

ARTE DEL RENACIMIENTO Y DEL MANIERISMO

1. Introducción al Renacimiento

2. El Quattrocento italiano.

Arquitectura: Brunelleschi y Alberti.

Escultura: Donatello y Ghiberti.

Pintura: Fra Angélico, Masaccio, Piero della Francesca y Botticelli.

3. El Cinquecento y la crisis del Manierismo en Italia.

Arquitectura: Bramante, Miguel Ángel y Palladio.

Escultura: Miguel Ángel.

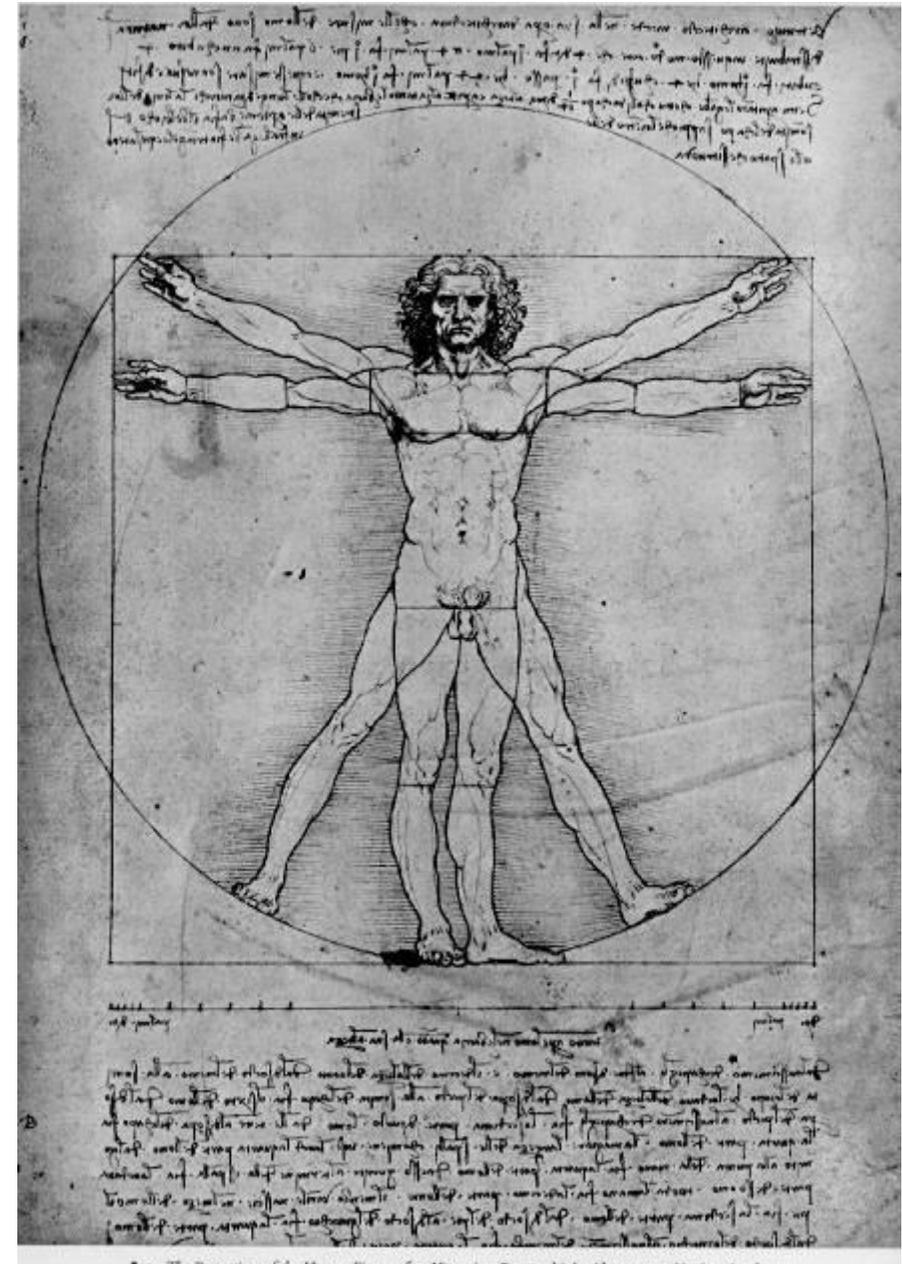
Pintura: Leonardo, Rafael y Miguel Ángel. La escuela veneciana.

4. Renacimiento y Manierismo en España.

Arquitectura: del Plateresco al Escorial.

Escultura: los primeros imagineros: Berruguete y Juni.

Pintura: El Greco.



INTRODUCCION

El amplio proceso que habitualmente denominamos Renacimiento abarca las creaciones artístico-culturales que tienen lugar durante los siglos XV y XVI. La gran diversidad de centros creadores y los diferentes ritmos en cada uno de ellos hace que este proceso sea muy variado y complejo.

La primera acepción del término **–Rinascita, Renaissance, Renacimiento–** hace referencia al redescubrimiento, la **vuelta a la Antigüedad grecorromana**, su interpretación y adaptación al momento. Durante el período renacentista tiene lugar una **profunda renovación cultural en Europa**, en la que la Antigüedad es, en efecto, la referencia absoluta y obligada. Pero esta referencia no lleva implícita la uniformidad, ya que desde los distintos centros creadores se investigan diferentes y particulares tendencias del mundo antiguo. Tampoco hay una coincidencia cronológica, sino una sucesión de períodos dotados de una peculiar caracterización.

El Renacimiento comprende el **Quattrocento** y el **Cinquecento**, pero hay que hablar de **tres períodos**: un **Primer Renacimiento, Quattrocento, Humanismo**, que se refiere exclusivamente al **arte creado en Italia a lo largo del siglo XV**, período de un profundo interés por el **realismo** y en el que a veces se da una cierta contradicción entre los temas y la racionalización de los sistemas de representación; un segundo momento, el **Renacimiento clásico o Clasicismo**, cuyas manifestaciones esenciales tienen lugar durante las **dos primeras décadas del siglo XVI**, con una clara tendencia al **idealismo** y una perfecta concordia entre temas y sistemas, y un tercer momento, **Manierismo**, que va a perdurar aproximadamente hasta 1585 y en el que la **distorsión formal, la sofisticación de la imagen, el engaño, el capricho, etc., son elementos habituales**. Durante el Quattrocento, Italia recorrió en solitario la trayectoria creativa formulando un nuevo lenguaje de representación plástica, mientras que en el Cinquecento las formas del Renacimiento se extendieron al resto de países europeos.

El concepto de Renacimiento es aplicable no sólo a las artes plásticas, sino también a la literatura, la filosofía, la música, la política, etc; es decir, que desde todos los ámbitos del conocimiento y la cultura se va a utilizar la Antigüedad como modelo para crear la **nueva manera**. En el proceso, **Florenia**, recuperada demográficamente de la peste negra y con una pujante economía, diversificada en la industria de la lana, el comercio de tejidos y las operaciones bancarias, **será pionera** y protagonista.

La ciudad se considera heredera intelectual de Atenas y del legado institucional de Roma. Filósofos y artistas la convierten en la capital del Renacimiento y despliegan desde allí el **Humanismo**, base ideológica del Quattrocento, y fusión de los conceptos de virtud, belleza, razón y naturaleza, tomados de la Antigüedad, a los que se une el de religión cristiana. Desde Florenia, teóricos y artistas resucitan **antropocentrismo**, la **teoría de las proporciones del cuerpo humano**, y las **leyes de la perspectiva**.

La Academia Platónica Florentina propaga a los cuatro vientos una nueva concepción del mundo, en la que, sin negar la existencia de Dios, el hombre ocupa el centro del universo. Pico della Mirandola, en su expresiva obra "De la dignidad del hombre", pone en boca del "Supremo Artesano" este parlamento: "*¡Oh Adán!, te coloqué en el centro del mundo para que volvieras más cómodamente la vista a tu alrededor y miraras todo lo que hay (...) para que, como modelador y escultor de ti mismo, te forjes la forma que prefieras. En tu decisión está degenerar a lo inferior, con los brutos, o realzarte a la par de las cosas divinas*". Este optimismo en el libre albedrío del individuo generará un arte humanista, que otorgará **prioridad absoluta a la figura humana y a sus dimensiones**. El canon ideal de proporciones volverá a tener ocho cabezas, como en tiempos de Lisipo, y la altura total será igual a la longitud de los brazos extendidos.

El siguiente paso fue **situar a los seres humanos en la naturaleza y a los edificios en el paisaje urbano**, de manera que, ópticamente, parezcan guardar una relación correcta y armoniosa. Este efecto visual se logró con la **perspectiva**.

La "perspectiva artificialis", a diferencia de las experiencias precedentes, entiende el cuadro y el relieve como una unidad captada desde un único e inmóvil punto de vista – el ojo del pintor– en relación con el cual se articulan las diferentes referencias de distancia y dimensión. La pintura y el relieve se convierten en un escenario, en una "ventana abierta", en la que los objetos y figuras se ubican en función de sus distancias con respecto a ese punto de visión. Se ha dicho gráficamente que es un sistema perspectivo "de tuertos y de cojos", porque presupone una visión monocular e inmóvil, además de ignorar la curvatura del campo visual. Constituye, por tanto, una creación mental y abstracta, un "modo de ver" y de construir que han estado en vigor hasta la ruptura de este espacio plástico en la modernidad.

El sistema de representación de la perspectiva lineal se basa en la intersección de la pirámide visual: se traza un haz de líneas constituyendo una pirámide cuyo vértice es el punto de fuga de las mismas (el llamado punto central); el eje de la pirámide une el ojo que percibe la realidad (llamado punto de vista) con el vértice o punto de fuga; y la base de la pirámide es el resultante de un corte por medio de un plano perpendicular al eje (plano de representación que se concreta en la superficie del cuadro). Como todas las caras de la pirámide son triángulos, las diversas intersecciones posibles darán siempre triángulos semejantes y de lados iguales, y en los diversos planos de profundidad el tamaño irá disminuyendo proporcionalmente a la distancia. Pero el plano de intersección no existe como espacio concreto (sería el cuadro) sino que, para dar la ilusión de un espacio que se extiende en profundidad a partir del plano del cuadro, se simula que el observador contempla la realidad como a través de una "ventana abierta". En el interior de este sistema constituido por la retícula o damero de la base del cuadro se disponen las figuras en relaciones proporcionales y con clara distribución espacial, y para establecer la retícula perspectiva de las paredes laterales y del techo se procede de modo análogo.

EL QUATTROCENTO ITALIANO

Durante el siglo XV, el mapa italiano aparece fragmentado en pequeñas ciudades-estado gobernadas por príncipes y tiranos. Los más significativos fueron Federico de Montefeltro en Urbino, Segismundo Malatesta en Rímini, Francesco Sforza en Milán, Alfonso de Aragón en Nápoles, y las familias de los Este en Ferrara, los Gonzaga en Mantua y los Médici en Florencia. El gusto por el aparato y la belleza monumental, el lujo en las vestiduras y en las viviendas es algo muy vivo en todas estas cortes, donde se multiplican las fiestas, las fundaciones y los encargos. La emulación artística entre estos mecenas y su oposición deliberada al Gótico propagaron el arte humanista por toda Italia.

Al igual que en el mundo político, nuevas caras aparecen en los puestos dirigentes de las disciplinas artísticas. El teórico Alberti saluda a esta nómina de maestros con respetuosa admiración. Son el arquitecto Brunelleschi, los escultores Ghiberti y Donatello y el pintor Masaccio, que *"sin preceptores y sin ejemplos, han creado artes y ciencias jamás vistas u oídas"*.

EL QUATTROCENTO ITALIANO. LA ARQUITECTURA: BRUNELLESCHI Y ALBERTI.

La arquitectura gótica era completamente ajena a los principios básicos de la arquitectura clásica fundamentada en la proporción y en la medida procedentes de una visión antropomórfica del arte. El espacio gótico era un espacio inconmensurable y trascendente en el que no interviene ningún esquema perspectivo.

La arquitectura italiana del Renacimiento se inicia gracias a una doble vía:

- por una parte, la recuperación de la tradición arquitectónica de la Antigüedad a través de una aplicación libre de toda una serie de formas y recetas que los edificios romanos, sobre todo, ofrecen.
- por otra, la configuración de un cuerpo teórico perfectamente sistematizado mediante el cual se ofrecen las normas básicas para la creación del nuevo lenguaje arquitectónico, basado sobre todo en la unidad espacial mediante la aplicación de módulos perspectivos.

