

15 La consecución de la armonía

Roma y Toscana en la primera mitad del siglo XVI



187. Una capilla del Alto Renacimiento: el Tempietto de San Pietro in Montorio, en Roma. Proyectado por Bramante, 1502.

Dejamos el arte italiano en la época de Botticelli, esto es, al final del siglo XV, que los italianos, por un curioso truco de lenguaje, denominan *Quattrocento*. El principio del siglo XVI, el *Cinquecento*, es el período más famoso del arte italiano y uno de los más grandes de todos los tiempos. Fue la época de

Leonardo da Vinci y de Miguel Angel, de Rafael y Tiziano, de Correggio y Giorgione, de Durer y Holbein en el Norte, y de otros muchos célebres maestros. Puede muy bien preguntarse por qué todos esos grandes maestros nacieron en la misma época, pero tales cuestiones son más fáciles de preguntar que de responder. No se puede explicar la existencia del genio. Es mejor disfrutar de sus realizaciones. Lo que nosotros vamos a decir, por consiguiente, no será nunca una completa explicación del gran período que se conoce con el nombre de Alto Renacimiento; pero podemos tratar de ver qué condiciones hicieron posible esta inusitada floración de genios.

Hemos visto el comienzo de esas condiciones, tiempo atrás, en la época de Giotto, cuya fama fue tan grande que la comunidad de Florencia estaba orgullosa de él e impaciente por tener diseñada la torre de su catedral por maestro de tan extendido renombre. Este orgullo de las ciudades, que compitieron unas con otras para asegurarse los servicios de los más grandes artistas para que embellecieran sus edificios y crearan obras de fama perdurable, fue un gran incentivo para los maestros, que intentaban rivalizar entre sí; incentivo que no existió en tan gran medida en los países del Norte, cuyas ciudades tuvieron mucha menos independencia y orgullo local. Llegó entonces el período de los grandes hallazgos, cuando los artistas italianos se volvieron hacia las matemáticas para estudiar las leyes de la perspectiva, y hacia la anatomía para estudiar la construcción del cuerpo humano. A través de esos hallazgos, se amplió el horizonte de los artistas. Ya no se trataba de unos artesanos entre otros artesanos, aptos, según los casos, para hacer unos zapatos, una alacena o un cuadro. El artista era ahora un maestro por derecho propio, que no podía alcanzar fama sin explorar los misterios de la Naturaleza y sondear las secretas leyes que rigen el Universo. Era natural que los artistas destacados que poseían esas ambiciones se sintieran humillados en su condición social. Esta era aún la misma que en tiempos de la antigua Grecia, cuando los *snobs* podían aceptar a un poeta que trabajara con su cerebro pero nunca a un artista que lo hiciese con sus manos. En esto consistía el estímulo que les impelía hacia las más altas realizaciones, que debían obligar al mundo circundante a aceptarles no sólo como jefes respetables de prósperos talleres, sino como hombres en posesión de dones preciados y singulares. Fue una lucha difícil, en la que no se logró el triunfo inmediatamente. La presunción social y los prejuicios eran fuerzas poderosas, y había muchas personas que disfrutarían invitando a sus mesas a gentes cultas que hablaran latín y conocieran la frase oportuna para cada ocasión, pero que habría dudado en ampliar semejante privilegio al pintor o al escultor. Fue nuevamente el amor a la fama por parte de los mecenas lo que ayudó a los artistas a vencer tales prejuicios. Existían en Italia muchas cortes pequeñas muy necesitadas de honor y de prestigio. Erigir magníficos edificios, encargarse espléndidos mausoleos, grandes series de frescos, o dedicar un cuadro al altar mayor de una iglesia famosa era considerado un medio seguro de perpetuar el propio nombre y erigir un valioso monumento a la propia existencia terrenal. Como existían muchos centros que rivalizaban por conseguir los servicios de los maestros más renombrados, ahora les tocaba a éstos imponer sus condiciones. En épocas anteriores, era el príncipe el que otorgaba sus

Correggio y muchos célebres grandes maestros de preguntar. Es mejor consiguiente, conoce con el de condiciones

en la época de la estaba orgual por maestro ppitieron unas istas para que fue un gran entivo que no ades tuvieron período de los las matemática ara estudiar la se amplió el e otros artesano un cuadro. odía alcanzar etas leyes que poseían esas ta era aún la lian aceptar a que lo hiciese a las más altas arles no sólo n posesión de o se logró el eran fuerzas a sus mesas a ara cada oca al pintor o al ecenas lo que muchas cortes icos edificios, ar un cuadro io seguro de a propia exispor conseguir a éstos impo- otorgaba sus

favores al artista. Ahora casi parecían cambiados los papeles, y era el artista quien hacía un favor al príncipe o al potentado aceptando un encargo dado por él. Así, llegó a suceder que el artista podía frecuentemente elegir la clase de encargo que le gustaba y ya no necesitaba acomodar sus obras a los deseos y fantasías de sus clientes. Si este nuevo poder, a la larga, fue o no un beneficio para el arte es difícil de asegurar. Pero al principio, de cualquier modo que sea, produjo el efecto de una liberación que descargó una tremenda cantidad de energía contenida. Al fin, el artista era libre.

En ninguna esfera fue tan señalado este cambio como en la de la arquitectura. Desde la época de Brunelleschi (pág. 169) el arquitecto tenía que poseer algo de los conocimientos de un docto en estudios clásicos. Tenía que conocer las reglas de los antiguos «órdenes», de las proporciones y medidas exactas de las columnas y entablamentos dóricos, jónicos y corintios. Tenía que medir las ruinas antiguas, y escudriñar en los manuscritos de los escritores clásicos, como Vitrubio, quien había codificado las normas de los arquitectos griegos y romanos, y cuyas obras contenían muchos pasajes difíciles y oscuros, que desafiaban la inventiva de los eruditos renacentistas. En ningún otro dominio se puso tan de manifiesto este conflicto, entre las exigencias de los clientes y los ideales del artista, como en el de la arquitectura. Lo que estos cultos maestros realmente aspiraban a hacer era construir templos y arcos de triunfo, y lo que se les pedía que hiciesen eran palacios urbanos e iglesias. Ya hemos visto cómo se llegó a una conciliación en este conflicto fundamental por artistas como Alberti (pág. 186, fig. 163), quien casó los antiguos «órdenes» con el palacio moderno. Pero las verdaderas aspiraciones del arquitecto renacentista continuaban siendo las de trazar edificios independientemente de su aplicación, esto es, sólo por la belleza de sus proporciones, la espaciosidad de sus interiores y la imponente grandiosidad del conjunto. Aspiraban a una regularidad y simetría perfectas, que no podían conseguir si tenían que ceñirse a las exigencias utilitarias de un edificio corriente. Fue un momento memorable aquel en el que uno de ellos encontró un poderoso cliente dispuesto a sacrificar la tradición y la conveniencia en beneficio de la fama que adquiriría erigiendo una estructura imponente que oscurecería a las siete maravillas del mundo. Sólo así puede comprenderse la decisión del papa Julio II, en 1506, de demoler la venerable basílica de San Pedro, situada en el lugar en que, según la leyenda, estaba enterrado san Pedro, y hacer construir otra nueva en forma que desafiase a las antiguas tradiciones respecto a la construcción de iglesias y los usos del servicio divino. El hombre a quien confió esta tarea fue Donato Bramante (1444-1514), un apasionado campeón del nuevo estilo. Uno de los pocos edificios construidos por él que han sobrevivido nos muestra hasta qué punto Bramante asimilaba las ideas y principios de la arquitectura clásica sin convertirse en un imitador servil (fig. 187). Es una capilla, o «templete» como él la llamaba, que debía haber estado rodeada de un claustro del mismo estilo. Se trata de un pequeño pabellón, un edificio redondo sobre unas gradas, coronado por una cúpula y rodeado de una columnata de estilo dórico. La balaustrada que hay encima de la cornisa da un toque de gracia y ligereza a todo el edificio, y la pequeña estructura de la verdadera capilla, así como la columnata ornamental,

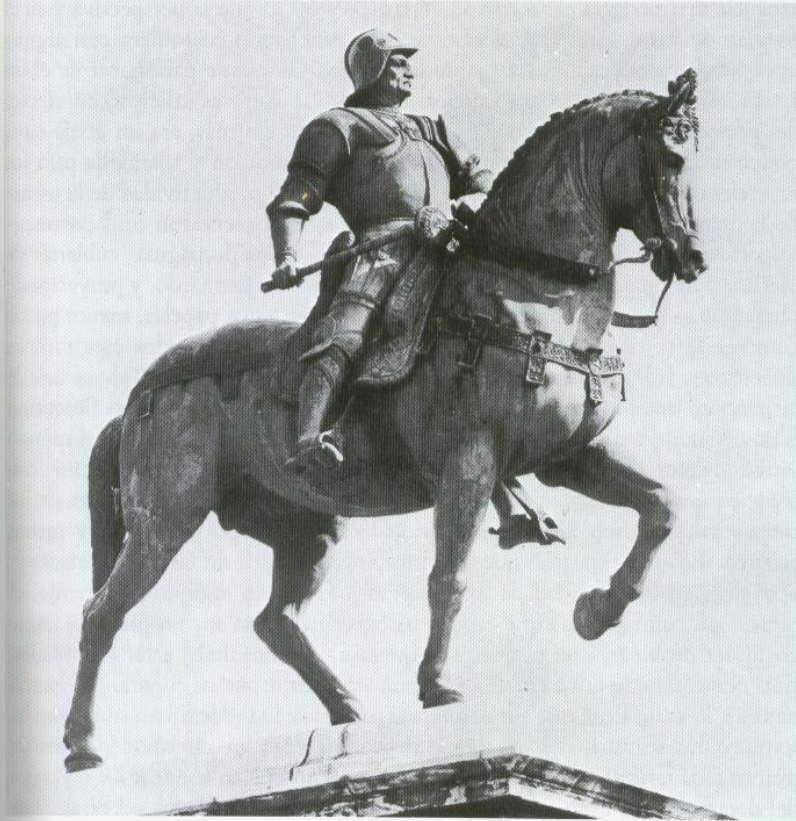
se hallan en una armonía tan perfecta como la de cualquier templo de la antigüedad clásica.

