado, agora os artistas son máis libres para executar a súa obra e atópanse menos suxeitos ós desexos e esixencias da súa clientela.

Leonardo da Vinci (1452-1519).

É un artista formado nos ambientes neoplatónicos florentinos da 2ª metade do s.XV, e con parte da súa obra no Quattrocento, pero **servindo de transición ó s.XVI, sendo considerado o creador do estilo clásico do Alto Renacemento** (Cinquecento), pola súa innovación pictórica.

Traballa sobre todo en Florencia na súa etapa inicial, pasando logo a Roma, Milán e por último a Francia onde morre. **Leonardo é o prototipo de artista e humanista do Renacemento, posuidor dun carácter inquedo e de grandes coñecementos intelectuais**, desenvolvendo un

arte experimental, creando novos medios de expresión adecuados a súa continua curiosidade e ó seu espírito inxenioso.

Na súa obra hai unha **importancia crecente da figura humana, a través do estudio anatómico e das proporcións**, xunto a un estudio matemático das **composicións que a pesar de ser simétricas e pechadas, permiten a comunicación das figuras co espectador**.

É **o creador da perspectiva aérea**, de base científica e experimental, baseada nas novas teorías de Copérnico sobre o Universo, cun **gran estudio da luz e da cor, creando o “sfumato”** que supón a **fusión atmosférica dos persoaxes e a natureza** (natureza humana e cósmica). A consecuencia de todo iso é **o interese polo claroscuro, polos contrastes de luces e sombras que matizan moitísimo os contornos das figuras diluindo perfíles e formas** e creando unha beleza ideal e misteriosa.

A pesar da súa ampla obra **deixou numerosos cadros inacabados como reflexo da súa enorme inxuedanza experimental e científica**.

Tralas súas obras iniciais de xuventude en Florencia (“*Anunciación*” e “*Adoración dos magos*”), onde xa aparecen algunhas das súas características de estilo, trasládase a Milán onde realiza “*a Última Cea*”, e “*a Virxe das Rochas*”, esta última realizada a finais do s.XV (1483-86) e considerada o **manifesto do “sfumato”**, ese velo inmaterial entre obra e espectador, como unha **luz de fume que baña as figuras e as envolve nunha atmósfera húmida de misterio**, como emerxendo da penumbra.

O cadro **representa unha lenda oriental na que Cristo autoriza a San Juan a ser o seu precursor no deserto**. O Bautista neno adora ó neno Xesús en presenza da Virxe e un anxo que guiaba á Sagrada Familia na súa fuxida a Exipto, e que **coa súa mirada enigmática invítanos a tomar parte na escena**. Resáltase o carácter protector da Virxe. San Xoan simboliza á humanidade e o anxo preséntase como un intermediario entrambos.

A composición é xeométrica e pechada, de gran equilibrio, ca figura do neno resaltada polas mans alzadas sobre a súa cabeza e que o aíslan do resto do grupo, aínda que os catro persoaxes se relacionan a través dos xestos (unha figura sinala, outra bendice, outra protexe e outra axiónllase en actitude de adoración), configurando unha visión poética de gran calor e intimidade bañada na tenue neboa.

A paisaxe é irreal, creando unha perspectiva a través do punto de fuga, con pleno dominio dun foco de luz frontal e outro secundario que arranca do fondo, con **degradación progresiva da cor según a distancia (perspectiva atmosférica) e fusión da luz e a sombra (claroscuro)**.

Na súa 2ª etapa florentina, xa nos últimos anos da súa vida realiza a súa obra máis coñecida, “*a Gioconda*”, de 1503-5, retrato de Monna Lisa, esposa do rico comerciante florentino Francesco Giocondo e que se considera o máis fascinante da historia da pintura, **suma perfección do ideal de beleza, unha beleza misteriosa a través do enigmático sorriso**.

O plantexamento compositivo é innovador, cunha prolongación vertical do retrato, aparecendo como medio expresivo as extremidades superiores (un brazo en repouso sobre o sillón e outro en escorzo desde o fondo sobre éste). **O busto prolongado con mans ou retrato**

en tres cuartos, convírtese no prototipo do retrato renacentista clásico, cun efecto de dominio figurativo en primeiro plano pero non frontal como no s.XV. A modelo posa de perfil, co torso en medio xiro e o rostro case frontal, onde **a posición dos ombros permite un contraste entre figura e paisaxe de fondo, a modo de lonxanía distante e nebulosa.**

O “sfumato” lévase as máximas consecuencias, cunha gradación lumínica suave das diferentes partes anatómicas, destacando o rostro sorrinte baixo unha luz misteriosa que abandona definitivamente a melancolía, a seriedade e a timidez dos rostros do Quattrocento; **a paisaxe de fondo representa o trunfo da perspectiva aérea e atmosférica, dentro dun idealismo suavizador de formas e contornos.**

A ESCOLA ROMANA: RAFAEL SANZIO.