Filippo Brunelleschi (Florencia, 1377-1446)

Comenzó siendo orfebre y escultor. El conocimiento de estos oficios le lleva, en 1401, a participar en el concurso para fundir las segundas puertas del Baptisterio de Florencia, que el jurado adjudicó a Ghiberti. Decepcionado por el fallo arbitral, marchó a Roma, junto a Donatello, con el propósito de estudiar de cerca la estatuaría clásica. Pero

las ruinas de la Ciudad Eterna cambian su vocación hacia la arquitectura, entregándose desde entonces a este arte con pasión.

En 1418 vuelve a participar con Ghiberti en otro célebre certamen florentino: la construcción de la CUPULA DE LA CATEDRAL. El veredicto de los jueces es ahora diferente y se alza vencedor. Sta. M.^a del Fiore, la catedral de Florencia, había sido concebida para ser la iglesia más hermosa de Toscana. La inició, a finales del S. XIII Arnolfo di Cambio, si bien fue en el Trecento, con Giotto, Andrea Pisano y Francesco Talenti, cuando su planta empezó a ser orgullo de Florencia. Muy avanzado ya el cuerpo de las naves, en 1367 la junta de la fábrica de la catedral decidió elevar la imposta de la cúpula en casi trece metros sobre la cubierta de las naves, construyendo un tambor octogonal con ojos de buey.

Aunque no desconocida por los antiguos, la construcción sin cimbras, exigida por la grandiosidad de la cúpula, significaba inventar de nuevo el sistema por el cual ésta se cerraba a medida que subía. El sistema empleado por Brunelleschi se basó en el empleo de 5 recursos fundamentales:

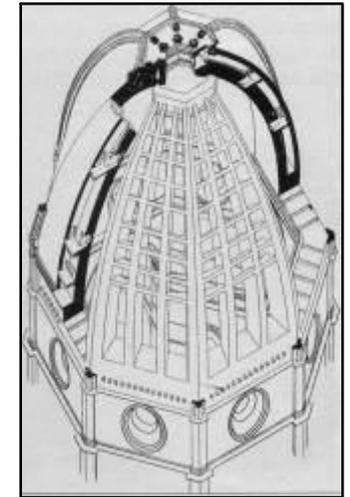
1) Construir un aparejo o andamio que permitiera construir a medida que se iba levantando la obra. Ocho espigones o castillos de ladrillo en las aristas del octógono y otros dos en cada paño formaban el armazón que se iba tramando horizontalmente según ganaba en altura.

2) Cubrir el tambor octogonal con dos cúpulas superpuestas, encontrando una dentro de otra y dejando una cámara de aire entre ambas estructuras. De este modo, el peso de los materiales disminuía y su altura podía crecer hasta 56 metros. En efecto, el armazón antes mencionado no se macizó, sino que se cubrió con un doble casco; uno interior, esférico, y otro exterior, de perfil ojival. El resultado es una cúpula liviana de dos cuerpos, poseedora de la misma rigidez que un cuerpo macizo, rigidez acentuada por la cupulilla o linterna que corona el perfil y que permite dar luz al interior sin dejar el cielo abierto, como ocurre en el Panteón romano.

3) Dar forma de cascarón con perfil ojival o apuntado a la cúpula exterior. No se trata de una reminiscencia gótica, puesto que su elección estuvo condicionada por la imposibilidad de adosar contrafuertes al elevado tambor de la cúpula.

4) Usar el ladrillo como material resistente, pero más liviano que la piedra, para las nervaduras interiores.

5) Idear una serie de ingenios mecánicos que facilitaron mucho la tarea de acarrear y subir materiales.



Las obras se iniciaron en 1420 y, tras dieciséis años de trabajos ininterrumpidos, el pontífice Eugenio IV la consagró el 25 de marzo de 1436. Su admirable tecnología hizo que Alberti la comparase con un paraguas abierto sobre el corazón de Florencia, "capaz de cubrir con su sombra a todo el pueblo toscano", y su fascinante compenetración con el caserío circundante le pareció a Vasari "una nueva colina nacida en medio de las casas".



La cúpula de Sta. M.^a del Fiore pronto se convirtió en símbolo de la nueva arquitectura, y sus contundentes y esbeltas formas se erigieron en modelo de amplia difusión por toda Italia. Pero, aunque importante y emblemática, la cúpula de Brunelleschi no definió de por sí la primera arquitectura renacentista; fueron otras obras florentinas del mismo arquitecto las que crearon definitivamente el nuevo lenguaje.



HOSPITAL DE LOS INOCENTES

Brunelleschi pertenece a una generación que comparte la idea de que no hay otro camino para la creación artística que el que marcaron los maestros de la antigüedad, aunque también es consciente de que los sistemas constructivos clásicos pueden superarse. Por ello, trata de conjugar en sus proyectos los elementos y las proporciones de la tradición romana con la perspectiva renacentista, que él mismo inventó. Efectivamente, se atribuye a él el haber sido el primero en analizar las leyes de la perspectiva, lo que permitió a los pintores representar con exactitud las tres dimensiones sobre un soporte plano, y a los arquitectos armonizar visualmente las masas en el espacio e investigar los efectos espaciales antes de construir.

Entre los elementos más característicamente brunelleschianos podemos destacar:

- Utilización de la columna de fuste liso cuando construye pórticos y basílicas, al modo clásico. A la vez que se respetan sus proporciones, su altura resulta aumentada mediante la inclusión de un fragmento de entablamento sobre el capitel, a modo de cimacio.
- Utilización, también, de pilastras estriadas cuando edifica capillas de planta central; en ambos casos utiliza capiteles corintios de ocho volutas.
- En lo que se refiere al arco, queda desterrado totalmente el apuntado y cualquier otro tipo que no sea el de medio punto, es decir, de trazado exactamente semicircular; el único que es totalmente "racional", ya que su forma y sus dimensiones dependen de un único elemento, el radio, que se puede ligar fácilmente mediante relaciones geométricas con el resto de la construcción.
- Deja de utilizar las bóvedas de crucería, prefiriendo las de cañón y vaídas. Más aún, siempre que pueda renunciará a la bóveda, sustituyéndola por cubiertas de madera, que llevan consigo muros de soporte mucho más ligeros, económicos y fáciles de manejar.
- La proporción vendrá marcada por la distancia de separación entre soportes; esta medida arroja un módulo, con el que se relacionan matemáticamente todas las partes del edificio. Brunelleschi convirtió a sus obras casi en manifiestos de ese sistema de construir basado en módulos, pues en muchas de ellas unas pequeñas ménsulas recuerdan a quien las contemplan la medida del módulo empleado para conseguir la correspondencia armónica entre todas las partes del edificio. Estas correspondencias y relaciones entre longitud, altura y profundidad serán siempre simples y fácilmente determinables.
- La yuxtaposición de volúmenes elementales -cubo y esfera-, especialmente en el diseño de plantas centralizadas, cuyas dimensiones se regulaban todas según un mismo módulo, comunica la sensación de armonía necesaria que su nuevo ideal de belleza perseguía.
- También la luz en la arquitectura de Brunelleschi es nueva con respecto a la anterior, pues se trata de una luz racional, que contribuye a crear una sensación

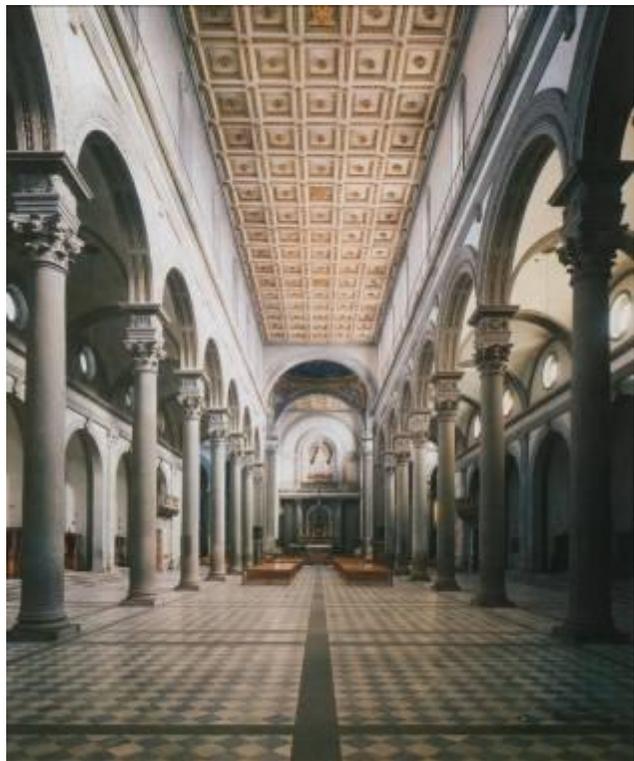
de unidad espacial. La luz en la nueva arquitectura religiosa del Quattrocento ya no será un factor que genere percepciones espaciales ajenas a la realidad terrena del hombre –tal como ocurría con las luces coloreadas de las vidrieras de las catedrales– sino todo lo contrario: la luz ahora permite al ojo del hombre medir el edificio, esa arquitectura hecha a su medida.

- Por último, Brunelleschi utiliza el bicromatismo para enfatizar esa perfección geométrica del diseño que tanto debe a la perspectiva. De manera muy acertada, y copiada más tarde por otros como Miguel Ángel, utiliza la piedra serena gris oscura para la membratura arquitectónica y la cal para el revoque de los muros y bóvedas, prestando claridad a la obra.

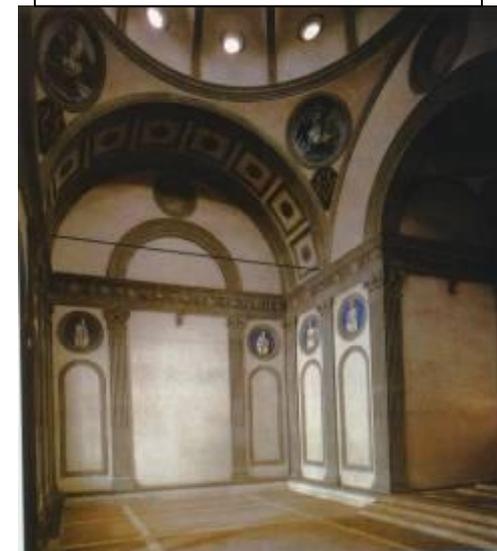
Tan novedoso lenguaje personal aparece ya desde sus primeras obras florentinas: el "Hospital de los Inocentes" (1419-24) y las basílicas del "Espíritu Santo" y "San Lorenzo". En este último templo levantó también la "Sacristía Vieja" (1421-28). En 1429 edificaba la "Capilla Pazzi" en el claustro del convento franciscano de Sant Croce, de Florencia.



CAPILLA PAZZI



BASÍLICA DE SAN LORENZO



León Battista Alberti (Génova, 1404- Roma, 1472).

Es un teórico que representa el saber universal del genio renacentista, anticipando en medio siglo la aparición de Leonardo. Sobresalió en todas las artes, desde el atletismo a la música, ideó artilugios mecánicos y dedicó tratados a la escultura, a la pintura y a la arquitectura. Sobre esta última disciplina escribió en diez libros "De re aedificatoria" (Florenia, 1485), en cuyas páginas defiende por vez primera el aspecto intelectual del arquitecto, como dibujante de planos e inventor de maquetas. Su misión será la de concebir mentalmente el edificio, confiando su ejecución material a los maestros de obras y albañiles. De hecho, Bernardo Rossellino y Matteo de Pasti aparejarán sus proyectos arquitectónicos sobre el palacio urbano y el templo.

Algunas otras de sus ideas motrices sobre la arquitectura son:

- Concebir la BELLEZA como EURITMIA, armonía entre las partes y el todo, sólo apreciable desde un punto de vista intelectual, y como EQUILIBRIO, manifestado particularmente por la simetría. Según sus propias palabras, *"la belleza es una armonía entre todas las partes en cualquiera que sea el objeto en que aparezca, ajustadas de tal manera y en proporción y conexión tales que nada pueda ser añadido, separado o modificado más que para empeorar"*.
- Como no existe ningún modelo perfecto en los especímenes que la naturaleza genera, el artista debe extraer de ellos los rasgos más válidos para confeccionar un tipo ideal.
- La proyección arquitectónica debe partir de premisas antropocéntricas: la medida del hombre debe generar la de los edificios.
- El punto más débil de la teoría de Alberti sobre la arquitectura radica en su visión de los órdenes clásicos. Aunque es el primero que los codifica correctamente, hace que los órdenes resulten meros recursos plásticos accesorios asimilados a los muros.