A este maestro, pues, fue al que el Papa encargó la tarea de planear la nueva iglesia de San Pedro entendiendo que ésta debía convertirse en una verdadera maravilla de la cristiandad. Bramante estaba decidido a dejar a un lado la tradición occidental de un milenio, según la cual una iglesia de esta especie debía ser un recinto oblongo en el que las miradas de los fieles se orientasen hacia el altar mayor donde se decía la Misa.

En su aspiración al equilibrio y la armonía que eran los únicos dignos del lugar, planeó una iglesia cuadrada con capillas simétricamente dispuestas en torno a un gigantesco recinto central en forma de cruz. Este recinto tenía que ser coronado por una enorme cúpula descansando sobre arcos colosales. Bramante esperaba, se dijo, combinar los efectos de los mayores edificios antiguos, cuyas ruinas retadoras todavía impresionaban al que visitaba Roma, con el del Panteón (pág. 81, fig. 74). Por un breve momento, la admiración por el arte de los antiguos y la ambición de crear algo inaudito predominaron sobre las conveniencias y las tradiciones veneradas a través del tiempo. Pero el plan de Bramante para la iglesia de San Pedro no estaba destinado a realizarse. El enorme edificio devoraba tanto dinero que, al tratar de reunir fondos suficientes, el Papa precipitó la crisis que trajo la Reforma. La práctica de vender indulgencias a cambio de contribuciones para la construcción de aquella iglesia fue lo que llevó a Lutero, en Alemania, a la primera protesta pública. Incluso dentro de la misma Iglesia católica, aumentó la oposición contra el plan de Bramante y, cuando el edificio había progresado lo suficiente, la idea de una iglesia circular fue abandonada. San Pedro, tal como lo conocemos hoy, tiene poco en común con el proyecto original, a excepción de sus gigantescas dimensiones.

El espíritu de osadía que hizo posible el proyecto de Bramante para la iglesia de San Pedro es característico del período del Alto Renacimiento, cuando hacia el año 1500 produjo tantos de los mayores artistas del mundo. Para esos hombres nada parecía imposible, y ésta puede ser la razón de que a veces realizaran cosas aparentemente inconcebibles. Una vez más fue Florencia la que dio nacimiento a algunas de las mentes directoras de la gran época. Desde los días de Giotto, alrededor de 1300, y de Masaccio, alrededor de 1400, los artistas florentinos cultivaron su tradición con especial orgullo, y su superioridad era reconocida por todas las personas de gusto. Ya veremos que casi todos los más grandes artistas partieron de tradición tan firmemente establecida, y por ello no debemos olvidar a los humildes maestros en cuyos talleres aprendieron los elementos de su arte.

Leonardo da Vinci (1452-1519), el primero de esos famosos maestros, nació en una aldea toscana. Fue aprendiz en uno de los principales talleres florentinos, el del pintor y escultor Andrea del Verrocchio (1435-1488). La fama de este último era muy grande, tanto, que la ciudad de Venecia le encargó el monumento a Bartolomeo Colleoni, uno de sus generales, al que debía gratitud por una serie de obras de caridad que había fundado más que por ninguna hazaña bélica especial. La estatua ecuestre que hizo Verrocchio



221

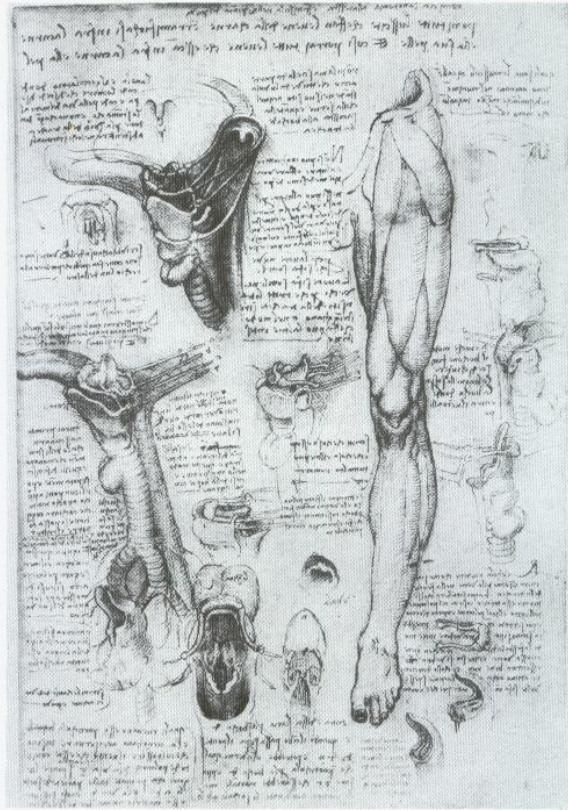
LA CONSECUCCIÓN
DE LA
ARMONÍA

188. Verrocchio;
*Estatua de
Bartolomeo
Colleoni* en
Venecia.
Empezado en
1479.

(fig. 188) muestra que era un digno heredero de la tradición de Donatello. Podemos observar cuán minuciosamente estudió la anatomía del caballo, y con cuánta precisión observó la posición de los músculos y las venas. Pero lo más admirable de todo es la postura del caballo, que parece estar cabalgando al frente de sus tropas con una expresión de osado desafío. En los últimos tiempos nos hemos familiarizado tanto con estas estatuas ecuestres en bronce, que han venido a poblar nuestras ciudades, representando a más o menos dignos emperadores, reyes, príncipes y generales, que necesitamos algún tiempo para darnos cuenta de la grandiosidad y sencillez de la obra de Verrocchio. Estriban éstas en la precisa silueta que ofrece el grupo desde casi todos los puntos de vista y en la concentrada energía que parece animar al caballero armado sobre su montura.

En un taller capaz de producir tales obras maestras, el joven Leonardo podía, ciertamente, aprender muchas cosas. Sería iniciado en los secretos técnicos de trabajar y fundir los metales, aprendería a preparar cuadros y estatuas cuidadosamente, haciendo estudio de modelos desnudos y vestidos. Aprendería a estudiar las plantas y los animales curiosos para introducirlos en sus cuadros y

recibiría una perfecta capacitación en las leyes ópticas de la perspectiva y en el empleo de los colores. En el caso de otro muchacho cualquiera con alguna vocación, una educación semejante habría sido suficiente para hacer de él un artista respetable, y muchos buenos pintores y escultores salieron, en efecto, del próspero taller de Verrocchio. Pero Leonardo era más, era un genio cuya poderosa inteligencia será siempre objeto de admiración y maravilla para los mortales corrientes. Sabemos algo de la condición y productividad de la mente de Leonardo, porque sus discípulos y admiradores conservaron cuidadosamente para nosotros sus apuntes y libros de notas, miles de páginas cubiertas de escritos y dibujos, con extractos de los libros que leía Leonardo, y proyectos de obras que se propuso escribir. Cuanto más se leen estos papeles, menos puede comprenderse cómo un ser humano podía sobresalir en todos esos campos diferentes y realizar importantes aportaciones a casi todos ellos. Tal vez una de las razones que lo hicieron posible, fue que Leonardo era un artista florentino y no un intelectual. El juzgaba que la misión del artista era explorar el mundo visible, tal como habían hecho sus predecesores, sólo que más cabalmente, con mayor intensidad y precisión. A él no le interesaba el saber libresco de los intelectuales. Como Shakespeare, probablemente «supo poco latín y menos griego». En una época en que los hombres ilustrados de las universidades se apoyaban en la autoridad de los admirados escritores antiguos, Leonardo, el pintor, no confiaba más que en lo que examinaba con sus propios ojos. Ante cualquier problema con el que se enfrentase, no consultaba a las autoridades, sino que intentaba un experimento para resolverlo por su cuenta. No existía nada en la naturaleza que no despertase su curiosidad y desafiara su inventiva. Exploró los secretos del cuerpo humano haciendo la disección de más de treinta cadáveres (fig. 189). Fue uno de los primeros en sondear los misterios del desarrollo del niño en el seno materno; investigó las leyes del oleaje y de las corrientes marinas; pasó años observando y analizando el vuelo de los insectos y de los pájaros, lo que le ayudó a concebir una máquina voladora que estaba seguro de que un día se convertiría en realidad. Las formas de las peñas y de las nubes, las modificaciones producidas por la atmósfera sobre el color de los objetos distantes, las leyes que gobiernan el crecimiento de los árboles y de las plantas, la armonía de los sonidos, todo esto era objeto de sus incesantes investigaciones, las cuales habrían de constituir los cimientos de su arte. Sus contemporáneos miraron a Leonardo como un ser extraño y misterioso. Príncipes y generales deseaban utilizar a este mago prodigioso como ingeniero militar para construir fortificaciones y canales, así como armas y artificios nuevos. En tiempos de paz, les entretendría con juguetes mecánicos de su propia invención y con planes para conseguir nuevos efectos en las representaciones escénicas. Fue admirado como gran artista y requerido como músico excelente, pero, a pesar de todo ello, pocas personas podían vislumbrar la importancia de sus ideas y la extensión de sus conocimientos. La causa de ello está en que Leonardo nunca publicó sus escritos y que muy pocos eran los que conocían la existencia de los mismos. Era zurdo y se aficionó a escribir de derecha a izquierda, de modo que sus notas sólo pueden ser leídas por medio de un espejo. Es posible que no quisiera que se divulgaran sus descubrimientos



