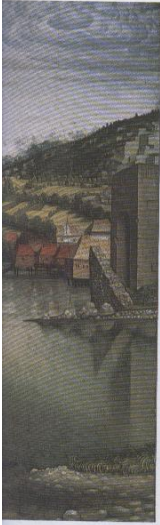
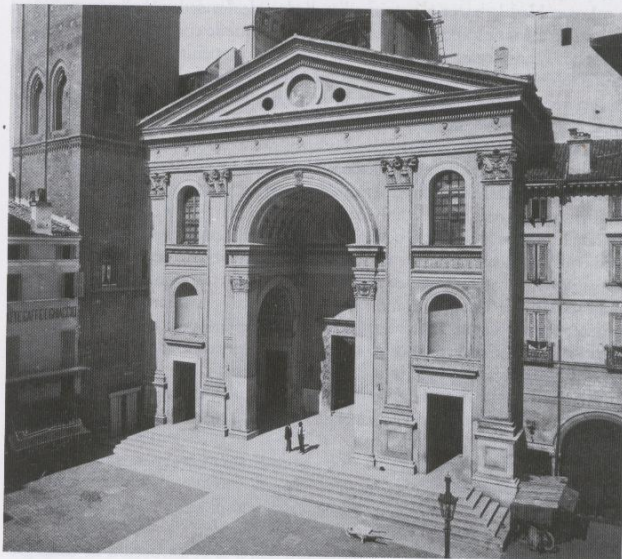


13 Tradición e innovación: I

La segunda mitad del siglo XV en Italia



Masaccio (pág. 171, *inebra*, al mirar por ombres iguales que pareciéndoseles en la uelo.



162. Una iglesia renacentista: Sant'Andrea de Mantua. Proyectada por Alberti hacia 1460.

Los nuevos descubrimientos realizados por los artistas italianos y flamencos en la primera mitad del siglo XV crearon una gran agitación en toda Europa. Pintores y patronos a la par fueron fascinados por la idea de que el arte no sólo podía servir para plasmar temas sagrados en forma sugestiva, sino también para reflejar un fragmento del mundo real. Tal vez el más inmediato resultado de esta gran revolución en el arte fue que los artistas de todas partes empezaron a experimentar y a buscar nuevos efectos sorprendentes. Este espíritu de aventura que sostuvo el arte del siglo XV señala la verdadera ruptura con la Edad Media.

Existen una consecuencia de esta ruptura que debemos considerar ante todo. Hasta los alrededores del año 1400 el arte, en las distintas partes de Europa, se había desarrollado siguiendo líneas análogas. Recordemos que el estilo de los pintores y escultores góticos de aquella época es conocido con

el nombre de «estilo internacional», porque las miras de los maestros que iban en cabeza en Francia, en Alemania y en Borgoña eran en conjunto muy parecidas. Claro está que existieron diferencias nacionales a través de toda la Edad Media —recordemos las existentes entre Francia e Italia durante el siglo XIII—, pero éstas no fueron, en conjunto, muy importantes. Lo dicho no se refiere únicamente al terreno del arte, sino también al del saber e incluso al de la política. Todos los hombres cultos de la Edad Media hablaban y escribían el latín y les daba lo mismo estudiar en la Universidad de París que en la de Padua o la de Oxford.

Los nobles de la época participaban de los ideales de la caballería; su lealtad a su rey o a sus caudillos feudales no implicaba que se considerasen a sí mismos como los campeones de un pueblo o nación particular. Todo esto cambió gradualmente hacia el fin de la Edad Media, cuando las ciudades, con sus burgueses y comerciantes, se fueron haciendo cada vez más importantes que los castillos de los barones. Los mercaderes hablaban su lenguaje nativo y se aunaban contra cualquier competidor intruso o extranjero. Cada ciudad estaba orgullosa y celosa de su propia posición y de sus privilegios de comercio e industria. En la Edad Media, un buen maestro podía viajar de un lugar de construcción a otro, ser recomendado por un monasterio a otro y no le causaba ninguna preocupación el tener que confesar su nacionalidad. Pero tan pronto como las ciudades crecieron en importancia, los artistas, como los artesanos y todos los trabajadores, se organizaron en gremios que, en muchos aspectos, eran semejantes a nuestros sindicatos. Misión suya era velar por los privilegios y derechos de sus miembros y asegurar un buen mercado para sus producciones. Para ser admitido dentro de un gremio, el artista tenía que probar que era capaz de un cierto grado de competencia, es decir, que era, en realidad, un maestro en su arte. Entonces se le permitía abrir un taller, emplear aprendices y aceptar encargos de retablos, retratos, cofres pintados, estandartes, escudos o cualquier otra obra de esta clase.

Los gremios y corporaciones eran generalmente organizaciones ricas que poseían voz y voto en el gobierno de la ciudad y que no sólo contribuían a que prosperase, sino que también se esforzaban en embellecerla. En Florencia y otros lugares, los gremios de orfebres, tejedores, curtidores, etc., dedicaron parte de sus fondos a la fundación de iglesias, a la construcción de casas gremiales y a la donación de altares y capillas. En este aspecto, hicieron mucho por el arte. Por otro lado, vigilaban celosamente los intereses de sus propios miembros, dificultando que los artistas extranjeros pudieran hallar empleo allí. Tan sólo los artistas más famosos conseguían romper en ocasiones esta resistencia, y trasladarse tan libremente como en la época en que se construyeron las grandes catedrales.