En 1446, el comerciante Giovanni Rucellai le encarga un palacio en la vía de la Viña, de Florenia, que se convertirá en prototipo de la mansión ciudadana del Renacimiento. Alberti estima que las casas privadas de los mercaderes acaudalados deben tener la misma dignidad que los edificios públicos, pero sin ser ostentosas. Deben llamar la atención por la comodidad y no por la apariencia. "A mi no me parece bien -dirá- los que en las casas de los ciudadanos particulares ponen almenas y torreones, porque significan miedo y son de tiranos, ajenas a los ciudadanos pacíficos y a la república bien ordenada".

La estructura del palacio renacentista es, como en general toda la arquitectura de la época, muy simple: cuatro cuerpos reunidos alrededor de un patio central; en suma, un cubo con un vacío en el centro. Esta disposición era el mejor compromiso entre las exigencias de intimidad (garantizada por el patio central, sobre el que se abrían las puertas de las habitaciones, que se comunicaban entre sí por corredores en forma de pórticos, es decir, por las galerías del patio) y las de representación (que podían tener un imponente panorama sobre las calles). Las fachadas que se debían organizar eran, por

tanto, la que daba al patio y las que daban a la calle.

La del patio tenía un tema obligado, establecido por la galería. Venía a ser así una o más series de arcos apoyados sobre correspondientes series de columnas; o bien -como se hizo muy pronto transformando la logia superior en un corredor cerrado- una serie de arcos con columnas en la parte baja, con una serie de ventanas encima. Generalmente un entablamento correspondiente al orden de las columnas separaba un piso de otro; y una serie de pilastras -parcialmente encajonadas en el muro- correspondían, en los pisos superiores, a las columnas del pórtico.

Mucho más complicada era la fachada exterior, de tal forma que el Renacimiento no adoptó un esquema único. Alberti adoptó una fachada almohadillada, con ventanas separadas por pilastras de escaso relieve, e, inspirándose en el Coliseo romano, fragmentada en tres pisos de órdenes superpuestos: toscano, el más rústico, en el bajo, corintias sencillas en la mitad y corintias decoradas arriba, lo cual supone todavía una cierta confusión tipológica. Entre piso y piso ya no había una simple cornisa, sino el entablamento

correspondiente al orden de la columna que había debajo. El orden inferior se apoya en un basamento que, además de servir como banco en el espacio urbano, recuerda el "opus reticulatum" romano, y, cobijándolo todo, una amplia cornisa en saledizo.



El segundo objetivo de Alberti es el templo, que "bien hecho y ordenado es el mayor y más principal ornamento de la ciudad". Sus trabajos iniciales consisten en remodelar edificios del Medievo, enmascarándolos con portadas renacentistas:

A la basílica gótica de Sta. M.ª Novella, de Florencia (1456), le añadió una fachada de proporciones perfectas, dotada de sentido musical, asumiendo como módulo compositivo el cuadrado. Dos cuadrados idénticos componen la parte baja. A continuación, un tercer cuadrado en medio del cuerpo superior oculta la nave central de la basílica, que era más ancha y más alta que las laterales. Finalmente, la altura de las naves laterales se disimula con dos consolas. La solución de unir los dos cuerpos mediante alerones se convertirá en una constante arquitectónica durante los siglos XVI, XVII y XVIII. En este edificio, Alberti utiliza taraceas de mármoles de colores, recurso cromático para expresar esa armonía entre las partes que es fundamental en la arquitectura de Alberti. Asimismo, emplea Alberti la columna con un sentido de ornamento que se repetirá en otros edificios suyos. Sirven, por ejemplo, para enmarcar la puerta y, por lo tanto, el eje central del edificio. Además de la columna, el empleo de un frontón clásico es otro elemento tomado del repertorio ofrecido por la antigüedad, repertorio que Alberti reelaboró siempre con gran libertad.



Y el convento de San Francisco, de Rimini (1450), donde Alberti aceptó el encargo del tirano Segismundo Malatesta, que quería reunir en este edificio las cenizas de sus antepasados, las suyas, las de su amante Isotta y las de los artistas y poetas que honraban su corte.

En este caso, el arquitecto optó por desentenderse completamente de la disposición interna y envolver lo preexistente mediante una "caja pétrea" que ofreciese a la vista una alternancia regular de macizos y huecos, a la vez que disimulaba la estructura gótica. La fachada, que quedó inacabada, seguramente inspirada en el arco romano de Constantino, ofrece un esquema de muro tripartito, separado por semicolumnas adosadas. El muro sostiene un entablamento completo, al que corresponde, al nivel del suelo, un elevado zócalo, cita arqueológica de los usuales zócalos de los templos romanos. En los tramos resultantes se inscriben arcos de medio punto, entre los que destaca el central, que toca el arquitrabe y cobija la puerta de acceso rematada por un frontón clásico. El hecho de que fuera a ser un panteón explica que en el proyecto hubiera una cúpula en la parte de la cabecera, pues era una tipología que se asociaba tradicionalmente al tema funerario y al poder. El efecto de esta cúpula -si hubiese llegado a construirse- hubiese añadido una monumentalidad suplementaria, además de una centralización espacial anulando incluso el efecto longitudinal inevitablemente asociado al eje de la nave de la iglesia.



Pero la construcción religiosa más importante de Alberti, la única que diseñó en su totalidad, fue San Andrés de Mantua (1470). La voluntad de introducir elementos de la Antigüedad queda patente en su fachada, de esquema tripartito, y concebida nuevamente como un arco de triunfo de un sólo vano, apeada sobre un podio al igual que los templos romanos. Armonizó las proporciones de la colosal portada simultaneando el "orden gigante" en las pilastras de las calles laterales con el "orden normal" en las pilastras del arco principal. Todas las fachadas están rematadas con frontones de templos clásicos, de los cuales, el de la fachada principal está coronado por un arco superior.

En cuanto a la planta, es de cruz latina y nave única, rompiendo con la fórmula basilical de tres naves que imperaba desde la época paleocristiana, con capillas entre los contrafuertes, que un siglo después copiará Vignola en el Gesù de Roma, convirtiéndose en el modelo predilecto del templo contrarreformista. Como Alberti aconsejaba en su tratado, una amplia bóveda de cañón cubre la nave única, mientras que las capillas laterales también se cubren con bóvedas de cañón transversales a la principal. El alzado se estructura mediante dos órdenes: el mayor, correspondiente a las pilastras que sostienen el entablamento del que arranca la bóveda principal; el menor, compuesto por las pilastras y el entablamento que sirve de imposta para los arcos y las bóvedas de las capillas.



Otra iglesia proyectada por Alberti, ya en los últimos años de su vida para Mantua, pretendía ser, ante todo, un modelo tipológico ideal:

San Sebastiano (proyecto 1460): Estructura de planta de cruz griega con un espacio central cuadrado y cuatro capillas a cada lado, tres de las cuales se cierran con ábside y la cuarta sirve de acceso conectando con un amplio pórtico que hace las funciones de fachada y que quedó inacabado. La inspiración arqueológica provenía esta vez de los *martyria* paleocristianos.

EL QUATTROCENTO ITALIANO. LA ESCULTURA: GHIBERTI Y DONATELLO



Lorenzo Ghiberti (Florencia,
1378-1455)

Es un orfebre medieval, que entusiasmaba al público por su impecable factura y melódico ritmo gótico. Este apego a la tradición del siglo XIV, al virtuosismo técnico, a la ondulación de los pliegues y a la delicadeza con que trata los detalles, hará que, en 1401, gane el concurso público para construir las "Segundas Puertas del Baptisterio de Florencia", superando a un competidor de la talla de Brunelleschi.

Las condiciones del contrato estipulaban que la estructura general debía ajustarse a un modelo gótico establecido en 1336 por Andrea Pisano, cuando realizó las "Primeras Puertas" del edificio. Por lo tanto, Ghiberti tuvo que fragmentarlas en 28 tréboles de cuatro hojas y desarrollar en estos compartimentos 20 escenas del Nuevo Testamento más 8 imágenes de los evangelistas y doctores de la Iglesia, que sitúa en el zócalo. Durante su fundición y cincelado lo ayudaron en el taller dos jóvenes auxiliares: Paolo Ucello y Donatello, que mostrarían a su maestro el nuevo lenguaje artístico de la composición espacial renacentista. En 1424 entregaba la obra.

Aunque de modelado extraordinario, con escenas en la que tanto la perspectiva arquitectónica como la construcción de los cuerpos consigue efectos de una gran expresión plástica, acentuados por la luz que define los volúmenes, y con recuerdos evidentes de la Antigüedad (vestimentas y gestos, modelos grecorromanos en algunos personajes, desnudos, etc...), los relieves de Ghiberti se ajustan aún al arte medieval de Andrea Pisano, un arte que intenta valorar la figura frente al vacío del entorno, un arte en el que la figura humana es la encargada de concretar el espacio, un arte, también, cargado de espiritualidad y simbolismo.



Acto seguido y, sin mediar ningún certamen previo, las autoridades florentinas le confiaban las "Terceras Puertas o Puertas del Paraíso", que suponen ya la asimilación de planteamientos clásicos. Los cambios afectan al diseño, al tratamiento técnico del relieve y a las fuentes de inspiración. En la subdivisión de las hojas prescinde de las pequeñas casillas lobuladas y opta por diez espacios cuadrados, que le permiten tratar con mayor amplitud las escenas del Antiguo Testamento encomendadas. El formato rectangular de los relieves, al tiempo que rompe con la forma lobulada de reminiscencias góticas, subraya el esquema perspectivo desde el que se proyectan las diferentes composiciones. En estos relieves el escultor introduce como fondos escenográficos de las composiciones, paisajes y arquitecturas de tipo clásico que, aunque concebidas bajo el conocimiento de la invención brunelleschiana de la perspectiva, no llegan a crear un eje inmóvil en el que coincidan todas las líneas del cono visual, sino que obedecen al principio medieval del punto de vista variable que Ghiberti llama "región del ojo".

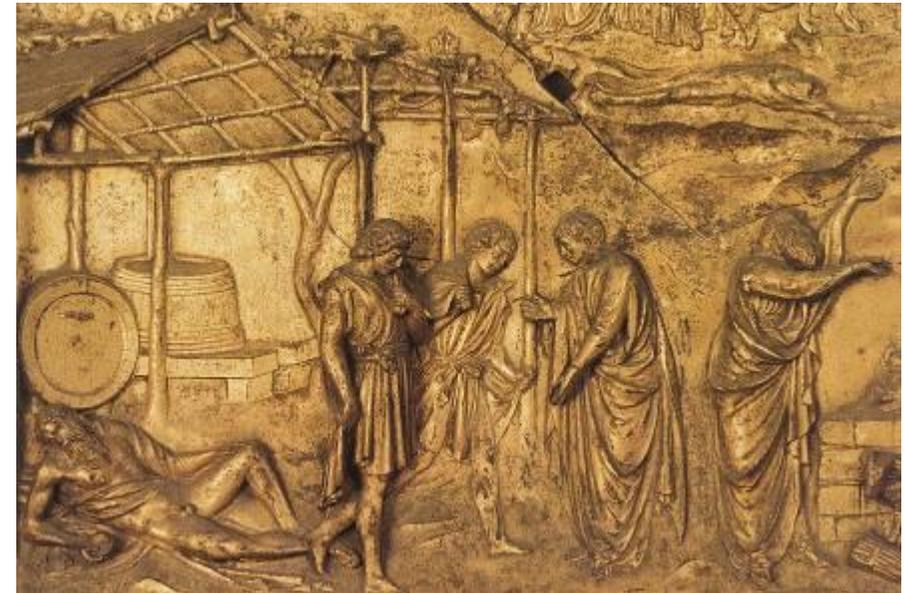


Pero, además de este recurso como medio para articular un espacio "natural", la técnica del relieve se adapta para subrayar este sistema de representación:

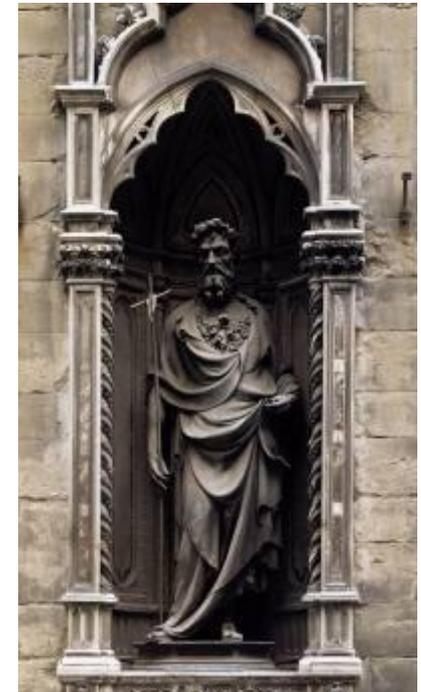
- Disminución gradual de la escala de las figuras a medida que su emplazamiento se halla más distante del punto de visión.
- De carácter específicamente escultórico es la forma de acometer el relieve. Ghiberti ha representado con un relieve claramente destacado las figuras que se hallan en primer término, haciendo cada vez menos destacado ese relieve a medida que el objeto o la figura se halla más alejado del espectador.
- Por último, utilizando un recurso pictórico, los contornos, la concreción de los detalles de las figuras y objetos, muy precisa y definida en los del primer término, se difumina y hace imprecisa a medida que dichas figuras y objetos se hallan más distantes.