Rafael (1483-1520).

Pintor orixinario de Urbino, herda do seu pai a vocación pictórica, cun **estilo moi clasicista, amable e elegante pero de escasa orixinalidade aproveitándose das innovacións dos seus contemporáneos Leonardo e Miguel Anxo.** É o gran representante da escola romana.

Realiza sobre todo pintura relixiosa nos seus inicios, cun **estilo baseado nunha gran luminosidade e colorismo,** creando unha atmósfera moi cálida, pero **cunhas formas de gran calma espiritual e de gran idealización. A súa formación arquitectónica explica tamén o dominio compositivo das súas obras cunha perfecta relación entre marco e figuración.**

Comenza a súa carreira artística en Peruggia, como discípulo de Peruggino, ata que no ano 1504 trasládase a Florencia, contactando cos grandes mestres do XVI e traballando para unha clientela burguesa, **realizando retratos e as súas primeiras Madonnas** (Virxes adolescentes con neno e santos). Son obras que buscan a **beleza externa, de formas suaves,** cun realismo minucioso nos detalles e un **gran acabado das formas, preocupándose máis do tratamento da cor que da luz (moi uniforme), copiando de Leonardo a rixidez do esquema xeométrico e o dominio da figura, valorando a súa inserción na paisaxe.**

Como exemplos máis significativos da súa obra están “*a Virxe da Pradeira*” e “*a Virxe do Xilgaro*”, de 1507, representativas da súa etapa florentina.

As figuras presentan **xestos e ademáns serenos, repetindo os esquemas leonardescos con composicións triangulares,** aínda que o coñecemento da obra de Miguel Anxo inflúe nunha maior inestabilidade e tensión deses esquemas, onde **as figuras dominan claramente sobre unha paisaxe que perde importancia.**

En 1509 viaxa a Roma, chamado polo Papa Xulio II para decorar as estancias vaticanas, onde vivirá ata a súa morte. Alí decora catro estancias ó fresco, aínda que só termina unha, cun complexo e emblemático programa iconográfico, reflectindo a **conmemoración do triunfo da fé a través dos tempos como reafirmación do cristianismo e da primacía da Igrexa Romana** sobre calquera poder temporal, no medio dun **marco arquitectónico grandioso con numerosas referencias clásicas, simbolizando a síntese entre antiguidade e modernidade.**

A obra mestra destes frescos é “*a escola de Atenas*”, de 1509-10, na estancia da Signatura, **que representa a sabiduría a través da asemblea de sabios e filósofos da Antigüidade, presidida por Platón e Aristóteles**, con xestos que simbolizan as súas respectivas doutrinas.

O cadro simboliza pois a búsqueda filosófica da lóxica e a verdade racional, congregando arredor dos dous grandes filósofos a todo un **conxunto de pensadores ilustres da Antigüidade** (Heráclito, Euclides), **ou retratando a personaxes ou artistas contemporáneos** (Bramante, Leonardo, Miguel Anxo, o propio Rafael), reflectindo ese desexo de actualización do pasado, característico de toda a obra no seu conxunto.

Cabe destacar tamén a **desaparición da paisaxe naturalista, substituído por unha solemne arquitectura bramantesca, con moitos recordos da arte romana imperial**, logrando un gran efecto de profundidade.

O influxo de Miguel Anxo é patente na monumentalidade e forza das figuras, cunha pose nalgunha delas inspirada nos modelos da Capela Sixtina. **De Leonardo toma o agrupamento das figuras e a súa interrelación cos fondos**, sobre todo dos dous personaxes centrais situados no punto de fuga, **nun eixe simétrico de gran precisión xeométrica (perspectiva lineal)**.

As esculturas de Apolo e Minerva representan a razón e a intelixencia, o pensamento, e fronte a elas o nivel material do home (a loita da alma contra a materia).

Nos seus anos romanos, Rafael pinta tamén Virxes de maior robustez e monumentalidade e unha galería de retratos, con logradísimos estudos psicolóxicos, destacando “o retrato do Cardenal”, de 1511.

A ESCOLA VENECIANA: TIZIANO, TINTORETTO E VERONÉS.