Todo ello está relacionado con la historia del arte, porque debido al desarrollo de las ciudades, el «estilo internacional» fue tal vez el último estilo internacional que haya visto Europa, por lo menos hasta el siglo XX. En el siglo XV, el arte se disgregó en una serie de escuelas distintas; casi cada ciudad grande o pequeña en Italia, Flandes y Alemania tuvo su propia escuela de pintura. «Escuela» es un nombre un tanto equívoco. Entonces no existían escuelas de arte en las que los jóvenes estudiantes siguieran sus cursos. Si un muchacho decidía que le gustaría llegar a ser pintor, su padre le colocaba de

aprendiz desde muy corta edad en casa de uno de los principales maestros de la ciudad. Generalmente se iba a vivir con él, hacía los recados de la familia del maestro y procuraba hacerse útil por todos los medios. Una de sus primeras tareas sería la de moler los colores, o ayudar a la preparación de las tablas o de las telas que el maestro quería usar. Gradualmente obtendría de éste algún trabajo menor, como la pintura de una enseña. Más tarde, cuando el maestro se hallar muy atareado, pediría al alumno que le ayudase en la terminación de algunos pormenores poco importantes de obras mayores; pintar el fondo señalado por el maestro sobre la tela, concluir el vestido de algunos de los personajes de una escena. Si mostraba talento y sabía imitar la manera de su maestro a la perfección, el joven recibiría poco a poco tareas más importantes que realizar bajo su supervisión. Estas eran, pues, las «escuelas de pintura» del siglo XV. Fueron escuelas excelentes y hay muchos pintores de ahora que desearían haber recibido una instrucción semejante. El modo de transmitir los maestros de una ciudad su habilidad y experiencia a la generación joven, explica también por qué las «escuelas de pintura» desarrollaron en esas ciudades una individualidad propia tan manifiesta. Puede reconocerse si un cuadro del siglo XV procede de Florencia o de Siena, de Dijon o de Brujas, de Colonia o de Viena.

Para tener un punto de mira ventajoso desde el que podamos dominar esta variedad inmensa de maestros, «escuelas» y experiencias, será mejor que nos volvamos hacia Florencia, donde comenzó la gran revolución artística. Es fascinante observar cómo la segunda generación, la que siguió a Brunelleschi, Donatello y Masaccio, trató de hacer uso de sus descubrimientos y aplicarlos a todas las tareas que tuvieran que realizar. Esto no siempre fue fácil. Los principales encargos que se les hicieron, después de todo, permanecieron inalterables desde el comienzo del período. A veces los nuevos y revolucionarios métodos parecían chocar con los encargos tradicionales. Tómese el caso de la arquitectura: la idea de Brunelleschi había sido introducir formas de edificios clásicos, columnas, tímpanos y cornisas copiadas por él de las ruinas romanas. El empleó esas formas en sus iglesias. Sus sucesores estaban afanosos por emularle en esto. La figura 162 muestra una iglesia concebida por el arquitecto florentino Leone Battista Alberti (1404-1472), quien planeó su fachada como un gigantesco arco triunfal a la manera romana (pág. 83, fig. 75). Pero, ¿cómo se aplicaría el nuevo programa a una vivienda corriente, en una calle de la ciudad? Los palacios y moradas tradicionales no podían ser construidos a la manera de templos. No habían sobrevivido casas particulares de los tiempos romanos; aunque así hubiera sido, las necesidades y las costumbres habían cambiado tanto que aquellas hubieran podido proporcionar muy poca orientación. El problema, pues, era hallar un compromiso, una conciliación entre la casa tradicional, con paredes y ventanas, y la forma clásica que Brunelleschi había enseñado a usar a los arquitectos. Fue Alberti quien encontró la solución que ha seguido influyendo hasta nuestros días. Al construir un palacio para la opulenta familia de comerciantes Rucellai (fig. 163) diseñó un edificio corriente de tres pisos. Existe poca semejanza entre esa fachada y cualquier ruina clásica; y, sin embargo, Alberti se adhirió al programa de Brunelleschi y empleó formas clásicas para decorarla. En lugar de construir columnas o semicolumnas cubrió la casa con una red de pilastras y entablamentos que sugieren un

orden clásico, sin variar la estructura del edificio. Es fácil ver dónde aprendió Alberti este principio. Recordemos el Coliseo romano (pág. 80, fig. 73), en el cual se aplicaron varios «órdenes» griegos a los diversos pisos. Aquí también el piso inferior es una adaptación del orden dórico, y también hay arcos entre los pilares. Pero aunque, de este modo, Alberti había logrado dar un nuevo aspecto al viejo palacio, transformando las formas romanas, no por ello rompió del todo con las tradiciones góticas. No tenemos más que comparar las ventanas de este palacio con las de la fachada de Notre-Dame de París (pág. 137, fig. 126), para descubrir una sorprendente similitud. Alberti no hizo más que «traducir» un diseño gótico a unas formas clásicas, suavizando el «bárbaro» arco apuntado y utilizando los elementos del orden clásico en un contexto tradicional.

Este logro de Alberti es típico. Los pintores y escultores florentinos del siglo XV también se hallaron con frecuencia en una situación en la que tenían que adaptar el programa nuevo a una tradición antigua. La mezcla de lo nuevo y lo viejo, de tradiciones góticas y formas modernas, es característica de muchos de los maestros de la mitad del siglo.

El mayor de estos maestros florentinos que consiguieron reconciliar las nuevas aportaciones con la tradición antigua fue un escultor de la generación de Donatello, Lorenzo Ghiberti (1378-1455). La figura 164 muestra uno de sus relieves para la misma pila de Siena para la que hizo Donatello su «Danza



163. El Palazzo
Rucellai de
Florenca.
Proyectado por
Alberti hacia
1460.

de Salomé» (pág. 174, fig. 155). En la obra de Donatello podríamos decir que todo era nuevo. La de Ghiberti parece mucho menos sorprendente a primera vista. Advertimos que la distribución de la escena no es muy distinta de la empleada por el famoso fundidor de Lieja en el siglo XII (pág. 132, fig. 121): Cristo en el centro, teniendo a un lado a san Juan Bautista, a los ángeles al otro, y a Dios Padre y la paloma del Espíritu Santo descendiendo del cielo. Hasta en la manera de estar tratados los detalles, la obra de Ghiberti recuerda a las de sus precursores medievales: el amoroso cuidado con que coloca los pliegues de los trajes puede recordarnos una obra como la Virgen del orfebre del siglo XIV que hemos visto en la pág. 157, fig. 142. Y, sin embargo, el

187

TRADICIÓN E
INNOVACIÓN:
ITALIA



164. Ghiberti, *El bautismo de Cristo*.
Relieve en bronce dorado, de la pila bautismal del Baptisterio de la catedral de Siena. Acabado en 1427.

relieve de Ghiberti es tan vigoroso y convincente como los de su compañero Donatello. También él había aprendido a caracterizar cada figura y a hacernos comprender la parte que desempeña en el conjunto: la belleza y humildad de Jesucristo, el Cordero de Dios, la solemne y enérgica actitud de san Juan, el enflaquecido profeta del desierto y el celestial acompañamiento de los ángeles que se miran unos a otros silenciosos, alegres y maravillados. Mientras la nueva modalidad dramática de Donatello, al representar la escena sagrada, subvierte la nítida distribución de que se enorgullecieron en otra época, Ghiberti procura mantenerse contenido y lúcido. No nos proporciona una idea del espacio real, como se propuso Donatello. Prefiere ofrecernos tan sólo una alusión a la profundidad y dejar a las figuras principales destacarse claramente contra un fondo neutro.