Finalmente, en los marcos con reproducciones de esculturas griegas y festones de flores, frutas y animales, muestra el respeto con que el nuevo arte observaba la Antigüedad y la naturaleza. El propio Ghiberti, que en los últimos años de su vida escribió unos "Comentarios", que constituyen el primer tratado estético del Renacimiento y la primera autobiografía del arte moderno, dirá al respecto que "el Renacimiento se introdujo en Florencia cuando se volvió a las formas de las nobles y antiguas estatuas y a las reglas de la naturaleza". La inauguración de este suntuoso conjunto se efectuó en 1452 y, entre los elogios que recibió, vale la pena destacar el de Miguel Ángel, que consideró las puertas dignas de figurar a la entrada del Paraíso.



Ghiberti labró también estatuas independientes. Los gremios florentinos habían decidido decorar la fachada de su Capilla de Or San Michele con catorce hornacinas en las que figuraran sus santos patronos y, entre 1414 y 1419, cinceló las imágenes de San Juan Bautista y San Mateo, titulares de los tejedores de lana y de los operarios de la Casa de la Moneda. En su hechura y expresión vuelve a dar muestra de la gracia y la dulzura. Una belleza ideal ante la que reacciona violentamente Donatello.



Donato di Niccolò, Donatello (Florença, 1386-1468)

Fue el escultor más influyente del siglo XV y uno de los autores que contribuyeron a la definición del nuevo lenguaje a través de la escultura. Sus contemporáneos lo consideraron un genio y la crítica posterior le equiparó con Miguel Ángel y Bernini. En su producción se distinguen tres cualidades y tres épocas.

Sus cualidades son:

- el dominio que ejerció sobre todas las técnicas y materiales,
- la profundidad psicológica con que expresaba los sentimientos humanos,
- y su imaginación creadora para definir la tumba, el púlpito, la cantoría, el altar y el monumento ecuestre del Renacimiento.

En cuanto a las etapas de su catálogo se advierte:

- una fase inicial de adolescencia y madurez en Florença, que abarca de 1404 a 1443, y que discurre desde una liberación de los convencionalismos del gótico internacional hacia la definición de un nuevo clasicismo;
- su estancia en Padua entre 1443 y 1453;
- y el posterior regreso a Florença, donde desarrolla un arte expresivo y nervioso, que subvierte los valores formales del idealismo clasicista y que ha sido calificado como *"el primer estilo de la ancianidad que se conoce en la Historia del Arte"*.

Tras viajar a Roma con Brunelleschi en los umbrales del siglo y aprender los secretos de la fundición del bronce en el taller de Ghiberti, los primeros trabajos de Donatello en Florença son estudios psicológicos destinados a decorar los principales edificios góticos de la ciudad: Apóstoles para la Puerta de la Mandorla de la catedral, Profetas para los nichos del Campanile y Patronos gremiales para la capilla de Or San Michele.

Las estatuas de los **profetas** muestran un sentido trágico de la vida. Sobre todo **Habacuc y Jeremías** nada tienen de héroes bíblicos; son seres que arrastran su existencia envueltos en pobres ropajes que, pese a su potente tratamiento, no oscurecen el drama que refleja el rostro de aquellos que anuncian la llegada del Mesías.



En Or San Michele realiza dos obras señeras. Una es el evangelista San Marcos, que en 1411 le encargan los pañeros, donde representa el ideal del ser humano serio, honesto y responsable.



El otro santo protector es el enérgico **"San Jorge"**, para los espaderos y fabricantes de armaduras, que concluye en 1417. La vitalidad que desprende esta imagen fue comentada por Vasari quien elogia la potencia expresiva de la cabeza y la postura marcial de la imagen, que *"revela belleza, juventud, valor militar, una vivacidad orgullosamente terrible y una maravillosa actitud de movimiento dentro de la armadura. A decir verdad, en ninguna figura moderna se ha visto tanta vivacidad y realismo en mármol, como la Naturaleza y el Arte pusieron en esta por mano de Donato"*.

Más original, si cabe, resultaron las novedades técnicas que incorpora al relieve de *“La muerte del dragón”* situado bajo sus pies. No en vano, Donatello simultaneaba aquí por vez primera la perspectiva lineal con el *“schiacciato”*, consistente en graduar la composición mediante una sucesión de planos aplastados, que prestan efecto pictórico al conjunto. Este *“schiacciato”* (aplastado) de Donatello se convirtió en el característico bajorrelieve renacentista. Se trata de un artificio en el artificio. Como hemos visto con Ghiberti, en un bajorrelieve las figuras del primer plano se realizan con un relieve –el saliente del plano del fondo– mayor con respecto a las figuras que, en la escena representada, quedarían en segundo plano. Es, como hemos dicho, un artificio, una cuestión de milímetros, con lo que se sugiere la idea de profundidad. Donatello mantiene esta convención, pero reduce el espesor del plano ideal en el que se realiza el proceso; o sea, *“aplasta”* los planos de composición uno contra el otro, creando una *“atmósfera”* resuelta a través de la superposición de capas finísimas.



A continuación se asocia a Michelozzo, componiendo un equipo artístico que dará forma a la tumba y al púlpito. El tipo de **monumento funerario** responde a un esquema muy simple: consiste en adosar a la pared un arco de triunfo romano y superponer en su interior, de abajo a arriba, el sarcófago sostenido por Virtudes, la inscripción conmemorativa que alude a la fama del difunto y un tondo con la imagen de la Virgen. La *“Tumba del antipapa Juan XXIII”*, erigida entre 1424 y 1427 en el Baptisterio de Florencia, inicia la serie de sepulturas humanistas, que alcanzan su plenitud en la del **“cardenal Rainaldo Brancacci”**, realizada un año después y transportadas sus piezas en barco hasta Nápoles para instalarlas en la iglesia de Sant’Angelo a Nilo”.

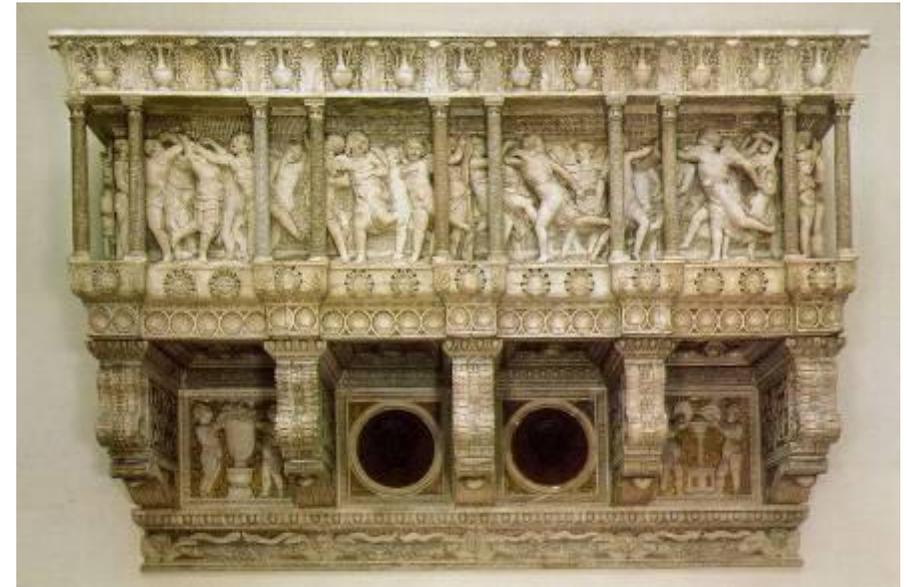
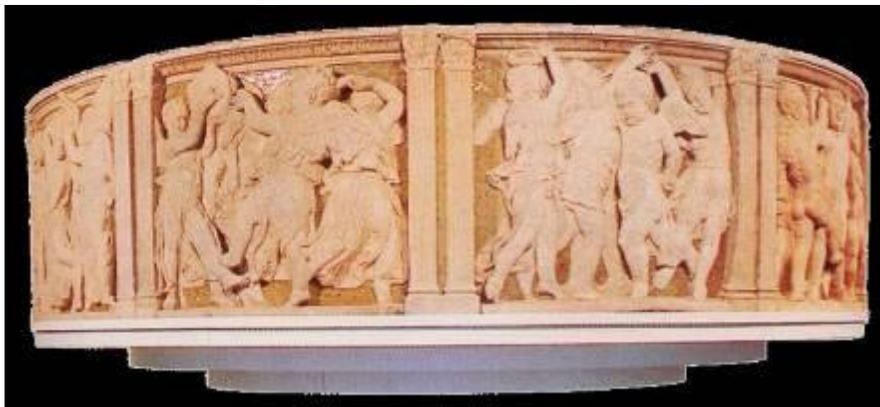


La predicación pública que venían realizando en calles y plazas los franciscanos y dominicos aconsejaba la construcción de **púlpitos al aire libre**. En 1428, Donatello y Michelozzo contratan el de la **Catedral de Prato**, que serviría también para exponer la principal reliquia del templo: el cinturón de la Virgen. Dos son las novedades que presenta: en primer lugar, la plataforma está colgada de la pared en vez de apoyarse sobre una columna con base en el suelo, y, en segundo término, el antepecho se decoraba con

relieves de niños danzantes. Son los típicos "putti" que, a partir de ahora, se convertirán, por su aspecto alegre y caprichoso, en motivo imprescindible del vocabulario ornamental renacentista.



En 1433, disuelta la sociedad laboral con Michelozzo, volverá Donatello a utilizar la arquitectura suspendida y la ternura infantil en su obra más dinámica: la "**Cantoria**" o tribuna para los niños cantores de la **Catedral de Florencia**. Esta Cantoria es una de las obras más fantásticas y libres de Donatello, y nos da una idea del concepto de "clasicismo" de nuestro artista. El escultor lo entiende como un fenómeno que, lejos de ser atemporal, ha discurrido en la historia, implicándose en los riesgos y transformaciones que supone el paso del tiempo. Por ello, el modelo clásico no es para Donatello solamente un modelo único e ideal, sino una sugerencia fuerte, versátil, estimulante. Esta inflexión del clasicismo, como "actitud creativa" frente al clasicismo como "norma y principio de autoridad", se observa con precisión al comparar la expresividad, la desbordante alegría del cortejo de angelillos que honran a la Virgen en una danza dionisiaca, los cuales no siquiera se dejan apresar por la arquitectura, con el sereno clasicismo de la otra cantoria que realizaba simultáneamente Luca della Robbia. Donatello demuestra en esta obra que el clasicismo no es un lenguaje sometido a la norma, sino creador de sus propias leyes en cada momento y circunstancia. Della Robbia plantea, por el contrario, el principio de la norma como permanencia y fundamento del lenguaje.