Ata o último tercio do s.XVI, o foco da arte trasládase a Venecia, cidade rica e cosmopolita que ofrecerá grandes novidades pictóricas ós artistas.

A pintura veneciana posúe un estilo diferente ó do resto de Italia, transmitíndose de xeración en xeración. Representa unha época de riqueza económica, comercial e a unha sociedade fastuosa e alegre con preferencia polos temas mitolóxicos e profanos sobre a pintura relixiosa.

É unha pintura imaxinativa, sensorial, cun claro predominio da cor e a luz, xunto a un gusto pola paisaxe. **O precursor desta escola veneciana é Giorgione, pero será o seu discípulo Tiziano quen leve os logros da pintura veneciana ata as súas últimas consecuencias**, superando ó seu mestre e marcando as pautas da pintura posterior.

Tiziano (1488-1576).

Considerado como o máis grande pintor de todos os tempos, cunha longa obra que ocupa case todo o século, sendo un **artista de moda en todas as Cortes europeas, sobre todo en España**.

É un pintor colorista, primando na súa obra a fusión de luz e cor sobre o debuxo e as formas, evolucionando desde unha pintura baseada en grandes masas de cor e debuxo nítido a unha **pintura lumínica de manchas monócromas cunha técnica case “impresionista”** nos últimos anos da súa vida.

Os seus temas preferidos son o retrato e o cadro mitolóxico; precisamente este tema é o máis utilizado nas súas primeiras obras como *“o amor sacro e o amor profano”* (1515), ou *“a bacana!”* (1519), onde mostra un mundo de fábula, optimista, evocando o seu sentido alegre da vida, o placer da existencia.

Tiziano crea un clima de extraordinaria quietude e de grata atmósfera sensual nas interpretacións das Venus, dentro dunha **paisaxe luminosa, contraponendo os brillos das luxosas teas cos pletóricos desnudos femeninos** (Venus, Ariadna), introducindo na festa báquica o **sentido do ocio e a diversión a través da alegría e a vitalidade das figuras envoltas en cantos e danzas** provocadas polo efecto do viño. As figuras das Venus aparecen diferenciadas ademais polas paisaxes que as rodean, **reflectindo unha vez máis a síntese pagano-cristián.**

O tema das Venus é case unha obsesión, pola súa reiteración na obra de Tiziano, realizando en 1538, *“a Venus de Urbino”*, parte dunha serie de **Venus recostadas que reflicten un maior realismo e un erotismo case “anxélico ou poético”**, sen o morbo dos autores posteriores como Rubens. Destaca o esplendor dourado das súas carnes, luminosas, sobre o fondo tamén dourado do leito, cun tratamento virtuosista, que obedece máis que a un realismo exacerbado, a un **desexo de exaltar a beleza sensual mediante a cor.**

As mesmas características pódense aplicar a súa *“Danae”* (1554), obra máis tardía, onde intensifica a gama cromática e os efectos lumínicos, contrastando o delicado corpo da figura principal co áspero da nodriza, creando unha atmósfera case irreal a través da chuvia de ouro que baña a Danae.

O seu outro xénero destacado é o retrato, destacando as obras de finais dos 40 e a década dos 50, cun carácter innovador, creando o xénero do retrato oficial na pintura moderna, cuxa finalidade é **a glorificación do personaxe representado, sen esquecer a súa descrición física ou psicolóxica, con gran vitalidade nas figuras,** reflectindo a súa situación social ou económica na realidade. En todos eles pódese observar o **interese polo claroscuro, iluminando as zonas que desexa resaltar,** cunha expresión nas figuras serena e pausada.

En xeral, **pinta retratos de gran formato,** destacando os realizados para o emperador Carlos V, a partir de 1530, con motivo da súa coroación, destacando *“o retrato a cabalo na batalla de Mühlberg”* (1548), **precursor do retrato ecuestre que será moi usual no barroco velázqueño.**

Representa a unha figura heroica, suxerindo a idea dun novo César, cunha **pintura claramente “impresionista”,** situando ó personaxe nunha zona de sombra ante un fondo paisaxístico moi iluminado, **mostrando os contrastes de claroscuro nas diferentes partes do cadro.**

As súas últimas obras son de tema relixioso (“Piedade”), dentro dun estilo manierista e cunha técnica case impresionista, que imitarán discípulos como Tintoretto.

A ARQUITECTURA DO S.XVI: DO CLASICISMO Ó MANIERISMO.