189. Leonardo da Vinci, *Estudios de anatomía (laringe y pierna)*, 1510. Castillo de Windsor, Royal Library. Museum.

por temor a que se encontraran heréticas sus opiniones. Así hallamos en sus escritos estas cinco palabras: «El sol no se mueve», que revelan que Leonardo se anticipó a las teorías de Copérnico que, posteriormente, pusieron en un compromiso a Galileo. Pero también es posible que emprendiera sus investigaciones y experimentos llevado simplemente por su curiosidad insaciable, y que, una vez que había resuelto un problema por sí mismo, perdiera su interés por él, porque había muchos otros misterios aún sin explorar. Por encima de todo, es posible que Leonardo no ambicionara ser tenido por hombre de ciencia. Todas sus exploraciones de la Naturaleza eran ante todo y principalmente para él medios de enriquecer su conocimiento del mundo visible, tal como lo precisaría para su arte. Consideró que, colocándolo sobre bases científicas, podía transformar su amado arte de la pintura de humilde artesanía en una ocupación honorable y noble. Para nosotros, esta preocupación acerca del rango social de los artistas puede ser difícil de comprender, pero ya hemos visto la importancia que tuvo para los hombres de la época. Tal vez si recordamos *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, y los papeles que éste asigna a Snug, el carpintero, Bottom, el tejedor, y Snout, el calderero, comprenderemos el fondo de este forcejeo. Aristóteles había codificado el snobis-

mo de la antigüedad clásica haciendo distinciones entre determinadas artes que eran compatibles con una «educación liberal» (las llamadas «artes liberales», tales como la retórica, la gramática, la geometría y la dialéctica) y ocupaciones que entrañaban trabajar con las manos, que eran «manuales» y, por consiguientes, «serviles», esto es, por debajo de la dignidad de un caballero. La ambición de hombres como Leonardo fue mostrar que la pintura era un arte liberal y que la labor manual que traía consigo no era mayor, en esencia, que el trabajo material de escribir una poesía. Es posible que este punto de vista afectara a menudo las relaciones de Leonardo con sus clientes. Tal vez no quiso ser considerado como el propietario de un taller al que podía ir cualquiera a encargarse un cuadro. En todo caso, sabemos que con frecuencia dejó Leonardo de cumplir encargos que se le hicieron. Comenzaba un cuadro y lo dejaba sin concluir, a despecho de los requerimientos urgentes de quien se lo encargó. Además, declaraba insistentemente que era él quien tenía que decidir cuándo podía considerarse concluida una obra, y no la dejaba salir de sus manos si no estaba satisfecho de ello. No sorprende, pues, que fueran pocas las obras que concluyó, y que sus contemporáneos lamentaran que este genio pareciera desperdiciar su tiempo trasladándose incesantemente de Florencia a Milán, de Milán a Florencia, y al servicio del notorio aventurero César Borgia, más tarde a Roma, y finalmente a la corte del rey Francisco I de Francia, donde murió en el año 1519, más admirado que comprendido.

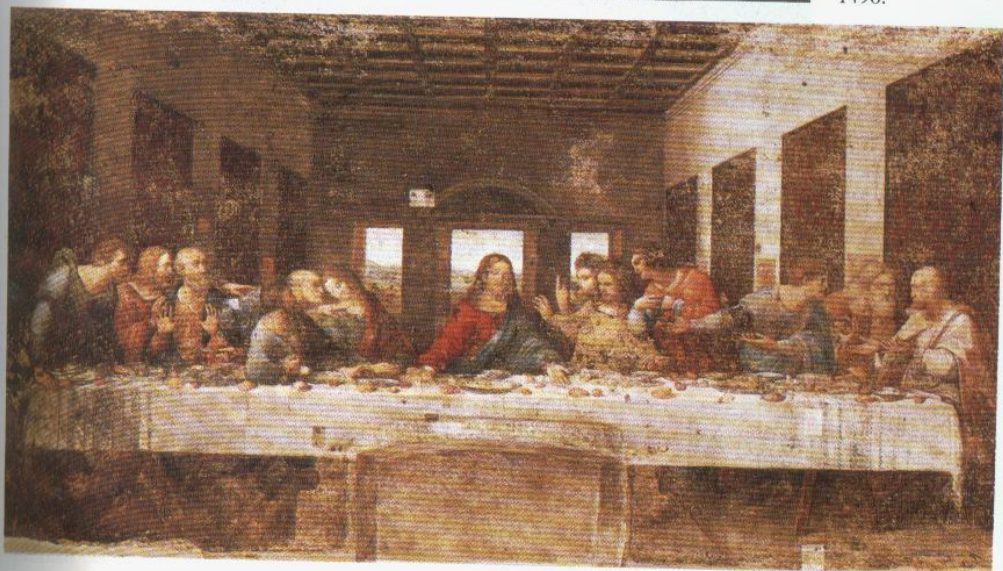
Por singular desventura, las pocas obras que Leonardo terminó en sus años de madurez han llegado a nosotros en muy mal estado de conservación. Así, cuando contemplamos lo que queda de la famosa pintura mural de Leonardo, *La Última Cena* (figs. 190-191), tenemos que esforzarnos en imaginar cómo pudo aparecer a los ojos de los monjes para los cuales fue realizada. La pintura cubre una de las paredes de un recinto oblongo, empleado como refectorio por los monjes del monasterio de Santa Maria delle Grazie de Milán. Hay que imaginarse el momento en que la pintura se descubrió y cuando, junto a las largas mesas de los monjes, apareció la de Jesucristo y sus apóstoles. Nunca se había mostrado con tanta fidelidad y tan lleno de vida el episodio sagrado. Era como si se hubiera añadido otro comedor al de ellos, en el cual *La Última Cena* había alcanzado forma tangible. ¡Con cuánta precisión caía la luz sobre la mesa, confiriendo cuerpo y solidez a las figuras! Acaso, lo primero que maravilló a los monjes fue el verismo de todos los pormenores, los platos sobre el mantel y los pliegues de los ropajes. Entonces, como ahora, las obras de arte eran juzgadas a menudo por gente poco entendida en razón de su naturalismo. Pero ésta pudo haber sido tan sólo la reacción primera. Una vez que admiraron suficientemente su extraordinaria ilusión de realidad, los monjes considerarían de qué modo había presentado Leonardo el tema bíblico. No había nada en esta obra que se asemejase a las viejas representaciones del mismo asunto. En esas versiones tradicionales se veía a los apóstoles sentados sosegadamente en torno a la mesa —solamente Judas quedaba separado del resto—, mientras Jesucristo administraba serenamente el Sacramento. La nueva representación era muy diferente de cualquiera de esas obras. Había algo dramático y angustioso en ella. Leonardo, como Giotto antes de él, había vuelto al texto de las



225

LA CONSECUCIÓN
DE LA
ARMONÍA

190, 191.
Leonardo da
Vinci, *La Última
Cena*. Pintura
mural del
refectorio del
monasterio de
Santa Maria delle
Grazie, Milán.
Entre 1495 y
1498.