Su siguiente apuesta plástica se centra en el **altar** de piedra o bronce, que va a sustituir en el arte italiano al retablo de madera policromada. En 1440 realiza el tabernáculo de la Capilla Cavalcanti, en la Iglesia de Santa Croce de Florencia, con el tema de la Anunciación. La Virgen, cuyo rostro nos recuerda el de una hermosa cabeza clásica, aparece líricamente sorprendida por el ángel en el momento de abandonar la estancia. Vasari nos dice "Donatello demostró su gran talento en la figura de la Virgen que inclina su cabeza con humildad y dulzura, en una honestísima reverencia, volviéndose con una gracia extraordinaria hacia el ángel, que le saluda, descubriendo en su rostro la gratitud. Además de esto, Donato demostró en los ropajes de la Virgen y del ángel, magistralmente plegados y enrollados, lo bien buscado que está el desnudo en las figuras, y dio pruebas de cuánto se esforzaba por volver a encontrar la belleza de los antiguos, que durante tantos años había desaparecido".

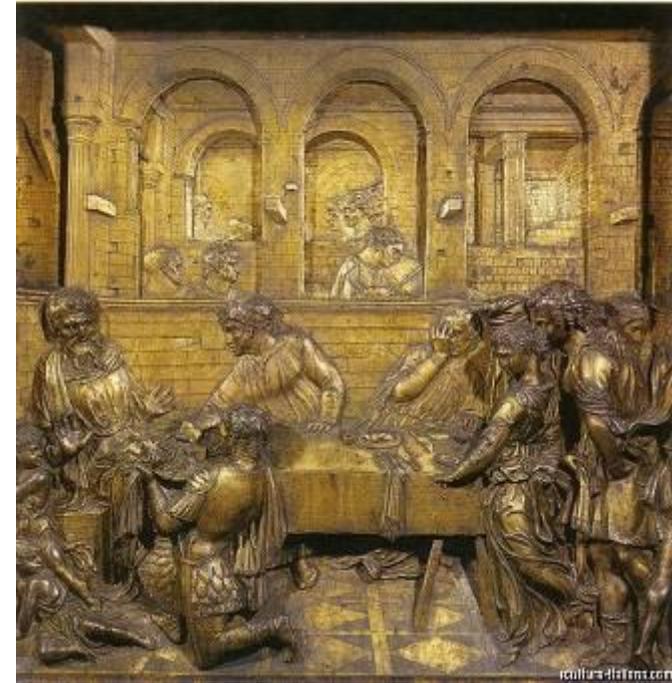
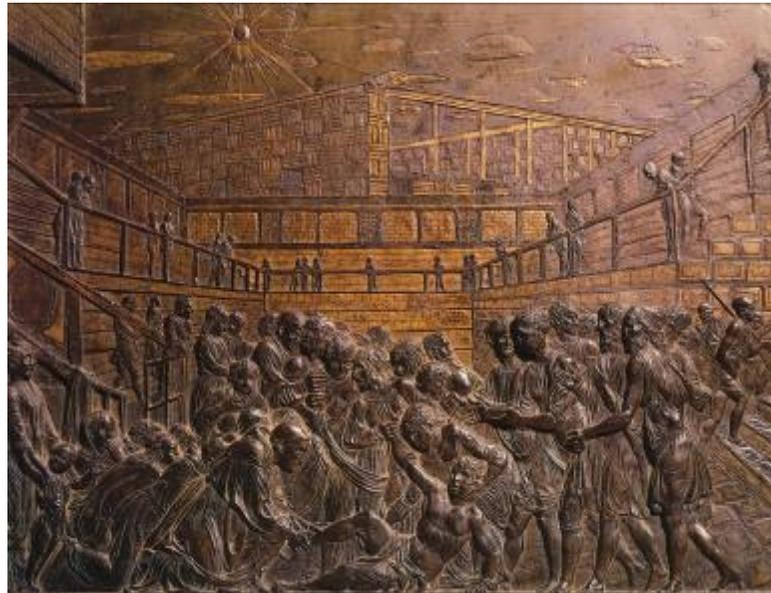


Antes de abandonar Florencia, exalta la belleza ambigua del cuerpo del adolescente en el "David" del Palacio de los Médicis, considerada como la primera figura desnuda fundida en bronce desde la Antigüedad clásica. Su cuerpo, probablemente estudiado del natural, copiado de aquellos muchachos florentinos que se bañaban en el Arno, el suave modelado de las formas y la serenidad de la que hace gala, son ajenos al arte de Donatello, dominado por la fuerza interior de sus personajes. Parece como si el escultor no hubiese querido renunciar a ciertos elementos tradicionales en la forma de ordenar la actitud de la figura, haciéndolo como referencia y recurso para acentuar una gracia no exenta de melancolía.



Cuando Donatello llega a Padua cuenta 58 años y es el escultor más aclamado de Italia. Durante la década que permanece en esta ciudad realiza los espectaculares bajorrelieves con los "Milagros de San Antonio" para el altar mayor del santo, una de las obras cumbre del autor y de todo el Renacimiento, y que constituyen el triunfo absoluto del schiacciato. Vasari, que redacta en 1523 la vida de Donatello, advierte que *"están realizados con tanto arte y acierto, que causan el asombro de las personas entendidas, cuando se examina la variedad de la composición y el número de personajes, perfectamente entendidos en su tamaño según la perspectiva"*.

El altar estaba compuesto de un zócalo rodeado de relieves sobre el que descansaba un hermoso y rico templete abierto por todos sus lados. Es en los relieves del zócalo donde Donatello demostró su fuerza expresiva. En esos relieves de bronce, que narran los milagros de San Antonio, se pretende mostrar el espectáculo de lo humano, enmarcándolo en un teatro de desbordantes espacios. Los personajes que asisten a los milagros del santo pierden su individualidad ante la grandeza de las perspectivas; las gentes se agolpan, se agrupan, se arrodillan, besan el suelo, huyen asustadas, se acercan al santo, gesticulan, discuten, se sorprenden, trepan por los edificios, mendigan piedad; las personas no son más que seres confundidos en una masa dominada por el movimiento.



Asimismo, labró un segundo monumento que propaga su fama por toda Europa: la estatua ecuestre del caudillo Erasmo de Narni, el "Gattamelata", principal motivo de su estancia en Padua, donde resucita el modelo romano del emperador Marco Aurelio a caballo, que había visto y estudiado en Roma.

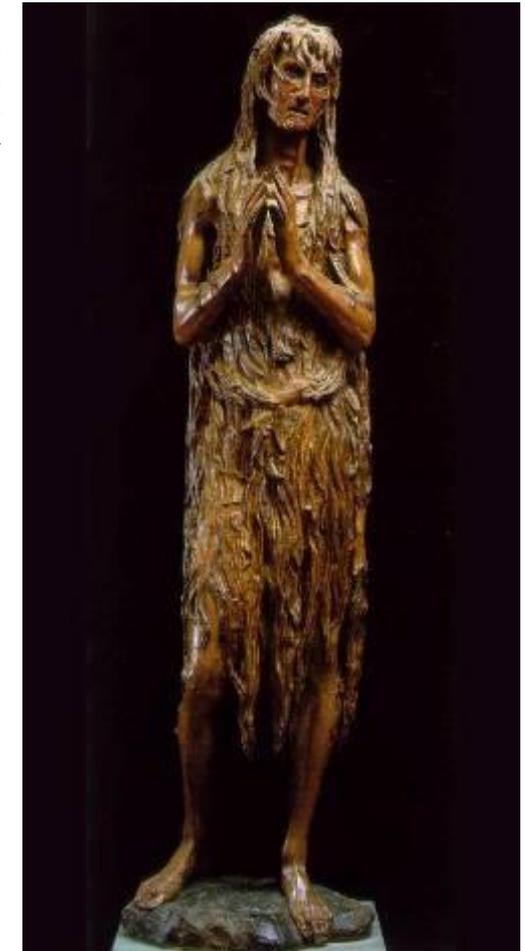
Más que un monumento conmemorativo de la gloria del héroe, era un monumento funerario. "El Gattamelata" era un capitán de fortuna, un condotiero que al frente de un ejército de mercenarios había defendido los intereses de la república de Venecia frente a Milán. En su testamento, otorgado en 1441, dispuso que se lo enterrara en Padua y el Senado veneciano, deseando inmortalizarlo, le cedió la plaza del Santo y encargó a Donatello una colosal imagen que le sirviera de sepultura. Levantada frente a la basílica paduana, y sobre un gran basamento de dos pisos con relieves insertados, la escultura de Donatello presenta un instante del cabalgar del mercenario montando sobre un recio caballo que alza una de sus patas delanteras sin conseguir el vacío; el condotiero que gobierna el caballo y que encabeza un imaginario ejército viste a la antigua; su rostro adquiere la dignidad del retrato celebrativo romano y mira de frente, desafiante, con adustez y energía. El artista conjuga el naturalismo del caballo, sus arreos y la armadura clásica con la expresión abstracta del militar, en cuyo rostro se resume la idea de la virtud. *"El caballo -anota Vasari- parece estremecerse y resoplar al sentirse*

sometido por la mano del jinete, cuyo semblante refleja vivamente un gran carácter y noble orgullo”.

El Gattamelata es, sin duda, el reconocimiento más profundo de Donatello al arte antiguo, tanto por su temática como por el clasicismo de sus formas, pero al mismo tiempo es una de sus obras que más honda huella dejó en el arte posterior.



Ya anciano, Donatello volvió a Florencia donde pasó los últimos años de su vida, realizando aún importantes obras. En ellas, el escultor parece dudar del ideal humanista exaltador de la figura humana y crea un mundo de imágenes que testimonian la crisis de valores que se avecinaba en Florencia. Esta “crisis religiosa anti-humanista” estuvo influida por su arzobispo, el fraile dominico Antonino, quien en su deseo de recordar al pueblo los primitivos valores del cristianismo, caminaba por la ciudad vestido de harapos, exhortando a sus habitantes para que abandonaran las costumbres licenciosas. En uno de sus sermones, dice sobre la Magdalena: “Oh cuerpo, materia de corrupción ¿qué tengo que hacer contigo?”. Donatello visualiza esta predicación en la demacrada y temblorosa “Magdalena penitente” de madera policromada, que parece la negación de la belleza renacentista. Está fechada en 1454, un año después de caer Constantinopla en manos de los turcos, e inicia un conjunto de obras dramáticas que anticipan la angustia transmitida por Miguel Ángel a su repertorio final de Piedades.



EL QUATTROCENTO ITALIANO. LA PINTURA: FRA ANGÉLICO, MASACCIO, PIERO DELLA FRANCESCA Y BOTTICELLI.

La pintura italiana del siglo XV se mueve en dos direcciones: los artistas interesados por la línea y los preocupados por el volumen. La primera tendencia está representada por el Beato Angélico y Sandro Botticelli, y de la segunda corriente participan Masaccio y Piero della Francesca.

Fra Angélico (Florencia, h.1400, Roma, 1455)

Fra Angélico o Beato Angélico es un título que concedieron los contemporáneos al fraile dominico Giovanni da Fiesole después de morir. De este modo, situándolo en las puertas de la santidad, podían explicar mejor que su obra pictórica estaba unida por la inspiración divina. Su nombre de pila fue Guido di Piero, y en 1417 era ya pintor. Al año siguiente ingresaba en la Orden de Predicadores, destacando como iluminador de manuscritos. El preciosismo de esta técnica dominará sus futuras pinturas sobre tabla y frescos murales.

La pintura de Fra Angélico constituye un ejemplo de la permanencia de los planteamientos del lenguaje gótico preexistente (al que aún se considera válido y muy lejos de estar agotado) en el contexto de la renovación clásica. Considerado frecuentemente como un "maestro de transición", la pintura de Fra Angélico debe ser interpretada desde otros presupuestos:

- Por lo pronto, sus primeras obras se producen después que las experiencias iniciales del nuevo lenguaje. Su posición hay que situarla, pues, en una trayectoria de artista conservador, no insensible a ciertos aspectos del nuevo lenguaje, pero que no se inclina por las nuevas formas sino al final de su carrera, cuando éstas habían dejado de ser un lenguaje de ruptura minoritario para convertirse en un lenguaje común.
- Hay que tener en cuenta también la personalidad del pintor. Monje dominico de profunda y sincera religiosidad, Fra Angélico representaría una tendencia de la pintura renacentista, la del "humanismo religioso", complementaria a la de Masaccio. Masaccio exalta la presencia física del hombre a través de un plasticismo contundente y de una composición racionalista. Fra Angélico, por el contrario, no buscó la expresividad en la anatomía individual, sino que intentó que cada obra fuese espejo de la belleza ideal que subyace en los hombres y en las cosas, de una belleza que no procura la temporalidad sino la trascendencia. Para el pintor dominico era más importante mostrar la belleza de lo bueno, de lo agradable, que

acercarse a la realidad con ojo naturalista. Pero también es cierto que, tras su conocimiento de la obra de Masaccio, Fra Angélico adoptó los nuevos principios espaciales y de concepción plástica renacentista, aunque sin el principio de historicidad de aquel.

