LA HISTORIA DEL
Arte

E. H. GOMBRICH

LA HISTORIA DEL Arte

CONACULTA

EDITORIAL DIANA
MEXICO

12

LA CONQUISTA DE LA REALIDAD

Primera mitad del siglo XV

El término renacimiento significa volver a nacer o instaurar de nuevo, y la idea de semejante renacimiento comenzó a ganar terreno en Italia desde la época de Giotto. Cuando la gente de entonces deseaba elogiar a un poeta o a un artista decía que su obra era tan buena como la de los antiguos. Giotto fue exaltado, en este sentido, como un maestro que condujo el arte a su verdadero renacer; con lo que se quiso significar que su arte fue tan bueno como el de los famosos maestros cuyos elogios hallaron los renacentistas en los escritores clásicos de Grecia y Roma. No es de extrañar que esta idea se hiciera popular en Italia. Los italianos se daban perfecta cuenta del hecho de que, en un remoto pasado, Italia, con Roma su capital, había sido el centro del mundo civilizado, y que su poder y su gloria decayeron desde el momento en que las tribus germánicas de godos y vándalos invadieron su territorio y abatieron el Imperio romano. La idea de un renacer se hallaba íntimamente ligada en el espíritu de los italianos a la de una recuperación de «la grandeza de Roma». El período entre la edad clásica, a la que volvían los ojos con orgullo, y la nueva era de renacimiento que esperaban fue, simplemente, un lastimoso intervalo, la edad intermedia. De este modo, la esperanza en un renacimiento motivó la idea de que el período de intervalo era una edad media, un medievo, y nosotros seguimos aún empleando esta terminología. Puesto que los italianos reprocharon a los godos el hundimiento del Imperio romano, comenzaron por hablar del arte de aquella época denominándolo gótico, lo que quiere decir bárbaro, tal como nosotros seguimos hablando de vandalismo al referirnos a la detrucción inútil de las cosas bellas.

Actualmente sabemos que esas ideas de los italianos tenían escaso fundamento. Eran, a lo sumo, una ruda y muy simplificada expresión de la verdadera marcha de los acontecimientos. Hemos visto que unos setecientos años separaban la irrupción de los godos del nacimiento del arte que llamamos gótico. Sabemos también que el renacimiento del arte, después de la conmoción y el tumulto de la edad de las tinieblas, llegó gradualmente, y que el propio período gótico vio acercarse a grandes pasos este renacer. Posiblemente seamos capaces de explicarnos la razón de que los italianos se dieran menos cuenta de este crecimiento y desarrollo gradual del arte que las gentes que vivían más al norte. Hemos visto que aquéllos se rezagaron durante buena parte del medievo, de tal modo que lo conseguido por Giotto les llegó como una tremenda innovación,

un renacimiento de todo lo grandioso y noble en arte. Los italianos del siglo XIV creían que el arte, la ciencia y la cultura habían florecido en la época clásica, que todas esas cosas habían sido casi destruidas por los bárbaros del norte y que a ellos les correspondía reavivar el glorioso pasado trayéndolo a una nueva época.

En ninguna ciudad fue más intenso este sentimiento de fe y confianza que en la opulenta ciudad mercantil de Florencia. Fue allí, en las primeras décadas del siglo XV, donde un grupo de artistas se puso a crear deliberadamente un arte nuevo rompiendo con las ideas del pasado.

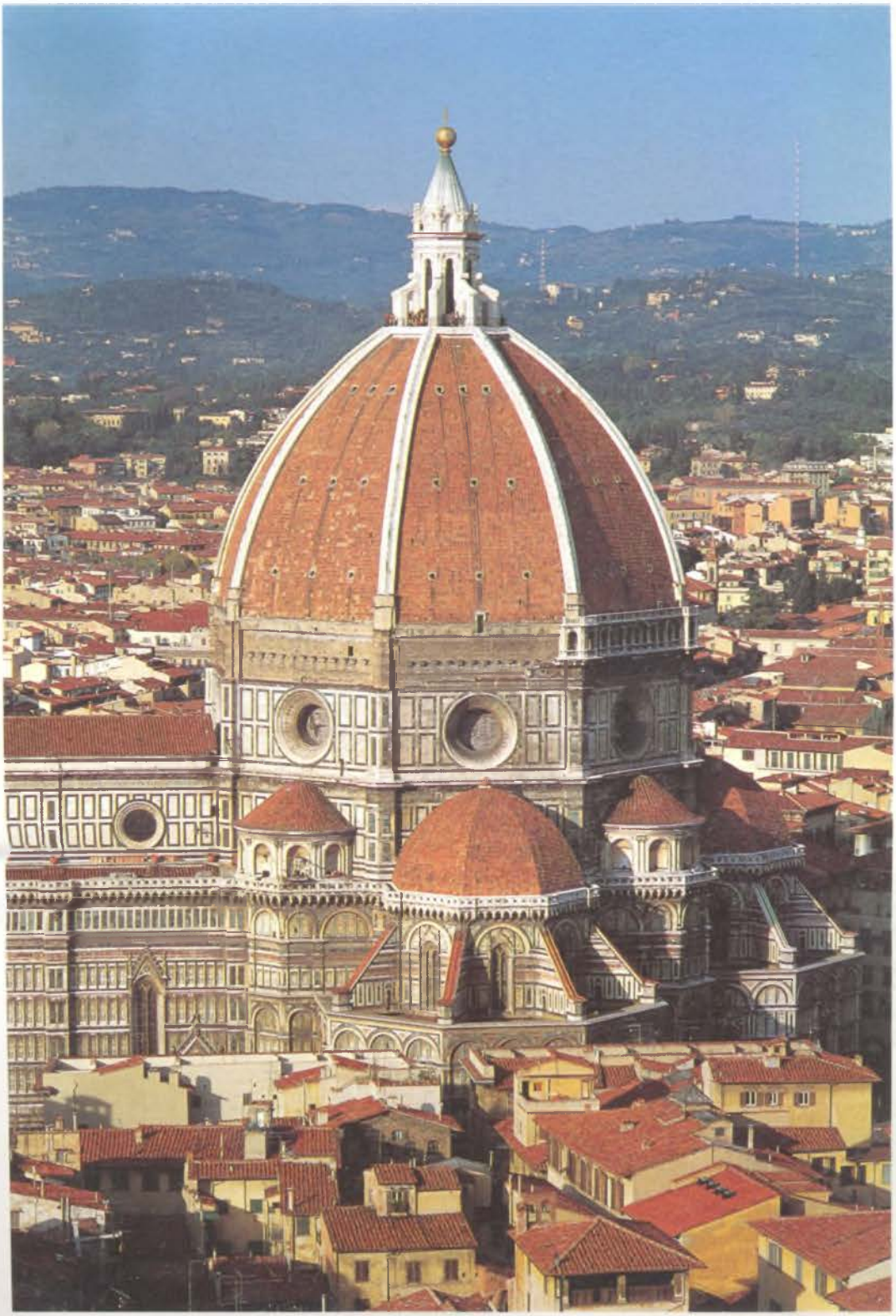
El lider del grupo de jóvenes artistas florentinos fue un arquitecto, Filippo Brunelleschi (1377-1446). Brunelleschi estuvo encargado de terminar la catedral de Florencia. Era en el estilo gótico, y Brunelleschi tuvo que dominar totalmente los principios que formaron parte de la tradición a que aquélla pertenecía. Su fama, en efecto, se debe en parte a principios de construcción y de concepción que no habrían sido posibles sin su conocimiento del sistema gótico de abovedar. Los florentinos desearon que su catedral fuera coronada por una cúpula enorme, pero ningún artista era capaz de cubrir el inmenso espacio abierto entre los pilares sobre los que debía descansar dicha cúpula, hasta que Brunelleschi imaginó un método para realizarla (ilustración 146). Cuando fue requerido para planear nuevas iglesias y otros edificios, decidió dejar a un lado el estilo tradicional, adoptando el programa de aquellos que añoraban un renacimiento de la grandiosidad romana. Se dice que se trasladó a Roma y midió las ruinas de templos y palacios, tomando apuntes de sus formas y adornos. Nunca fue su intención copiar esos antiguos edificios abiertamente. Difícilmente hubieran podido ser adaptados a las necesidades de la Florencia del siglo XV. Lo que se propuso fue conseguir un nuevo modo de construcción, en el cual las formas de la arquitectura clásica se empleasen libremente con objeto de crear modalidades nuevas de belleza y armonía.

146

Filippo Brunelleschi
Duomo de Florencia (catedral), h. 1420-1436.

Lo que sigue siendo más sorprendente en lo conseguido por Brunelleschi es que realmente logró imponer este programa. Durante casi cinco siglos los arquitectos de Europa y de América siguieron sus pasos. Por dondequiera que vayamos en nuestras ciudades y villas encontraremos edificios en los que se han empleado formas clásicas tales como columnas y fachadas. Ha sido sólo en el siglo XX cuando los arquitectos empiezan a poner en duda el programa de Brunelleschi y a reaccionar contra la tradición arquitectónica renacentista, del mismo modo que ésta reaccionó contra la tradición gótica. Pero la mayoría de las casas que se construyen ahora, incluso aquellas que no tienen columnas ni adornos semejantes, aún conservan residuos de formas clásicas en las molduras sobre las puertas o en los encuadramientos de las ventanas, o en las proporciones del edificio. Si Brunelleschi se propuso crear la arquitectura de una era nueva, ciertamente lo consiguió.

La ilustración 147 muestra la fachada de una pequeña iglesia construida por



147

Filippo Brunelleschi
Capilla Pazzi,
Florencia, h. 1430.