Escrituras, y se había esforzado en hacer visible el momento en el que Jesucristo pronunció las palabras: «En verdad os digo que uno de vosotros me traicionará», y muy entristecido, cada uno de los apóstoles empezó a decirle: «¿Soy acaso yo, Señor?» (Mateo, 26: 21-22). El Evangelio de San Juan añade que «uno de ellos, el amado de Jesús, estaba recostado sobre el pecho del Maestro; Simón Pedro le hizo señal, diciéndole: Pregúntale de quién habla» (Juan, 13: 23-24). Es este preguntar y señalar el que introduce el movimiento en la escena. Jesucristo acaba de pronunciar las trágicas palabras, y los que están a su lado retroceden asustados al escuchar la revelación. Algunos parecen proclamar su inocencia y amor; otros, discutir gravemente acerca de lo que el Señor puede haber dado a entender, y otros parecen mirarle ansiando una explicación de las palabras que acaba de pronunciar. San Pedro, el más impetuoso de todos, se precipita hacia san Juan, que está sentado a la derecha de Jesús. Al murmurar algo al oído de san Juan, inadvertidamente empuja hacia delante a Judas. Este no se halla separado del resto y, sin embargo, parece aislado. El es el único que no gesticula ni pregunta; inclinado hacia delante, inquiere con la mirada algún indicio de sospecha o de ira, en contraste dramático con la figura de Cristo, serena y resignada en medio de la agitación. Nos gustaría saber cuánto tardarían los primeros espectadores en darse cuenta del arte consumado con que se ordenó todo este movimiento dramático. A pesar de la agitación causada por las palabras de Jesucristo, no hay nada caótico en el cuadro. Los doce apóstoles parecen formar con toda naturalidad cuatro grupos de tres, relacionados unos con otros mediante gestos y movimientos. Hay tanto orden en esta variedad, y tanta variedad en este orden, que no se acaba nunca de admirar el juego armónico y la correspondencia entre unos movimientos y otros. Tal vez sólo podamos apreciar el logro de Leonardo en esta composición si consideramos de nuevo el problema estudiado al describir el San Sebastián de Pollaiuolo (pág. 197, fig. 171). Recordemos cómo lucharon los artistas de aquella generación para conciliar las exigencias del realismo con las del esquema dibujístico. Recordemos cuán rígida y artificiosa nos pareció la solución de Pollaiuolo a este problema. Leonardo, que era un poco más joven que Pollaiuolo, lo resolvió con aparente facilidad. Si se olvida por un momento lo que la escena representa, se puede disfrutar con la contemplación del hermoso esquema formado por las figuras. La composición parece poseer la armonía y natural equilibrio que caracterizó a las pinturas góticas, y que artistas como Rogier van der Weyden y Botticelli, cada uno a su manera, trataron de recuperar para el arte. Pero Leonardo no juzgó necesario sacrificar la corrección del dibujo, o la exacta observación, a las exigencias de un esquema satisfactorio. Si se olvida la belleza de la composición, nos sentimos enfrentados de pronto con un trozo de la realidad tan palpitante y sorprendente como los que hemos visto en las obras de Masaccio o Donatello. Y ni siquiera este acierto agota la verdadera grandezza de la obra, pues más allá de aspectos técnicos, como la composición y el dibujo, tenemos que admirar la profunda penetración de Leonardo en lo que respecta a la conducta y reacciones humanas y la poderosa imaginación que le permitió colocar la escena ante nuestros ojos. Un testigo ocular nos refiere que vio a menudo a Leonardo trabajando en *La Última Cena*, y que se pasaba días



192. Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*. Hacia 1502. París, Louvre.

enteros sobre el andamio de brazos cruzados mirando críticamente lo que ya había hecho antes de dar una sola pincelada. Es el fruto de este pensar lo que él nos ha legado, y aun en su estado ruinoso, *La Última Cena* sigue siendo uno de los grandes milagros debidos al genio del hombre.

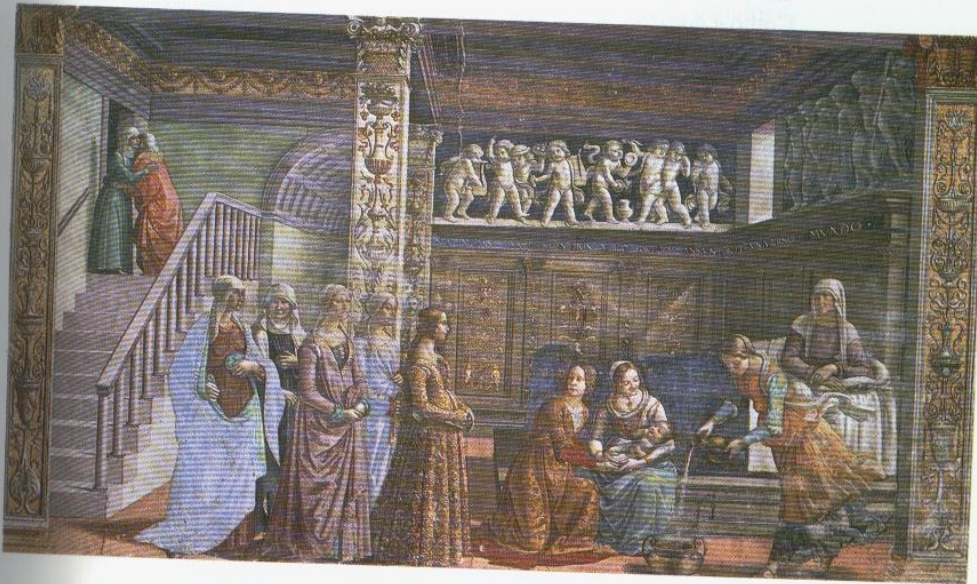
Hay otra obra de Leonardo que quizá es más famosa que *La Última Cena*: el retrato de una dama florentina cuyo nombre era Lisa, *Mona Lisa* (fig. 192). Fama tan grande como la de la *Mona Lisa* de Leonardo no es una verdadera bendición para una obra de arte. Acabamos por hastiarnos de verla tan frecuentemente en las tarjetas postales e incluso en tantos anuncios, y nos resulta difícil considerarla como obra de un hombre de carne y hueso, en la que éste representó a otra persona también de verdad. Pero merece la pena que nos olvidemos de lo que sabemos, o creemos saber acerca del cuadro, y lo contemplemos como si fuésemos las primeras personas que pusieran sus ojos en él. Lo

que al pronto nos sorprende es el grado asombroso en que Mona Lisa parece vivir. Realmente se diría que nos observa y que piensa por sí misma. Como un ser vivo, parece cambiar ante nuestros ojos y mirar de manera distinta cada vez que volvemos a ella. Incluso ante las fotografías del cuadro experimentamos esta extraña sensación; pero frente al original, en el Museo del Louvre de París, el hecho es aún más extraordinario. Unas veces parece reírse de nosotros; otras, cuando volvemos a mirarla nos parece advertir cierta amargura en su sonrisa. Todo esto parece un tanto misterioso, y así es, realmente, el efecto propio de toda gran obra de arte. Sin embargo, Leonardo pensó conscientemente cómo conseguir ese efecto y por qué medios. El gran observador de la Naturaleza supo más acerca del modo en que se emplean los ojos que cualquiera de los que vivieron antes de él. Vio claramente un problema que la conquista de la Naturaleza había planteado a los artistas; un problema no menos intrincado que el de combinar correctamente el dibujo con la composición armónica. Las grandes obras de los maestros del *Quattrocento* italiano que siguieron la vía abierta por Masaccio tenían una cosa en común: sus figuras parecían algo rígidas y esquinadas, casi de madera. Lo curioso es que evidentemente no era responsable de este efecto la falta de paciencia o de conocimientos. Nadie más paciente en sus imitaciones de la Naturaleza que Van Eyck (pág. 181, fig. 159); nadie que supiera más acerca de la corrección en el dibujo y la perspectiva que Mantegna (pág. 193, fig. 169). Y, sin embargo, a pesar de toda la grandiosidad y lo sugeridor de sus representaciones de la Naturaleza, sus figuras más parecen estatuas que seres vivos. La razón de ello puede proceder de que, cuanto más conscientemente copiamos una figura, línea a línea y detalle por detalle, menos podemos imaginarnos cómo se mueve y respira realmente. Parece como si, de pronto, el pintor hubiera arrojado un espejo sobre ella y la hubiera encerrado allí para siempre, como pasa en el cuento de «La Bella Durmiente». Los artistas intentaron vencer esta dificultad de varios modos. Botticelli, por ejemplo (pág. 198, fig. 172), trató de realzar en sus cuadros el ondear de los cabellos y los flotantes adornos de sus figuras, para hacerlas menos rígidas de contornos. Pero sólo Leonardo encontró la verdadera solución al problema. El pintor debía dejar al espectador algo que adivinar. Si los contornos no estaban tan estrictamente dibujados, si la forma era dejada con cierta vaguedad, como si desapareciera en la sombra, esta impresión de dureza y rigidez sería evitada. Esta es la famosa invención de Leonardo que los italianos demoninan *sfumato*: el contorno borroso y los colores suavizados que permiten fundir una sombra con otra y que siempre dejan algo a nuestra imaginación. Si volvemos ahora a contemplar la *Mona Lisa*, comprenderemos algo de su misteriosa apariencia. Vemos que Leonardo ha empleado los recursos del *sfumato* con deliberación extrema. Todo aquel que ha tratado de dibujar o bosquejar un rostro sabe que lo que nosotros llamamos su expresión reside principalmente en dos rasgos: las comisuras de los labios y las puntas de los ojos. Precisamente son esas partes las que Leonardo dejó deliberadamente en lo incierto, haciendo que se fundan con sombras suaves. Por este motivo nunca llegamos a saber con certeza cómo nos mira realmente Mona Lisa. Su expresión siempre parece escapársenos. No es sólo, claro está, tal vaguedad la

