

TEMA 15: EL ARTE ESPAÑOL DEL SIGLO XVI

1 Introducción histórica

En España., como en el resto de Europa, el renacimiento italiano llegó con el paso de la centuria. Esta penetración del renacimiento italianizante se vio favorecida por las intensas relaciones políticas que los Reyes Católicos y Carlos I tuvieron con Italia: en la primera mitad Carlos conquistó Nápoles y Sicilia y luchó contra los franceses por el Milanesado. Si a ello sumamos la creciente influencia mundial de la corona española después de obtener la unidad peninsular y el apoyo moral y económico del descubrimiento de América, tenemos que España nunca fue tan internacional en la Historia. Todo esto influyó en la penetración oficial y desde arriba del Renacimiento.

Pero la situación social y religiosa de España supuso un freno a esta apertura paganizante. El baluarte espiritual, el "centinela de Europa" frenaba a nivel popular la introducción del Renacimiento. Se produce así una disociación entre la nobleza cortesana con el rey, con una mentalidad más abierta porque son los únicos que tienen libertad, y el pueblo, inculto y sometido al la Inquisición.

Estas pervivencias de pensamiento medieval se identificaron con formas artísticas del Gótico, las cuales estaban fuertemente arraigadas en España. Además la influencia musulmana en el arte mudéjar también frenaba el nuevo estilo (los trabajadores mudéjares trabajaban más barato y con materiales más baratos).

Así una mezcla de Gótico final, mudéjar y las primeras formas decorativas del Renacimiento forman el **estilo Reyes Católicos**. Por eso el Renacimiento penetrará poco a poco, desde arriba, y a lo largo del silo XVI será digerido y asimilado por la cultura e idiosincrasia hispánica, produciendo un Renacimiento diferente, español.

Hubo algunas familias nobles como los Mendoza o los Fonseca, que, abiertos a los nuevos ideales humanísticos por moda, se convirtieron en grandes mecenas hispánicos, importando unas veces obras de Italia y patrocinando otras veces a artistas españoles que se convirtieron a la nueva estética.

La economía española era por tradición ganadera primero y agrícola después. Con la crisis del siglo XIV la Mesta se fortalece porque la oveja parece ser la solución al problema de la despoblación en la Meseta. La avalancha de oro americano ahora en el s. XVI sirve para comprar productos en el

exterior y para pagar todas las campañas militares que soportan la ambición de la corona. Todo ello indica que la industria y el comercio no se beneficiaron de esta afluencia de oro y plata y quedaron estancados frente al progreso europeo (excepto en Cataluña y Levante). La sociedad española adolece de una mesocracia burguesa y la nobleza seguirá teniendo un enorme poder político y económico, aunque en política vea mermados sus privilegios por un nuevo estado de corte absolutista. Pero la nobleza "aceptó" esta nueva monarquía porque así se respetaban e incluso aumentaban sus recursos económicos.

Por eso la urbanización en España es escasa y no hubo esas grandes ciudades-estado que había en el Norte de Italia o en el Imperio alemán. Cuando se forma la monarquía absoluta las pocas ciudades grandes que había en España tuvieron que renunciar a su autonomía medieval para pasar al control real lo que provocó graves disturbios como las Comunidades y las Germanías, las dos grandes revueltas que tuvo que sofocar Carlos I. Por eso la ciudad va a tener una escasa iniciativa cultural y artística.

Así pues el Renacimiento español se produjo en el seno de la Corte, la alta Iglesia siguiendo la moda del Papa y la Monarquía y no como resultado de una evolución cultural del país. Estas clases altas impulsarán el Renacimiento en medio de un pueblo aún gótico y el nuevo arte será instrumentalizado por estas clases altas al servicio del poder. Esto sucede hasta que la cultura popular vaya acostumbrándose a este nuevo estilo y lo haga suyo.

2 Arquitectura.

En los últimos años del siglo XV y durante el primer tercio del s. XVI la producción arquitectónica manifiesta una dualidad formal: mientras la estructura del edificio continua siendo gótica, el Renacimiento se deja sentir en lo decorativo y superficial. Así se configura un estilo protorenacentista denominado tradicionalmente **Plateresco**, por lo similar con la labor de orfebres y plateros y por su gran minuciosidad.

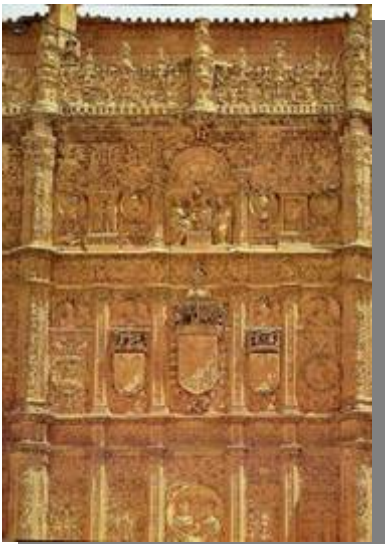
Durante el segundo tercio del S. XVI esta abundante decoración fue desapareciendo en busca de una mayor austeridad ornamental mientras aumenta la preocupación por el Renacimiento conceptual, por la esencia de las formas, se busca una mayor claridad. en las formas y en los diseños liberándose así de los lastres goticistas. Así se dio paso al Purismo, donde no faltan a veces elementos manieristas de concepto sintonizando con lo que se esta haciendo en Italia.

En el último tercio del S.XVI se pasó de un estilo purista a una austeridad extrema, concediendo total primacía a los elementos estructurales de edificio, desnudos de toda ornamentación, sintonizando con lo que Vignola y Palladio realizaban en tierras italianas. Tan solo se dio entrada a algunos componentes manieristas para aliviar la monotonía constructiva. Es el llamado estilo **Herreriano** porque fue el valenciano Juan de Herrera el mejor en esta época, también llamado **Escorialense** porque su mejor expresión es el Escorial.