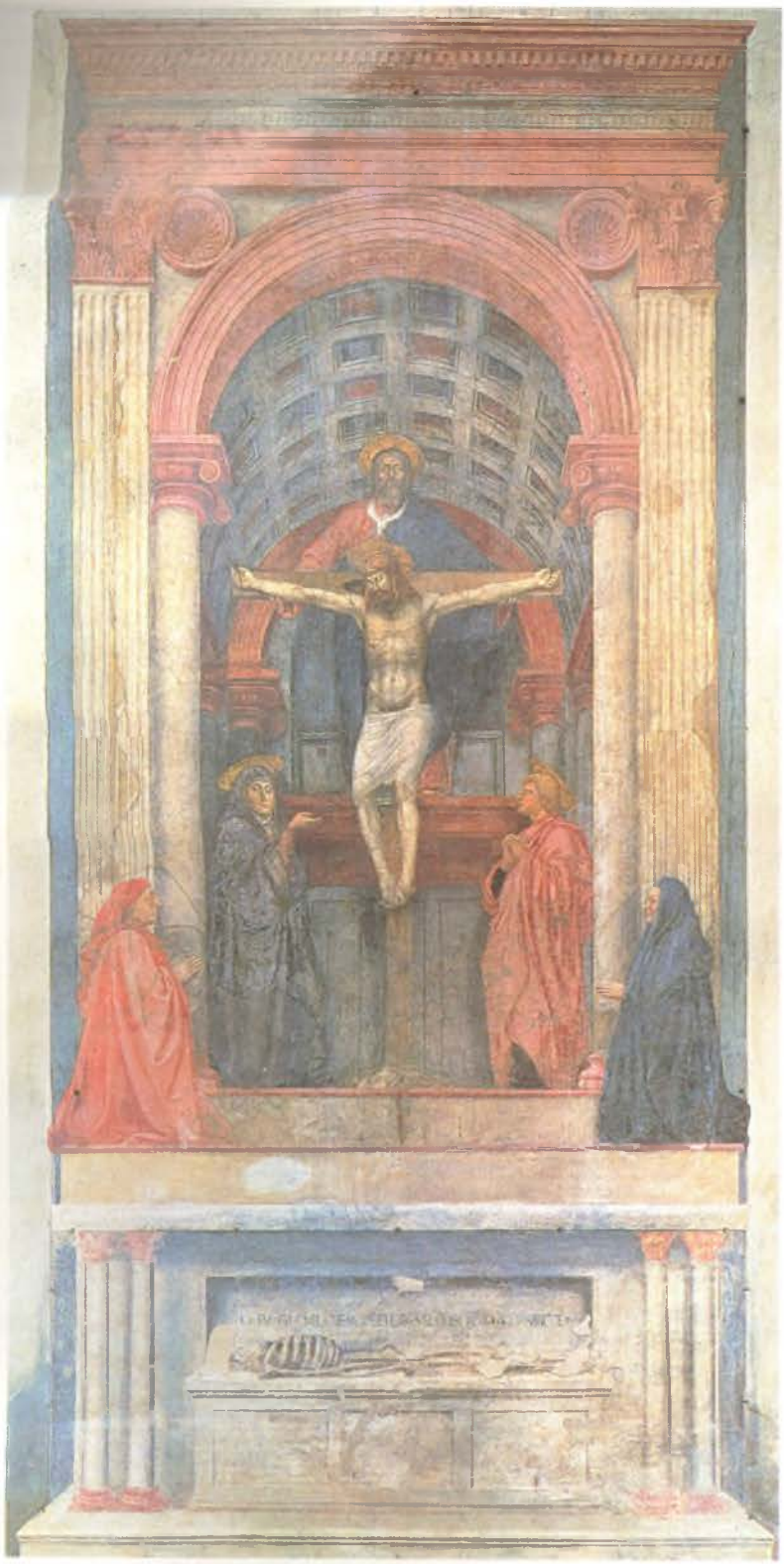
Iglesia del
Renacimiento
temprano.

Brunelleschi para la poderosa familia Pazzi, en Florencia. Observamos en seguida que tiene poco de común con cualquier templo clásico, pero menos todavía con las formas empleadas por los arquitectos góticos. Brunelleschi combinó columnas, pilastras y arcos en su propio estilo para conseguir un efecto de levedad y gracia distinto de todo lo realizado anteriormente. Detalles como el armazón de la puerta, con sus timpanillos clásicos, muestran cuán atentamente había estudiado Brunelleschi las ruinas de la antigüedad y edificios tales como el Panteón (pág. 120, ilustración 75). Compárese el modo en que se forma el arco y cómo se intercala en el piso superior con sus pilastras (semicolumnas planas). Apreciamos su estudio de las formas romanas con mayor claridad cuando entramos en la iglesia (ilustración 148). Nada en este brillante y bien proporcionado interior tiene que ver con los rasgos que los arquitectos góticos tenían en tan alta estima. No hay grandes ventanales ni ágiles pilares. En lugar de ellos, la blanca pared está subdividida en grises pilastras que comunican la idea de un orden clásico, aunque no desempeñen ninguna función real en la estructura del edificio. Brunelleschi sólo las puso allí para destacar la forma y las proporciones del interior.

148

Filippo Brunelleschi
Interior de la capilla
Pazzi, Florencia,
h. 1430.

Brunelleschi no sólo fue el iniciador de la arquitectura del Renacimiento. Se cree que a él se le debe otro importante descubrimiento en el terreno del arte,



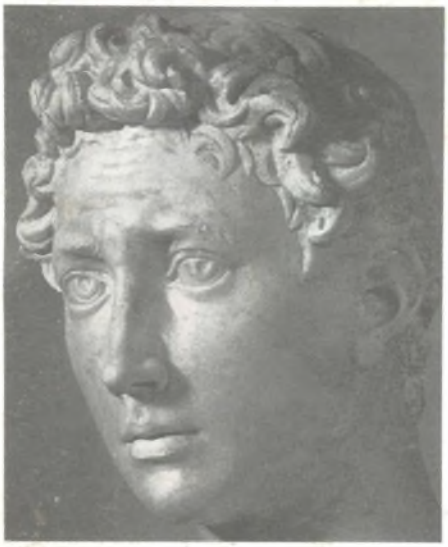
149

Masaccio
La Santísima Trinidad (con la Virgen, san Juan y los donantes), h. 1425-1428.

Fresco, 667 × 317 cm; iglesia de Santa Maria Novella, Florencia.

que ha dominado también el de los siglos subsiguientes: la perspectiva. Hemos visto que ni los griegos, que comprendieron el escorzo, ni los pintores helenísticos, que sobresalieron al crear la ilusión de profundidad (pág. 114, ilustración 72), llegaron a conocer las leyes matemáticas por las cuales los objetos disminuyen de tamaño a medida que se alejan de nosotros. Recordemos que ningún artista clásico podía haber dibujado la famosa avenida de árboles retrocediendo en el cuadro hasta desvanecerse en el horizonte. Fue Brunelleschi quien proporcionó a los artistas los medios matemáticos de resolver este problema; y el apasionamiento a que dio origen entre sus amigos pintores debió de ser enorme. La ilustración 149 muestra una de las primeras pinturas ejecutadas de acuerdo con esas reglas matemáticas. Es una pintura mural de una iglesia florentina, y representa a la Santísima Trinidad con la Virgen y san Juan bajo la cruz, y los donantes —un anciano mercader y su esposa— arrodillados fuera. El artista Tomaso di Giovanni, que pintó esta obra, fue llamado Masaccio (1401-1428), que significa Tomás el Torpe. Debió ser un genio extraordinario, pues sabemos que murió cuando apenas tenía veintiocho años y que, por entonces, ya había producido una verdadera revolución en la pintura. Esta revolución no consistió solamente en el recurso técnico de la perspectiva pictórica, aunque ésta en sí debió constituir una novedad asombrosa al producirse. Podemos imaginarnos la sorpresa de los florentinos al descubrirse esta pintura mural, como si fuera un agujero en el muro a través del cual pudieran ver una nueva capilla en el moderno estilo de Brunelleschi. Pero quizá quedaron más asombrados todavía ante la simplicidad y la magnitud de las figuras encuadradas por esta nueva arquitectura. Si los florentinos esperaban algo a la manera del estilo internacional que estaba en boga lo mismo en Florencia que en cualquier otra parte de Europa, debieron quedar desilusionados. En vez de graciosa delicadeza, veían pesadas y macizas figuras; en vez de suaves curvas, sólidas formas angulares; y en vez de menudos detalles, como flores y piedras preciosas, no había más que un sepulcro con un esqueleto encima. Pero si el arte de Masaccio era menos agradable a la vista que las pinturas a las que estaban acostumbrados, era mucho más sincero y emotivo. Podemos observar que Masaccio admiraba la dramática grandiosidad de Giotto, aunque no le imitara. El ademán sencillo con que la Virgen señala al Cristo en la cruz es tan elocuente e impresionante porque es el único movimiento en el conjunto solemne de la pintura. Sus figuras, en verdad, parecen estatuas. Este efecto, más que cualquier otro, es el que Masaccio realzó mediante la perspectiva de los lineamientos en que encajó sus figuras. Nos parece que podemos tocarlas casi, y esta sensación es la que hace de ellas y de su mensaje algo nuevo para nosotros. Para el gran maestro del Renacimiento, los nuevos recursos y descubrimientos no fueron nunca un fin en sí mismos, sino que los utilizó para que penetrara más todavía en nuestro espíritu la significacion del tema tratado.

El más grande escultor del círculo de Brunelleschi fue el maestro florentino



Donato di Nicolò di Betto Bardi, Donatello (1386?-1466). Era quince años mayor que Masaccio, aunque vivió mucho más tiempo que él. La ilustración 151 muestra una obra de su juventud. Le fue encargada por el gremio de los armeros, a cuyo patrón, san Jorge, representa; la estatua fue destinada a una hornacina del exterior de la iglesia de San Miguel, en Florencia. Si volvemos la vista a las estatuas góticas del exterior de las grandes catedrales (pág. 191, ilustración 127), advertiremos cómo Donatello rompió completamente con el pasado. Estas estatuas góticas permanecen a los lados de los pórticos en hileras solemnes y apacibles como si fueran seres de otro mundo. El san Jorge de Donatello se mantiene con firmeza sobre el suelo, con los pies clavados en tierra resueltamente, como dispuesto a no ceder un palmo. Su rostro no tiene nada de la vaga y serena belleza de los santos medievales, sino que es todo energía y concentracion (ilustración 150). Parece aguardar la llegada del monstruo para medir su fuerza, las manos descansando sobre el escudo, completamente tensa su actitud en una determinación de desafío. La estatua se ha hecho famosa como símbolo inigualable del valor y arrojo juveniles. Pero no es tan sólo la imaginación de Donatello lo más digno de admirar: su facultad de corporizar al santo caballeresco de espontánea y convincente manera, así como su criterio respecto al arte de la escultura revelan una concepción completamente nueva. A pesar de la sensación de vida y movimiento que la estatua comunica, sigue siendo precisa en su silueta y sólida como una roca. Al igual que la pintura de Masaccio, nos muestra que Donatello quiso sustituir las delicadezas y refinamientos de sus predecesores por una nueva y vigorosa observación del natural. Detalles como las manos o las cejas del santo revelan una completa independización de los modelos tradicionales; demuestran un nuevo e independiente estudio de las formas reales del cuerpo humano. Estos maestros florentinos de principios del siglo XV ya no se contentaban con repetir las viejas fórmulas manejadas por los artistas medievales. Como griegos y romanos, a los cuales admiraban, empezaron a estudiar el cuerpo humano en sus talleres y obradores tomando modelos o pidiendo a sus camaradas que posaran para ellos en las actitudes requeridas. Este nuevo método y este nuevo interesarse por las cosas son lo que hace parecer tan espontánea y natural la estatua de Donatello.

150

Detalle de la ilustración 151.