que produce este efecto. Hay motivos más profundos. Leonardo hizo una cosa muy atrevida, a la que tal vez sólo podía arriesgarse un pintor de su consumada maestría. Si observamos atentamente el cuadro veremos que los dos lados no coinciden exactamente entre sí. Esto se halla más de manifiesto en el paisaje fantástico del fondo. El horizonte en la parte izquierda parece hallarse más alto que en la derecha. En consecuencia, cuando centramos nuestras miradas sobre el lado izquierdo del cuadro, la mujer parece más alta o más erguida que si tomamos como centro la derecha. Y su rostro, asimismo, parece modificarse con este cambio de posición, porque también en este caso las dos partes no se corresponden con exactitud. Pero con todos estos recursos artificiosos, Leonardo pudo haber producido un habilidoso juego de manos más que una gran obra de arte, si no hubiera sabido exactamente hasta dónde podía llegar y si no hubiera contrarrestado esta atrevida desviación de la Naturaleza mediante una representación maravillosa del cuerpo viviente. Véase de qué modo está modelada la mano, o cómo están hechas las mangas con sus diminutas arrugas. Leonardo podía ser tan obstinado como cualquiera de sus predecesores en la paciente observación de la Naturaleza. Pero ya no era un mero y fiel servidor de ella. Desde épocas remotas, en un lejano pasado, los retratos se miraron con respeto, por creerse que al conservar el artista la apariencia visible, conservaba también el alma de la persona retratada. Ahora, el gran hombre de ciencia, Leonardo, convirtió en realidad algo de los sueños y temores de esos primeros hacedores de imágenes. Conoció el arte de magia de infundir vida a los colores esparcidos con sus pinceles prodigiosos.

El segundo gran florentino cuya obra hizo tan famoso el arte italiano del siglo XVI (*Cinquecento*) fue Miguel Angel Buonarroti (1475-1564). Miguel Angel era veintitrés años más joven que Leonardo y le sobrevivió cuarenta y

193.
Ghirlandaio, *La
natividad de la
Virgen*. Pintura
mural de la
iglesia de Santa
Maria Novella,
en Florencia.
Acabada en 1491.



cinco años. En su larga vida fue testigo de un completo cambio respecto a la situación del artista. Hasta cierto punto fue él mismo quien trajo este cambio. Cuando tenía trece años inició su aprendizaje, que duraría tres, en el activo taller de uno de los maestros principales de la Florencia de fines de *Quattrocento*, el pintor Domenico Ghirlandaio (1449-1494). Ghirlandaio fue uno de esos maestros cuyas obras apreciamos más por la fidelidad con que reflejan el colorido de la época que por ningún mérito sobresaliente. Supo cómo expresar agradablemente los temas religiosos, como si tales asuntos acabasen de suceder entre los ricos ciudadanos florentinos del círculo de los Médicis que eran sus clientes. La figura 193 representa el nacimiento de la Virgen, y en ella vemos a las amistades de su madre, santa Ana, viniendo a visitarla y felicitarla. Nos introducimos en una elegante habitación de fines del siglo XV y presenciamos una reverente visita de las damas acomodadas de la sociedad. Ghirlandaio demostró que sabía distribuir diestramente los grupos y halagar a los ojos. Mostró que compartía las inclinaciones de sus contemporáneos respecto a los temas del arte antiguo, pues puso buen cuidado en pintar un relieve de niños danzantes, a la manera clásica, en el fondo de la habitación.

En este taller, el joven Miguel Ángel pudo aprender ciertamente todos los recursos técnicos del oficio, una sólida técnica para la pintura de frescos, y adiestrarse perfectamente en el arte del dibujo. Pero, por lo que sabemos, Miguel Ángel no tenía en mucho los días que pasó en el taller de este acreditado pintor. Sus ideas acerca del arte eran distintas. En lugar de adquirir la fácil manera de Ghirlandaio, se puso a estudiar las obras de los grandes maestros del pasado, de Giotto, Masaccio, Donatello, y de los escultores griegos y romanos cuyas obras podía contemplar en la colección de los Médicis. Trató de penetrar en los secretos de los escultores antiguos, que supieron representar la belleza del cuerpo humano en movimiento, con todos sus músculos y tendones. Como Leonardo, no se contentaba con aprender las leyes de la anatomía de segunda mano, esto es, a través de la escultura antigua. Investigó por sí mismo en la anatomía humana, diseccionó cuerpos, y dibujó, tomando modelos, hasta que la figura humana no pareciera ofrecerle secreto alguno. Pero, a diferencia de Leonardo, para quien el hombre era sólo uno de los muchos fascinantes arcanos de la Naturaleza, Miguel Ángel se esforzó con una increíble uniformidad de propósito en dominar este problema humano por completo. Su poder de concentración y la retentiva de su memoria debieron ser tan extraordinarios, que pronto no hubo actitud ni movimiento que encontrara difícil dibujar. De hecho, parece que las dificultades sólo le producían atracción. Actitudes y posiciones que muchos grandes artistas del *Quattrocento* podían haber dudado en introducir en sus obras, por temor de fracasar al representarlos ajustadamente, sólo estimularon su ambición artística, y pronto se rumoreó que este joven artista no sólo había igualado a los renombrados maestros de la antigüedad clásica, sino que realmente los había sobrepasado. Hoy, cuando los artistas jóvenes pasan varios años en la escuela de arte estudiando anatomía, el desnudo, la perspectiva y todos los recursos del arte de dibujar, cuando muchos cronistas deportivos o cartelistas modestos pueden haber adquirido facilidad en dibujar figuras humanas desde todos los ángulos, puede resultarnos difícil

comprender la enorme admiración que el saber y la consumada destreza de Miguel Angel despertaron en su época. A los treinta años era universalmente conocido como uno de los maestros más destacados de la época, y equiparado su estilo al genio de Leonardo. La ciudad de Florencia le honró encargándole, a la par que a Leonardo, la pintura de un episodio de la historia florentina sobre una pared de la sala del consejo. Fue un momento de gran intensidad en la historia del arte aquel en que estos dos grandes genios contendieron por el triunfo, y toda Florencia aguardaba con impaciencia el desarrollo de sus apuntes y preparaciones. Desgraciadamente, las obras no se concluyeron nunca. Leonardo volvió a Milán y Miguel Angel recibió un encargo que debió halagar más aún sus entusiasmos. El papa Julio II deseaba su presencia en Roma para que erigiera un mausoleo para él que fuera digno del Jefe de la Cristianidad. Tenemos noticias de los ambiciosos planes de este Papa inteligente y duro, y no es difícil de imaginar cuán fascinado debió quedar Miguel Angel al tener que trabajar para un hombre que poseía los medios y la voluntad de llevar a cabo los proyectos más atrevidos. Con la autorización del Papa, se puso inmediatamente en camino para las famosas canteras de mármol de Carrara y escoger allí los bloques con que esculpir el gigantesco mausoleo. El joven artista quedó arrobado ante la vista de todas esas rocas de mármol, que parecía esperar su cincel para convertirse en estatuas como el mundo no había visto jamás. Permaneció durante más de seis meses en las canteras, comprando, eligiendo y rechazando, con la mente en ebullición constante de imágenes. Deseaba liberar las figuras de las piedras en las cuales dormían. Pero cuando regresó y puso manos a la obra descubrió de pronto que el entusiasmo del Papa por la gran empresa se había enfriado manifiestamente. Sabemos hoy que una de las principales razones de la indecisión del Papa fue que su proyecto para un mausoleo entró en conflicto con otro, suyo también, pero que aún le apasionaba más: el de una nueva basílica de San Pedro. El mausoleo estaba destinado, primitivamente, a alojarse en el edificio antiguo, y si éste tenía que derribarse, ¿dónde albergar el monumento funerario? Miguel Angel, en su profunda contrariedad, sospechó que existieran otras causas por medio. Imaginó intrigas, y hasta temió que sus rivales, sobre todo Bramante, el arquitecto de la nueva basílica de San Pedro, quisieran envenenarle. En un raptó de cólera y de temor abandonó Roma por Florencia, y escribió una carta altanera al Papa diciéndole que si quería algo de él podía ir allí a buscarle.

Lo más notable de este incidente es que el Papa no perdió su ecuanimidad, sino que inició negociaciones formales con el principal dignatario de la ciudad de Florencia para que persuadiera al joven escultor y le hiciera regresar. Todos los interesados en el asunto parecían estar de acuerdo en que los movimientos y proyectos de este joven artista eran tan importantes como cualquier delicado asunto del Estado. Los florentinos llegaron a temer que el Papa se volviese contra ellos si seguían dándole asilo. El alto dignatario de la ciudad de Florencia convenció por consiguiente a Miguel Angel de que volviera al servicio de Julio II, y le dio una carta de recomendación en la cual decía que su arte no tenía parangón en toda Italia, ni acaso, en todo el orbe, y que, sólo con tratarle amablemente «realizaría cosas que asombrarían al mundo». Por una

vez, una nota diplomática declaró la verdad. Cuando Miguel Angel volvió a Roma, el Papa le hizo aceptar otro encargo. Había una capilla en el Vaticano que, mandada construir por Sixto IV, recibió el nombre de «Capilla Sixtina». Las paredes de esta capilla habían sido decoradas por los pintores más famosos de la generación anterior: Botticelli, Ghirlandaio y otros. Pero la bóveda aún estaba vacía. El Papa sugirió que la pintara Miguel Angel. Este hizo cuanto pudo para eludir el encargo. Dijo que él no era en realidad pintor, sino escultor. Estaba convencido de que esta ingrata tarea había recaído sobre él a consecuencia de las intrigas de sus enemigos. Como el Papa insistía, empezó a realizar un modesto boceto de doce apóstoles en nichos, y a encargar a ayudantes florentinos que le auxiliaran en la obra. Pero de pronto se encerró en la capilla, no dejó a nadie que se acercara, y se puso a trabajar solo en una obra que ha seguido, en realidad, «maravillando al mundo entero» desde el instante en que fue mostrada.