Na 2ª metade do s.XV prodúcese unha serie de acontecementos políticos que van a marcar a evolución da arquitectura italiana, sobre todo tralo **fin do Cisma de Occidente (1419) e a volta**

dos Papas a Roma, restablecendo o poder da Igrexa Católica e convertindo a cidade no eixe da cristiandade sobre todo trala toma de Constantinopla polos turcos (1453).

Italia está dividida nunha serie de Estados, destacando a Florencia dos Medicis e o seu arte humanista, pero fronte a eles **aparecen outras familias que lexitiman o seu poder por medio de Cortes artísticas e literarias**, que compiten coa anterior como Urbino, onde traballa Alberti, ou Milán, cun Renacemento de forte base medieval (influencia gótica), destacando **o núcleo artístico da corte de Ludovico o Moro, onde chega a traballar** un dos arquitectos máis importantes do Renacemento e que serve de transición ó s.XVI, **Donato Bramante, instalándose na cidade milanesa en torno a 1480.**

DE BRAMANTE A PALLADIO: O TEMPLO, O PALACIO E A VILA.

Donato Bramante (1444-1514).

Formado na tradición humanística de Urbino de onde é orixinario, está **moi influenciado polos seus paisanos Alberti e Piero della Francesca**, tomando deste último a súa técnica da perspectiva para aplicala a arquitectura.

É outro gran teórico da arquitectura, cunha obra que mostra gran preocupación pola profundidade, non exenta dun sentido decorativo propio do Quattrocento, buscando sempre nos seus edificios os xogos de luces e sombras.

Traballa no Ducado de Milán ata 1499, no que cae a cidade baixo a invasión francesa acabando coa súa corte artística, **dirixíndose entón a Roma**, que está empezando a resurxir e onde o Papa convírtese en protector de artistas buscando niso un instrumento de poder.

Bramante atopa en Roma un mundo distinto, o do **Alto Renacemento ou Renacemento Clásico** de inicios de século, **abandoando o** seu anterior plantexamento arquitectónico baseado no **ilusionismo, por unha arte onde a estrutura é o dominante, a imitación das ruínas romanas.**

Dentro deste estilo clasicista constrúe o *“templete de San Pietro in Montorio”*, no ano 1503, por encargo dos Reis Católicos nunha das colinas que posuían en Roma e onde se creía que morrera San Pedro.

O edificio posuía un **grande contido simbólico, cun carácter sacral, votivo e pontificio**, e a pesar das súas reducidas dimensións convírtese no modelo da arquitectura altorrenacentista.

O templo é de plan central, baseado nos templos circulares gregos (“tholos”) e romanos (“vestais”), cun módulo que se repite en base a unha forma xeométrica: o cilindro (columnas, cuberta semiesférica ou cúpula e balaustrada). **A forma circular representa para o humanista a perfección e a divindade**, relacionando a utilización da orde dórica cos templos adicados a Hércules, **asimilando o heróe helénico ó santo Cristián como símbolo da fortaleza do cristianismo** (Pedro como o Hércules cristián).

O friso presenta os clásicos triglifos e metopas con relevos alusivos a adicación do templo (o martirio e crucifixión do apóstolo). Sobre o friso, **a balaustrada típicamente renacentista**, e un cilindro en forma de tambor con ventas abertas ou cegas e un remate en forma de cúpula

semiesférica e a cruz. Consta pois de dous pisos, e se dice que **está levantado sobre a cámara subterránea que serve de cripta ó lugar onde foi crucificado San Pedro** (a rocha do martirio).

Esta interpretación da arquitectura clásica fai que **o Papa Xullo II encarga a Bramante o primeiro proxecto para a nova basílica de San Pedro**, que será finalmente realizada por Miguel Anxo, trala morte do Papa e o artista (1547-93).

A arquitectura da Contrarreforma: Vignola (1507-73).

Roma, cabeza da igrexa, é o principal centro xerador da arte contrarreformista, onde destaca como principal arquitecto Vignola, outro teórico da arquitectura partidario da orde toscana (columna lisa e capitel sinxelo).

A súa principal obra é *“a igrexa do Gesú”*, de Roma, de 1568, encargada pola Compañía de Xesús e modelo fundamental da arquitectura contrarreformista. É **unha igrexa de nave única con capelas entre contrafortes e gran cúpula no cruceiro con ábside semicircular na cabeceira**, seguindo o modelo de *“San Andrés de Mantua”*, de Alberti.