151

Donatello
San Jorge, h. 1415-1416.
Mármol, 209 cm de altura; Museo Nacional del Bargello, Florencia.

152

Donatello
El festín de Herodes,
1423-1427.

Bronce dorado, 60 × 60 cm; relieve de la pila bautismal del baptisterio, catedral de Siena.

153

Detalle de la ilustración 152.

Donatello adquirió gran fama durante su vida. Al igual que Giotto una centuria antes, fue llamado con frecuencia desde otras ciudades para acrecentar su magnificencia y belleza. La ilustración 152 muestra un relieve en bronce realizado para la pila bautismal de Siena diez años después de *San Jorge,* en 1427. Tal como la pila medieval de la página 179, ilustración 118, ilustra una escena de la vida de san Juan Bautista. Muestra el tremendo momento en que Salomé, la hija del rey Herodes, pide la cabeza de san Juan como recompensa a su danza, obteniéndola. Nos introducimos en el comedor regio y, más allá, en la galería que ocupan los músicos y en una sucesión de salas y escaleras interiores. El verdugo acaba de entrar y se arrodilla ante el Rey trayendo la cabeza del santo sobre una bandeja. El Rey se echa hacia atrás y levanta las manos en un gesto de horror; los niños gritan y huyen; la madre de Salomé, instigadora del crimen, está hablando al Rey para tratar de justificar el homicidio. Hay un gran hueco entre ella y los horrorizados huéspedes. Uno de éstos se tapa los ojos con la mano; otros rodean a Salomé, que parece acabar de interrumpir su danza. No hace falta explicar en todos sus detalles las modalidades nuevas en una obra como ésta de Donatello. Todas lo eran. A la gente acostumbrada a las claras y graciosas representaciones del arte gótico, la manera de ser tratado un tema por Donatello debió impresionarles profundamente. Según el nuevo estilo, no hacía falta formar un agradable esquema sino producir la sensación de un repentino caos. /Como las figuras de Masaccio, las de Donatello son rígidas y angulosas en sus movimientos. Sus ademanes son violentos, y en ellas no se hace nada por mitigar el horror del asunto/A sus contemporáneos, una escena semejante debió de parecerles terriblemente viva.

El nuevo arte de la perspectiva aumentó aún más la sensación de realidad. Donatello debió empezar por preguntarse a sí mismo: «¿Qué tuvo que suceder

cuando la cabeza del santo fue llevada al comedor?» Hizo cuanto pudo por representar un palacio romano, tal como sería aquel en el que el hecho tuvo lugar, y por elegir tipos romanos para las figuras del fondo (ilustración 153). Podemos ver claramente, en efecto, que Donatello, como su amigo Brunelleschi, había iniciado por aquel entonces un sistemático estudio de las reliquias monumentales de Roma, para ayudarse a conseguir el renacimiento del arte. Pero sería enteramente equivocado, no obstante, imaginar que este estudio del arte griego y romano originó el Renacimiento. Más bien fue al contrario. Los artistas que vivían en torno a Brunelleschi suspiraban tan apasionadamente por un renacer del arte que se volvieron hacia la naturaleza, la ciencia y las reliquias de la antigüedad para conseguir sus nuevos propósitos.

El dominio de la ciencia y del conocimiento del arte clásico fue durante algún tiempo posesión exclusiva de los artistas italianos del Renacimiento. Pero la voluntad apasionada de crear un nuevo arte, que fuese más fiel a la naturaleza que todo lo que se había visto hasta entonces, inspiró también a otros artistas nórdicos pertenecientes al mismo momento histórico.

154

Claus Sluter
Los profetas Daniel e Isaías, 1396-1404.
Procedente de *La fuente de Moisés;* piedra caliza, 360 cm de altura (base excluida); cartuja de Champmol, Dijón.

Así como la generación de Donatello se cansó en Florencia de las sutilezas y refinamientos del estilo internacional gótico, aspirando a crear figuras más vigorosas y austeras, así también un escultor de más allá de los Alpes se esforzó por lograr un arte más lleno de vida y más realista que el de las delicadas obras de sus predecesores. Este escultor era Claus Sluter, que trabajó entre 1380 y 1405 en Dijon, capital entonces del próspero y opulento Ducado de Borgoña. Su obra más famosa es un grupo de profetas que perteneció al pedestal de un gran crucifijo que señalaba la fuente de un famoso lugar de peregrinaje (ilustración 154). Figuran en este pedestal los hombres cuyas palabras fueron interpretadas como predicción de la pasión. Cada uno de ellos sostiene en su mano un gran libro o pergamino sobre el que están escritas esas palabras, y parecen meditar acerca de la tragedia que ha de venir. No son ya las solemnes y rígidas figuras que flanquean los pórticos de las catedrales góticas (pág. 191, ilustración 127). Se diferencian tanto de esas obras anteriores como lo hace *San Jorge,* de Donatello. El que lleva un turbante en la cabeza es Daniel; el de la cabeza destocada, Isaías. Tal como se hallan frente a nosotros, mayores que el natural, resplandeciendo todavía con su colorido y sus dorados, menos parecen estatuas que personajes vivos pertenecientes a uno de los misterios medievales en el momento de recitar sus papeles. Pero con todo y su sorprendente sensación de vida, no debemos olvidar el sentido artístico con que Sluter creó estas macizas figuras, con el flamear de sus ropajes y la dignidad de su aspecto.

Aun cuando no había de ser un escultor quien llevara a su término, en el norte, la conquista de la realidad: el artista cuyos descubrimientos revolucionarios se dirigieron desde un principio a representar algo enteramente nuevo fue el pintor Jan van Eyck (1390?-1441). Al igual que Sluter, estuvo relacionado con la corte de los duques de Borgoña, pero trabajó principalmente en la zona de los

Países Bajos denominada Bélgica. Su obra más famosa es un gran retablo con muchas escenas de la ciudad de Gante. Se dice que éste empezó a ser pintado por el hermano mayor de Jan, Hubert, del que poco se sabe, y que fue concluido por Jan en 1432, en la misma década que vio terminar las grandes obras de Masaccio y Donatello ya descritas.

Pese a que las diferencias son obvias, hay ciertas similitudes entre el fresco de Masaccio en Florencia (ilustración 149) y este altar pintado para una iglesia de la lejana Flandes. Ambos muestran al devoto donante y a su esposa rezando a los lados (ilustración 155), y ambos se centran en una gran imagen simbólica —la de la Santísima Trinidad en el fresco, y, en el altar, la de la visión mística de la adoración del Cordero, en la que éste, por supuesto, simboliza al Cristo (ilustración 156). La composición está basada principalmente en un pasaje del Apocalipsis (7, 9): «Después miré y había una muchedumbre inmensa, que nadie podría contar, de toda nación, razas, pueblos y lenguas, de pie delante del trono y del Cordero...», un texto que la Iglesia relaciona con la festividad de Todos los Santos, a la que la pintura hace más alusiones. Arriba observamos al Dios, tan majestuoso como el de Masaccio, pero entronizado con el esplendor de un papa, entre la Virgen y san Juan Bautista, quien fue el primero en llamar al Cristo el Cordero de Dios.

155

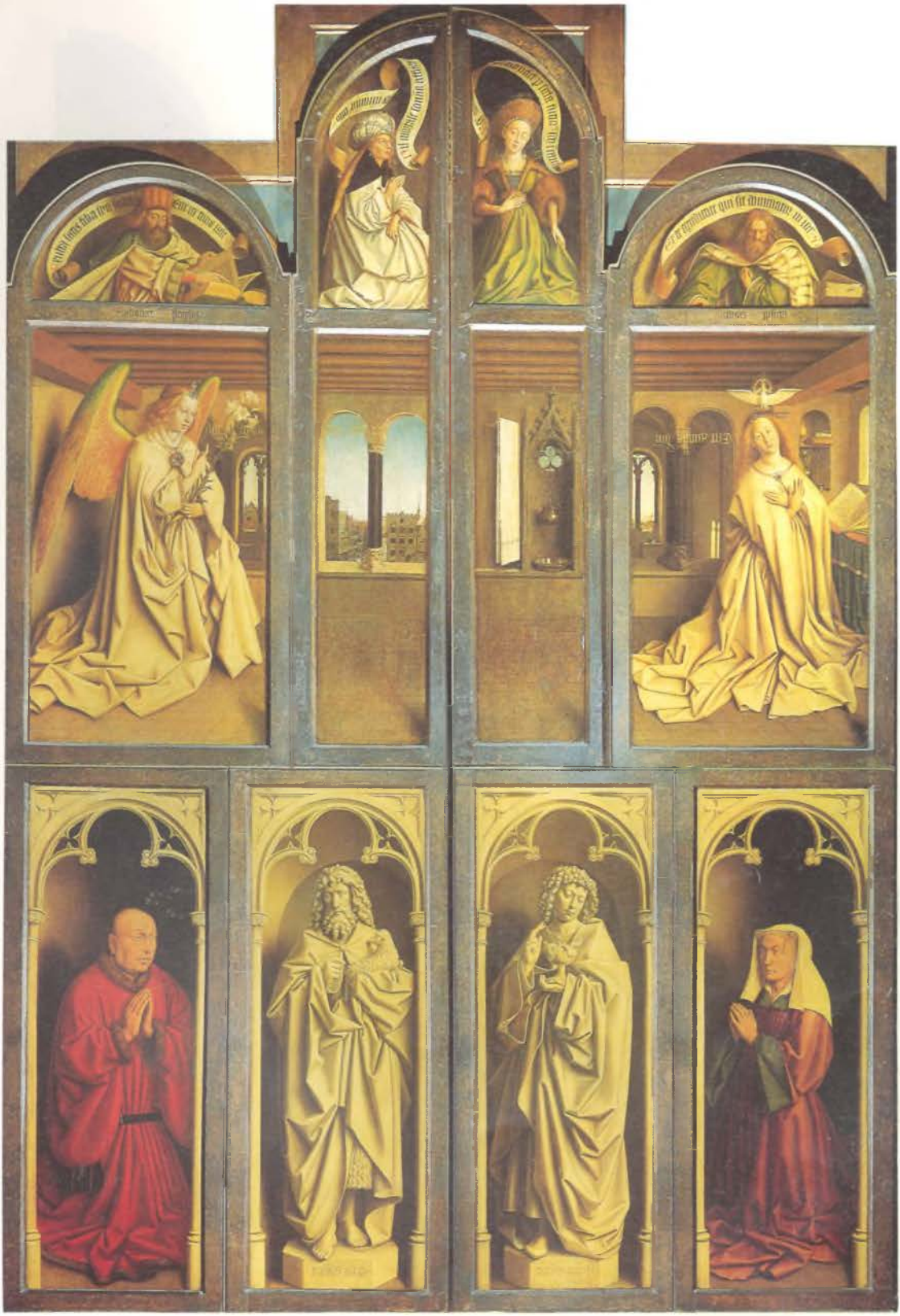
Jan van Eyck
El altar de Gante (con laterales cerrados), 1432.
Óleo sobre tabla, cada panel 146,2 × 51,4 cm; catedral de St. Bavo, Gante.