Es muy difícil para un mortal corriente imaginar cómo pudo ser posible que un ser humano realizara lo que Miguel Angel creó en cuatro años de labor solitaria sobre el andamiaje de la capilla papal. El mero esfuerzo físico de pintar este enorme fresco sobre el techo de la capilla, de preparar y esbozar detalladamente las escenas y transferirlas a la pared, es fantástico. Miguel Angel tuvo que echarse de espaldas y pintar mirando hacia arriba. En efecto, llegó a habituarse tanto a esta violenta posición que hasta cuando recibía una carta durante esa época tenía que ponérsela delante y echar la cabeza hacia atrás para leerla. Pero el trabajo físico de un hombre cubriendo este ingente espacio sin ayuda de nadie no es nada comparado con el esfuerzo intelectual y artístico. La riqueza de siempre nuevas creaciones, la sostenida maestría en la ejecución de cada detalle, y, sobre todo, la grandiosidad de las visiones que Miguel Angel reveló a los que vinieron tras él, han dado a la Humanidad una idea completamente nueva del poder del genio.

Se ven a menudo ilustraciones de pormenores de esta obra gigantesca, pero nunca se contemplarán lo suficiente. Sin embargo, la impresión que produce este conjunto, cuando se entra en la capilla, es aún muy distinta a la suma de todas las fotografías que puedan haberse visto. La capilla parece una sala de juntas muy espaciosa y alta, con una bóveda baja. En la parte más alta de las paredes vemos una franja de pinturas con temas relativos a Moisés y a Jesucristo, a la manera tradicional de los predecesores de Miguel Angel. Pero cuando miramos hacia arriba nos parece introducirnos en un mundo distinto. Es un cosmos de dimensiones sobrehumanas. En la bóveda que se eleva entre los cinco ventanales a cada lado de la capilla, Miguel Angel colocó imágenes gigantescas de los profetas del Antiguo Testamento que hablaron a los judíos de la venida del Mesías, alternando con figuras de las sibilas, las que, según una antigua tradición, predijeron a los gentiles la llegada de Jesucristo. Los pintó como hombres y mujeres poderosos, sentados en profunda meditación, leyendo, escribiendo, argumentando, o como si estuvieran escuchando una voz interior. Entre estas hileras de figuras mayores que el natural, en el techo propiamente dicho, pintó el tema de la Creación y el de Noé. Pero como esta intensa tarea no satisfizo su ímpetu de crear siempre nuevas imágenes, llenó



194. Miguel Angel, *Fragmento del techo de la Capilla Sixtina del Vaticano*. Entre 1508 y 1512.

los intersticios entre esas pinturas con una abrumadora muchedumbre de figuras, algunas a manera de estatuas, otras como jóvenes palpitantes de belleza sobrenatural, sosteniendo festones y medallones, con aún nuevos temas en su interior. Y esto, todavía, no es más que la pieza central. Aparte en las bovedillas y debajo de ellas pintó una interminable sucesión de hombres y mujeres infinitamente variados: los antepasados de Jesucristo tal como aparecen enumerados en los Evangelios.

Cuando vemos esta riqueza de figuras en una reproducción fotográfica podemos sospechar que acaso el techo parezca desequilibrado y superabundante. Una de las grandes sorpresas, al entrar en la Capilla Sixtina, es hallar cuán armonioso y sencillo nos parece todo si lo contemplamos simplemente como una soberbia obra decorativa; qué fundida y sobria es su gama de color y cuán precisa la disposición del conjunto. Lo que se muestra en la figura 194 no es más que un pequeño fragmento de la obra total, un sector, por decirlo así, del techo abovedado. Aquí, a un lado, está el profeta Daniel con un gran libro, que sostiene un niño colocado entre sus rodillas, volviéndose para tomar una nota de lo que ha leído. En el lado opuesto está la sibila «persa», una anciana en traje oriental, con un libro junto a los ojos, enfrascada asimismo en su examen de los textos sagrados. El asiento de mármol que ocupan está adornado con estatuas de niños que juegan, y sobre ellos, uno a cada lado, dos de los desnudos que alegremente ligan medallones al techo. En estas asombrosas imágenes se despliegan toda la maestría de Miguel Angel al dibujar el cuerpo humano en cualquier posición y desde cualquier ángulo. Son jóvenes atletas maravillosamente musculados, volviéndose en cualquier dirección imaginable, pero ingeniándose siempre para quedar airosos. Hay lo menos veinte de ellos en el techo; si uno fue ejecutado con maestría, el siguiente habría de superarlo; y apenas cabe dudar de que muchas de las ideas que nacerían a la vida en los mármoles de Carrara se agolparon en la mente de Miguel Angel mientras pintó el techo de la Capilla Sixtina. Puede verse la extraordinaria maestría que poseyó y cómo su contrariedad y su cólera al verse obligado a no seguir trabajando en su materia preferida le espoleó aún más a demostrar a sus enemigos, verdaderos o imaginarios, que si ellos le comprometían a pintar, ¡ya verían!

Sabemos cuán minuciosamente estudiaba Miguel Angel cada detalle, y con cuánto cuidado preparaba en el dibujo cada figura. La figura 195 muestra una hoja de su cuaderno de apuntes, sobre la que ha estudiado las formas de un modelo para una de las sibilas. Vemos el juego de los músculos, tal como nadie los vio y representó desde los maestros griegos. Pero si probó ser un virtuoso inigualable en esos famosos desnudos, demostró algo infinitamente superior en la ilustración de los temas bíblicos que forman el centro de la composición. Allí vemos al Señor, haciendo surgir, con poderosos ademanes, las plantas, los cuerpos celestes, la vida animal y el hombre. No resulta exagerado decir que la representación de Dios Padre —tal como ha vivido en las mentes, de generación en generación no sólo de artistas, sino de personas humildes, que quizá nunca escucharon el nombre de Miguel Angel— se formó y modeló a través de la influencia directa o indirecta de estas grandes visiones en las que Miguel

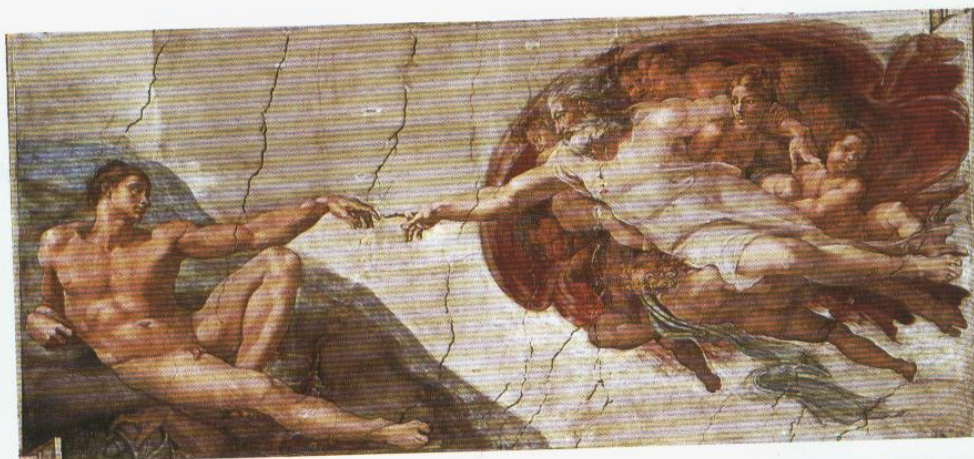


235

LA CONSECUCIÓN
DE LA
ARMONÍA

195. Miguel
Angel: *Estudios
para una de las
Sibilas del techo
de la Sixtina.*
Nueva York,
Metropolitan
Museum of Art.

Angel ilustró el acto de la Creación. Quizá la más famosa y sorprendente es la creación de Adán en uno de los grandes recuadros (fig. 196). Los artistas anteriores a Miguel Angel ya habían pintado a Adán yaciendo en tierra y siendo llamado a la vida por un simple toque de la mano de Dios, pero nadie había llegado a expresar la grandeza del misterio de la Creación con tanta fuerza y tan sencillamente. No hay nada en esta pintura que distraiga la atención del tema central. Adán está echado en tierra con todo el vigor y la belleza que corresponde al primer hombre; por el otro lado, se acerca Dios Padre, llevado y sostenido por sus ángeles, envuelto en un manto majestuoso, hinchado como una vela y sugiriendo la facilidad con que flota en el vacío. Cuando extiende su mano, sin tocar siquiera el dedo de Adán, casi podemos ver al primer hombre despertando de un sueño profundo para contemplar el paternal rostro de su Hacedor. Uno de los mayores milagros del arte es éste de cómo llegó Miguel Angel a hacer del toque de la mano divina el centro y punto



196. Miguel
Angel, *La
creación de Adán*.
Detalle de la
figura 194.

culminante de la pintura y cómo nos hizo ver la idea de omnipotencia mediante la facilidad y el poder de su ademán creador.