2.1 Plateresco.

Hay un predominio de decoración arquitectónica: grutescos, medallones, columnas abalaustradas. Predominio de lo ornamental sin conexión con lo estructural, emparentando con las obras de la Lombardía (Cartuja de Pavía) y superándolas en decoración.

Destaca en esta época el arquitecto Lorenzo Vázquez, verdadero introductor de este Renacimiento ornamental en Castilla con su portada del **Colegio de Santa Cruz en Valladolid** (1491) o el **Palacio de Cogolludo en Guadalajara** (1495), Estas son las obras más antiguas del Renacimiento español. En la primera todavía se utilizan ventanas góticas en la fachada pero se introduce ya un paramento almohadillado y demás decoración renacentista. El interior es gótico pero la fachada es híbrida, estructurado en dos pisos y adornada de columnas con un frontón indefinido, curvo, titubeante entre lo gótico y lo nuevo. Pero las proporciones y la estructura del edificio son aún góticas.



Más avanzado el siglo XVI pero en el primer tercio se impone el foco salmantino que se caracteriza por la abundante decoración merced al empleo de la piedra tostada de las canteras de Villamayor, fácil de labrar con minuciosidad y de agradable tonalidad. Con ella se realizaron auténticos tapices ornamentales como La **Fachada de la Universidad**, realizada en 1519~25 por un autor desconocido. Distribuida en calles y cuerpos como un retablo, posee un complejo programa iconográfico.

Hay ya un concepto del orden espacial, arcos carpaneles, hornacinas, medallones, muchos grutescos, "horror vacui", con los Reyes Católicos abajo. También destaca en Salamanca el **Convento de San Esteban**, fachada en arcosóleo con interior en retablo, con doseletes góticos y profunda decoración. Es un templo de Juan de Álava realizado en 1524. También en





Salamanca está **La Casa de las Conchas**, una de las pocas casas civiles y nobiliarias, de estructura gótica y distribución ornamental de ritmo mudéjar en la fachada pero incorporando elementos platerescos en los arcos de las ventanas y en las molduras de las esquinas.

Después de Salamanca el foco más importante de plateresco es Toledo donde confluyen los ecos del último gótico con las aportaciones ornamentales italianas más una importante influencia mudéjar, configurando todo ello el **Estilo Cisneros**, una especie de Renacimiento nacionalista coincidente con el pontificado del susodicho cardenal. Destaca la **Sala Capitular** de la Catedral de Toledo de Pedro Guniel con artesonado mudéjar y el **Paraninfo de la Universidad de Alcalá de Henares** donde abundan yeserías y artesonados mudéjares pero con ornamentos renacentistas.

2.2 Purismo.

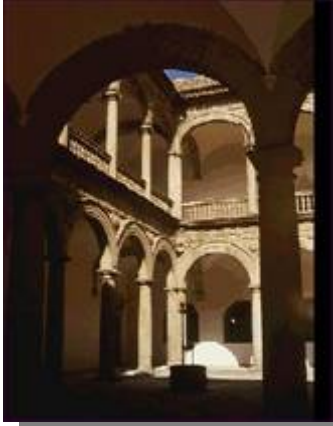
Durante el siglo XVI se abandona la ornamentación del plateresco y se busca una mayor austeridad y más claridad estructural, anulando conceptos góticos. Así se dio paso al purismo. Gana la intensidad del relieve pero ciñéndose a los encuadres de los vanos y a los elementos arquitectónicos en lugar de abarcar toda la superficie de los muros. A la vez se advierte una mayor preocupación por las proporciones. Así va entrando poco a poco el Renacimiento conceptual bajo la influencia de Bramante.



El primero en iniciar este cambio es Alonso de Cobarrubias, el cual al principio continua el estilo de Lorenzo Vázquez en obras como el **Hospital de Santa Cruz** en Toledo, con una fachada recargada de estípites y grutescos propios del plateresco y concediendo mucha importancia a la escalera que une la primera y la segunda planta del edificio, con una abalaustrada profundamente decorada. La planta es ya renacentista de cruz griega con un artesonado mudéjar. Pero poco a poco fue abandonando esa decoración para hacer obras más puristas como el **Alcázar** también en Toledo, con cuatro fachadas renacentistas y poco decoradas y un patio central también



desornamentado y muy clásico. También de él es el **Hospital de Herrera** (o Tavera). Se hacen



muchos hospitales porque es caridad oficial y propaganda real. Al ser encargos del rey por eso todos los hospitales de esta época son

renacentistas. Este hospital tiene una fachada al estilo palaciego del Palacio Florentino, diferentes sillares

por pisos y una portada estrecha y sencilla. También es de Cobarrubias

la **Puerta Nueva de Bisagra** en Toledo, de torres gótico-defensivas



pero una portada muy purista, con la decoración del dovelaje, el sillar y el escudo real encima.

Igual evolución se aprecia en Rodrigo Gil de Hontañón desde las catedrales góticas de Salamanca y Segovia hasta la elegante **fachada de la**

Universidad de Alcalá de Henares, cuyo contraste con la salmantina refleja el camino recorrido en tan solo tres décadas. La poca decoración se concentra ahora en

torno a los elementos arquitectónicos: frontones, líneas de imposta, aunque aún vemos la abalaustrado de pináculos estilo Reyes Católicos que tanto gustaba



entonces y que se resignaban a perder. También es obra suya el **Palacio de Monterrey** en Salamanca, construido en 1539, de sobrias fachadas pero con abalaustrada goticista y con una torre muy sencilla y más bien baja.



En Andalucía los principales autores puristas fueron Pedro Manchuca formado en Italia y Diego de Siloé. El primero construyó en 1528 el **Palacio de Carlos V**, pegado a

la Alhambra granadina. Su planta es cuadrada pero inscribiendo un círculo (Manchuca estaba al tanto de las

novedades manieristas que procedían de Italia). La fachada plana que da paso a un círculo intenta engañar la estructura

interior. La fachada tiene una clara influencia de Bramante y

contrasta por su austeridad con la decoración nazarí; su decoración es arquitectónica, con un sillar muy almohadillado, columnas y frontones. El concepto de patio interior es muy novedoso pero sintoniza

con la fachada por su austeridad: columnas que soportan un entablamento, vanos adintelados, clasicismo puro. Machuca se planteó aquí sólo problemas estructurales.