Al igual que en nuestro desplegable (ilustración 156), el altar, con su multitud de imágenes, podía mostrarse abierto, lo que ocurría en los días de fiesta, momento en que sus colores vibrantes eran revelados; o cerrado (entre semana), cuando presentaba un aspecto más sobrio (ilustración 155). Aquí, el artista representó a san Juan Bautista y a san Juan Evangelista como estatuas, de igual modo que Giotto había representado las figuras de las virtudes y los vicios en la capilla Dell'Arena (pág. 200, ilustración 134). Arriba se nos muestra la escena familiar de la anunciación, y solamente hemos de mirar atrás de nuevo, al maravilloso retablo de Simone Martini y Lippo Memmi —pintado cien años antes (pág. 213, ilustración 141)—, para obtener una primera impresión de la novedosa y realista aproximación de Van Eyck a la historia sagrada.

156 (Desplegable)

El altar de Gante (con laterales abiertos).

La manifestación más sorprendente de su nueva concepción del arte la reservó, sin embargo, para las pinturas interiores: las figuras de Adán y Eva tras la caída. La Biblia relata que solamente después de haber comido de la fruta del árbol del conocimiento ambos supieron que estaban desnudos. En cueros vivos, desde luego, pese a las hojas de higuera que sostienen en las manos. Aquí no podemos hallar ningún paralelismo con los maestros del Renacimiento temprano en Italia, pues ellos nunca acabaron de abandonar las tradiciones del arte griego y romano. Recordemos que los antiguos habían idealizado la figura humana en obras como *Apolo de Belvedere* o *Venus de Milo* (págs. 104 y 105, ilustraciones 64 y 65). Jan van Eyck no quería saber nada de todo eso. Debió situarse ante modelos desnudos y pintarlos tan concienzudamente que las generaciones posteriores se mostraron algo escandalizadas ante tanta honestidad. Y



no es que el artista no fuera sensible a la belleza. Está claro que también disfrutaba evocando los esplendores del cielo tanto como el maestro del *Díptico de Wilton* (págs. 216 y 217, ilustración 143) lo había hecho una generación antes. Pero observemos de nuevo la diferencia, la paciencia y la maestría con que estudió y pintó los preciosos brocados que vestían los ángeles músicos y el brillo de las joyas situadas por todas partes. En este aspecto, los Van Eyck no rompieron tan radicalmente con las tradiciones del estilo internacional como lo hizo Masaccio. Más bien siguieron los métodos de los hermanos De Limburgo y los condujeron a un grado de perfección tal que dejaron atrás las ideas del arte medieval. Ellos, como otros maestros góticos de su época, se complacieron en amontonar en sus pinturas pormenores encantadores y delicados frutos de la observación; se enorgullecían de mostrar su destreza al pintar flores y animales, edificios, trajes vistosos, joyas, y en ofrecer una verdadera fiesta para los ojos. Hemos visto que no se preocupaban mucho de la similitud de las figuras y los paisajes, y que sus diseños y perspectivas no eran, por ello, muy verosímiles. No puede decirse lo mismo de los cuadros de Van Eyck. Su observación de la naturaleza es aún más paciente; su conocimiento de los detalles, más exacto. Los árboles y los edificios del fondo muestran claramente su diversidad. Los árboles de los hermanos De Limburgo, como recordamos, eran más bien esquemáticos y convencionales (pág. 219, ilustración 144). Su paisaje se parece más a un tapiz que a un escenario real. Todo esto es por completo diferente en el cuadro de Van Eyck. En los detalles que se muestran en la ilustración 157 tenemos árboles reales y un paisaje auténtico prolongándose hacia la ciudad y el castillo del horizonte. La paciencia infinita con que están pintadas las hierbas sobre las rocas, y las flores entre los riscos, no tienen comparación con los últimos términos de la miniatura de los De Limburgo. Y lo que decimos del paisaje vale también para las figuras. Van Eyck parece haber estado tan atento a reproducir cada menudo detalle en su cuadro que casi nos creemos capaces de contar una por una las crines de los caballos o de las guarniciones de piel que ostentan en sus trajes los caballeros. El caballo de la miniatura de los De Limburgo parece, casi, un caballito de madera. El de Van Eyck es muy semejante en su forma y actitud, pero está vivo. Podemos ver el reflejo de la luz en su ojo y las arrugas que se le forman en la piel; mientras que el caballo anterior casi parece plano, éste de Van Eyck tiene miembros redondos, modelados en luz y sombra.

157

Detalles de la ilustración 156.

Puede parecer trivial ponerse a rebuscar todos estos pequeños detalles y elogiar a un gran artista por la paciencia con que ha observado y copiado del natural. Sería equivocado ciertamente considerar menos grande la obra de los hermanos De Limburgo o de cualquier otro pintor por faltarle tan fidedigna imitación de la naturaleza. Pero si queremos comprender de qué modo se desarrolló el arte nórdico, tenemos que apreciar debidamente esta paciencia y cuidado infinitos de Jan van Eyck. Los artistas meridionales de su generación, los maestros florentinos del círculo de Brunelleschi, desarrollaron un método por

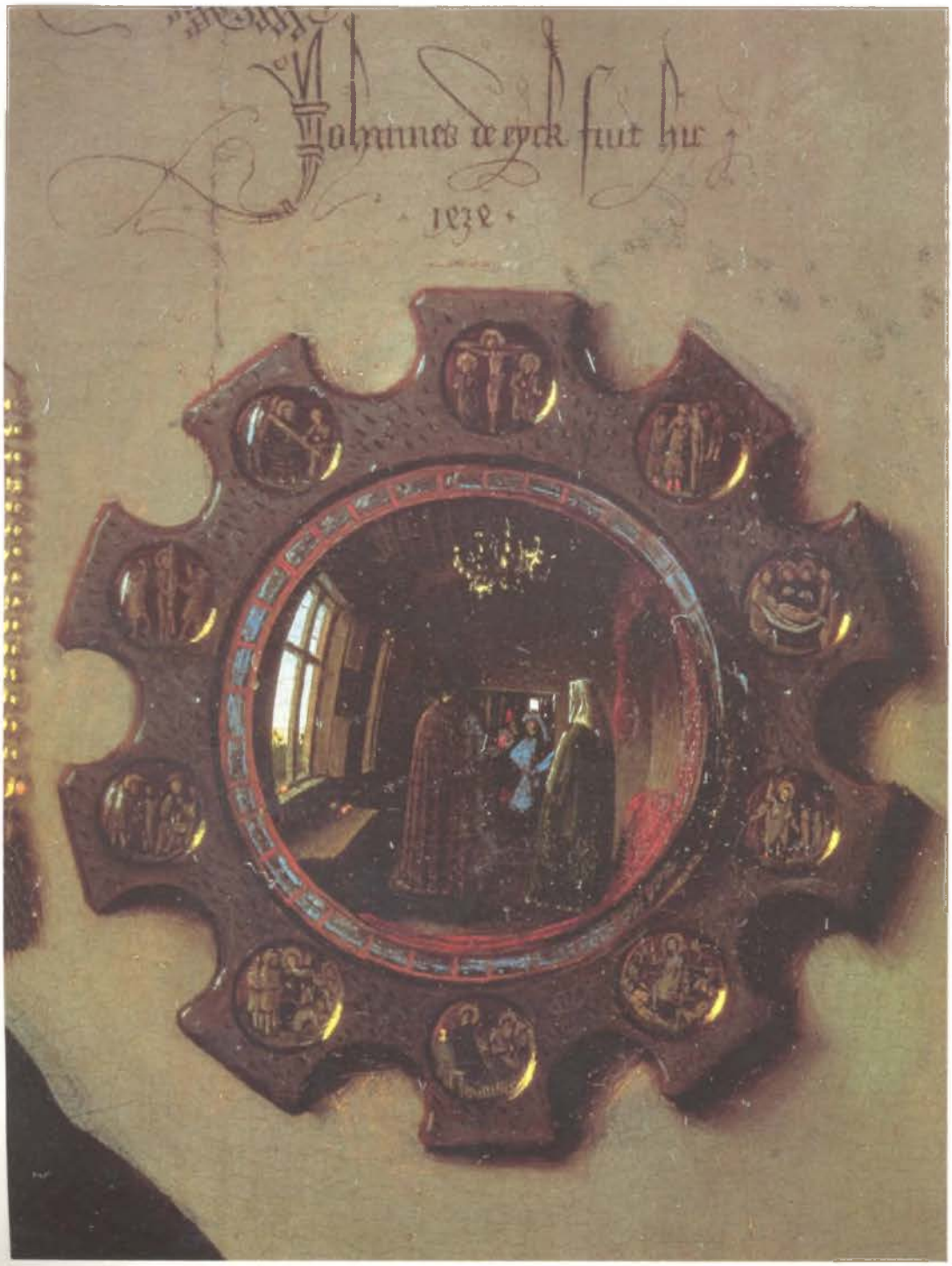
medio del cual la naturaleza podía ser representada en un cuadro casi con científica exactitud. Comenzaban trazando la armazón de las líneas de la perspectiva y plasmaban sobre ellas el cuerpo humano mediante sus conocimientos de la anatonía y las leyes del escorzo. Van Eyck emprendió el camino opuesto. Logró la ilusión del natural añadiendo pacientemente un detalle tras otro hasta que todo el cuadro se convirtiera en una especie de espejo del mundo visible. Esta diferencia entre el arte del norte y el italiano tuvo importancia durante muchos años. Cabe conjeturar que toda obra que se destaque en la representación de la hermosa superficie de las cosas, flores, joyas o edificios, será de un artista nórdico, flamenco probablemente; mientras que un cuadro de acusados perfiles, clara perspectiva y seguro dominio de la belleza del cuerpo humano, será italiano.