A enorme cúpula do ciborio desprende unha grande luminosidade que contrasta coa penumbra das capelas laterais, estando **sostida por un elevado tambor con ventas e culminada por unha linterna**. Crease pois, un **espazo interior amplo, adaptado ás complexas necesidades da liturxia xesuítica** e que busca unha mellor audición para a predicación, sendo o orador visible desde todos os puntos de vista. **A igrexa está pensada para a devoción colectiva, e o vacío do espazo interior queda acentuado polas pilastras planas e adosadas ó muro.**

A fachada exterior proxectada por Vignola, foi construída finalmente por Giacomo della Porta, modificando o proxecto inicial (1573-75). **Redúcese a decoración, eliminando a escultura**, aínda que mantendo o esquema xeral viñolesco de fachada de dous corpos unidos por aletas rematadas en volutas.

A estrutura arquitectónica claramente clasicista (pilastras, entaboamentos), vese alterada pola introducción de corpos en resalte, e elementos ornamentais típicos do s.XVI. como escudos e guirnaldas. **A ruptura da estrutura lineal das fachadas é un elemento precursor da arquitectura barroca.**

A arquitectura civil: Andrea Palladio (1508-80).

Andrea Palladio é o principal arquitecto do foco veneciano no s.XVI, introducindo a súa obra nun estilo manierista de transición á arte barroca. Nacido en Padua, realizou as súas principais obras en Vicenza, e a súa estancia en Roma o familiariza co monumentalismo de Bramante e Miguel Anxo, de quen foi o seu discípulo.

A súa formación de canteiro, explica o seu rigor e perfección no material, sendo **un xenial construtor de edificios civís** (palacios, vilas e casas de campo), nos que se especializa, tralos seus primeiros edificios relixiosos, recibindo abundantes encargos da burguesía comercial.

A súa obra máis célebre é a *“Vila Capra ou Rotonda”*, en Vicenza (1567-69), orixinal construción consistente nun **bloque cadrado cuberto cunha cúpula e rematado nos seus**

catro frontes ou costados por catro pórticos imitando ós templos clásicos (estereóbato, columnas de orde xónica...).

Estas catro fachadas templarias destacan e dan prestixio á vivenda, evocando o modelo da casa romana. A cúpula xa non é o climax da construción pero si o eixe dominante da mesma, servindo de cuberta ó salón central que divide e xerarquiza as diferentes estancias, aparecendo nos ángulos os dormitorios e a cociña nos sótanos. **A vila constitúe o primeiro plan central non relixioso da arte renacentista, conseguindo grazas ós catro pórticos unha planta de cruz grega.**

A arquitectura de Palladio ten pois como característica básica a simetría, xogando con dous elementos de grande simplicidade: o cadrado e o círculo, pero ademáis ten moi en conta en todas estas vilas rurais de ocio, **a perfecta integración entre construción e a natureza ou paisaxe.**

MIGUEL ANXO: ARQUITECTO, ESCULTOR E PINTOR.

Michelangelo Buonarroti (1475-1564).

Foi un dos talentos máis precoces e orixinais do Renacemento, proporcionando ós seus contemporáneos leccións maxistras, sendo imitado incluso por autores do s.XX.

É o prototipo de artista completo, impoñendo a súa obra arquitectónica na cidade de Roma, e mostrando fantasía e vigor na súa pintura, aínda que él sentirase preferentemente escultor.

Miguel Anxo arquitecto.- A obra arquitectónica de Miguel Anxo céntrase en Roma e sobre todo nunha obra concreta: *“a basílica de San Pedro do Vaticano”*, onde se lle encarga **rematar a parte do ábside e a cúpula**, traballando nestas dúas obras entre 1545-60, tras unha interrupción de 30 anos, **modificando en parte o plan inicial de Bramante** (encargo de Xulio II en 1506), e que logo intentou continuar o seu discípulo Rafael por encargo de outro Papa, León X en 1516, sen éxito.

Miguel Anxo decide adoptar a planta de Bramante, baseada na **combinación do plan central cunha cruz grega inscrita nun cadrado, fundindo a tradición cristiá cas novas preocupacións renacentistas** dando lugar a un templo grandioso, pero introducindo modificacións na súa estrutura, suprimindo as catro torres dos ángulos e a utilización dos ábsides como portas, **destacando fortemente a cúpula do cruceiro e creando unha fachada principal cun eixe lonxitudinal Este-Oeste.**

Obtense pois o efecto de “unidade espacial”, típicamente renacentista, **cun eixe simétrico e equilibrado en torno a cúpula,** e a creación dunha **especie de deambulatorio con catro pequenas cúpulas nos ángulos,** seguindo a idea proxectada por Rafael.