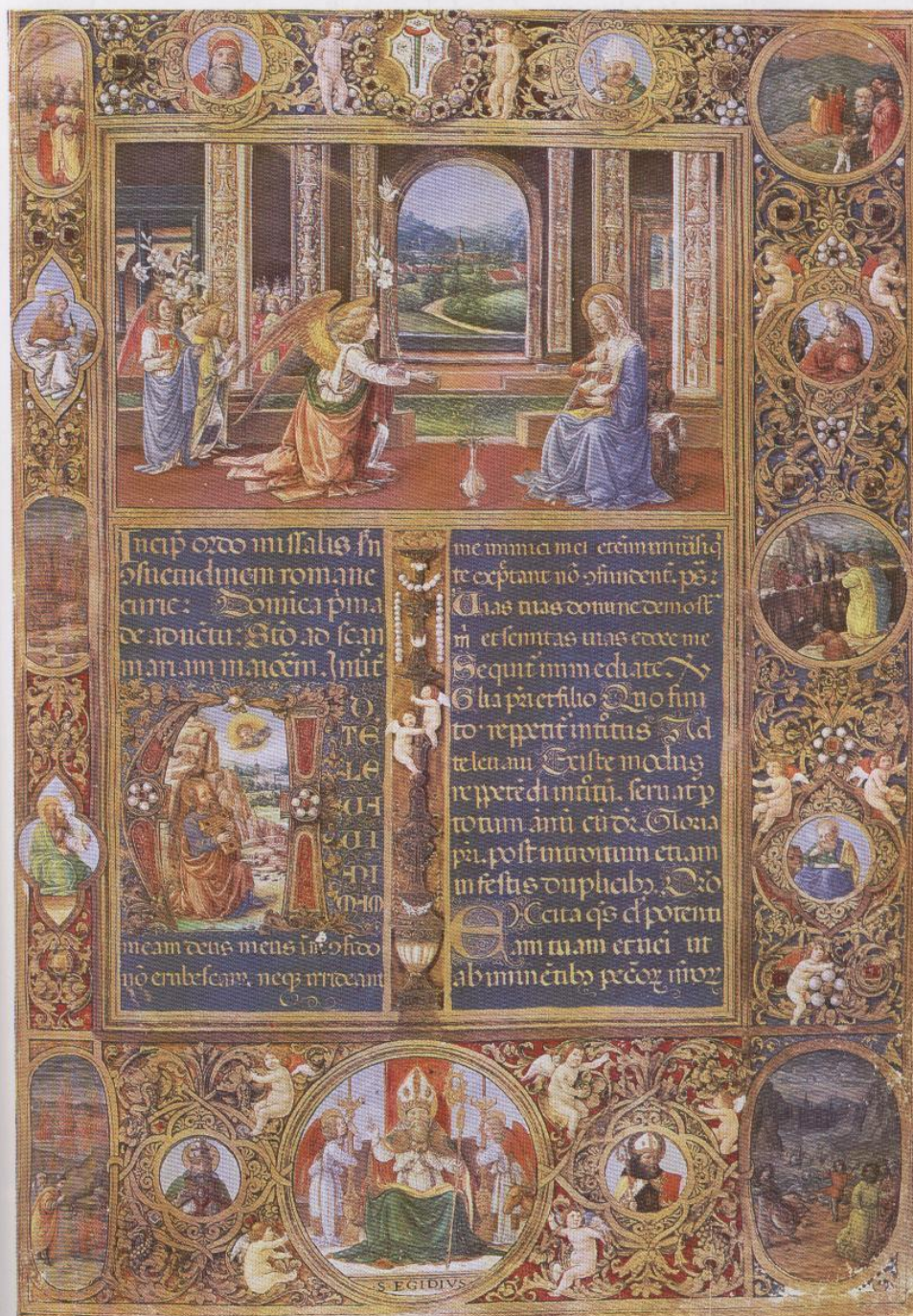
Del mismo modo que Ghiberti permaneció fiel a algunas ideas del arte gótico, sin rechazar el empleo de los nuevos descubrimientos de su siglo, el

pintor Fra Angélico, de Fiesole, junto a Florencia (1387-1455), aplicó los nuevos métodos de Masaccio principalmente con objeto de expresar las ideas tradicionales del arte religioso. Fra Angélico era un fraile dominico y los frescos que pintó en su monasterio florentino de San Marcos, alrededor de 1440, se cuentan entre las más hermosas de sus obras. Pintó una escena sacra en cada una de las celdas y al final de cada corredor, y cuando se pasea de una a otra en la quietud del viejo edificio se experimenta algo del espíritu en el que fueron concebidas esas obras. La figura 165 muestra una pintura mural de la Anunciación que realizó en una de las celdas. Observamos al momento que el arte de la perspectiva no ofrecía dificultades para él. El claustro donde está arrodillada la Virgen está representado de manera tan convincente como la bóveda del famoso fresco de Masaccio (pág. 171, fig. 153). Sin embargo, se ve claramente que el principal propósito de Fra Angélico no era el de «horadar la pared». Como Simone Martini en el siglo XIV (pág. 160, fig. 144) sólo se propuso representar la escena religiosa en toda su belleza y simplicidad. Apenas hay movimiento ni sugerencia de sólidos cuerpos reales en la pintura de Fra Angélico. Pero me parece mucho más emotiva por su humildad, que es la de un gran artista que deliberadamente renuncia a cualquier demostración de modernidad, a pesar de su profunda comprensión de los problemas que Brunelleschi y Masaccio introdujeron en el arte.