Para llevar a cabo su propósito de sostener el espejo de la realidad en todos sus detalles, Van Eyck tuvo que perfeccionar la técnica de la pintura. Fue el inventor de la pintura al óleo. Se ha discutido mucho acerca de la verdad y el exacto sentido de esta afirmación, pero los pormenores importan relativamente poco. No se trató de un descubrimiento como el de la perspectiva, que constituyó algo enteramente nuevo. Lo que él consiguió fue una prescripción nueva para la preparación de los colores antes de ser colocados sobre la tabla. Los pintores de entonces no compraban los colores ya preparados en tubos o en cajas, sino que tenían que prepararse sus propios pigmentos, obtenidos en su mayoría de plantas o minerales. Reducían éstos a polvo entre dos piedras —o los hacían moler por sus aprendices— y, antes de usarlos, les añadían cierta cantidad de líquido para formar con el polvo una especie de pasta. Existieron diversos modos de hacer esto; durante todo el medievo, el principal ingrediente de dicho líquido había sido el huevo, que daba excelentes resultados, pero que tenía el inconveniente de secarse muy deprisa. El procedimiento de pintar con colores preparados de este modo se denominó témpera. Parece ser que Jan van Eyck se hallaba descontento con tal fórmula, ya que no le permitía conseguir transiciones suaves fundiendo unos colores con otros. Si emplease aceite en vez de huevo, trabajaría mucho más lentamente y con mayor exactitud; podía hacer colores transparentes para ser aplicados por capas; podía realzar las partes más luminosas con el pincel afilado y conseguir esos milagros de exactitud que asombraron a sus contemporáneos y que condujeron a una rápida aceptación de la pintura al óleo como el más adecuado vehículo del color.

El arte de Van Eyck consiguió tal vez su máximo triunfo en la pintura de retratos. Uno de los más famosos es el de la ilustración 158, que representa a un comerciante italiano, Giovanni Arnolfini, llegado a los Países Bajos en viaje de negocios en compañía de su reciente esposa Jeanne de Chenany. En su estilo, es una obra tan nueva y revolucionaria como las de Donatello y Masaccio en Italia. Un sencillo rincón del mundo real ha quedado fijado de pronto sobre el panel como por arte de magia. Aquí está todo: la alfombra y las zapatillas, el rosario colgado en la pared, el pequeño sacudidor al lado de la cama y unas frutas en el

158

Jan van Eyck
El matrimonio Arnolfini, 1434.
Óleo sobre tabla 81,8 × 59,7 cm; National Gallery, Londres.


Johannes de eyck fuit hic
1434

antepecho de la ventana. Es como si pudiéramos hacer una visita a los Arnolfini en su casa. El cuadro, probablemente, representa un momento solemne de sus vidas: sus esponsales. La recién desposada acaba de poner su mano derecha en la izquierda de Arnolfini, y éste está levantando su derecha para colocarla sobre aquéllas en señal de su unión. Seguramente se llamó al pintor para que registrara este importante momento como testigo, del mismo modo que puede ser llamado un notario a declarar que se ha hallado presente en un acto solemne de la misma índole. Esto nos explicaría la razón por la cual el maestro colocó su nombre en lugar destacado con las palabras latinas *Johannes de eyck fuit hic* (Jan van Eyck estuvo presente). En el espejo, al fondo de la habitación, vemos toda la escena reflejada y, al parecer, también la imagen del pintor y testigo (ilustración 159). No sabemos si fue el mercader italiano o el artista nórdico quien concibió la idea de hacer este uso de la nueva clase de pintura que puede ser comparado al empleo legal de una fotografía oportunamente aportada por un testigo. Pero sea quien quiera, fue con seguridad alguien que comprendió rápidamente las enormes posibilidades que yacían en la nueva modalidad pictórica de Van Eyck. Por vez primera en la historia, el artista se convertía en un perfecto testigo ocular en el verdadero sentido de la palabra.

En este intento de reflejar la naturaleza tal como se muestra a los ojos, Van Eyck, como Masaccio, dejó a un lado los esquemas armónicos y las curvas sinuosas del estilo gótico. Para algunos, sus figuras aún pueden parecer rígidas en comparación con la gracia exquisita de pinturas como las del *Díptico de Wilton* (págs. 216 y 217, ilustración 143). Pero en todas partes los artistas europeos de aquella generación desafiaron las viejas ideas acerca de la belleza y turbaron a

159, 160

Detalles de la ilustración 158.

161

Konrad Witz
La pesca milagrosa, 1444.

Panel de un altar; óleo sobre tabla; 132 × 154 cm; Museo de Arte y de Historia, Ginebra.

muchas personas de edad más avanzada. Uno de los más radicales de esos innovadores fue un pintor suizo llamado Konrad Witz (1400?-1446?). La ilustración 161 pertenece a un altar que pintó para Ginebra en 1444. Está dedicado a san Pedro y representa el encuentro del santo con el Cristo después de la resurrección, tal como se narra en el evangelio de Juan (21). Algunos de los apóstoles y sus compañeros habían salido a pescar en el Tiberíades, pero no capturaron nada. Al amanecer, el Cristo estaba de pie en la orilla, pero no le reconocieron. Les dijo que lanzaran la red al lado derecho de la barca, que volvió tan colmada de peces que ellos fueron incapaces de sacarla del agua. En aquel instante uno de ellos dijo: «Es el Señor», y cuando san Pedro lo oyó «se puso el vestido (pues estaba desnudo), y se lanzó al mar. Los demás discípulos vinieron en la barca», tras lo cual comieron con el Cristo. Si le hubieran pedido a un pintor medieval

que ilustrara este suceso milagroso, seguramente se habría contentado con una hilera convencional de líneas onduladas para dar a entender el lago Tiberíades. Pero Witz quiso convertir en familiar para los burgueses de Ginebra la escena del Cristo de pie en la orilla, y para ello no pintó *un* lago, sino el lago que ellos conocían, el de Ginebra, con el gran monte Salève irguiéndose al fondo. Se trata de un paisaje real que cualquiera puede contemplar, que todavía existe, y que aún se parece mucho al del cuadro. Es ésta quizá la primera representación exacta, el primer «retrato» de un paisaje auténtico que jamás se haya intentado. Sobre este lago, Witz pintó pescadores reales; no los sublimados apóstoles de obras antiguas, sino toscos hombres de pueblo, ocupados con sus aparejos de pesca y que procuraban desmañadamente que la barca no volcara. San Pedro, que está en el agua, parece algo desvalido, y seguramente fue así como se sintió. Sólo el Cristo se mantiene de pie sosegada y firmemente. Su sólida figura recuerda las del gran fresco de Masaccio (ilustración 149). Debió ser muy emocionante para los fieles de Ginebra mirar el altar por primera vez y ver que los apóstoles eran hombres como ellos, pescando en su propio lago, así como al Cristo resucitado apareciéndoseles milagrosamente en sus familiares orillas para ayudarles y consolarles.

Nanni di Banco
Albañil y escultores trabajando, h. 1408.
Base de una escultura de mármol; Or San Michele, Florencia.

13

TRADICIÓN E INNOVACIÓN, I

Segunda mitad del siglo XV en Italia

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

Existe una consecuencia de esta ruptura que debemos considerar ante todo. Hasta alrededor de 1400 el arte, en diferentes 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 (pág. 215) porque las miras de los maestros predominantes en Francia, Alemania y Borgoña eran, en conjunto, muy parecidas. Claro está que existieron diferencias nacionales a lo largo de todo el medievo —por ejemplo, las existentes entre Francia e Italia durante el siglo XIII—, pero éstas no fueron, en conjunto, muy importantes. No se referían únicamente al terreno del arte, sino también al del saber e incluso al de la política. Todos los hombres cultos del medievo hablaban y escribían latín, y les daba lo mismo enseñar en la Universidad de París que en las de Padua o de Oxford.

Los nobles de la época participaban de los ideales de la caballería; su lealdad a su rey o a sus caudillos feudales no implicaba que se considerasen a sí mismos como los campeones de un pueblo o nación en particular. Todo esto cambió gradualmente hacia finales del medievo, 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 comerciales e industriales. En el medievo, un buen maestro podía viajar de un lugar de construcción a otro, o ser recomendado por un monasterio a otro, no causándole ninguna preocupación tener que confesar su nacionalidad. Pero tan pronto como las ciudades crecieron en importancia, los artistas, así como los

artesanos y todos los trabajadores, se organizaron en gremios que, en muchos aspectos, eran semejantes a nuestros sindicatos. Misión suya era vigilar por los privilegios y derechos de sus miembros y asegurar un buen mercado para sus producciones. Para ser admitido en 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, banderas, estandartes o cualquier otra obra semejante.

Los gremios y corporaciones eran por lo general organizaciones ricas que poseían voz y voto en el gobierno de la ciudad y que no sólo contribuían a que ésta prosperase, sino que también se esforzaban en embellecerla. En Florencia y otros lugares, los gremios de orfebres, tejedores, curtidores, etcétera, dedicaron parte de sus fondos a la fundación de iglesias, la construcción de casas gremiales y la donación de altares y capillas. En este aspecto, hicieron mucho por el arte. Por otro lado, vigilaban celosamente los intereses de sus miembros, dificultando que los artistas extranjeros pudieran hallar empleo allí. 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 de este tipo que haya visto Europa. 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 una denominación un tanto equívoca. Por entonces no existían escuelas de arte en las que los jóvenes estudiantes siguieran 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. Por lo general, tenía que vivir junto a él, hacía los recados de la familia del maestro y procuraba hacerse útil por todos los medios. Una de sus primeras tareas sería moler los colores, o ayudar a la preparación de las tablas o de las telas que el maestro querría usar. Gradualmente obtendría de éste algún trabajo menor, como la pintura de una enseña. Más tarde, cuando el maestro se hallara 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 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. Éstas eran, pues, las escuelas de pintura del siglo XV. Fueron escuelas excelentes, y hay muchos pintores de hoy día 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

162

Leon Battista Alberti
Iglesia de S. Andrea, Mantua, h. 1460.

Iglesia renacentista.

escuelas de pintura desarrollaron en esas ciudades una individualidad propia tan manifiesta. Puede reconocerse si un cuadro del siglo XV procede de Florencia o Siena, de Dijon o Brujas, de Colonia o Viena.

Con el propósito de tener un punto de mira ventajoso desde el que poder 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 los descubrimientos de éstos para aplicarlos a todas las tareas que hubiera 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. Considérese 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. Él empleó esas formas en las iglesias. Sus sucesores estaban afanosos por emularle. La ilustración 162 muestra una iglesia concebida por el arquitecto florentino Leon Battista Alberti (1404-1472), quien planeó su fachada como un gigantesco arco de triunfo a la manera romana (pág. 119, ilustración 74). Pero ¿cómo se aplicaría el mismo programa a una casa habitable corriente, en una calle de la ciudad? Los palacios y moradas tradicionales no podían ser construidos a la manera de templos. No habían sobrevivido edificios particulares de los tiempos romanos, y aunque así hubiera sido, las necesidades y las costumbres habían cambiado tanto que aquéllos 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 florentina de comerciantes Rucellai (ilustración 163), diseñó un edificio corriente de tres pisos. Existe poca seme-

163

Leon Battista Alberti
Palacio Rucellai,
Florencia, h. 1460.

janza entre esta 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. 118, ilustración 73), en el cual se aplicaron varios órdenes griegos a los diversos pisos. Aquí también el piso inferior es una adaptación del orden dórico, habiendo asimismo 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 sino que comparar las ventanas de este palacio con las de la fachada de Notre-Dame de París (pág. 189, ilustración 125) 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 característico. Los pintores y escultores florentinos del siglo XV también se hallaron con frecuencia en una situación en la que tenían que adaptar el nuevo proyecto a una tradición antigua. La mezcla entre

164

Lorenzo Ghiberti
El bautismo del Cristo, 1427.