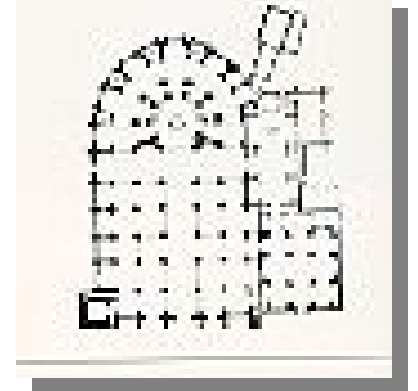
Diego de Siloé trabajó en Toledo y Burgos pero en 1528 marchó a **Granada** donde se le



encomendó terminar la **Catedral** (la catedral tenía aquí mucha importancia como símbolo del poder cristiano en una ciudad arrebatada a los musulmanes). Iniciada por Egás en estilo gótico, Siloé debió someterse a una planta ya impuesta pero sometió el templo a una serie de modificaciones para adaptarlo al gusto de la época por encargo real. En el interior emplea pilares con esbeltos pedestales y doble entablamento para ganar altura pero sin perder las proporciones (una nueva solución que se trasplantaría a Italia). Tiene

una **planta** de cinco naves de la misma altura en planta de salón para

organizar un espacio unitario al gusto renacentista, con una cabecera semicircular unida a todas las naves y sin crucero. Se cubre con bóveda de crucería gótica estrellada porque aún gustaban mucho para cubrir grandes catedrales. La cabecera es renacentista así como esos dobles soportes. Hay una cúpula en el centro y un deambulatorio alrededor. Es una mezcla entre planta centralizada y de cruz latina (planta de salón). Los nervios de las bóvedas de crucería se recogen en ménsulas para que no bajen por la columna hasta abajo y no den esa sensación de elevación desproporcionada que daba el Gótico.



Esta obra maestra del Renacimiento español influyó mucho en la **catedral de Málaga**, también trazada por él, con una fachada muy esquematizada en líneas horizontales y verticales con arcos inscritos en el adintelamiento. Este estilo de catedral renacentista se exportará desde Andalucía a Hispanoamérica: catedrales de Guadalajara, Cuzco y Lima.

2.3 Herreriano.

En el último tercio del siglo XVI la sociedad española se impregnó de una fuerte religiosidad coincidente con los dictados del Concilio de Trento y el espíritu de la Contrarreforma. Esta religiosidad se va a llevar al terreno del arte de una forma austera, aún más pura que la etapa anterior mientras aún se pueden advertir las huellas del manierismo que viene de Italia. Pero la arquitectura profana que tanto de daba en el manierismo europeo, aquí no se va a dar porque no existe burguesía

que se la pueda pagar y porque Felipe II se convierte en adalid y bastión del catolicismo y la religión va a ser el factor dominante, la seña de identidad nacional.

En arquitectura se suprimió toda decoración y sólo se concede importancia a los elementos estructurales desnudos, lo que coincide con lo que Vignola y Palladio hacían en Italia. Sólo se dio entrada a algunos componentes manieristas como pirámides y bolas para aliviar la monotonía de la construcción introduciendo un sentido de inestabilidad en la misma.



Este estilo se conoce como herreriano porque fue el valenciano Juan de Herrera el que lo llevó al éxito. Felipe II llamó a Juan Bautista de Toledo, un arquitecto en la línea purista de la época, para hacer el monasterio de **San Lorenzo del Escorial**, la obra definitoria del estilo. La mole escorialense fue concebida por el propio monarca con la triple finalidad de panteón real, monasterio y palacio real, quedando encargada de su atención la orden de los jerónimos.

El monasterio, cuyas obras se prolongaron desde 1563 hasta 1588, ofrece una planta rectangular de riguroso cuadrículado y con cierto simbolismo de la parrilla donde fuera sacrificado el santo. Se levantó en conmemoración de la victoria de San Quintín en 1557.



Juan Bautista de Toledo construyó hasta su muerte una fachada lateral y El Patio de los Evangelistas, de armónicas proporciones y desnudez ornamental donde se emplea la superposición clásica de órdenes y el arco inserto en el dintel según el modelo romano. Es un patio cuadrangular con un templete en el centro muy influenciado por San Pietro in Montorio de Bramante.



Pero desde 1572 se encargó de las obras Juan de Herrera, el cual mantuvo el proyecto inicial de Juan Bautista pero con algunas modificaciones, por ejemplo elevando la altura de las fachadas, eliminando seis de las doce torres del proyecto inicial y manteniendo las 4 de los ángulos, dos de los patios interiores y dos de la fachada de la Iglesia, las cuales fueron rematadas con chapiteles de pizarra al gusto flamenco que se había puesto de moda. La **fachada principal** es de un purismo





clasicista extremos columnas, entablamentos, un frontón vacío y una superposición de vanos para articular el muro. Es de orden gigante con dos pináculos de tradición goticista en cada lado.

A la hora de construir la Iglesia, el rey solicitó varios proyectos de Italia y eligió el de Francesco Paccioto de Urbino, el cual fue



llevado a la práctica por Herrera con algún toque personal. La planta es de cruz griega inscrita en un cuadrado, pero se convierte en basilical añadir un vestíbulo o nartex de cierto desarrollo (como en San Pedro Vaticano). Las cubiertas son de medio cañón en los brazos, bóvedas



rebajadas o baldas en los ángulos y una airosa cúpula central sobre tambor. El altar está situado en alto sobre el panteón real. La fachada de esta iglesia también es muy seria donde destacan las pilastras dóricas sobre las que corre un entablamento con triglifos y metopas.