Podemos estudiar la fascinación de esos problemas y también su dificultad en las obras de otro florentino, el pintor Paolo Uccello (1397-1475), la mejor



165. Fra Angélico. *La Anunciación*. Pintura mural en el Monasterio de San Marco de Florencia. Hacia 1440.



166. Gherardo di Giovanni: *La Anunciación y escenas de la «Divina Comedia» de Dante*. Página de un misal. Entre 1474 y 1476. Florencia, Museo Nazionale del Bargello. (Véase pág. 201.)

167. Uccello, *La batalla de San Romano*. Tabla pintada, probablemente procedente de una sala del palacio de los Médicis. Hacia 1450. Londres, National Gallery.

conservada de las cuales es una batalla que figura en la National Gallery de Londres (fig. 167). El cuadro se pintó probablemente para ser colocado en una sala del palacio de los Médicis, la más rica y poderosa de las familias de comerciantes florentinos. Representa un episodio de la historia de Florencia, del que aún se hablaba mucho cuando cuando se realizó la obra: la batalla de San Romano en 1432, cuando las tropas florentinas batieron a sus rivales en uno de los muchos enfrentamientos armados que tuvieron lugar entre las facciones italianas. A primera vista, el cuadro puede parecer bastante medieval. Esos caballeros con sus armaduras y sus largas y pesadas lanzas, cabalgando como en un torneo, pueden recordarnos las Crónicas de Froissart; no ha de sorprendernos, al pronto, como muy moderno el modo de estar pintada la escena. Tanto los hombres como los caballos parecen un poco de madera, como si fueran juguetes, y, en su conjunto, el vistoso cuadro parece hallarse muy lejos de la realidad de la guerra. Pero si nos preguntamos por qué esos caballos parecen como de un tiovivo y la totalidad de la escena casi como una función de títeres, haremos un curioso descubrimiento. Sucede así precisamente porque el pintor se hallaba tan fascinado por las nuevas posibilidades de su arte, que hizo cuanto pudo por que sus figuras se recortasen en el espacio como si hubieran sido talladas más que pintadas. Se decía de Uccello que el descubrimiento de la perspectiva le impresionó tanto, que pasaba noches y días dibujando objetos escorzados y planteándose a sí mismo nuevos problemas. Sus compañeros acostumbraban a decir que se hallaba tan absorbido por esos estudios que apenas levantaba la cabeza cuando su mujer le avisaba de que era hora de acostarse, exclamando: «¡Qué cosa tan bella es la perspectiva!» En el cuadro podemos ver algo de este arrobamiento. Evidentemente Uccello se tomó mucho trabajo en reproducir las diversas piezas de la armadura que están tendidas



en el suelo en correcto escorzo. Pero, sin duda, de lo que estaba más orgulloso era del guerrero caído en tierra, cuya escorzada representación debió de ser muy difícil. No se había pintado una figura semejante antes de él, y aunque más bien parece pequeña en proporción con las otras, podemos imaginarnos la sorpresa que causaría. En todo el cuadro podemos hallar testimonios del interés que se tomó Uccello por la perspectiva y de la fascinación que ésta ejerció en su espíritu; hasta las quebradas lanzas que yacen en tierra están colocadas de modo que apunten hacia su común «punto de fuga». Esta colocación matemáticamente precisa es en cierto modo responsable de la apariencia de artificialidad del escenario en que parece desarrollarse la batalla. Si retrocedemos de esta fastuosidad caballeresca a los caballeros del cuadro de Van Eyck (pág. 177, fig. 157) y de las miniaturas de los Limbourg (pág. 165, fig. 148) que hemos comparado con él, advertiremos más claramente lo que Uccello debía a la tradición gótica y cómo transformó esa herencia. Van Eyck, en el Norte, modificó las formas del estilo internacional aumentando los pormenores mediante la observación y tratando de copiar minuciosamente las superficies de las cosas. Uccello eligió más bien el criterio opuesto. Por medio de su amado arte de la perspectiva, trató de construir un escenario verosímil, sobre el que las figuras apareciesen sólidas y reales. Sólidas, indudablemente lo parecen, pero el efecto que producen nos recuerda un poco el de las fotografías estereoscópicas que se observan a través de dos lentes. Uccello no había aún aprendido a emplear los efectos de la luz, la sombra y el aire para suavizar los duros perfiles de una reproducción estrictamente en perspectiva. Pero si nos colocamos frente al cuadro, tal como se halla en la National Gallery, no sentimos nada anormal en él, pues a pesar de su obsesión por la geometría aplicada, Uccello era un verdadero artista.

Mientras pintores como Fra Angélico podían hacer uso de lo nuevo sin alterar el espíritu de lo viejo; mientras Uccello, a su vez, quedaba completamente cautivado por los nuevos problemas, artistas menos acendrados y ambiciosos utilizaron los nuevos procedimientos sin inquietarse demasiado acerca de sus dificultades. El público probablemente prefirió aquellos maestros que le ofrecían lo mejor de ambos mundos. Así, el encargo de pintar las paredes de la capilla privada del palacio de los Médicis recayó sobre Benozzo Gozzoli (1420-1497), discípulo de Fra Angélico, pero, evidentemente, hombre de muy distinto criterio artístico. Gozzoli cubrió los muros de la capilla con una representación de la cabalgata de los tres Reyes Magos, haciéndolos viajar con un atuendo verdaderamente regio a través de un hermoso paisaje. El episodio bíblico le dio ocasión para exhibir ricos primores y suntuosos ropajes, un maravilloso mundo lleno de encanto y alegría. Hemos visto cómo esta afición a representar la fastuosidad de los pasatiempos nobiliarios se desarrolló en Borgoña (pág. 165, fig. 148), región con la cual los Médicis establecieron estrechas relaciones. Gozzoli parece querer demostrar que los nuevos recursos podían ser usados para hacer esas alegres representaciones de la vida contemporánea más vivas aún y deliciosas. No tenemos ninguna razón para reprochárselo. La vida de la época, era, en realidad, tan pintoresca y llena de colorido que debemos estar agradecidos a estos maestros menores que han conservado un recuerdo de esas delicias en sus obras, y todo el que vaya a Florencia no debe desperdiciar el placer de una visita a esta capillita, en la que



168. Benozzo Gozzoli, *El viaje de los Reyes Magos*. Detalle de una pintura mural de la capilla del palacio de los Médicis. Entre 1459 y 1463. Florencia, Palazzo Medici-Riccardi.

parece quedar algo aún del sabor y del aroma de un modo más alegre de vivir (fig. 168).