Apenas había concluido Miguel Angel su gran obra en la Capilla Sixtina, en 1512, cuando afanosamente se volvió a sus bloques de mármol para proseguir con el mausoleo de Julio II. Se propuso adornarlo con estatuas de cautivos, tal como había observado en los monumentos funerarios romanos, aunque es posible que pensara dar a estas figuras un sentido simbólico. Una de ellas es la de «El esclavo moribundo» de la figura 197.

Si alguien pudo llegar a creer que, tras el tremendo esfuerzo realizado en la Sixtina, la imaginación de Miguel Angel se había secado, pronto advertiría su error. Cuando volvió a enfrentarse con su preciado material, su poder pareció agigantarse más aún. Mientras en el «Adán» Miguel Angel representó el momento en que la vida entra en el hermoso cuerpo de un joven lleno de vigor, ahora, en «El esclavo moribundo», eligió el instante en que la vida huye y el cuerpo es entregado a las leyes de la materia inerte. Hay una indecible belleza en este último momento de distensión total y de descanso de la lucha por la vida, en esta actitud de laxitud y resignación. Es difícil darse cuenta de que esta obra es una estatua de piedra fría y sin vida cuando nos hallamos frente a ella en el Louvre de París. Parece moverse ante nuestros ojos y, sin embargo, está quieta. Tal efecto es, probablemente, el que Miguel se propuso conseguir. Uno de los secretos de su arte que más ha maravillado siempre, es el de que cuanto más agita y contorsiona a sus figuras en violentos movimientos, más firme, sólido y sencillo resulta su contorno. La razón de ello estriba en que, desde el principio, Miguel Angel trató siempre de concebir sus figuras como si se hallaran ya contenidas en el bloque de mármol en que trabajaba; su tarea en cuanto escultor, como él mismo dijo, no era sino la de quitarle al bloque lo que le sobraba. De este modo, la simple forma de un bloque quedaba reflejada en el contorno de las esculturas, y éstas encajadas dentro de un lúcido esquema por mucho movimiento que el cuerpo pudiera tener.

Si Miguel Angel era ya famoso cuando Julio II le hizo ir a Roma, su fama

al terminar estas obras fue tal que jamás gozó de otra semejante ningún artista. Pero esta extraordinaria nombradía empezó a hacersele enojosa, puesto que no le permitía concluir nunca el sueño de su juventud: el mausoleo de Julio II. Cuando éste murió, otro papa requirió los servicios del más famoso de los artistas de su tiempo; y cada papa sucesivo parecía más afanoso que su antecesor en dejar su nombre ligado al de Miguel Angel. Pero mientras príncipes y papas se sobrepujaban unos a otros en asegurarse los servicios del anciano maestro, éste parecía concentrarse cada vez más en sí mismo y volverse más exigente en sus opiniones. Los poemas que escribió muestran que se hallaba obsesionado por las dudas de si su arte habría sido pecado, mientras sus cartas

237

LA CONSECUCCIÓN
DE LA
ARMONÍA



197. Miguel
Angel, *El esclavo
moribundo*.
Estatua de
mármol destinada
a la tumba del
papa Julio II.
Hacia 1516.
Paris, Louvre.

evidencian que cuanto más aumentaba en la estimación del mundo, más amargado y extraño se volvía. Y no sólo fue admirado, sino también temido, no perdonando a nadie, ni a grandes ni a chicos. No hay duda de que se daba cuenta de su posición social, tan distinta de cuanto recordaba de los días de su juventud. Cuando contaba setenta y siete años, recriminó en una ocasión a un compatriota suyo por haberle dirigido una carta: «Al escultor Miguel Angel.» «Decidle —escribió— que no dirija sus cartas al escultor Miguel Angel, pues aquí solamente se me conoce como Miguel Angel Buonarroti... Nunca he sido pintor ni escultor en el sentido de tener un taller...; aunque he servido a los Papas, lo hice por verme obligado a ello.»

Lo que mejor demuestra cuán sincero fue en su sentimiento de orgullo e independencia es el hecho de que rechazara el pago de su última gran obra, que le ocupó en su senectud: la terminación de la empresa de su, en un tiempo, enemigo Bramante, la coronación de la cúpula de San Pedro. El anciano maestro consideraba este trabajo, realizado en la primera iglesia de la cristiandad, como un servicio a la mayor gloria de Dios, que no debía mancillarse obteniendo de él un provecho mundano. Esta cúpula, elevándose sobre la ciudad de Roma, sostenida por un cerco de columnas gemelas, clara y majestuosa en su silueta, constituye como un digno monumento al espíritu de este artista singular, al que sus contemporáneos dieron el nombre de «divino».

En 1504, época en que Miguel Angel y Leonardo rivalizaban entre sí en Florencia, un joven pintor llegó a la pequeña ciudad de Urbino, en la Umbría. Era Rafael Sanzio (1483-1520), que había realizado obras prometedoras en el taller del jefe de la escuela «umbra», Pietro Perugino (1446-1523). Como el maestro de Miguel Angel, Ghirlandaio, y el maestro de Leonardo, Verrocchio, el de Rafael, Perugino, pertenecía a la generación de aquellos acreditadísimos artistas que necesitaban una gran cantidad de hábiles aprendices para que les ayudaran a sacar adelante los muchos encargos que recibían. Perugino fue uno de tales maestros, y su manera suave y devota en los cuadros de altar le hacía ser respetado por todos. Los problemas en que se debatieron a brazo partido y celosamente los artistas primitivos del *Quattrocento* ya no le ofrecían a él muchas dificultades. Algunas de sus obras más admiradas muestran que supo conseguir el sentido de la profundidad sin romper la armonía del diseño y que aprendió a manejar el *sfumato* de Leonardo, así como a evitar que sus personajes tuvieran una apariencia rígida y tosca. La figura 198 es un cuadro de altar dedicado a san Bernardo. El santo levanta la vista de su libro para mirar a la Virgen que se halla ante él. La composición no puede ser más sencilla y, sin embargo, no hay nada rígido ni forzado en su casi geométrica disposición. Los personajes están repartidos de manera que formen una composición armónica en la que cada cual se mueve con serenidad y holgura. Es cierto que Perugino consiguió esta bella armonía a costa de alguna otra cosa: sacrificó aquella reproducción fidedigna de la Naturaleza en la que se esforzaron con tan apasionada devoción los maestros de *Quattrocento*. Observando los ángeles de Perugino vemos que todos obedecen, sobre poco más o menos, al mismo tipo: un género de belleza creado por él y aplicado, con variantes siempre nuevas, a sus obras. Si contemplamos un número excesivo de éstas,



239

LA CONSECUCIÓN
DE LA
ARMONÍA

198. Perugino,
*La aparición de la
Virgen a san
Bernardo*. Retablo,
hacia 1490.
Munich, Alte
Pinakothek.

podemos llegar a cansarnos de las mismas; pero ellas no tenían por finalidad la de ser contempladas unas junto a otras, en las salas de los museos. Tomados aisladamente algunos de sus mejores cuadros, nos permiten asomarnos a un mundo más sereno y armonioso que el nuestro.

En esta atmósfera fue en la que se educó el joven Rafael, dominando y asimilando rápidamente el estilo de su maestro. Al llegar a Florencia tuvo que enfrentarse con una ardua rivalidad. Leonardo y Miguel Angel, el uno mayor que él en treinta y un años, y el otro en ocho, estaban creando nuevas concepciones artísticas jamás soñadas anteriormente. Otros jóvenes artistas se habrían desalentado ante la reputación de estos gigantes. Rafael, no. Estaba decidido a aprender. Debió darse cuenta de que, en ciertos aspectos, estaba en desventaja. El no poseía ni la vastedad enorme de conocimientos de Leonardo, ni la fuerza de Miguel Angel; pero mientras estos dos genios eran intratables, esquivos e inabordables para el mortal corriente, Rafael fue de una dulzura de carácter que le recomendaría por sí sola a los mecenas más influyentes. Además sabía cómo trabajar, y trabajó hasta ponerse a la altura de aquellos maestros más viejos.