Bronce dorado, 60 × 60 cm; relieve del frontal del baptisterio, catedral de Siena.

lo nuevo y lo viejo, entre tradiciones góticas y formas modernas, es característica de muchos de los maestros de mediados del siglo.

El mayor de estos maestros florentinos que consiguió reconciliar las nuevas aportaciones con la tradición antigua fue un escultor de la generación de Donatello. Lorenzo Ghiberti (1378-1455). La ilustración 164 muestra uno de sus relieves para la misma pila de Siena para la que hizo Donatello *El festín de Herodes* (pág. 232, ilustración 152). 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 del siglo XII (pág. 179, ilustración 118): el Cristo en el centro, teniendo a un lado a san Juan Bautista, a los ángeles al otro, y al Dios y la paloma del Espíritu Santo descendiendo del cielo. Hasta en la manera de estar tratados los detalles, la obra de Ghiberti recuerda las de sus predecesores medievales: el amoroso cuidado con que distribuye los pliegues de los trajes puede recordarnos una obra como la Virgen del orfebre del siglo XIV que hemos visto en la página 210, ilustración 139. Y sin embargo, el relieve de Ghiberti es tan vigoroso y convincente como el 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 del Cristo, 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 contemplan silenciosos entre sí, alegres y maravillados. Mientras que la nueva modalidad dramática de Donatello, al representar la escena sagrada, subvierte la nítida distribución que había sido orgullo de 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, dejando que las figuras principales se destaquen claramente contra un fondo neutral.

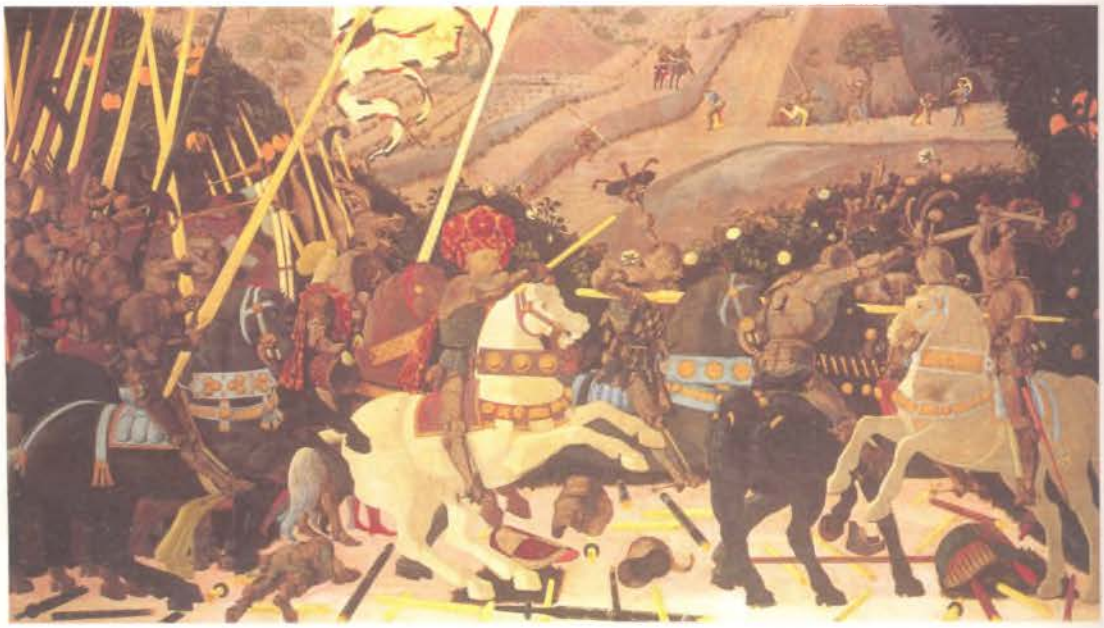
Del mismo modo que Ghiberti permaneció fiel a algunas ideas del arte gótico, sin rechazar el empleo de los nuevos descubrimientos de su siglo, el pintor Fra Angélico (hermano Angélico), de Fiésole, junto a Florencia (1387-1455), aplicó los nuevos métodos de Masaccio principalmente con objeto de expresar las ideas tradicionales del arte religioso. Fra Angélico era un fraile dominico: 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 ilustración 165 muestra un cuadro 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. 228, ilustración 149). Sin embargo, se ve claramente que el principal propósito de Fra Angélico no era «horadar la pared». Al igual que Simone Martini y Lippo Memmi en el siglo XIV (pág. 213, ilustración 141), sólo se propuso representar la escena religiosa en toda su belleza y simplicidad. Apenas hay movimiento o sugestión de sólidos cuerpos reales en la pintura de Fra Angélico. Pero me parece mucho más emotiva por su humildad, la de un gran artista que deliberadamente renuncia a cualquier demostración de modernidad a pesar de su profunda inteligencia respecto a los problemas que Brunelleschi y Masaccio introdujeron en el arte.

165

Fra Angélico
La anunciación,
h. 1440.

Fresco, 187 × 157 cm; Museo de San Marcos, Florencia.

Podemos estudiar la fascinación de estos problemas, y también su dificultad, en la obra de otro florentino, el pintor Paolo Uccello (1397-1475), la mejor conservada de las cuales es una batalla que figura en la National Gallery de Londres (ilustración 166). El cuadro se pintó probablemente para ser colocado encima del zócalo (entablamento de la parte baja) de la pared de un aposento del Palacio Médicis, palacio urbano de una de las familias de mercaderes florentinos más poderosas y opulentas. Representa un episodio de la historia de Florencia del que aún se hablaba mucho 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 que tuvieron lugar entre facciones italianas. A primera vista, el cuadro puede parecer bastante medieval. Esos



166

Paolo Uccello
La batalla de San Romano, h. 1450.
Probablemente, de una habitación del Palacio Médicis, Florencia; óleo sobre tabla, 181,6 × 320 cm; National Gallery, Londres.

caballeros con sus armaduras y sus largas y pesadas lanzas, cabalgando como en un torneo, pueden recordarnos una novela medieval de caballería; 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; 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 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 pasó noches y días dibujando objetos escorzados y planteándose a sí mismo nuevos problemas. Sus compañeros acostumbraban decir que se hallaba tan absorbido por esos estudios que apenas levantaba la cabeza cuando su mujer le avisaba que la comida se hallaba dispuesta, exclamando: «¡Qué cosa tan bella es la perspectiva!» En el cuadro podemos ver algo de este arrobamiento. Evidentemente, Uccello se tomó mucho trabajo para 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 ser muy difícil (ilustración 167). 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, así como de la fascinación que ésta ejerció en su espíritu. Hasta las quebradas lanzas que yacen en tierra están situadas de modo que apunten hacia su común punto de fuga. Esta matemáticamente precisa colocación 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. 238, ilustración 157) y a las miniaturas de los De Limburgo (pág. 219, ilustración 144) 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

167

Detalle de la ilustración 166.

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 situamos 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.

En tanto que 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 a los maestros que le ofrecían lo mejor de los dos mundos. Así, el encargo de pintar las paredes de la capilla privada del Palacio Médicis recayó sobre Benozzo Gozzoli (h. 1421-1497), 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, haciéndoles viajar con un atuendo verdaderamente regio a través de un hermoso paisaje (ilustración 168). El episodio bíblico le dio ocasión para exhibir ricos primores y suntuosos ropajes, un maravilloso mundo lleno de encanto y alegría. Hemos visto que esta afición a representar la fastuosidad de los nobles pasatiempos se desarrolló en Borgoña (pág. 219, ilustración 144), en cuya comarca 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 discutírselo. La vida de la época era, en realidad, tan pintoresca y llena de colorido que debemos estar agradecidos a esos 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 pequeña capilla en la que parece quedar algo aún del sabor y el aroma de un modo más alegre de vivir.

168

Benozzo Gozzoli
El viaje de los reyes magos a Belén, h. 1459-1463.
Fresco, detalle; capilla del Palacio Médicis-Riccardi, Florencia.

Entre tanto, otros pintores, instalados en 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), quien trabajó en un 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 cercana 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 muchas de esas maravillosas pinturas de Mantegna fueron destruidas. Es una pérdida lamentable porque seguramente pertenecían a una de las más grandes obras de arte de todos los tiempos. Una de ellas (ilustración 169) muestra a Santiago escoltado hasta el lugar de su ejecución. De la misma

manera que Giotto o Donatello, Mantegna trató de imaginar con toda claridad cómo debió haber sido realmente la escena, pero el criterio acerca de lo que llamaba realidad había alcanzado mucha mayor exactitud que la que tuvo en la época de Giotto. Lo que preocupó a este último fue el sentido interior del tema: el modo en que 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. La puerta de la ciudad a través de la que acaba de ser conducido Santiago es un arco de triunfo 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 su parte, prosigue el camino allí donde lo había dejado Masaccio. Sus figuras son tan estatuarias e impresionantes como las de este último. Al igual que él, emplea el nuevo arte de la perspectiva con vehemencia, pero no lo explota, como hizo Uccello, para extremar los efectos que podrían obtenerse mediante 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. Las distribuye como un diestro director de escena, para que reflejen la significación del momento y el curso de un episodio. Podemos ver claramente qué está ocurriendo: la procesión que escolta 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 impasiblemente, 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.

169

Andrea Mantegna
Santiago camino de su ejecución, h. 1455.
Fresco; destruido; antiguamente, iglesia de los Eremitani, Padua.

Mientras que 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 sur de Florencia, en las ciudades de Arezzo y Urbino. Al igual que los frescos de Gozzoli y Mantegna, los de Piero della Francesca fueron pintados muy poco después de mediado el siglo XV, aproximadamente en la generación inmediata a la de Masaccio. El episodio de la ilustración 170 muestra el 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 Della Francesca representa la escena en la noche anterior a la batalla en el campamento del Emperador. Vemos abierta la tienda donde Constantino duerme en su lecho de campaña. Su guarda está sentado junto a él, mientras dos centinelas le dan también escolta. Esta tranquila escena nocturna se ha visto iluminada 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 teatral. Hay un tranquilo escenario señalado claramente, y nada distrae nuestra atención de la acción principal. Al igual que Mantegna, Della Francesca se esforzó en pintar vestiduras de legionarios romanos y, como él, prescindió de los alegres y abigarrados pormenores que introdujo Gozzoli en sus escenas. También Piero della Francesca dominaba por entero el arte de la perspectiva, y la manera con que muestra la figura del ángel en escorzo es tan atrevida que casi puede prestarse a confusiones, especialmente en una reproducción pequeña. Pero a los artificios geométricos con los cuales sugerir el espacio de la escena, agregaría 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 están enérgicamente modeladas en luz y sombra (pág. 228, ilustración 149). Pero nadie vio la inmensidad de estas nuevas posibilidades más claramente que Piero della Francesca. En su cuadro, la luz no solamente ayuda a modelar las formas de las figuras, sino que se equipara con la perspectiva para dar la ilusión de profundidad. El soldado que se halla 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 guarda, 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 el hueco que ésta enmarca, lo mismo por medio de la luz que por el escorzo y la perspectiva. Pero Della Francesca 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.