El monasterio, iglesia y palacio de San Lorenzo del Escorial responde a varios planteamientos:

- Afán centralizador: crear un macrocosmos organizador del Estado, centralizar el poder en una sola persona y en un sólo espacio para que Felipe II gobierne su Imperio desde allí.
- Unión Iglesia-Estado, Felipe II quiere ser el defensor del catolicismo frente a la Reforma luterana. Por eso., como un departamento más de su poder, en El Escorial debía haber una Iglesia y un monasterio. La Iglesia se defiende así de la Reforma y el rey encuentra en ella otro elemento de cohesión nacional.

3 La Escultura

Desde comienzo del siglo XVI la escultura, profundamente goticista por influjo francés (borgoñón) y sobre todo flamenco, empezó a reflejar el influjo renacentista, por los mismos motivos que la arquitectura y con el mismo impulsor (el rey). Pero ambas estéticas coexistieron durante algún

tiempo hasta que se impuso la primera. La escultura es más popular que la arquitectura por eso lo gótico fue más difícil de eliminar y por eso el sentido clásico tampoco llegó a cuajar demasiado en el gusto popular, más acorde con la espiritualidad gótica o el teatralismo y el drama del barroco. Por eso la escultura del siglo XVI en España nunca pierde este sentido español, ligado a la Edad Media por la religión y al barroco por lo efectista.

En cuanto a los materiales se usó el mármol y el alabastro y en menor medida el bronce. Pero es la talla en madera la que va creciendo cada vez más por su economía y por su menor esfuerzo en la talla. Después estas tallas serán policromadas y algunas recibirán el estofado típico español paliando así la relativa pobreza del material.

3.1 Primer tercio

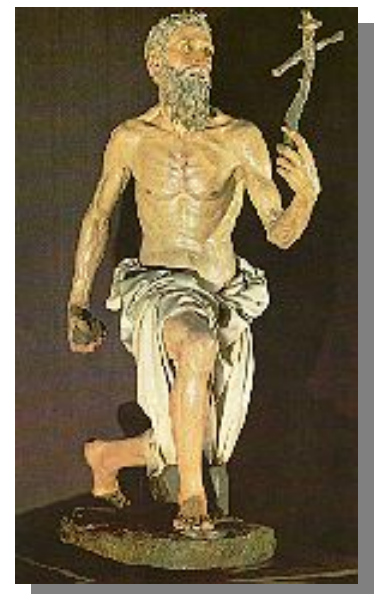
La penetración del Renacimiento se dio por varios conductos: importando obras de Italia, sobre todo florentinas, por los modernos nobles de turno. Otra vía fueron los escultores italianos que vinieron con toda su carga renacentista de Italia a trabajar aquí en los primeros años del siglo XVI.



Entre ellos se encuentra el florentino Doménico Fancelli, el cual realizó aquí su mejor obra, el **Enterramiento de los Reyes Católicos**, en la Capilla Real de Granada, con dos figuras yacentes hondamente idealizadas y toda una corte de niños, ángeles y santos alrededor. Formas suaves, elegantes y profusa decoración. superficies pulimentadas y toda de una

exquisita elegancia renacentista.

Otro florentino que vino a España fue Pietro Torrigiano en 1521 estableciéndose en Sevilla donde realizó varias obras de barro cocido de minuciosos modelado como su **San Jerónimo**, su mejor obra donde ya se observa como Torrigiano interpretó a la perfección el gusto popular sevillano, pasando incluso por encima del bagaje renacentista que él traía. Es una figura sin movimiento pero con un cuerpo delgado, realista, de rostro expresivo que refleja misticismo, con una policromía realista y naturalista. Coincide con ese arte popular que propició la Contrarreforma años después por lo que tenía de religiosidad popular y que se dará sobre todo en el Barroco español.



Un tercer artista italiano llegado desde Italia fue Jacopo Florentino al que se le atribuye **El Grupo del Santo Entierro** tallado también en madera policromada, de patética expresividad que lo vincula de nuevo a lo español. Parece como si estos italianos del Renacimiento llegaran a España y se dejaran cautivar por la profundidad religiosa de este pueblo.

Los tres desarrollaron su obra en España durante el primer tercio del siglo XVI. Pero también hubo en este periodo escultores españoles que se incorporaron a la nueva estética renacentista, unas veces por sus viajes a Italia y otras asimilando los modelos que venían de allí. Los principales núcleos artísticos hispanos durante la primera mitad de siglo fueron Castilla y Aragón. En el foco castellano destaca Felipe Bigarny, el artista más activo. Su estilo es un claro reflejo de la transición del Gótico al Renacimiento como puede verse en **El Retablo de la Capilla del Condestable en la Catedral de Burgos** donde demuestra un recargamiento goticista pero con una distribución de espacios renacentista. En un detalle vemos los rostros serenos y los movimientos suaves de esta nueva estética junto a plegados todavía artificiosos. En el **Retablo del Altar Mayor de la Capilla Real de Granada** observamos un cierto expresionismo al gusto español mucho más ligado al Gótico y al Barroco que al Renacimiento.



La influencia italiana, sobre todo de Donatello, se hizo patente en la breve actividad de Bartolomé Ordóñez (1480-1520) el cual trabajó en Nápoles y regresó en 1519 para realizar el **Sepulchro de Felipe el Hermoso y Juana la Loca en la capilla Real de Granada**, y el **Sepulchro del Cardenal Cisneros**, donde hace gala de una depurada técnica y de una perfecta mezcla de la idealización renacentista y la religiosidad expresiva hispana.

En Aragón es el valenciano Damián Forment (muerto en 1540) el principal maestro. Realizó el **Retablo Mayor de la Basílica del Pilar de Zaragoza** (1509-1515), integrado por un gran basamento sobre el que se desarrollan tres grandes escenas de alabastro cobijadas por amplios doseletes de tradición gótica y todo encuadrado por una gran polvera volada, siguiendo el esquema del retablo gótico de La Seo. El mismo tipo realizó en la Catedral de Huesca (1520). Forment conjuga elementos arquitectónicos y decorativos goticistas con una estatuaria, una composición y un diseño renacentistas. Realizó también el basamento del retablo de la Catedral de Barbastro.