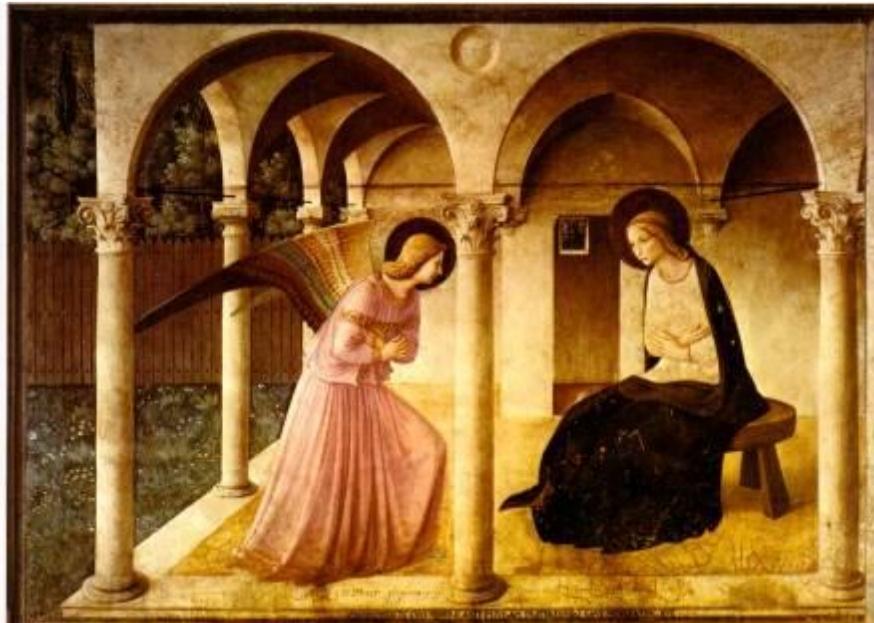
- Por último no hay que olvidar que este artista trabaja sobre todo en encargos de carácter religioso, en obras para monasterios e iglesias, para los que la imagen cumplía unas funciones bien distintas de las que poseían para los comitentes y artistas creadores del nuevo lenguaje. En este sentido, el sociólogo Frederick Antal ha observado que este "conservadurismo pictórico" estaba patrocinado por la Iglesia y la aristocracia toscana, aliada con la tradición, explicando así el hecho de que el Beato Angélico fuese considerado en la corte papal como "célebre sobre todos los demás pintores italianos".

En obras iniciales, como el retablo de "La Anunciación" del Museo del Prado (1430-32), pintado al temple para la iglesia de Sto. Domingo de Fiesole, se aprecia el empleo de esta dualidad de soluciones. Si en la invención arquitectónica del pórtico donde transcurre la escena el pintor se ha sentido atraído por las nuevas arquitecturas, utilizándolas con una serie de licencias góticas, en el tratamiento idealista, casi celestial de las figuras, en el detallismo del paisaje o en el empleo del color es evidente la deuda con el gótico internacional. Fra Angélico utiliza una luz serena, llena de claridad, no contrastada sino difusa, con la que da vida a sus figuras; los colores suaves, de tonos planos apenas matizados por las sombras indispensables, transmiten de forma coherente su mundo de beatitud.



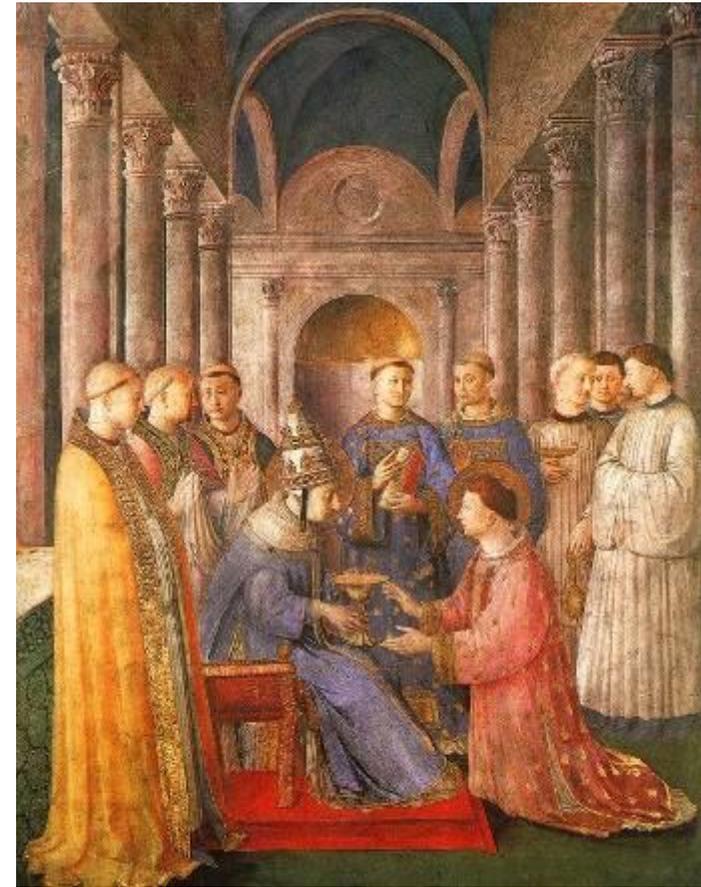
Fue en algunas obras más tardías, como los frescos del convento de San Marcos de Florencia, realizados en 1438 y entre 1446-1450, y en los frescos que pinta en Roma para la Capilla de Nicolás V, entre 1447-1450, cuando se aprecia una inclinación mucho más decidida por todos los aspectos del nuevo lenguaje: perspectiva, arquitecturas, proporciones de las figuras, composición.

En 1438 se produce un hecho crucial en su vida. El pontífice Eugenio IV había concedido a los dominicos el convento de San Marcos de Florencia, y Fra Angélico recibe de sus superiores el encargo de pintar la sala capitular, el claustro y las celdas. En los 50 frescos que realiza, el arte de nuestro pintor se hace intimista y esencialista, despojado de toda superficialidad, de cualquier decorativismo que atentase contra la pureza de la representación. Aunque en episodios como el "Noli me tangere", la pintura adquiere una inusitada vitalidad espacial, con las representaciones de un sacro jardín, en la mayoría de las escenas son las propias figuras las que crean un entorno de existencia. No es menos cierto, sin embargo, que en episodios como "La Anunciación", en los que la arquitectura ordena la composición, ésta aparece muy correctamente resuelta según las normas de la perspectiva renacentista. En cualquier caso, el arte deja de ser, en cierto modo, motivo de admiración o vehículo de adoctrinamiento para convertirse, en su clausura, en constante enaltecedor del fervor interior de los frailes.



Los frescos de la Capilla de Nicolás V en el Vaticano, realizados en los muros de una pequeña estancia de una torre del siglo XIII entre 1447 y 1450, responden a otra concepción. En este caso no se le pedía pureza, ingenuidad o misticismo, sino que los episodios destinados a las estancias papales manifestasen el poder alcanzado por la Iglesia, un poder que exigía para ser representado lo majestuoso. Es la obra más rotundamente clasicista y, por ende, renacentista, del pintor, quien creó grandiosos ambientes arquitectónicos o naturales como marco para los grupos humanos.

Para concluir podemos afirmar que su obra, especialmente su proceso de simplificación formal, los amplios ritmos de color y luz, así como la pureza de volúmenes influirán en el joven Piero della Francesca.



Masaccio (Arezzo, 1401 – Roma, 1428).

Tommaso di Giovanni, apodado Masaccio, se encuentra en las antípodas de Fra Angélico e impresiona por su precocidad. Murió con apenas 27 años pero, pese a su corta carrera, es el fundador de la pintura moderna. Técnicamente es el primer artista que construye con el color, preocupándose del volumen y los efectos tridimensionales. Sus contemporáneos así lo comprendieron y, en pleno siglo XV, el poeta Cristóforo Landino ponderaba sus creaciones "*por el gran relieve y escaso ornato*" que tenían, es decir, por el modelado severo, sin hacer ninguna concesión a la dulzura decorativa medieval.



En sus primeras obras, retablos en su mayoría, se advierten una serie de características que ya presagian su capacidad de renovar radicalmente las maneras góticas:

- Desaparición de los fondos dorados.
- No se advierten paisajes fantásticos, falsamente descriptivos de la Naturaleza. Asimismo, cualquier tipo de exotismo ha desaparecido de las vestimentas.
- Desaparece también la grácil caligrafía cortesana en beneficio de una volumetría construida, no por la línea, sino por el color y la luz.
- Recuperación de los valores de monumentalidad, ordenación compositiva y expresividad psicológica de los rostros y miradas propias de Giotto. Las figuras de Masaccio, macizas y contundentes, ajenas por completo al gesto grácil del gótico, ocupan un espacio verdadero, histórico, un espacio que puede ser perfectamente reconstruido en un volumen acorde a las leyes de la perspectiva lineal y a las del contraste de color.
- En la obra de Masaccio resultan también evidentes los préstamos tomados de la escultura antigua, utilizándolos como modelos y referencias imprescindibles para ordenar un discurso figurativo de carácter clasicista. Sin embargo, la novedad del lenguaje de Masaccio no procede de haber establecido una recuperación de las soluciones y modelos clásicos, sino de haber participado en la elaboración de un nuevo sistema de representación, la perspectiva, en el que estos modelos eran sólo uno de sus componentes.

Los FRESCOS DE LA CAPILLA BRANCACCI, en la iglesia florentina del Carmine, son ya una obra maestra. Felice Brancacci es un acaudalado comerciante de sedas que, a la vuelta de un viaje de negocios a Egipto, desea decorar su última morada con un ciclo iconográfico dedicado a San Pedro, patrón de los marineros y comerciantes del mar. El encargo debe compartirlo con Masolino de Panicale, y la composición se ordena en doce espacios pintados al fresco, a la manera de cuadros trasladados al muro, enmarcados

por pilares clásicos con capiteles corintios pintados. Todavía la pintura no se plantea como elemento de ficción transformadora de la arquitectura interior.

La historia más famosa pintada por Masaccio será "EL TRIBUTO DE LA MONEDA". Es evidente que el autor tuvo que ajustarse a una temática impuesta, renunciando en esta composición y en otras a la idea de unidad de acción que preside alguna de sus obras y que constituye un principio fundamental del nuevo lenguaje. En el caso que nos ocupa, debe representar en un mismo escenario tres acciones que suceden en tiempos distintos: en el centro, Cristo es requerido por el recaudador de impuestos de Cafarnaún para que pague el derecho de portazgo antes de entrar en la ciudad; entonces, el señor encarga a Pedro que pesque en el lago Genezaret un pez, en cuyas entrañas hallará la moneda solicitada por el funcionario de hacienda. Este episodio aparece a la izquierda y el pago de impuestos a la derecha. A pesar de ello, ha organizado las tres secuencias como partes de un mismo relato, como si fueran acontecimientos que se producen en un solo instante. La figura de Cristo, cuya cabeza se encuentra en el centro de la composición, en el punto de fuga, establece una referencia que crea un punto de acción aparentemente único que determina los gestos, actitudes y la tensión de los diferentes personajes que forman parte del relato.

En las principales composiciones, y "El Tributo" constituye el ejemplo perfecto, Masaccio simultanea los elementos de la perspectiva, apoyada en la escenografía proporcionada por los elementos arquitectónicos, con las soluciones específicas de la pintura:

- Referencias arquitectónicas.
- Variaciones del color: predominio de la paleta cálida en los primeros planos y colores fríos para la lejanía del paisaje.
- Progresivo desenfoco e imprecisión de los contornos paralelo a la disminución de la escala de las figuras.
- Utilización de los escorzos para reforzar la idea de profundidad.
- Por supuesto, tratamiento de la luz, que incide sobre las figuras modelándolas y realzando los volúmenes, de una monumentalidad y solemnidad clásica.
- Con un plasticismo simple y majestuoso a la vez, logra una total integración entre figuras y paisaje, entendidas ambas realidades en una unidad de perspectiva.