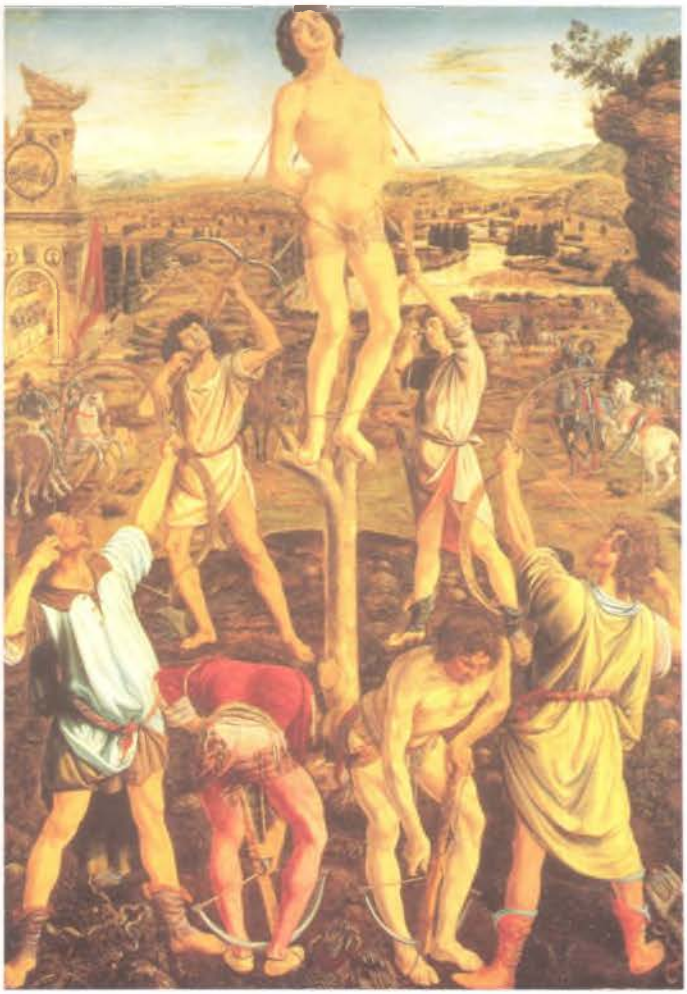
170

Piero della Francesca
El sueño de Constantino, h. 1460.
Fresco, detalle; iglesia de S. Francesco, Arezzo.

Mientras éstos 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 aquéllos 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, evolucionar,

pero arte en sí apenas puede decirse que progrese, 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 de un modo orientado a la creación de un esquema perfecto. El calendario ilustrado del siglo XII (pág. 181, ilustración 120), o el relieve *Tránsito de la Virgen,* del XIII (pág. 193, ilustración 129), constituyen ejemplos de esta habilidad. Incluso pintores del siglo XIV, como Simone Martini y Lippo Memmi (pág. 213, ilustración 141) aún eran capaces de distribuir sus figuras de modo que formaran un armónico diseño sobre un 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 más preciado 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. Estas 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 lineamientos precisos y elocuentes. La ilustración 171 muestra cómo un artista florentino de la segunda mitad del siglo XV, Antonio 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 por medio del 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 florentinos se propusieron resolver esta dificultad. El cuadro representa el martirio de san Sebastián, que aparece amarrado a un poste 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 advirtió evidentemente esta desventaja, por lo que trató de introducir alguna diversidad. Uno de los sayones que ajustan sus ballestas está visto de frente, mientras que otro se halla de espaldas, y lo mismo sucede con las figuras erectas. 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 un ejercicio. Podemos imaginarnos que empleó el mismo modelo visto desde diferentes lados para las figuras correspondientes, y



171

Antonio Pollaiuolo
El martirio de san Sebastián, h. 1475.

Retablo; óleo sobre tabla, 291,5 × 202,6 cm; National Gallery, Londres.

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 escenario de la lejanía. Casi sorprende que Pollaiuolo no hubiera preferido situar su composición contra algo semejante a un fondo dorado o neutral, pero advertimos que este recurso le estaba vedado. Figuras tan vigorosas y llenas de vida hubieran parecido desplazadas 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 a aquél.

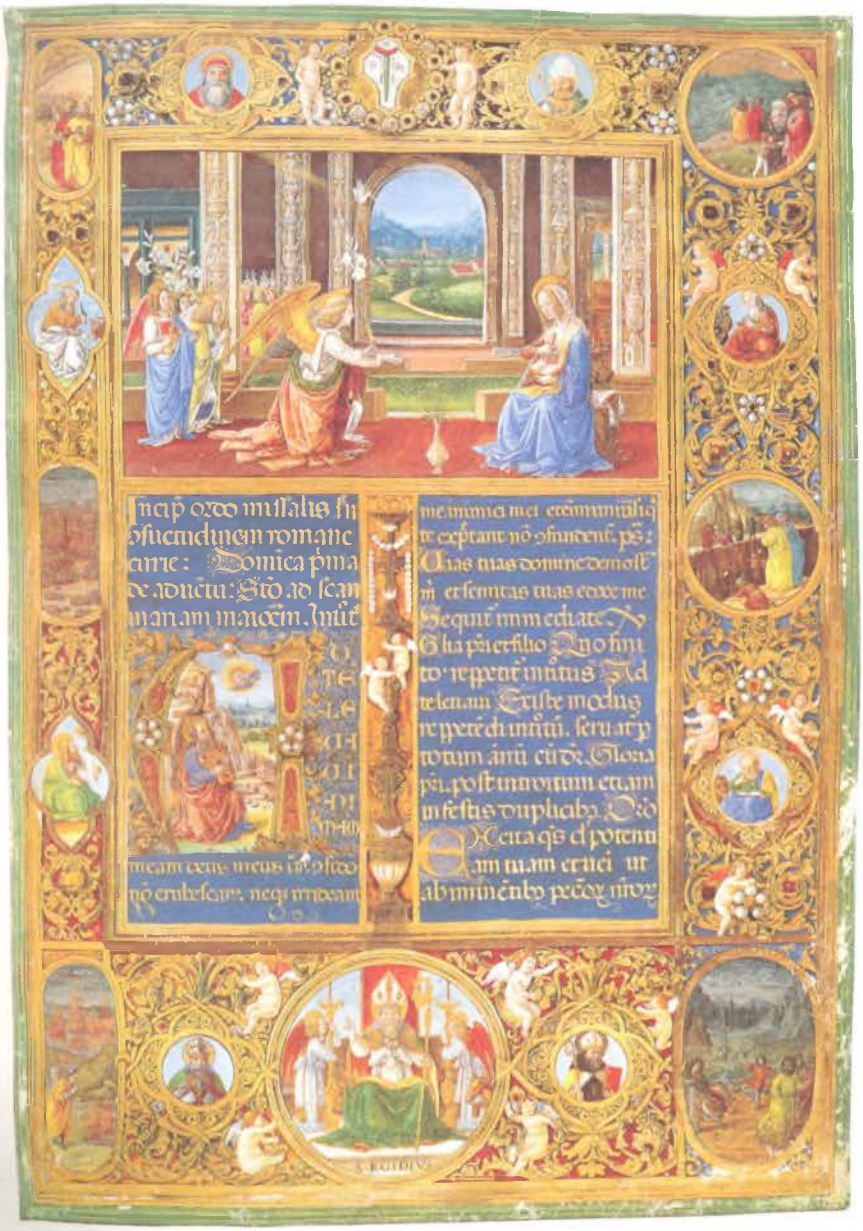
Entre los artistas florentinos de la segunda mitad del siglo XV que se esforzaron en solucionar dicho problema se encuentra el pintor Sandro Botticelli (1446-1510). Uno de sus cuadros más famosos representa, no una leyenda cristiana, sino un mito clásico: *El nacimiento de Venus* (ilustración 172). Los poetas griegos y romanos fueron conocidos a lo largo de todo el medievo, 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 ésta, 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 las 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 Médicis. Él mismo, o uno de sus amigos cultos, explicaría 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 advierte 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. Dado que ella está a punto de dar un paso hacia la arena, una de las Horas o Ninfas la recibe con una capa púrpura. Botticelli triunfa allí donde fracasara 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 y Lippo Memmi (pág. 213, ilustración 141) o la del orfebre francés (pág. 210, ilustración 139), en las cuales observamos el suave cimbreo 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.

172

Sandro Botticelli
El nacimiento de Venus, h. 1485.
Temple sobre lienzo, 172,5 × 278,5 cm; Galería de los Uffizi, Florencia.

El rico comerciante que encargó este cuadro a Botticelli, Lorenzo Pierfrancesco de Médicis, fue también el protector de un florentino que estaba destinado a darle su nombre a un continente, Amerigo (Américo) Vespucci, quien, estando a su servicio, navegó hasta el nuevo mundo. Hemos llegado al período elegido por los historiadores posteriores como terminación oficial del medievo. 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 1300; los de Brunelleschi, hacia 1400. Pero tal vez más importante aún que todas esas revoluciones en los métodos fue un cambio gradual que sobrevino en el arte en el transcurso de esos dos siglos. Se trata de un cambio que es más fácil de sentir que de describir. Una compara-



173

Gherardo di Giovan
La anunciación y
escenas de *Divina comedia*, de Dante, l
1474-1476.

Página de un misal;
Museo Nacional del
Bargello, Florencia.

ción de las miniaturas medievales de libros, tratadas en capítulos anteriores (pág. 195, ilustración 131 y pág. 211, ilustración 140), con un ejemplo del arte florentino que se inicia alrededor de 1475 (ilustración 173), puede dar una idea del diferente espíritu con que el mismo arte puede ser empleado. 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 en una ostentación de lujo y de riqueza. Esta función del arte —la de adherirse a 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.

Pintura al fresco y moledura de colores, h. 1465.

De una estampa florentina que muestra los quehaceres de los nacidos bajo el signo de Mercurio.