3.2 Segundo tercio del siglo XVI.

Los escultores imprimen ahora a las formas renacentistas una serie de características peculiares tendentes a expresar mejor la intensa espiritualidad religiosa y sobre todo en Castilla. El Renacimiento frío, elegante y asceta se quedaba corto para expresar tanto sentimiento. Para ello se sirvieron en su mayoría de madera policromada para imágenes y retablos, relegando el alabastro sólo para la estatuaria funeraria. La madera permite una talla fácil, unos tintes expresivos y un retorcimiento de formas que el alabastro lo hace mucho más difícil.

El escultor más importante de este época fue Alonso Berruguete (1489-1561), hijo del pintor Pedro Berruguete, del que hablaremos más tarde. Marchó pronto a Italia y a su regreso se afincó en Valladolid, formando allí un estilo de honda expresividad a base de la distorsión y el alargamiento de las figuras, desdeñando la belleza de las mismas en aras a una mayor intensidad religiosa. Puede por eso considerársele como precursor del Barroco. También hay elementos en su escultura que le vinculan al Manierismo como el movimiento serpentino y la actitud inestable de todas sus figuras.



Su actividad se inicia en 1525 con el **retablo de San Benito en Valladolid** al que pertenecen varias tablas conservadas en el Museo de escultura de esta ciudad, tablas como este **San Sebastián**, con el tórax muy alargado y un movimiento muy contorsionado, telas de menudos plegados y en general una anatomía deformada y expresionista con las costillas resaltadas, con la fealdad acentuada pero de honda espiritualidad. Este dinamismo que alentó su vena artística se explayó en **La Epifanía de la Iglesia de Santiago en Valladolid**, de gran movimiento y agitación también y sobre todo en los relieves de la **Sillería Coral de la Catedral de Toledo** (1539-1542) donde observamos en un detalle a un anciano contorsionado en forma de Eusebio con una línea serpentinata de claros elementos manieristas. También es suyo el grupo de la **Transfiguración** que remata el coro anteriormente citado, realizado en alabastro y que anticipa ya efectos barrocos tanto por diseño y composición como por el dinamismo y la honda expresividad de sus figuras, expresividad que nada tiene que ver con el

Renacimiento italiano. Una de sus últimas realizaciones es el Sepulcro del Cardenal Tavera, donde se modera en su expresividad (por la utilización del alabastro por ser una escultura funeraria) y esculpe una sobria pero impresionante figura del yacente.

Otro gran escultor de la escuela vallisoletana es el francés Juan de Juni (1507-1577), el cual se sintió atraído por lo colosal hasta extremos de efectos teatrales casi barrocos. Su clasicismo formal inicial pronto perdió rasgos renacentistas para incorporar juegos manieristas y prebarrocos. Las figuras de Juan de Juni suelen entrelazarse unas con otras y dialogar entre sí y con el espectador.

Llegó a España en 1533 y su principal realización ya la hizo aquí: **El grupo del Santo**



Entierro, hoy en el Museo de Valladolid, de hondo patetismo, estudiada composición simétrica y cerrada y cuyas corpulentas figuras son la antítesis de los estilizados tipos de Berruguete. En un detalle podemos observar la expresividad y el realismo, el patetismo y la fealdad naturalista de sus figuras y la fina y delicada policromía para compensar el

material pobre de la talla.

En su etapa final destaca la **Virgen de las Angustias** (1570) y el **Entierro de Cristo**, de profundo sentimiento. Es un anticipo de los pasos procesionales del Barroco. Esta teatralidad, dramatismo y expresividad religiosa es lo auténticamente español, no se parece al Renacimiento italiano para nada, es el final de un renacimiento nuestro y que ahora se va adosando al Barroco. Es un arte religioso, netamente popular. Los artistas esculpen lo que pide el pueblo llano y en esto también se anticipan al Barroco. Aquí se demuestra lo superficial del Renacimiento español.



3.3 Ultimo tercio.

Tras la adaptación que Berruguete y Juan de Juni hicieron de las formas renacentistas hacia la religiosidad y el gusto popular español, la escultura del último tercio del siglo XVI permaneció en esta línea hasta entroncarse de lleno con la estatuaria barroca. El paso de una a otra en el umbral del 1600 es más un convencionalismo académico que una diferencia neta. La fusión es suave, sin cambios bruscos puesto que la diferencia es sólo de grado y donde las principales características antes citadas en el Barroco se amplifican pero manteniendo la misma línea. Así llegamos a una conclusión: Cuando el arte se populariza el Renacimiento no sirve y la escultura es el arte más popular.

4 Pintura española del siglo XVI

4.1 Primer Tercio

La influencia italiana se advirtió pronto en la región levantina ya que en los primeros años del siglo XVI ya se ven elementos italianizantes en la **Resurrección** de Rodrigo de Osona el Joven, aunque todavía sean sólo pequeños toques de Renacimiento dentro de una pintura totalmente gótica. Esta penetración del italianismo se hizo mucho más evidente en Fernando Yáñez de Almeida (muerto en 1536), el cual trabajó en Valencia manifestando un estilo muy próximo al de Leonardo, de quien fue probablemente seguidor en su etapa italiana, el difuminado de los rostros y la mímica de las manos son características dominantes en la pintura de Yáñez, por ejemplo en esta Santa Catalina, por la postura y por el rostro hay influencia de Leonardo.



En Castilla tampoco se retrasa mucho la penetración de influjos italianos, los cuales convivieron con el hondo arraigo de la pintura gótico-flamenca. En las creaciones de Pedro Berruguete (muerto en 1504), padre del escultor antes citado, se puede apreciar el nuevo toque de la perspectiva y de la luz, asimilado durante su estancia en Urbino. Así ocurre en su **Retablo de la Iglesia de Paredes de Nava** donde aparece este **San Pedro Mártir**. Pero nunca llegó a olvidar la tradición flamenca que, aquí en Castilla, pesaba mucho y que en este cuadro se deja sentir en el gusto por los detalles minuciosos y en el abundante empleo del oro: fondos vestidos, joyas, pluma., etc.