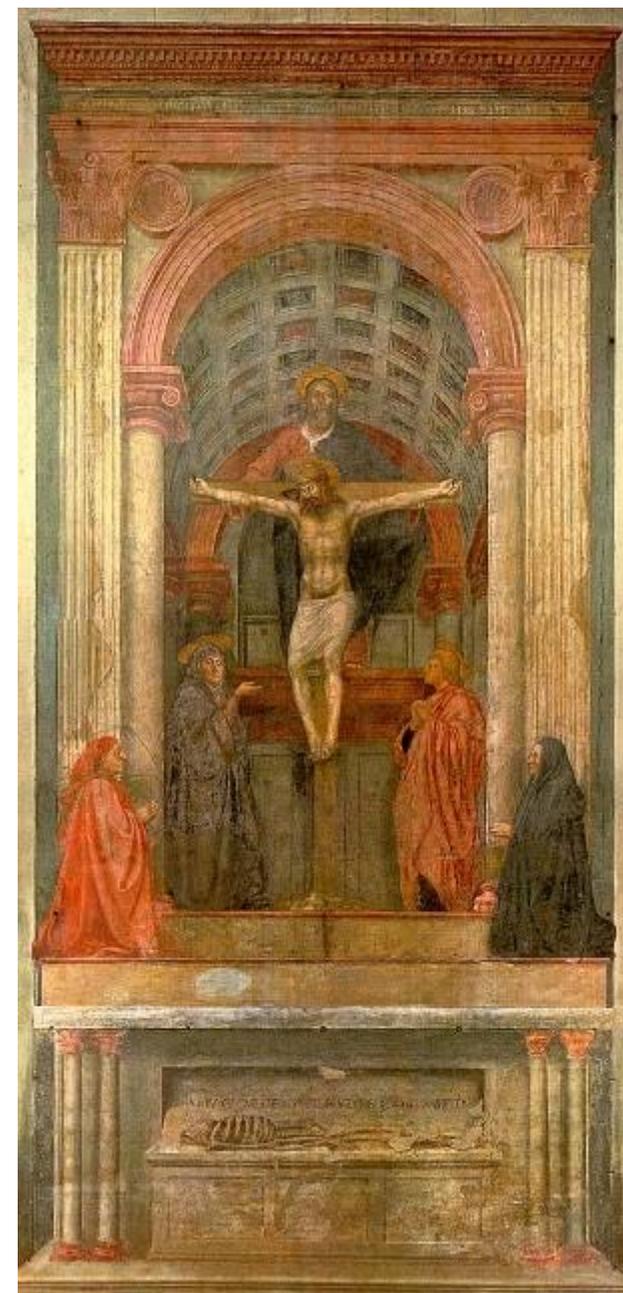
Vasari nos informa acerca de estos frescos que "*todos aquellos que han querido prosperar en el arte de la pintura han ido siempre a aprender a dicha capilla para documentarse en los preceptos y las reglas de las figuras*". Se refería a la gravedad psicológica de los personajes y a su carácter corpóreo, pues Masaccio había trasladado a la pintura las conquistas escultóricas realizadas por Donatello en los Santos de Or San Michele.



Donde Masaccio manifiesta su perfecto conocimiento de la "perspectiva artificialis" de Brunelleschi es en el fresco de "La Trinidad", pintado para la iglesia de Sta. María Novella, en Florencia. Esta obra constituye un paradigma y un punto de referencia imprescindible en el proceso configurador del nuevo lenguaje pictórico del Renacimiento, siendo el primer documento conservado de la perspectiva matemática aplicada a la pintura. Cuando hacia 1427 algunos florentinos penetran en el interior de esta iglesia quedan sorprendidos ante un espectáculo nuevo e inusitado. En uno de los muros laterales parecía abrirse una capilla como si fuera un nicho que penetrara en la pared. En su interior aparecía majestuoso el Padre Eterno, Cristo Crucificado acompañado de San Juan y la Virgen, que lo presenta a los conmovidos espectadores. Arrodillados a ambos lados, ya en el exterior de la ilusoria capilla, aparecen los donantes encima de un pedestal, y debajo, una falsa mesa de altar con un esqueleto y la tétrica inscripción: "Yo fui antaño lo que sois vosotros, y lo que soy ahora lo seréis mañana". Es el "triunfo de la muerte", frente al "triunfo sobre la muerte" que representa la tumba humanista.

¿Cuál es la causa de tanta sorpresa y admiración?. Por primera vez los hombres de Florencia ven reproducido con tanta fidelidad la representación de un espacio arquitectónico, de tal manera que consigue engañar al ojo, y lo que es una simple pintura, lo perciben como si ciertamente se tratara de una verdadera capilla que penetra en el muro. Con "La Trinidad", Masaccio presenta la que se puede considerar la primera obra que rompe radicalmente con la tradición anterior iniciando el nuevo arte que condicionará la forma de entender la representación pictórica durante muchos siglos posteriores. En esta obra, Masaccio nos muestra una bóveda de cañón con casetones, representada con el nuevo sistema basado en la perspectiva de Brunelleschi, quien parece que le asesoró. Junto a esta particularidad, la arquitectura se inspira en los modelos de la antigüedad clásica y, por supuesto, brunelleschiana. Mientras, las figuras aparecen ante

nosotros como si fueran reales e históricas: Cristo, San Juan y la Virgen tienen el mismo tamaño que los donantes. El tiempo en que existieron se une al presente representado por los donantes, mientras que la figura del Padre nos remite al dogma religioso de la Trinidad. El espacio así configurado, es la representación de un espacio concreto y verdadero, un espacio comensurable y real, y no el espacio simbólico, sagrado y trascendente del gótico.



Piero della Francesca (Borgo San Sepolcro (Arezzo), 1420-1492)

A pesar de superar la herencia de Masaccio, combinando la luz y el color en la construcción del volumen, su pintura tuvo muy poca resonancia hasta el siglo XX. Sólo el gusto estético de nuestro siglo, amante de la geometría y de la abstracción, rescató del olvido sus obras, consideradas por sus contemporáneos como "fuera de toda realidad", consideración que, sin embargo, lo convierten en precursor de Cézanne y harán exclamar al crítico André Lothe, en el siglo XX, su exagerado: "Saludo en Piero al primero de los pintores cubistas".



Natural de la región de Umbría, se educa en Florencia, donde entabla amistad con su paisano Giovanni Bacci, miembro de la administración papal y protagonista de las aventuras religiosas más apasionantes de su época. Su preocupación es unir las Iglesias de Oriente y Occidente, cuyo acuerdo fue anunciado momentáneamente en el Concilio de Ferrara. Piero contribuirá con su arte a exaltar estas intenciones en la capilla familiar de los Bacci, situada en el presbiterio de la basílica de San Francisco, de Arezzo, que decora con la "HISTORIA DE LA VERA CRUZ", cuya cronología se extiende entre 1452 y 1460.

La serie consta de diez episodios, extraídos de la "Leyenda Dorada", que comienzan en el momento en que los hijos de Adán, al dar sepultura a su padre, colocan bajo su lengua la simiente del árbol, de cuya madera se hará luego la cruz de Jesús. Este árbol fue talado por Salomón y su tronco utilizado en la construcción del puente que salvaba el estanque situado delante de su palacio. La reina de Saba lo reconoció al visitar Jerusalén y "sobrecogida de respetuosa reverencia, no osó hollarlo con sus pies, sino que lo adoró devotamente". El ciclo continúa con las vicisitudes que sufre la Vera Cruz tras la resurrección de Cristo: el descubrimiento de la reliquia en el Calvario por Santa Elena, su pérdida a manos de los persas y su recuperación por el emperador Heraclio que, con ella a cuestas, de pie y descalzo, hace su entrada en Jerusalén. En el encuentro de Salomón con la reina de Saba, Piero alegoriza la unión entre la Iglesia Romana y la Griega.

En estos frescos, estructurados en tres zonas superpuestas en los tres muros disponibles, aparecen impresas ya las características de su arte, que al final de su vida expondrá con todo lujo de detalles en los trabajos "*De prospectiva pingendi*" y "*Libellus de quinque corporibus regularibus*". Estas peculiaridades son:

- Modelar al hombre, a los objetos y al paisaje mediante la fusión de luz y color. Si bien se inicia en un absoluto dominio del dibujo, se expresa más rotundamente a través del color y de la luz: los contornos de los cuerpos son nítidos, contundentes; las formas adquieren tonos uniformes, apenas afectados por las gradaciones de la perspectiva; la simple oposición de claros y oscuros o de cálidos y fríos crea el

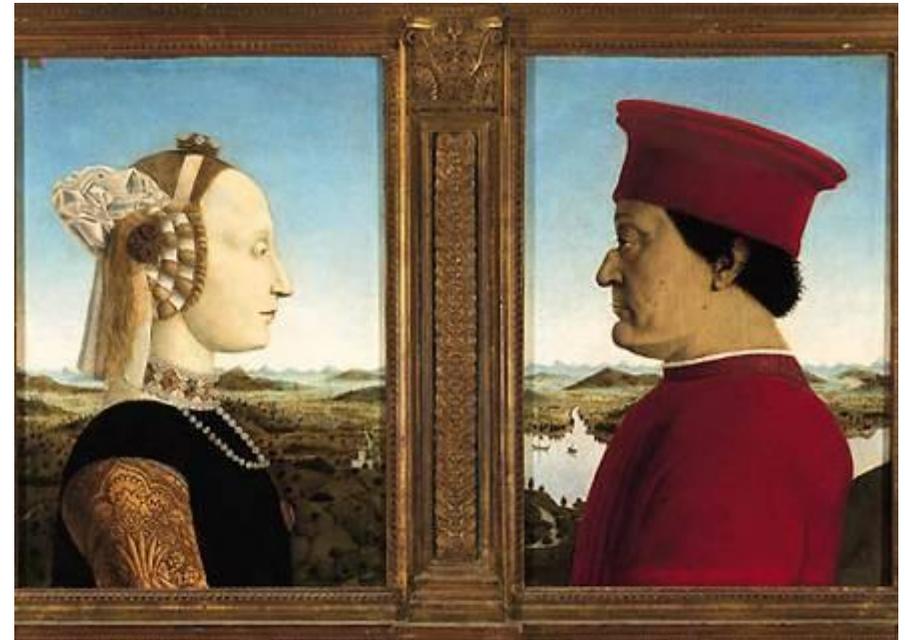
contraste de volumen, que avanza la teoría del color complementario.

- Reducir la naturaleza a figuras geométricas. La geometría adquiere un papel esencial en el ordenamiento de los grupos y de los personajes, y en su formalización, convirtiéndolos en verdaderas experiencias geométricas en las que todas las partes obedecen a una estructura perfecta reducida a cuerpos simples: un óvalo para la cabeza (preferentemente de frente o perfil), un cilindro para el cuello, un volumen regular para vestimentas y tocados. Un principio extraído de sus tratados nos dice: "*la imperfección accidental puede quedar absorbida por la perfección de la forma pura (...) todo lo que existe debe ser reducido a lo esencial, debe ser fijado en términos de proporción a partir de la regularidad y mensurabilidad de las formas geométricas*".
- Debido a este geometrismo, el orden es el principio compositivo que lo domina todo, aún en aquellas composiciones (batallas) en las que el desorden parece necesario. Las figuras aparecen dispuestas en un primer plano, como un gran friso, procurando señalar con algún motivo singular el centro de la imagen, y distinguiendo con claridad las escenas de un lado y de otro. También introduce escenas en un segundo o tercer plano que representan momentos temporalmente diferentes de la historia narrada.
- Utilización de la perspectiva con rigor matemático, aunque Piero no suele invitar al espectador a percibir ficticios mundos más allá de la superficie del soporte. Si nos fijamos, el modelado lumínico tiene mucha más importancia en el seno de cada una de las figuras que en la relación de éstas con el espacio que ocupan. La mayor parte de las veces las figuras arrojan poca sombra o ninguna. A su vez, el carácter plano y definido del terreno que pisan permite una considerable independencia entre las figuras y el espacio, y contribuyen a la tantas veces señalada "sensación de telón" que produce el paisaje de los fondos, normalmente severo.
- Como expresábamos en la introducción, los contemporáneos hablaban de las obras de Piero como "fuera de toda realidad", y, efectivamente, este alejamiento de la realidad o de la búsqueda del naturalismo, entonces tan característico del arte florentino, es un rasgo definitorio de su arte. Más que pintar, "construía la pintura", creando -según Longhi- "un clasicismo espontáneamente arcaico".
- Asimismo, su obra tiene un carácter absolutamente impersonal. Una impersonalidad que se hace efectiva en el prescindir de la expresión de los sentimientos y emociones personales, tanto los de los protagonistas de sus pinturas, cuanto los que el artista podría haber proyectado sobre las imágenes. Piero es el creador de un mundo propio, sin ningún afán narrativo y sin ninguna preocupación por la anécdota singular. Es por ello que sus tablas y frescos, por mucha que sea la

agitación narrada (otra vez, "La batalla de Constantino y Majencio") poseen siempre ese aspecto de profundo e insondable silencio, de mágica y solemne quietud. Ningún pathos, ningún dramatismo, ningún gesto arrebatado vienen a romper ese equilibrio.