No exterior introduce una innovación baseada na idea de Sangallo de crear **un corpo de peche do interior do edificio,** pero con peculiaridades que anticipan un **barroquismo propio do Renacemento tardío** como a **sustitución da superposición das ordes romanas por un muro de pilastras corintias** seguido dun ático de orde toscana, rompendo co clasicismo do tratado de Vitrubio. O ático decórase con columnas, ventás e guirnaldas, adquirindo gran plasticidade.

Constrúe tamén a cúpula, elemento síntese do edificio e símbolo do triunfo da cristiandade, levantándoa a unha altura moito maior que a proxectada por Bramante, grazas a utilización **dun tambor de estrutura dobre e de gran dinamismo pola alternancia de entrantes (ventás) e saíntes (columnas pareadas)**, o que da maior vistosidade e verticalidade ó edificio, **cun ritmo ascensional acentuado polas robustas nervaduras que se corresponden coas columnas, e polas pilastras manieristas da parte inferior da ábside**.

En definitiva, máis que no *“Panteón romano”* no que se inspiraba Bramante, inspírase no *“Duomo de Florencia”*, aínda que **aquí a cúpula xa non é un elemento superposto sobre o tambor senón integrado no edificio pola súa forma circular**. A obra será rematada no s.XVII (Barroco), ca realización da fachada por Carlos Maderna e a columnata por Bernini, transformando a súa planta de cruz grega noutra de cruz latina mediante o alongamento dun dos seus brazos.

Miguel Anxo escultor.- É a grande figura da escultura do s.XVI, **formándose como escultor no taller florentino de Ghirlandaio**, onde aprende a técnica da talla e o debuxo, entrando deseguida baixo a protección dos Medicis estudando na súa Escola Libre de Escultura.

Nesta 1ª etapa de xuventude en Florencia, recibe influencias de artistas moi variados, tanto anteriores a él (Giotto, irmáns Pisano), como coetáneos (Leonardo), realizando obras dun gran clasicismo.

Desde o principio, obsérvase no artista un **carácter contradictorio**, influindo na **gran variedade das súas obras** e a falta de continuidade e coherencia no seu traballo escultórico, **pasando de pezas clasicistas** como *“o David”*, **a outras dunha grande relixiosidade e misticismo**, como *“as Piedades”*.

O seu arte intelectual e mental busca a beleza sublime, alonxándose do experimental, **baseándose na idea, na esencia, arrincando do bloque escultórico a materia e conseguindo unhas figuras dunha vitalidade contida**, máis propias de deuses que de homes (*“terribilitá”*).

Utiliza como material predilecto o mármore de Carrara, moi nobre e adecuado para o seu obxectivo de buscar a beleza.

En 1497, viaxa a Roma, onde realiza unha das súas primeiras obras, **“a Piedade do Vaticano”**, de 1498-99, **cunha certa idealización das figuras**, perdendo a escena o seu contido dramático (mitificación heroica de Cristo e rostro xuvenil da Virxe), **sustituindo a expresión da dor torturada por unha serenidade propia do humanismo Cristián**, claro influxo do Quattrocento florentino.

A composición é perfectamente triangular, pechada, seguindo a teoría de Leonardo, **simbolizando a Trindade** e a escultura cristiá moderna, **síntese da racionalidade e perfección clásica e da espiritualidade medieval**.

En 1501 retorna de novo a Florencia onde realiza *“o David”*, de 1502-5, por encargo da Signoria, que buscaba unha estatua emblemática para a cidade.

A figura sorprende pola súa **grandiosidade, de tamaño maior co natural**, resultado do laborioso traballo sobre un bloque marmóreo de 4 metros de altura. Representa ó pastor novo nunha **postura helénica, aparentando serenidade**, pero nas mans dobradas, preparadas para lanzar a honda e **no xesto terrible da figura, reflíctese a tensión propia do movemento en potencia e a pasión espiritual ou carga dramática que arde no corazón do artista**. O xiro do colo e a forza da mirada simbolizan a “terribilitá” miguelanxelesca, cun **carácter ameazador, iracundo pero contido, representando a beleza como fortaleza**, como vontade férrea a través dunha grande enerxía vital.