Entre tanto, otros pintores, en las ciudades al norte y al sur de Florencia, asimilaron el mensaje del nuevo arte de Donatello y Masaccio, y tal vez lo aprovecharon más ávidamente aún que los propios florentinos. Allí estaba Andrea Mantegna (1431-1506), que trabajó al principio en la famosa ciudad universitaria de Padua, y después en la corte de los señores de Mantua, ciudades las dos del norte de Italia. En una iglesia de la primera, muy próxima a la capilla en la que Giotto pintó sus famosos frescos, Mantegna realizó una serie de pinturas murales con temas de la leyenda de Santiago apóstol. La iglesia sufrió graves daños por los bombardeos durante la última guerra, y gran parte de esas maravillosas pinturas de Mantegna fue destruida. Es una pérdida lamentable, porque seguramente eran una de las más grandes obras de arte de todos los tiempos. Una de esas pinturas (fig. 169) muestra a Santiago conduci-

193

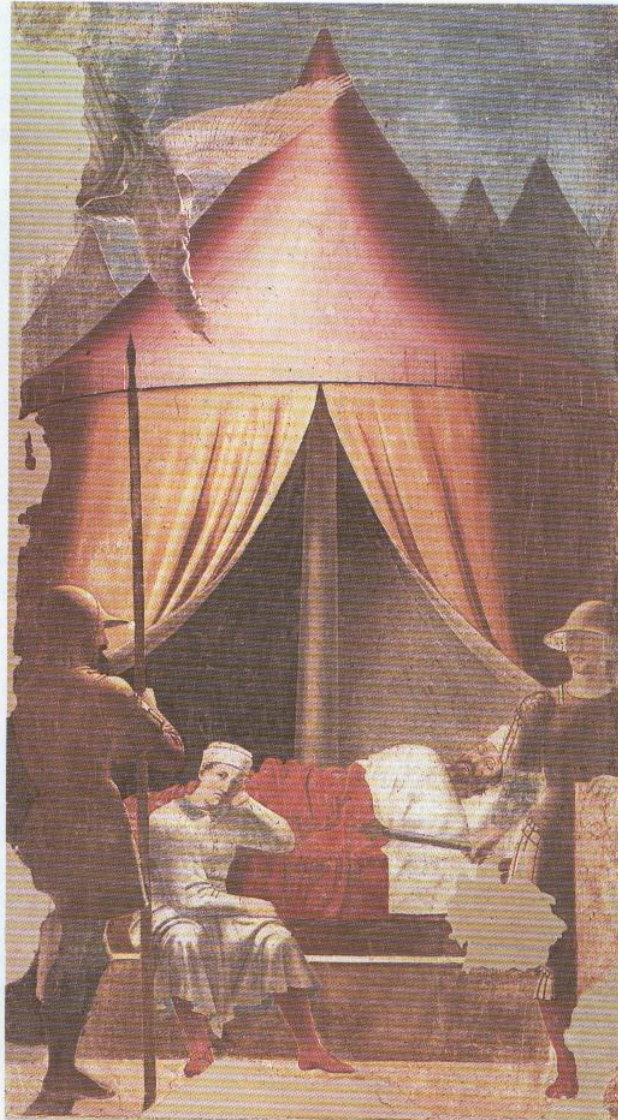
TRADICIÓN E
INNOVACIÓN:
ITALIA



169. Mantegna, *Santiago conducido a la ejecución*. De una pintura mural ahora destruida y antes existente en la iglesia de los Eremitani de Padua. Acabada en 1455.

do al lugar de su ejecución. De la misma manera que Giotto o Donatello, Mantegna trató de imaginarse con toda claridad cómo debió haber sido realmente la escena, pero el criterio acerca de lo que llamaba realidad había alcanzado mucha mayor exactitud de la que tuvo en la época de Giotto. Lo que preocupó a este último fue el sentido interior del tema: el modo como unos hombres y mujeres habrían reaccionado y se conducirían en una situación dada. Mantegna se interesó también por las circunstancias externas. Sabía que Santiago había vivido en la época de los emperadores romanos y estaba deseoso de reconstruir la escena tal como efectivamente en aquel tiempo pudo haber acaecido. Había hecho un estudio especial de los monumentos clásicos con este propósito. La puerta de la ciudad a través de la que acaba de ser conducido Santiago es un arco triunfal romano, y todos los soldados de la escolta aparecen vestidos y armados como legionarios de Roma, tal como los hemos visto representados en los monumentos clásicos auténticos. Este cuadro no sólo nos recuerda la escultura antigua por esos pormenores de las vestiduras y la ornamentación. Toda la escena respira el espíritu del arte romano en su rigurosa simplicidad y su austera grandeza. La diferencia, ciertamente, entre los frescos florentinos de Benozzo Gozzoli y las obras de Mantegna, que fueron pintadas aproximadamente por los mismos años, difícilmente podría ser más acusada. En la alegre fastuosidad de Gozzoli reconocemos un retorno a los gustos del estilo gótico internacional. Mantegna, por otro lado, prosigue el camino donde lo había dejado Masaccio. Sus figuras son tan estatuarias e impresionantes como las de este último. Como él, emplea el nuevo arte de la perspectiva con vehemencia, pero no lo explota, como hizo Ucello, para extremar los efectos que podrían obtenerse por su magia. Mantegna emplea la perspectiva más bien para crear un escenario sobre el que las figuras parecen estar y moverse como seres sólidos y tangibles. Los distribuye como un diestro director de escena, para que reflejen la significación del momento y el curso de un episodio. Podemos ver claramente qué es lo que está ocurriendo: la procesión que acompaña a Santiago se ha detenido un momento porque uno de los perseguidores se ha arrepentido y se ha postrado a los pies del santo para recibir su bendición. El santo se ha vuelto sosegadamente para bendecirle, mientras los soldados romanos se detienen y observan, uno de ellos impassiblemente, y el otro levantando su mano en un ademán expresivo que parece dar a entender que también él está emocionado. El arco enmarca esta escena y la separa del tumulto de la masa de espectadores que es echada hacia atrás por los guardias.