También se manifestó la penetración del lenguaje pictórico renacentista en el actividad toledana de Juan de Borgoña en su **Tríptico de la Santa Cena**, donde en el panel central, mantiene recuerdos goticistas pero desarrolla con profusión las arquitecturas clásicas y los amplios escenarios de paisaje a los que se llega a través de una ventana (influencia flamenca). Presenta figuras de notable idealización en la línea de Ghirlandaio y muy distantes de los realistas tipos humanos del gótico anterior.

En tierras andaluzas este primer renacimiento está representado por Alejo Fernández (muerto en 1545), artista de origen germánico que trabajó en la Catedral de Sevilla y de allí es su **Adoración de los Reyes Magos**, donde mezcla la minuciosidad flamenca con claras ordenaciones compositivas y los amplios escenarios de arquitecturas clásicas.

4.2 Segundo Tercio.

En esta época la pintura española empezó a reflejar la penetración de la influencia de los grandes maestros del Cinquecento y del primer manierismo florentino, Si en la etapa anterior fue el estilo de Leonardo el primero que se manifestó, ahora será la elegancia y la amplitud compositiva de Rafael el que relegará al olvido la tradición de la pintura flamenca. La influencia rafaelesca afectó sobre todo a **Juan de Juanes** (1523-1579), el cual se convertirá en el gran divulgador de los modelos rafaelescos y en el creador de temas religiosos que alcanzarían gran popularidad como su **Última Cena**, de composición complicada, por grupos también como Leonardo pero con un color rafaelesco al igual que las formas y las posturas.



Andalucía conoció entonces la actividad de varios pintores importantes y muy abiertos a las influencias del Cinquecento y del Manierismo, destacando entre ellos el también arquitecto **Pedro Manchuca** (muerto en 1550) el cual en su **Descendimiento** fundió las características más importante de Miguel Ángel, de Rafael y del Correggio, tanto por la composición como por el color, etc.

Finalmente Extremadura encontró su mejor pintor del Renacimiento en Luis Morales (1520-1586), pintor de estilo muy característico. En su **Virgen con Niño**, se funden el difuminado leonardesco con aportaciones manieristas y la pervivencia aún del detallismo flamenco, utilizando mucho los contrastes de luz y sombras para destacar las iluminadas figuras sobre fondos oscuros. Morales divulgó con amplitud diversos temas religiosos de gran aceptación por su honda expresividad y sentimiento religioso.



Apenas la pintura se populariza (y para eso estaba la Iglesia), la expresividad y el sentimiento religioso no caven en los modelos renacentistas que llegaban de Italia. Es por eso que el gusto del público hace que la pintura, al igual que la escultura, se adapte en este país a las exigencias populares rompiendo moldes renacentistas importados por la oficialidad y se

acerque a esquemas prebarrocos. Por eso los temas mitológicos no existen. Tampoco hay casi desnudo estético (que es lo que predomina en Italia) y sí hay un predominio absoluto de temas religiosos.

4.3 Ultimo tercio

El centro pictórico más importante de esta época se localizó en el Escorial donde Felipe II reunió una valiosa colección de cuadros de Tiziano, los cuales ejercerán una poderosa influencia sobre los pintores españoles. Allí acudieron por la necesidad de decorar tan amplio recinto numerosos artistas italianos que configuraron un importante foco de manierismo italianizante de carácter sobre todo florentino y romano.

Pero también trabajaron en El Escorial varios pintores españoles entre los que destaca Juan Fernández de Navarrete (1526-1579), quien al parecer, viajó a Italia y trabajó junto al propio Tiziano, lo que explica su profundo venecianismo. Navarrete realizó varias obras en el Escorial dejando advertir su preocupación por el naturalismo y sobre todo por el tenebrismo antes de que la influencia de Caravaggio llegara a España, por lo que su importancia es vital para comprender el primer tenebrismo español. En su obra **El Entierro de San Lorenzo** podemos advertir este temprano tenebrismo seleccionador de la realidad y puesto que es anterior a Caravaggio podríamos situarlo como un antecedente del tenebrismo.

5 El Greco

Doménico Theotocopoulos (1541-1614) nació en Creta y en esta isla recibió su primera formación pictórica, en contacto con los iconos, lo que explica la adopción de rasgos bizantinos que estarán siempre presente en su obra.

Hacia 1560 marchó a Venecia, ciudad que además de metrópolis de las artes., era la capital política de los cretenses. Allí fue discípulo de Tiziano, del cual tuvo buena recomendación para conseguir encargos en Europa. De él tomó su cálido cromatismo y algunos rasgos técnicos. Pero en su estilo influyó también la gama cromática de Veronés, la composición de los Bassano y sobre todo los escorzos, las grandes composiciones divididas en estancias, los choques brutales de blancos y negros y el nerviosismo ondulante del dibujo aprendido en el arte tenso de Tintoretto.

Pero el centro de la actividad artística italiana se encontraba en Roma, en la corte papal y allí se traslada el pintor en 1570. Vio toda la obra pictórica de Miguel Ángel y quedó defraudado por la fama

que llevaba pero no pudo impedir caer bajo su influencia artística tomando de él el dibujo en anatomías, las formas y la concepción de los temas miguelangelescos.

Allí trabajó relación con algunos personajes españoles afincados en Roma, circunstancia que junto con el atractivo de trabajar en el Escorial y quizá la conciencia del exceso de figuras importantes existentes en Venecia o Roma, lo que dificultaba su éxito, le impulsó a la decisión de viajar a España.