Hai unha **gran preocupación polo estudio da anatomía corporal**, cunha certa deformación da materia debido ó **excesivo desenrolo de cabeza, mans e pes, rompendo co canon clásico de proporcións a través do excesivo alongamento dos brazos**, apartándose do “contraposto” clásico, baseado no ritmo cruzado das extremidades e substituindoó polo **contraste entre o ritmo vertical e pechado do lado dereito e o ritmo aberto do lado esquerdo co brazo dobrado**, que simboliza a conquista do espazo e unha maior estabilidade da figura.

En definitiva, o artista realiza unha **estatua colosal, símbolo do home-heroe, como un novo Hércules Cristián, esquecéndose da beleza sensual “praxiteliana”** do David de Donatello, e introducindo na figura **esa sensación de ira contida cara o exterior a través da tensión muscular cas venas e tendóns moi marcados**, liberándoa de toda alusión bíblica e anecdótica.

De volta a Roma, recibe o encargo de Xulio II de realizar o seu mausoleo, do que xa realizara un proxecto en 1501, concebindo un grandioso conxunto illado de 3 pisos con 40 figuras, do que só chegou a realizar 4, entre as que destacan “*os escravos*”, e “*o Moisés*”, de 1515-16, pola prematura morte do papa Xulio II en 1513.

“*O Moisés*”, representado coas táboas da Lei e **contemplando a traizón do pobo xudeu, mostra un xesto colérico onde a ira contida inunda o rostro**, mentres as súas barbas caen con grande elegancia ata a cintura. Fálase de que **Miguel Anxo inspirouse no Laoconte**, descuberto nesta época e que impresionou ó artista profundamente pola súa mirada anguriosa.

Apréciase na figura unha **similar contraposición de planos a do David**, co simbolismo da representación do mal (zona esquerda), fonte a moral divina (zona dereita), cun movemento en potencia. Hai que destacar o **extraordinario tratamento técnico do cabelo, barba e pregados, moi angulosos e de grande plasticidade e monumentalidade, así como o tratamento anatómico** onde os músculos incháanse, as barbas encréspanse e a mirada lanza chamaradas de ira, pero **unha vez máis o artista límitase a suxerir a tempestade que está a punto de estalar**, deixando as forzas a punto para a acción.

A principios dos anos 20 volve a Florencia, é a **2ª etapa florentina, onde realiza unha arte de madurez, máis dramático e fortemente expresivo que o conduce ó Manierismo**.

A súa principal obra desta época é “*a capela funeraria dos Medicis*”, na sacristía nova da igrexa de San Lorenzo, (1524-31), onde integra arquitectura e escultura, coas tumbas adosadas á parede, **cun contido fortemente alegórico, representando as estatuas sedentes de Giuliano** xunto as figuras da Aurora e o Crepúsculo,(vida activa) e **Lorenzo** xunto as figuras do Día e a Noite (vida contemplativa), **reflectindo o paso do tempo**.

Nos últimos anos da súa vida, a súa espiritualidade levallle a verdadeiros arrebatos relixiosos, volvendo a tratar un vello tema de xuventude, o da Piedade, pero agora cun gran dramatismo, **representando a dor real e pasional de Cristo a través da súa nova e mística sensibilidade cristiá**. Nesta última fase da súa obra, **influenciado polo seu traballo pictórico na Capela Sixtina, expresa unha mensaxe propagandística-relixiosa**, cunha finalidade didáctica e onde as figuras moven a compasión.

As composicións son triangulares, pero desiguais, implicando tensión e desequilibrio, quedando a maioría das obras inacabadas.

A súa última obra é *“a Piedade Rondanini”*, de 1552-64, inacabada, mostrando a **terrible e dramática soidade da nai e o fillo, unidos pola dor intensa. Réduce-se a linguaxe expresiva e escultórica ó esencial**, desaparecendo o belo e artificioso, **creando unha arte “expresionista”** que busca un estado de ánimo (desesperación), **quedando as figuras reducidas a meros conceptos estilizados e desaparecendo definitivamente a linguaxe clásica.**

Miguel Anxo pintor.- A pesar de que durante os seus primeiros anos adicase a escultura, o seu xénero artístico predilecto, deseguida vai a recibir encargos pictóricos, sendo chamado por Xulio II en 1508 a Roma, para realizar *“o remate da decoración da Capela Sixtina”*, construción do s.XV da época do Papa Sixto IV.

Nesta obra reflicte todas as súas características pictóricas como a realización de figuras grandiosas, de gran forza interior, como “esculturas pintadas” ou “pétreas”, con gran preocupación pola anatomía humana e o debuxo. As súas figuras están dotadas de gran enerxía vital, pero contida, creando individuos de anatomía esaxerada, desproporcionada (auténticos colosos ou titáns musculosos de gran enerxía física e psicolóxica).