Mientras Mantegna aplicaba así los nuevos métodos del arte en el norte de Italia, otro gran pintor, Piero della Francesca (1416?-1492), hizo lo mismo en la región al sur de Florencia, en las ciudades de Arezzo y Urbino. Como los frescos de Gozzoli y Mantegna, los de Piero della Francesca se pintaron muy poco después de la mitad del siglo XV, aproximadamente en la generación inmediata a la de Masaccio. El episodio de la figura 170 muestra la famosa leyenda del sueño que llevó al emperador Constantino a aceptar la fe cristiana. Antes de una batalla decisiva con su rival, soñó que un ángel le mostraba la Cruz y decía: «Bajo este signo vencerás.» El fresco de Piero representa la escena de la noche antes de la batalla en el campamento del emperador. Vemos abierta la tienda donde Constantino duerme en su lecho de campaña. Su guardaespaldas está sentado junto a él, mientras dos centinelas le dan también

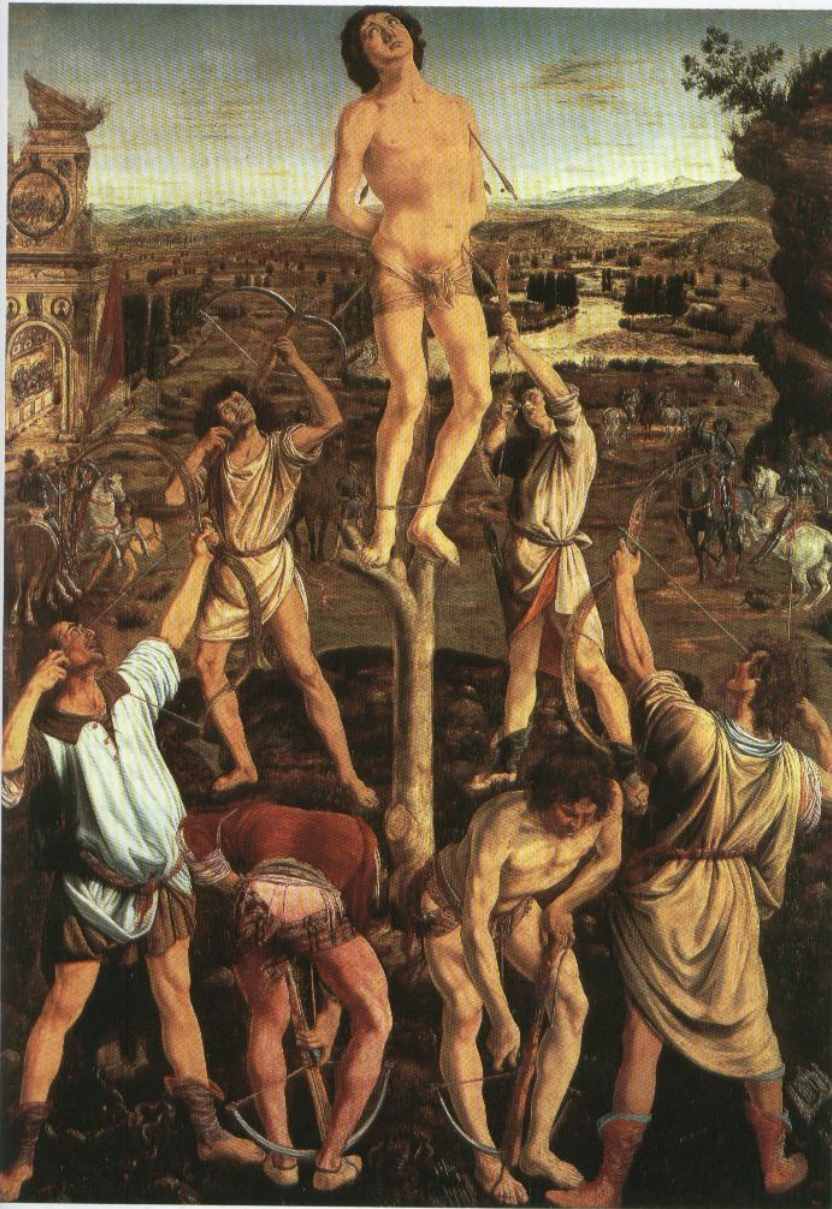


170. Piero della
Francesca, *El
sueño de
Constantino*.
Pintura mural de
la iglesia de San
Francesco de
Arezzo. Hacia
1460.

escuela. Esta tranquila escena nocturna se ha iluminado de pronto por un rayo de luz al descender un ángel del cielo sosteniendo el símbolo de la Cruz en su mano extendida. Como en Mantegna, algo nos hace pensar en una escena de teatro. Hay un escenario señalado claramente y nada distrae nuestra atención de la acción principal. Como Mantegna, Piero se esforzó en pintar las vestiduras de los legionarios romanos y, como él, prescindió de los alegres y abigarrados pormenores que introdujo Gozzoli en sus escenas. También Piero había dominado completamente el arte de la perspectiva, y la manera con que ha mostrado la figura del ángel en escorzo es tan atrevida que casi puede prestarse

a confusiones, especialmente en una reproducción pequeña. Pero a estos artificios geométricos de sugerir el espacio de la escena, él agregó otro nuevo de igual importancia: el tratamiento de la luz. Los artistas medievales apenas tuvieron noción alguna de la luz. Sus planas figuras no proyectaban sombras. Masaccio fue un precursor a este respecto: las redondas y sólidas figuras de sus cuadros estaban enérgicamente modeladas en luz y sombra (pág. 171, fig. 153). Pero nadie vio la inmensidad de estas nuevas posibilidades más claramente que Piero della Francesca. En este fresco, la luz no solamente ayuda a modelar las formas de las figuras, sino que equipara con la perspectiva para dar la ilusión de profundidad. El soldado que se halla de pie en primer término es como una silueta oscura ante la claridad que ilumina la abertura de la tienda. Notamos de este modo la distancia que separa a los soldados del escalón donde está sentado el guardaespaldas, cuya figura, a su vez, se destaca en el rayo de luz que emana del ángel. Se nos hace percibir la redondez de la tienda, y del hueco que enmarca, lo mismo por medio de la luz que por el escorzo y la perspectiva. Pero Piero deja que la luz y la sombra produzcan un milagro todavía mayor: que contribuyan a crear la misteriosa atmósfera de la escena, en la profundidad de la noche, cuando el emperador tuvo una visión que cambiaría el curso de la historia. Esta calma y simplicidad impresionante hicieron de Piero della Francesca quizá el más grande heredero de Masaccio.