A su llegada vivió durante algún tiempo en Madrid y poco después se trasladó a Toledo para realizar su primer encargo: el retablo de Santo Domingo el antiguo. Pero sus deseos de ingresar en el círculo de pintores de Felipe II le animaron a presentar al monarca una pintura: **La Adoración del nombre de Jesús**. Así se le encargó por el monarca **El Martirio de San Mauricio** para la Iglesia del Monasterio del Escorial. En ese cuadro El Greco quiso introducir tantas novedades que no gustó al



rey y fue reemplazado por otro pintor.

Inmerso en la sociedad toledana, El Greco fue alumbrando sus obras más importantes: La Trinidad, El Expolio y sobre todo El Entierro del Conde de Orgaz.

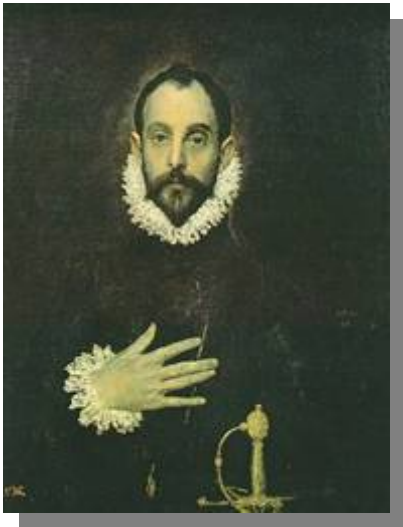
5.1 Características de su pintura.

Tiene rasgos manieristas junto a características peculiares. Utiliza siempre el alargamiento de las figuras para dar mayor expresividad a sus figuras, para dotarlas de una mayor espiritualidad. Y es que su obra es una constante búsqueda de las expresiones místicas y de las formas etéreas, ingravidas, que se elevan en un movimiento ascensional, como dotadas de una energía mística que les hace levitar.

Cuando llega a España ya conoce todos los secretos del arte de la pintura: en Venecia se ha empapado del color, en Roma, con la obra de Miguel Ángel ha indagado todas las posibilidades del dibujo. Pero aún así, en Toledo su arte va a sufrir poderosas transformaciones. Las obras de su etapa italiana todavía tienen paisajes, son figuras robustas con paños adheridos a sus cuerpos, colores cálidos y compo-



siciones recargadas en una zona de la tela mientras el otro lado permanece vacío de figuras. Pero en España sustituye los paisajes por **celajes**: cielos poblados de nubes con varios matices, cielos que anuncian y presagian, con luces de tormenta y, sólo excepcionalmente, un Toledo onírico, fantasmal y distorsionado. Sus figuras aquí se alargan y pierden cualquier adiposidad, hasta reducirse a interminables hileras de formas huesudas sobre las que los paños flotan, afirmando todavía más la sensación de adelgazamiento. Los colores son ahora fríos: grises, verdes agrios y toda una gama de azules plomizos, más apropiados para plasmar sus visiones místicas. La composición sigue siendo manierista, la falta de espacio tiende a impulsar sus cuerpos hacia lo alto y provoca una sensación de ahogo.



El tema religioso ocupa casi exclusivamente su atención, bien en grandes composiciones como **La Adoración de los pastores**, bien en figuras de santos como su **San Francisco** o en series de apostolados en las que se puede percibir un misticismo cada vez más patético. Pero en otro género menos cultivado, el retrato, sus innovaciones también son importantes. En los del Prado: **El caballero de la mano en el pecho** o **Retrato de un desconocido**, abandona el culto al detalle de los venecianos para concentrar exclusivamente su atención en el rostro, habitualmente austero, de

los caballeros castellanos y penetrar a través de la expresión triste de sus ojos en el fondo del alma o en los rincones escondidos de su personalidad. El pintor de las formas que vuelan ha tenido que esperar trescientos años para que su genio fuera reconocido y su obra considerada como la de un gran maestro.



El Expolio: Es un cuadro pintado para la catedral toledana. En él, el colorido es fundamental. El patetismo de los rostros, la espiritualidad del rostro de Cristo, todo evidencia el expresionismo religioso del Greco. Renuncia a pintar el espacio y la perspectiva, desvinculándose así de la tradición renacentista. El artista prefiere ignorar por completo la profundidad y volcar la atención del espectador sobre la escena primera. Por eso las figuras que rodean a Cristo se agolpan en torno a Él para no dar lugar a una visión de espacio. Y no se trata de ignorancia puesto que en otras obras vemos como El Greco manejaba esta técnica con indudable maestría. Se trata pues de una voluntaria decisión del maestro. De este modo la atención del espectador se ve orientada hacia el rostro de Cristo.

Este cuadro no gustó al cabildo de la catedral por haber incluido en el ángulo inferior a las tres Marías cuando éstas jamás habían aparecido en este tema iconográfico. Estos detalles temáticos tenían mucha importancia en una época en la que se estipulaba en los contratos, incluso los personajes y las actitudes generales del cuadro.

El entierro del Conde de Orgaz: En 1586 pinta este cuadro por encargo de la parroquia de Santo Tomé. Despreciando totalmente el espacio y la profundidad ilusionista, reúne a un grupo de hidalgos sobre la escena milagrosa de la defunción, brindándonos una de las composiciones más geniales y más sencillas de toda la Historia del Arte.

El cuadro relata el milagro que ocurrió en el sepelio de don Gonzalo Ruiz, señor de Illescas, en el que se aparecieron a los presentes San Esteban y San Agustín. Esos rostros de hidalgos expresan el fervor, la dignidad y el sentido total que animaba a los nobles españoles en los siglos XVI y XVII. Aquí podemos observar esa forma de vida tan peculiar que tenían los hidalgos españoles, hombre despreocupado de las cosas terrenas y materiales y que ponía toda su ilusión en el honor y en la vida ultraterrena. Sin embargo el autor no recurre aquí a los efectos patéticos, no reflejan estupor ante el milagro sino comprensión y respeto ante un fenómeno, para ellos, natural. San Agustín y San Esteban aparecen para refrendar las virtudes del fallecido, y eso era algo normal.