Miguel Anxo inicia a decoración desta capela con *“frescos nas bóvedas”*, substituindo o programa orixinal por outro moito máis complexo desde o punto de vista temático e figurativo, cun **carácter humanístico-relixioso inspirado no Xénesis** (teoloxía hebrea e cristiá do Antigo Testamento), pero **combinado co novo mensaxe neoplatónico**.

O enorme espazo da capela (1000 m²), foi subdividido en nove sectores transversais por dez finxidos arcos feixóns, cada un deles dividido a súa vez en tres rexistros por falsas cornisas, rematando a obra con catro pechinas en cada un dos ángulos.

En este enorme espazo pinta unhas 300 figuras, que sitúa sobre **unha arquitectura finxida**, pero que non só é marco, senón **que se integra ca obra**, dándolle un significado propio.

Iconografía.- **Os nove sectores centrais representan historias bíblicas**, co tema da *“creación do mundo e o home e o castigo infrinxido a éste por Deus tras renegar del”*, con escenas como **o diluvio universal, o pecado orixinal ou a creación do home**.

Nos doce rexistros inferiores, aparecen figuras de profetas e sibilas, sentados en tronos e **nas máis forzadas posicións**, tomando posesión do espazo, igual que os xovenes espídos das escenas centrais. **Cada trono está flanqueado por parellas de amocillos ou cariátides** (clasicismo) e nos lunetos represéntanse ós antepasados de Cristo.

A escena principal é *“a Creación de Adán”*, onde se observa unha **contraposición entre a inercia de Adán e a vitalidade do Creador, unindo ambas figuras polo contacto do dedo** (“a chispa divina ou a alma que da vida á estatua de barro”), o que **supón a plasmación instantánea da forza divina**.

Fronte ó manto cheo de vida e de cor do Deus, a paisaxe árida do fondo e a masa de color escuro da terra, que fai destacar o **corpo claro e musculoso de Adán, dun gran sentido tridimensional** grazas a colocación diversa das súas extremidades, co brazo en retroceso e a perna que avanza.

Remata a obra da bóveda en 1512, adicándose a partir dese momento de novo á escultura, sobre todo en Florencia, ata que en 1534 é chamado de novo a Roma polo Papa para concluir a decoración da capela, realizando entre 1536-41, a *“paredo do ábside co tema do Xuízo Final”*.

Aquí o artista reflicte un mundo diferente, o da Contrarreforma, resultado da profunda crise relixiosa, espiritual e política que estaba atravesando Europa trala Reforma Protestante, o que motiva a substitución da vitalidade radiante das bóvedas por unha nova visión sombría e pesimista.

Elimínase o marco que encadraba as escenas das bóvedas e as figuras desenvólvense nun **espazo ilimitado, en aparente desorden, simulando unha especie de abismo** (o dos condeados polas malas accións a esquerda do Pai), mentres outras figuras inversamente ascenden cara a divindade onde se atopan os anxos da Pasión, dando **sensación de ingravidez a través de atrevidos escorzos**.

Cristo é a figura central, parecendo simbolizar o Sol, de acordó coa teoría heliocéntrica, nun fondo azul claro, fronte a humanidade apretuxada en grupos e implorando misericordia dun Deus que non acepta siquera a pregaría de María, **indicando o inicio do desenlace da humanidade a través da súa man alzada, símbolo de autoridade e xustiza divina**.

O artista rompe con todas as regras tradicionais de composición; **non hai a típica estratificación entre visión terreal e celestial, senón unha perspectiva inversa**, cun amontonamento de figuras na parte central, formando un grupo compacto e grupos máis espaciados na parte inferior. **A Virxe enlazada ó corpo de Cristo xa non é intercesora, adoptando un xesto temeroso ante a cólera divina**, e a figura de Deus aparece desprovista de atributos, pero **tratada a unha escala grandiosa, colosal como as figuras dos Apóstolos**.

As figuras de gran plasticidade configuran unha masa de luces e sombras de intensos movementos. O color crea espazo (perspectiva colorista), suxerindo proximidade, con tons cálidos ou distancia con tons fríos, predominando os primeiros nas figuras (vermellos, ocre, terrosos) e os segundos (azuis) na paisaxe.

A pintura é un claro anuncio da linguaxe manierista, que se verá sometida a censura tralo Concilio de Trento (1563), ó cubrir Daniele da Volterra (*“Il Braghettone”*), os desnudos corporais considerados obscenos.