Mientras estos y otros artistas aplicaban los inventos de la gran generación de maestros florentinos, en Florencia los artistas se iban dando cuenta cada vez más de los nuevos problemas a que tales hallazgos daban lugar. En el primer momento del triunfo pudieron creer que el descubrimiento de la perspectiva y el estudio de la Naturaleza resolverían todas las dificultades que el arte ofrecía. Pero no debemos olvidar que el arte es cosa muy distinta de la ciencia. Los propósitos del artista, sus recursos técnicos, pueden desarrollarse, pero el arte en sí mismo apenas puede decirse que progresa, en el sentido en que progresa la ciencia. Cada descubrimiento en una dirección crea una nueva dificultad en alguna otra. Recordemos que los pintores medievales desconocían las reglas correctas del dibujo, pero que su propia ignorancia les permitía distribuir sus figuras sobre el cuadro del modo que quisieran para conseguir la creación de un esquema perfecto. El calendario ilustrado del siglo XII (pág. 134, fig. 123), o el relieve de «El tránsito de la Virgen», del XIII (pág. 144, fig. 131), constituyen ejemplos de esta habilidad. Incluso pintores del siglo XIV, como Simone Martini (pág. 160, fig. 144), aún eran capaces de distribuir sus figuras de modo que formaran un diseño armónico sobre el fondo de oro. Tan pronto como fue adoptado el nuevo concepto de hacer del cuadro un espejo de la realidad, el problema de cómo distribuir las figuras ya no fue fácil de resolver. En la realidad éstas no se agrupan armónicamente, no destacan con claridad sobre un fondo neutro. En otras palabras, existía el peligro de que la nueva facultad del artista arruinara su máspreciado don de crear un conjunto agradable y satisfactorio. El problema se volvió particularmente serio, cuando el artista se enfrentó con tareas como las de realizar grandes retablos y otras semejantes. Esas pinturas tenían que ser vistas desde lejos y encajar dentro del marco arquitectónico del conjunto de la iglesia. Además, debían presentar el tema religioso a los fieles en esquemas precisos y elocuentes. La figura 171 muestra cómo un artista florentino de la segunda mitad del siglo XV, Antonio



197

TRADICIÓN E
INNOVACIÓN:
ITALIA

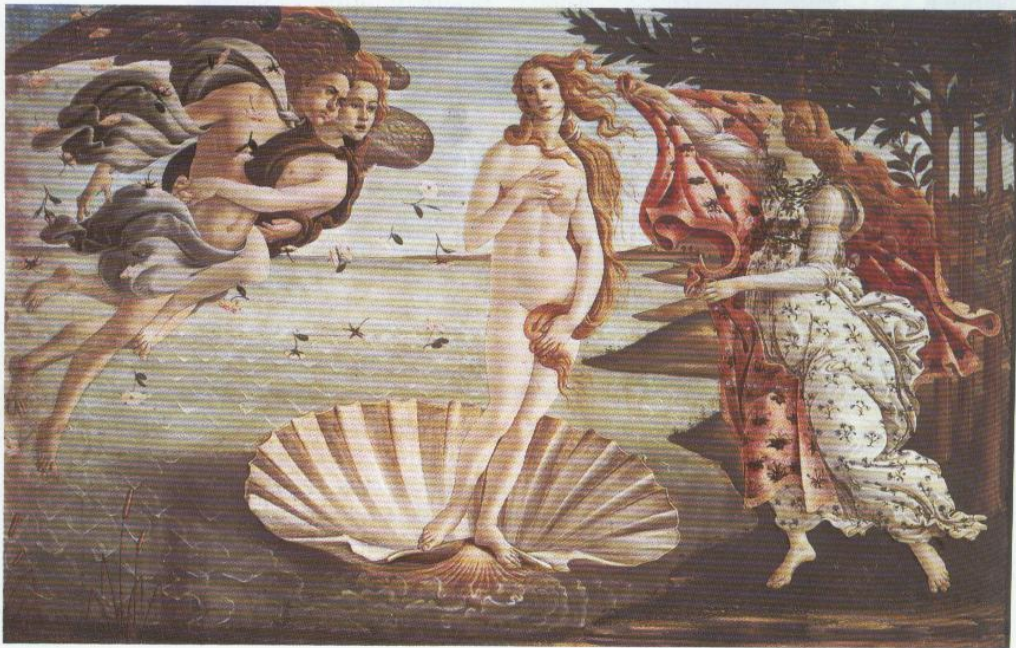
171. Antonio
Pollaiuolo, *El
martirio de san
Sebastián*. Lienzo
de altar, 1475.
Londres, National
Gallery.

Pollaiuolo (1432?-1498), trató de resolver el nuevo problema haciendo un cuadro a la par correcto de dibujo y armónico de composición. Constituye uno de los primeros intentos de esta clase para resolver dicho problema, no sólo mediante tacto e instintivamente, sino también mediante la aplicación de normas concretas. Puede no ser en conjunto un intento logrado, ni una obra muy atractiva, pero muestra con claridad cuán deliberadamente los artistas florenti-

172. Botticelli,
*El nacimiento de
Venus*. Pintado
para la villa de
Lorenzo di
Pierfrancesco de
Médicis, hacia
1485. Florencia.
Uffizi.

nos se propusieron resolver esta dificultad. El cuadro representa el martirio de san Sebastián, que aparece amarrado a un poste y rodeado de seis verdugos. Este grupo forma un esquema muy equilibrado en forma de triángulo agudo. El sayón de cada lado se corresponde con una figura análoga en el otro.