Las mejores obras de Rafael parecen realizadas tan sin esfuerzo, que no se puede relacionar con ellas la idea de una labor dura y obstinada. Para muchos, Rafael es solamente el pintor de esas dulces Madonnas que han llegado a ser tan conocidas como escasamente apreciadas por sí mismas, esto es, pictóricamente. La imagen de la Virgen según Rafael ha sido adoptada por las generaciones siguientes lo mismo que la concepción del Padre Eterno según Miguel Ángel. Vemos reproducciones baratas de estas obras en humildes habitaciones, y concluimos fácilmente que cuadros que obtienen tan general asentimiento deben ser, con toda seguridad, un poco «vulgares». De hecho, su aparente sencillez es hija de un profundo pensamiento, una esmerada concepción y una sabiduría artística inmensa (págs. 15-16, figs. 17, 18). Un cuadro como la «Virgen del Gran Duque» (fig. 199) es verdaderamente «clásico» en el sentido de que ha servido a incontables generaciones como canon de perfección, lo mismo que las obras de Fidias y Praxíteles. No requiere ninguna explicación, y en este sentido es realmente «vulgar». Pero si se le compara con las innumerables representaciones del mismo tema que le precedieron, advertimos que todas han estado tanteando la gran sencillez conseguida al fin por Rafael. Podemos ver lo que éste debe a la serena belleza de los tipos de Perugino; pero ¡qué diferencia entre la superficial simetría del maestro y la plenitud de vida del discípulo! La manera de estar modelado el rostro de la Virgen fundiéndose con la sombra, la manera de hacernos sentir Rafael el volumen del cuerpo envuelto airoosamente en el manto que cae con soltura desde los hombros, la firmeza y ternura con que sostiene al Niño Jesús, todo esto contribuye a producir una sensación de equilibrio perfecto. Percibimos que la alteración del más ligero detalle rompería la armonía del conjunto. Y, sin embargo, no hay nada forzado ni artificioso en la composición. Parece como si no pudiera ser de otro modo, como si hubiera sido así enternamente.

Tras pasar algunos años en Florencia, Rafael se fue a Roma. Probablemente llegó allí en 1508, en la época en que Miguel Ángel acababa de iniciar su tarea en la Capilla Sixtina. Julio II también encontró en seguida trabajo para este joven artista; le encargó que decorara las paredes de varias salas del Vaticano que habían de ser conocidas con el nombre de *stanze*, «estancias». Rafael demostró su maestría del dibujo perfecto y de la composición armónica en una serie de frescos en las paredes y techos de esas estancias. Para apreciar toda la belleza de esas obras se debe pasar algún tiempo en las salas y sentir la armonía y variedad del plan de conjunto, en el que unos movimientos se corresponden con otros y unas formas con otras. Sacadas de su sitio y reducidas a menor tamaño propenden a parecer frías, pues las figuras aisladas, de tamaño natural, que se hallan frente a nosotros cuando contemplamos los frescos, son absorbidas demasiado fácilmente por los grupos. Por el contrario, cuando extraemos esas figuras de su contexto, para que sirvan de ilustraciones de «detalle», pierden una de sus principales funciones: la de formar parte de la grandiosa melodía de la composición total.

Esto no afecta tanto a un fresco de menores dimensiones (fig. 201) que pintó Rafael en la villa (actualmente llamada *Farnesina*) de un rico banquero, Agostino Ghigi. Como tema eligió el de unos versos de un poema del florenti-



241

LA CONSECUCIÓN
DE LA
ARMONÍA

199. Rafael, *La Virgen del Gran Duque*. Hacia 1505. Florencia, Palazzo Pitti.

no Angelo Poliziano, que también inspiró «El nacimiento de Venus» de Botticelli. Esos versos describen la escena en que el toscano gigante Polifemo dirige una canción de amor a Galatea, la hermosa ninfa del mar, mientras ésta cabalga sobre las olas en una carroza tirada por dos delfines, burlándose de su rústica canción, mientras el alegre séquito de otras ninfas y dioses del mar se arremoli-

200. Rafael,
Cabeza de la
ninfa Galatea.
Detalle de la
figura 201.

na en torno a ella. El fresco de Rafael representa a Galatea con sus alegres compañeros. La imagen del gigante tenía que figurar en otro lugar de la sala. Por mucho que se mire esta amable y deliciosa pintura, siempre se descubrirán nuevas bellezas en su rica e intrincada composición. Cada figura parece corresponder a alguna otra, y cada movimiento responde a un contramovimiento. Hemos observado este método en la obra de Pollaiuolo (pág. 197, fig. 171). Pero ¡qué rígida e insípida parece su solución en comparación con la de Rafael! Empecemos por los cupidillos que dirigen sus arcos y flechas al corazón de la ninfa: no solamente el de la derecha de la parte superior se corresponde con el de la izquierda en sus movimientos, sino que además el niño que se desliza delante del carro se corresponde con el que vuela en el punto más alto de la pintura. Lo mismo sucede con el grupo de dioses marinos que parecen girar en torno a la ninfa. Hay dos en las márgenes, que soplan en sus caracolas, y dos





201. Rafael, *El triunfo de Galatea*. Pintura de la Villa Farnesina de Roma. Hacia 1514.



202. Rafael, *El papa León X con dos cardenales*. Probablemente hacia 1518. Florencia, Uffizi.

parejas, delante y atrás, que están haciéndose el amor. Pero lo más admirable es que todos esos diversos movimientos se reflejan y coinciden en la figura misma de Galatea. Su carroza ha sido conducida de izquierda a derecha ondeando hacia atrás el manto de la ninfa, pero ésta, al escuchar la extraña canción de amor, se vuelve sonriendo, y todas las líneas del cuadro, desde las flechas de los amorcillos a las riendas que ella sostiene en sus manos, convergen en su hermoso rostro, en el centro mismo de la composición (fig. 200). Por medio de estos recursos artísticos Rafael consiguió un movimiento incesante en toda la obra, sin dejar que ésta se desequilibre o adquiera rigidez. Los artistas han admirado siempre a Rafael por esta suprema maestría en la disposición de las figuras, y por su consumada destreza en la composición. Del mismo modo que se consideró que Miguel Angel había alcanzado la más alta cima en el dominio del cuerpo humano, se vio en Rafael la realización de lo que la generación precedente trató con tanto ahínco de conseguir: la composición armónica y perfecta con figuras moviéndose libremente.

Existe otra cualidad en las obras de Rafael que fue admirada por sus contemporáneos y por las generaciones subsiguientes: la singular belleza de sus figuras. Cuando concluyó la «Galatea», un cortesano preguntó a Rafael dónde había podido encontrar el modelo para una belleza semejante. El artista respondió que no copiaba ningún modelo específico, sino que seguía «una cierta idea» que se había formado en su mente. En cierto modo, pues, Rafael, como su maestro Perugino, abandonó la fiel reproducción de la Naturaleza que había sido la ambición de tantos artistas del *Quattrocento*, para emplear deliberadamente un tipo imaginario de belleza constante. Si retrocedemos a la época de Praxiteles (pág. 69, fig. 62) recordaremos cómo lo que nosotros llamamos una belleza «ideal» surgió de una lenta aproximación a las formas esquemáticas de la Naturaleza. Ahora el proceso se invirtió. Los artistas trataron de aproximar la Naturaleza a la idea de belleza que se habían formado contemplando las estatuas clásicas, esto es, «idealizaron» el modelo. No estuvo exenta de peligros esta tendencia, pues si el artista «mejoraba» deliberadamente a la Naturaleza, su obra podía parecer amanerada o insípida. Pero si contemplamos nuevamente la obra de Rafael, observaremos que de cualquier modo podía idealizar sin que el resultado perdiera nada de su sinceridad y animación. No hay nada fríamente calculado o esquemático en el encanto de Galatea, moradora de un mundo radiante de amor y de belleza: el mundo de los clásicos, tal como fue visto por sus admiradores italianos del siglo XVI.

Fue por esto por lo que Rafael siguió siendo famoso durante siglos. Quizá los que asocian su nombre únicamente con hermosas Madonnas y con figuras idealizadas del mundo clásico, puedan llegar a sorprenderse al ver el retrato que hizo de su gran cliente el papa León X, de la familia de los Médicis, en compañía de dos cardenales (fig. 202). No hay nada idealizado en este rostro ligeramente hinchado del Papa miope, que acaba de examinar un antiguo manuscrito (del mismo estilo y época que el «Salterio de la reina María», fig. 143). Los terciopelos y damascos, en sus ricos y variados tonos, se suman a la atmósfera de pompa y poder, pero en seguida se hace evidente que estos hombres no están relajados. Eran tiempos difíciles, pues por la misma época en

que se pintó este retrato Lutero había atacado al Papa por el modo en que había reunido el dinero para la nueva iglesia de San Pedro. Precisamente fue a Rafael a quien León X puso a cargo de esta empresa tras la muerte de Bramante, y así llegó a ser también arquitecto, proyectando iglesias, villas y palacios y estudiando las ruinas de la antigua Roma. Pero al revés que su rival Miguel Angel, se llevaba bien con la gente y pudo mantener en funcionamiento un activo taller. Dada su sociabilidad llegó a ser amigo de los grandes dignatarios de la corte papal y los eruditos de su tiempo. Incluso se hablaba de hacerle cardenal cuando murió al cumplir los treinta y siete años, casi tan joven como Mozart, y habiendo llevado a cabo durante su breve existencia una sorprendente diversidad de empresas artísticas. Uno de los más famosos eruditos de la época, el cardenal Bembo, escribió el epitafio para su tumba en el Panteón de Roma:

Esta es la tumba de Rafael. Durante su vida la madre Naturaleza temió ser vencida por él y, a su muerte, morir también.

203. *Miembros del taller de Rafael emplasteciendo, pintando y decorando las Logias.* Relieve en estuco de las Logias del Vaticano, hecho hacia 1518.