Al lado del pintor sacro, Piero es también el retratista cortesano de los príncipes y tiranos del Quattrocento. En Rímíni retrata a Segismundo Malatesta, en Ferrara a Lionelo d'Este y en Urbino a los duques Federico de Montefeltro y Battista Sforza. Esta última corte será su patria adoptiva. Aquí da cima a sus escritos sobre la perspectiva, y aquí entra en contacto con la pintura y los pintores flamencos, cuya técnica en las veladuras al óleo copiará en su "Virgen de Senigallia" y en todas las obras pintadas durante la década de los setenta, incluida la famosísima "Pala Brera" de Milán.



La Virgen de Senigallia (1470) es un ejemplo de la seducción que sintió Piero della Francesca por la pintura de los Países Bajos y uno de los primeros testimonios italianos de la Virgen representada en el interior de un edificio. El preciosismo de las joyas, las veladuras, y la luz filtrada por la ventana revelan el conocimiento de la técnica flamenca. En cambio, los rostros impassibles y la construcción de figuras robustas de aspecto geométrico son fórmulas tradicionales de su estilo.



La "Virgen con el Niño, Santos y Federico de Montefeltro" o "Pala Brera" es otra obra cumbre de nuestro autor. Si hasta este momento las figuras eran las que habían ordenado la superficie pictórica, en esta caso, la portentosa arquitectura prebramantesca (que no hace sino continuar la del ámbito de su inicial destino), se convierte en módulo de proporciones; pero se trata de una arquitectura que actúa como eco de la propia disposición de las figuras, centradas por un eje vertical, en el que el huevo colgado de la pechina sólo es símbolo de creación, eje al que se oponen el horizontal, formado por las cabezas y el oblicuo del cuerpo del Niño que prolonga el gesto orante del duque. Este, mostrándose como poseedor de la "virtú" aparece exaltado al mismo plano que las demás figuras, gracias a que todos ellos son presentados en un espacio natural, objetivo y, al mismo tiempo, humanizado.



Sandro Botticelli (Florencia, 1447- 1510)

Su vida y su obra están marcados por Lorenzo de Médicis, "el Magnífico" y el círculo neoplatónico de Pico della Mirandola y Marsilio Ficino. El neoplatonismo constituye la filosofía de una sociedad en crisis, cuando los valores afirmados por el humanismo a principios de siglo y las aspiraciones políticas y culturales de Florencia se tambalean y desmoronan. Con el neoplatonismo, la historia y la naturaleza se trascienden y se busca lo que está más allá del espacio y del tiempo. Lo que importa es la idea. La belleza ya no se concibe como representación de la realidad, sino como imagen alegórica de la idea.



La pintura de Botticelli, "el mejor artista del diseño lineal que haya habido en Europa", según proclamaba en el siglo XIX el crítico Bernard Berenson, se inserta dentro de lo que se ha denominado "la crisis del sistema plástico del Quattrocento", ya que introduce en su obra factores que desestabilizan el modelo antiguo, y que han de interpretarse como producto de la revisión de las pautas artísticas que, hasta la segunda mitad del siglo XV, habían estado vigentes. La búsqueda de soluciones plásticas propias del naturalismo de la primera época del renacimiento florentino -que observamos en la importancia que pintores como Masaccio y Piero della Francesca dieron al volumen de la figura y a la integración de ésta en un espacio racional trazado de acuerdo con las leyes de la perspectiva lineal- dejan de interesar a Botticelli. Efectivamente, su dibujo eléctrico, recorrido por trazos nerviosos, el movimiento que agita todas sus formas -desde la cola de un caballo al galope hasta las cabelleras de sus Venus-, la emotividad y el sentimentalismo que caracterizan sus rostros, sus espacios telones (faltos de perspectiva), etc...son, a un tiempo, expresión del talento del pintor, y también de la melancolía que invade la vida florentina de fin de siglo, cuando se tiene conciencia de la inferioridad política y militar de las viejas repúblicas frente a los nuevos estados nacionales que se están configurando en varias naciones europeas, mientras Italia permanece parcelada. Este pesimismo botticelliano es paralelo al de Maquiavelo en el campo de la teoría política. Por otra parte, sus paisajes primaverales y la glorificación del cuerpo humano desnudo culminan los temas del Quattrocento.

Botticelli se formó en un taller de orfebrería, entrando posteriormente a trabajar con Fra Filippo Lippi, hasta que en 1470 lo encontramos en Florencia como artista independiente.

Filippo Lippi era uno de los pintores más importantes de Florencia tras la muerte de Masaccio, cuyo estilo escultórico trajo en gracia y elegancia. Lippi se concentró en la línea y optó por una luz algo melancólica. Su pintura, que tanto influyó

en el joven Botticelli, podría decirse que sintetizaba los avances técnicos del primer renacimiento con la tradición gótica del estilo internacional, ya que lograba introducir figuras de aspecto gotizante en un espacio natural, es decir, construido según las leyes de la perspectiva científica.

De Filippo Lippi, Botticelli tomó el tratamiento lineal de la figura humana, a la que añadió más vigor y fuerza. También los rostros ovalados con amplias frentes, los traviesos ángeles de cabezas doradas en sus tondos y el gusto por las veladuras, por la riqueza cromática (azul junto a dorado, por ejemplo) y por la riqueza y fantasía de los trajes y arquitecturas (mármoles multicolor, techos labrados...). Por último, también de Lippi puede considerarse la obtención de la perspectiva lineal a partir de referencias arquitectónicas.



En los años setenta comienza también su relación con los Médicis, a los que hace numerosos retratos, bien integrados en obras generales, bien retratos propiamente dichos, encargados por los propios interesados. A partir de esta relación, el intelectualismo y el idealismo neoplatónico de personajes del círculo mediceo, como Marsilio Ficino, penetraron profundamente en el pensamiento y la obra de nuestro artista, que pasará a desarrollar un arte profano, una pintura básicamente mitológica y de contenido moralizante.

Para la villa de Castello, propiedad de Lorenzo de Pierfrancesco, sobrino de Lorenzo el Magnífico y alumno de Policiano, Pico y Ficino, realiza tres cuadros singulares: **"La Primavera"**, **"El nacimiento de Venus"** y **"Palas y el Centauro"**. En estos cuadros, el estilo de Botticelli alcanza su madurez, caracterizado por la delicadeza y elegancia de las figuras, la transparencia de las luces, sin apenas sombras, la suavidad del modelado y los sutiles ritmos conseguidos con manos, cuerpos y velos.



"La Primavera" (aprox. 1482)

Su iconografía ha sido interpretada de muy diversas maneras; sin embargo es indudable que Botticelli no pretendió mostrar un simple episodio de la mitología clásica, sino expresar algún significado filosófico relacionado con las discusiones y teorías neoplatónicas de Ficino.

Independientemente de su interpretación, las figuras representadas se identifican con Venus en el centro (como la "Humanitas"); a su derecha, las Tres Gracias (Castitas, Voluptas y Pulcritud) danzan mientras el ciego Cupido se dispone a lanzar su flecha, y Mercurio aparta unas nubes que pueden amenazar el soleado escenario. A su izquierda, Céfito, el viento de inicios de marzo, pretende alcanzar a la ninfa Cloris que huye y se transforma en Flora, gracias a la Primavera.

"El Nacimiento de Venus" (1484-86)

Parece que se basa en "La Giostra" de Poliziano. Venus nace de los testículos de

Urano que cayeron sobre la espuma del mar cuando fue castrado por Saturno. Botticelli, no obstante, suprime cualquier referencia al suceso de la castración y se centra en las estrofas siguientes en las que describe la imagen amable del nacimiento de la diosa. El momento elegido es el inmediatamente posterior al nacimiento: cuando la diosa es arrastrada a la orilla por los vientos, y las flores que arrojan los Céfitos, cual lluvia mística, indica que el cielo ha fecundado al mar.



Algunos historiadores establecen una correspondencia entre ambos cuadros. En los dos, el lugar central lo ocupa Venus, la diferencia es que en el primero Venus está vestida, por lo tanto representa la Venus Vulgar o el Amor Humano, y en el segundo aparece desnuda, lo cual nos acerca al nacimiento de la Venus Celestial (Amor Divino).

La transición del Nacimiento a La Primavera está marcado en la primera por el manto floreado con el que la propia Hora Primavera viste a la Venus desnuda. Esta imagen suscita la idea del descenso y la vulgarización en el pensamiento neoplatónico, pues las formas y colores que deleitan a nuestra vista no son sino velos que nos ocultan la verdadera belleza celestial pura y desnuda. No por ello debemos entender a la Venus vulgar de La Primavera como una diosa solamente sensual al margen de la celestial. Se trata del Amor Humano y, como tal, al ser racional, tiene la capacidad de ver en la belleza corporal la belleza celestial, ya que la primera no es más que una imagen de la segunda: es la misma belleza divina que ha descendido al mundo natural. Ambas no son incompatibles, sino que se complementan, y ambas son distintas del "Amor Ferinus o Bestial", irracional e infrahumano.

"Palas y el Centauro" (1482-83)

Este cuadro, que puede considerarse una invención alegórica más que representación de una fábula ya existente, decoraba la misma habitación que "La Primavera". Como ocurre con las dos anteriores, sus interpretaciones son muy variadas:

- Desde aquellos que opinan que es una alegoría política, que representaría el triunfo de la sagaz y hábil diplomacia de la corte medicea de Lorenzo el Magnífico frente a las toscas maneras de la napolitana. (En 1480 el rey de Nápoles abandonó, a instancias de Lorenzo el Magnífico, la Liga que Sixto IV había organizado contra Florencia).
- Bien, dentro del mismo campo, el triunfo de la paz sobre el desorden, en clara referencia a las victorias de Lorenzo el Magnífico sobre la familia florentina de los Pazzi.
- Hasta las que afirman que estamos ante una alegoría moral, según la cual los Sentidos (la fuerza bruta del ser humano) deben dejarse guiar por la Razón. El Centauro personifica la naturaleza doble del alma humana, mientras que Palas, nacida del cerebro de Júpiter y, por tanto, similar a Venus pues también carece de madre, es la imagen del intelecto o alma superior, que guía a la inferior, toma a ésta por el pelo para llevarla por el camino adecuado.
- También se ha dicho que puede ser una representación de la victoria del Amor Casto sobre el Amor Lujurioso.



A partir de la década de 1490, la crisis económica de la burguesía florentina, los disturbios internos en la ciudad de Florencia (asesinato de Juliano, hermano de Lorenzo el Magnífico a manos de la familia Pazzi, muerte del propio Lorenzo en 1492, expulsión de Piero de Médicis –hijo y sucesor de este último– por los florentinos, amenazas de invasión de Carlos VIII de Francia...) y las predicaciones del monje Savonarola que arremete contra los excesos del amor a la naturaleza, la secularización del arte y la cultura, y que aboga por una vuelta a la simplicidad y al amor a Dios desde una profundización íntima del sentimiento religioso, hacen mella en Botticelli, cuyas obras reflejan claramente el resquebrajamiento de los ideales del Quattrocento florentino.