La colocación, en efecto, es tan clara y simétrica que casi resulta demasiado rígida. El pintor se daba cuenta evidentemente de esta desventaja y trató de introducir alguna diversidad. Uno de los sayones que ajustan sus ballestas está visto de frente, mientras que el otro se halla de espaldas, y lo mismo sucede con las figuras erguidas. De tan sencilla manera el pintor se propuso suavizar la rígida simetría de la composición e introducir un sentido de movimiento y contramovimiento muy semejante al de una pieza musical. En el cuadro de Pollaiuolo este recurso aún está empleado conscientemente y su composición parece en cierto modo como un ejercicio. Podemos imaginarnos que empleó el mismo modelo visto desde diferentes lados para las figuras correspondientes, y notamos que, orgulloso de su dominio de los músculos y movimientos, casi echó en olvido el verdadero asunto del cuadro. Por lo demás, Pollaiuolo apenas consiguió triunfar en lo que se propuso. Es cierto que aplicó el nuevo arte de la perspectiva a una maravillosa representación del paisaje toscano en el fondo, pero el tema principal y ese fondo no ligan realmente entre sí. No existe continuidad entre la colina del primer plano, donde se realiza el martirio, y el paisaje de la lejanía. Casi sorprende que Pollaiuolo no hubiera preferido colocar su composición contra algo semejante a un fondo dorado o neutro, pero advertimos que este recurso le estaba vedado. Figuras tan vigorosas y llenas de vida hubieran parecido fuera de lugar sobre un fondo dorado. Una vez que el arte eligió el camino de rivalizar con la Naturaleza, ya no podía



retroceder. El cuadro de Pollaiuolo pone en evidencia la índole del problema que los artistas del siglo xv debieron plantearse en sus estudios. El arte italiano culminó en la generación siguiente, después de haber hallado solución al mismo.

Entre los artistas florentinos de la segunda mitad del siglo xv que se esforzaron en solucionar dicho problema, se encuentra el pintor Sandro Botticelli (1446-1510). Uno de sus cuadros más famosos representa, no una leyenda cristiana, sino un mito clásico: «El nacimiento de Venus» (fig. 172). Los poetas griegos y romanos fueron conocidos a través de toda la Edad Media, pero solamente en la época del Renacimiento, cuando los italianos trataron de recuperar la primitiva gloria de Roma, tales mitos se hicieron populares entre la gente instruida. Para ella, la mitología de los tan admirados griegos y latinos era algo más que un alegre y delicioso cuento de hadas. Esos hombres estaban tan convencidos de la superior sabiduría de los antiguos, que creían que todas esas leyendas clásicas debían de contener alguna verdad misteriosa y profunda. La persona que encargó este cuadro a Botticelli para su casa de campo, fue un miembro de la rica y poderosa familia de los Médicis. El mismo, o uno de sus amigos cultos, le explicaron probablemente al pintor lo que se sabía acerca de cómo representaron los antiguos a Venus surgiendo del mar. Para esas personas la narración de su nacimiento constituía el símbolo del misterio por medio del cual el divino mensaje de la belleza advino al mundo. Hay que imaginarse que el pintor pondría manos a la obra reverentemente para representar este mito de una manera digna. La acción del cuadro se entiende en seguida. Venus ha emergido del mar sobre una concha, que es empujada a la playa por el soplo de unos dioses alados entre una lluvia de rosas. Cuando va a desembarcar sobre la arena, una de las Horas o Ninfas la recibe con una capa de púrpura. Botticelli ha triunfado donde fracasó Pollaiuolo. Su cuadro forma, en efecto, un esquema perfectamente armónico. Pero Pollaiuolo pudo haber dicho que Botticelli lo consiguió sacrificando algunos de los recursos que él trató severamente de respetar. Las figuras de Botticelli parecen menos sólidas; no están tan correctamente dibujadas como las de Pollaiuolo o Masaccio. Los graciosos movimientos y las líneas melódicas de su composición recuerdan la tradición gótica de Ghiberti y Fra Angélico, incluso tal vez el arte del siglo xiv, en obras tales como la «Anunciación» de Simone Martini (pág. 160, fig. 144) o la del orfebre francés (pág. 157, fig. 142), en las cuales observamos el suave cimbrearse del cuerpo y la exquisita caída de los ropajes. La Venus de Botticelli es tan bella que no nos damos cuenta del tamaño antinatural de su cuello, de la pronunciada caída de sus hombros y del extraño modo en que cuelga del torso el brazo izquierdo. O, más bien, diríamos que esas libertades que Botticelli se tomó con la Naturaleza, con objeto de conseguir una silueta graciosa, realzan la belleza y la armonía del dibujo, ya que hacen más intensa la impresión de un ser infinitamente tierno y delicado conducido a nuestras playas como un don del cielo.

El rico comerciante que encargó este cuadro a Botticelli, Lorenzo di Pierfrancesco de Médicis, fue también el protector de un florentino que estaba destinado a darle su nombre a un continente, Américo Vespucio, quien, estando a su servicio, navegó hasta el nuevo mundo. Hemos llegado al período elegido por los historiadores posteriores como terminación «oficial» de la Edad



173. Botticelli: *Venus*. Detalle de la figura 172.

Media. Recordemos que, en el arte italiano, existieron varios acontecimientos que han podido ser descritos como el principio de una nueva época: los descubrimientos de Giotto, hacia el 1300; los de Brunelleschi, hacia el 1400. Pero tal vez más importante aún que todas esas revoluciones en los métodos, fue un cambio gradual que sobrevino al arte en el transcurso de esos dos siglos. Se trata de un cambio que es más fácil de sentir que de describir. Una comparación de las miniaturas medievales de libros, tratadas en capítulos anteriores, con un ejemplo del arte florentino que se inicia alrededor de 1485 (pág. 189, fig. 166), puede dar una idea del diferente espíritu con que el mismo arte puede ser aplicado. No es que los maestros florentinos careciesen de respeto o de devoción. Pero las mismas posibilidades que el arte había conquistado hicieron imposible para ellos considerarlo tan sólo como medio para expresar el sentido de un tema religioso. En vez de ello desearon aplicar esas posibilidades hacia una ostentación de lujo y de riqueza. Esta función del arte —la de acrecentar la belleza y los dones de la vida— nunca fue olvidada del todo. En el período que denominamos Renacimiento italiano destacó constantemente en primer lugar.

201

TRADICIÓN E
INNOVACIÓN:
ITALIA

174. *Dos artistas pintando al fresco y moliendo los colores.* De un grabado florentino que muestra las ocupaciones de los nacidos bajo el signo de Mercurio. Hacia 1465.