En este cuadro podemos observar como El Greco no pinta lo que ve sino lo que le gustaría ver, deformando la realidad en aras de su febril imaginación, desentendiéndose de la naturaleza figurativa y visible para llegar a un trasmundo místico y alucinante.

Santiago: Este apóstol, uno de los muchos que pinta El Greco, no se sabe a ciencia cierta si es Santiago o San Lucas, San Lucas era pintor y pintó un cuadro de la Virgen según la tradición y la postura del apóstol en este cuadro parece indicar este hecho. Pero se ha llegado a sospechar que se trata de un autorretrato del pintor y no de un apóstol.

El Greco hace varias series de los doce apóstoles dedicándoles un cuadro a cada uno, repitiendo personajes y actitudes. Este afán del artista por repetir sus obras nos habla de su afán de perfección que le impedía estar satisfecho de cuanto hacía.

Es de destacar como en este cuadro El Greco vuelve a desentenderse del espacio pero utilizando otra técnica ya empleada antes por Navarrete. Se trata del fondo totalmente oscuro donde sólo se recorta la silueta del personaje. De esta forma concentra toda la atención en él y anula toda sensación de espacio, anticipándose así a lo que se haría poco después con el tenebrismo que llega a España por influjo de Caravaggio.

La ascunción de la Virgen: Es una de las obras más tardías de su carrera. En 1613 fue colocada en la Iglesia de San Vicente para la que había realizado el encargo. Todos los autores la reconocen como una de sus obras maestras en la que la ciencia y el estilo llegan a extremos insuperables. Los cuerpos de los ángeles y de la Virgen ascienden sin el menor esfuerzo pese a sus gigantescas proporciones. El alargamiento de las figuras es ya descomunal y totalmente irreal para dotarlas de mayor expresividad y de un claro movimiento ascensional. Este es el manierismo a la española, soporte de una expresividad religiosa. También aparecen sus colores preferidos: carmesí, violeta, amarillo sucio, verde claro, todos colores manieristas pero compuestos aquí para formar un mundo particular y fantástico.



Paisaje de Toledo: Es otro género al que el pintor se dedica bastante. En otras obras el paisaje de Toledo se repite una y otra vez en los fondos pero no tiene muchos cuadros dedicados exclusivamente al paisaje. Este es uno de ellos y podemos considerarlo como una obra cumbre. No se trata de un paisaje figurativo, naturalista, al estilo renacentista, sino un paisaje atormentado, retorcido y cubierto de verdinegros nubarrones amenazadores. Un paisaje donde el verde y el gris crean de nuevo ese mundo irreal del que parece que el autor no pueda salir. Es un paisaje expresionista donde las formas sólo son un pretexto para comunicarnos sus emociones en estallidos de color, es un paisaje del alma.

6 Pintura alemana del renacimiento

La pintura alemana había sido de escasa importancia hasta el s. XVI. Los pocos pintores que hubo en los s. XIV y XV estuvieron influenciados por la pintura flamenca, pero en el s. XVI advertimos en el arte alemán un cambio de orientación en las influencias. Ahora son los artistas ita-

lianos los que influenciarán a los alemanes, mientras que los propios flamencos vuelven también la mirada a Italia. El s. XVI es de predominio italiano en toda Europa.

El gran pintor alemán del primer tercio de siglo es Alberto Durero (1471-1528). Durero se dejó seducir por el Renacimiento italiano. Visitó Venecia en 1494 y regresó a Nuremberg con una visión



del mundo completamente nueva y transformada por las obras de Bellíni, Mantegna y en general de todos los genios del Quattrocento. Fue un erudito y cultivó todas las técnicas emparentadas con la pintura: dibujo, grabado, aguafuerte, etc, Imprimió gran cantidad de grabados lo que dio enorme popularidad a su obra por toda Europa. La invención de la imprenta dio mucha importancia al grabado y popularizó enormemente a sus autores, de ahí la influencia de Durero fuera de las fronteras alemanas, que supera a la de cualquier otro alemán. Sus obras son plenamente renacentistas y se separan totalmente del mundo gótico.

Vuelto de Venecia, hace una serie de grabados del Apocalipsis donde podemos contemplar el dominio técnico y la influencia de los cánones italianos, podemos decir que el grabado es diferente a partir de Durero.

Este autorretrato de 1498 es una obra maestra pero muy idealizada, con un extraordinario parecido a los modelos italianos y en concreto con fuertes reminiscencias de "El abuelo con niño" de Ghirlandaio.



En el grabado de 1513 titulado "El caballero, la muerte y el demonio" (Fíl.27) vuelve Durero a demostrarnos su escuela italiana a la vez que su procedencia nórdica al llenar sus grabados de símbolos, cosa que no solían hacer los italianos. El símbolo es una de las preferencias del alemán, emplea símbolos como el Bosco. Pero no es un residuo arcaizante sino una característica nórdica que no podía por menos de respetar. El Renacimiento italiano había borrado las imágenes flamencas y alemanas, pero no las creencias, que residen en pisos mucho más íntimos de la conciencia humana. Por ello, el mayor encanto de las obras de Durero nos lo proporciona el contraste entre una mentalidad alemana y una técnica italiana.

Durero simpatizó con las ideas luteranas incluso con el propio Lutero y a partir de 1520 sus obras religiosas son más austeras siguiendo la línea luterana. Estas son dos tablas que regaló en 1526 a

la ciudad de Nuremberg, sede del partido luterano. Los apóstoles pintados en estas tablas son muy importantes para los luteranos: San Juan y San Pablo en una y San Marcos y San Pedro en otra, son figuras macizas, pesadas, dotadas de un volumen parecido al que Masaccio imprimía a sus personajes.

Durero estudió ampliamente la teoría de la perspectiva, sobre todo el discurso de Piero de la Francesca. Viajó también por los Países Bajos donde conoció personalmente a Patinir y otros pintores flamencos.



Retrato de joven desconocido. Fue un pintor de retratos y tiene varios autorretratos de diferentes edades. Éste, recogido en el Museo del Prado, es de una ejecución excelente en todos los aspectos.