14

TRADICIÓN E INNOVACIÓN, II

El siglo XV en el norte

Hemos visto que el siglo XV trajo un cambio decisivo en la historia del arte porque los descubrimientos e innovaciones de la generación de Brunelleschi en Florencia elevaron al arte italiano a un nuevo plano, separándolo de su desarrollo en el resto de Europa. Los propósitos de los artistas nórdicos del siglo XV tal vez no se diferenciaron tanto de los de sus camaradas italianos como su significación y sus métodos. La diferencia entre el norte e Italia quizá se acuse más claramente en arquitectura. Brunelleschi puso fin al estilo gótico en Florencia introduciendo el método renacentista de usar motivos clásicos para sus edificios. Casi un siglo después, los artistas no pertenecientes a Italia siguieron su ejemplo. A lo largo de todo el siglo XV prosiguieron desarrollando el estilo gótico de la centuria precedente; pero aunque las formas de esos edificios incluyesen tan típicos elementos de la arquitectura gótica como arcos apuntados y arbotantes, el gusto de la época había cambiado profundamente. Recordemos que en el siglo XIV los arquitectos gustaban de las graciosas tracerías y la rica ornamentación. Acordémonos del estilo ornamental, al que pertenecen los ventanales de la catedral de Exeter (pág. 208, ilustración 137). En el siglo XV, esta afición a la tracería complicada y la fantástica ornamentación iría aún más allá.

La ilustración 174, el Palacio de Justicia de Ruán, es un ejemplo de la última fase del gótico francés también conocida con el nombre de gótico flamígero. Vemos cómo los diseñadores cubrieron todo el edificio con una infinita variedad de decoraciones, evidentemente sin considerar si cumplían alguna función en la estructura. Algunos de estos edificios poseen una calidad fantástica en cuanto a riqueza y creación infinitas; pero se advierte que los diseñadores han agotado en ellos la última posibilidad de la construcción gótica, y que más pronto o más tarde se iba a producir una reacción. Hay indicios, en efecto, de que incluso sin la influencia directa de Italia los arquitectos del norte habían desarrollado un nuevo estilo de mayor simplicidad.

Es particularmente en Inglaterra donde podemos observar estas tendencias en la última fase del estilo gótico que se conoce como gótico vertical. Esta denominación fue concebida para expresar el carácter de los edificios de finales del siglo XIV y producidos durante el XV en Inglaterra, en cuya ornamentación las líneas rectas son más frecuentes que las curvas y los arcos de la primitiva tracería del ornamental. El más famoso ejemplo de este estilo es la maravillosa capilla

174

Patio del Palacio de Justicia (antigua Tesorería), Ruán, 1482.

Estilo gótico flamígero.

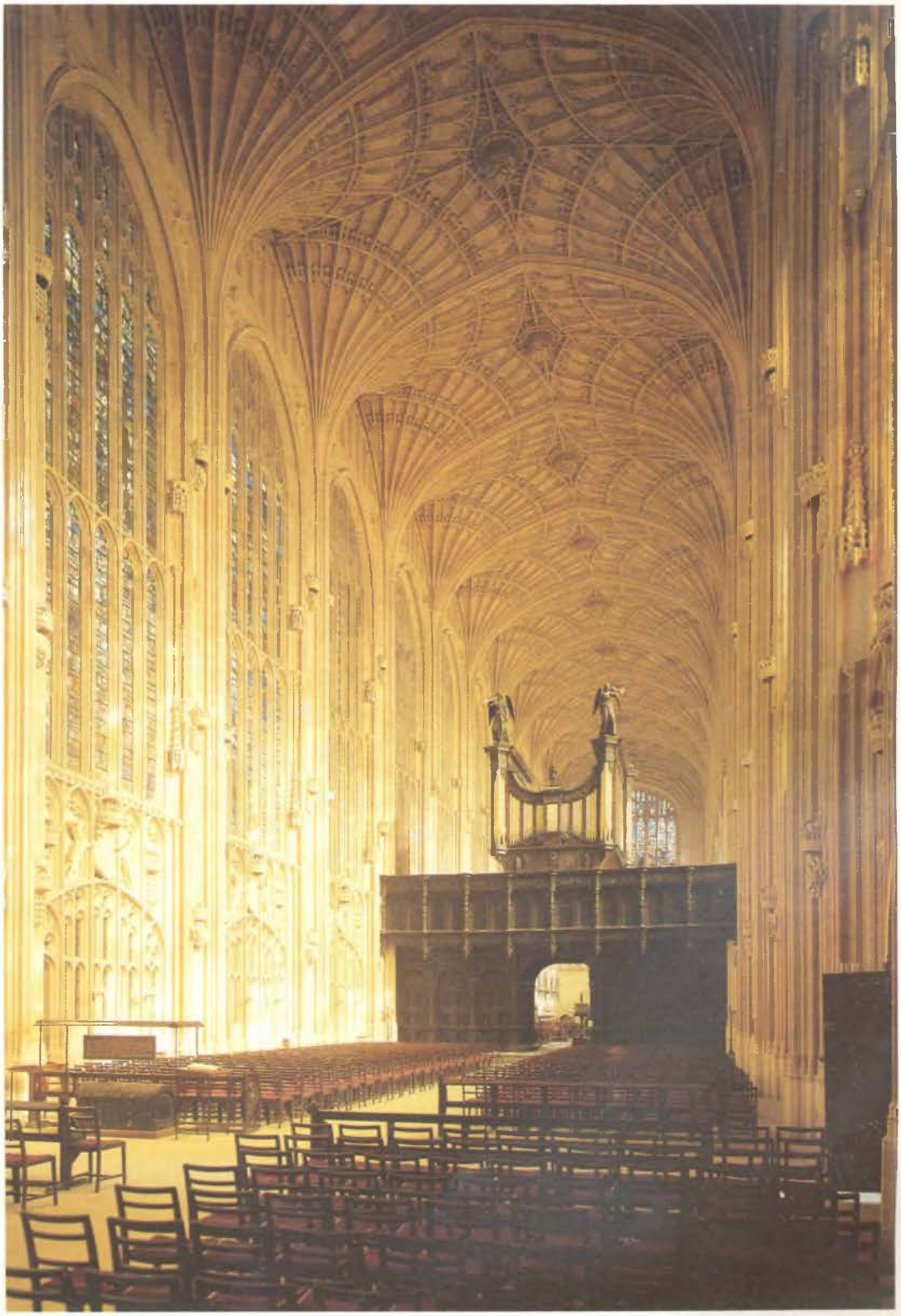
175

Capilla del King's College, Cambridge, iniciada en 1446.

Estilo gótico vertical.

del King's College en Cambridge (ilustración 175), iniciada en 1446. La forma de esta iglesia es mucho más sencilla que la de los interiores góticos primitivos; no hay naves laterales en ella ni, por consiguiente, pilares o arcos pronunciados. El conjunto produce la impresión de una sala con gran altura de techo más que la de una iglesia medieval. Pero mientras que la estructura general es más sobria y quizá profana que la de las grandes catedrales, la imaginación del artista gótico obtiene absoluta libertad en los detalles, particularmente en la forma de la bóveda (bóveda en abanico), cuyo fantástico entrelazado de curvas y rectas recuerda las maravillas de los antiguos manuscritos (pág. 161, ilustración 103).

El desarrollo de la pintura y la escultura en los países que no fueran Italia corrió en cierta medida paralelo con el de su arquitectura. En otras palabras, mientras el Renacimiento había triunfado en Italia en toda la línea durante el siglo XV, el norte permaneció fiel todavía a la tradición gótica. A pesar de las grandes innovaciones de los hermanos Van Eyck, la práctica del arte continuó siendo cosa de uso y de costumbre más que de ciencia. Las reglas matemáticas de la perspectiva, los secretos de la anatomía científica, el estudio de los monumentos romanos no turbaron la paz de espíritu de los maestros nórdicos. Por esta razón podemos afirmar que ellos eran todavía artistas medievales, mientras que sus colegas del otro lado de los Alpes pertenecían ya a la era moderna. Pero,



sin embargo, los problemas con que se enfrentaban los artistas de ambos lados de los Alpes eran sorprendentemente similares. Jan van Eyck había enseñado a los suyos a convertir el cuadro en un espejo de la naturaleza, sumando cuidadosamente detalle sobre detalle hasta colmar el conjunto mediante paciente observación (pág. 238, ilustración 157; pág. 241, ilustración 158). Pero de la misma manera que Fra Angélico y Benozzo Gozzoli, en el sur (pág. 253, ilustración 165; pág. 257, ilustración 168), emplearon las innovaciones de Masaccio con el espíritu del siglo XIV, en el norte hubo artistas que aplicaron los descubrimientos de Van Eyck a los temas más tradicionales. El pintor alemán Stefan Lochner (1410?-1451), por ejemplo, que trabajó en Colonia a mediados del siglo XV, fue una especie de Fra Angélico del norte. Su delicioso cuadro de la Virgen en una rosaleda (ilustración 176), rodeada de angelitos que tocan instrumentos musicales, esparcen flores y ofrecen frutos al Cristo niño, revela que el maestro conocía los nuevos métodos de Jan van Eyck, al igual que Fra Angélico conocía los descubrimientos de Masaccio. Y no obstante, su cuadro se halla en espíritu más cerca del *Díptico de Wilton* del siglo XIV (págs. 216 y 217, ilustración 143) que Van Eyck. Puede resultar interesante retroceder al primer ejemplo y comparar las dos obras. Advertimos en seguida que el último maestro ha aprendido algo que presentó dificultades al pintor más antiguo. Lochner podía sugerir el espacio, en el cual, en un trono cubierto de hierbecillas, se hallaba la Virgen. Comparadas con sus figuras, las del *Díptico de Wilton* parecen un tanto planas. La Virgen de Lochner se destaca todavía sobre un fondo dorado, pero delante de él hay un verdadero escenario. El pintor añadió dos angelitos que mantienen abiertas las cortinas que parecen colgar del marco. Cuadros como éstos, de Lochner y Fra Angélico, fueron los que cautivaron, ante todo, la imaginación de los críticos románticos del siglo XIX, como Ruskin, y de los pintores de la escuela (hermandad) prerrafaelista. Vieron éstos en ellos todo el encanto de la piedad sencilla y de un corazón infantil. En un aspecto tenían razón. Esas obras son tal vez tan encantadoras para nosotros porque, cansados del espacio real en los cuadros, así como del dibujo más o menos correcto, resultan más fáciles de comprender que las obras de los maestros medievales más antiguos, cuyo espíritu, no obstante, se mantiene en ellas.

176

Stefan Lochner
La Virgen y el Cristo niño en una rosaleda, h. 1440.

Óleo sobre tabla, 51 × 40 cm; Wallraf-Richartz-Museum, Colonia.

Otros pintores del norte se corresponden más bien con Benozzo Gozzoli, cuyos frescos en el Palacio Médicis de Florencia reflejan la alegre fastuosidad del mundo elegante, dentro de un espíritu heredado del estilo internacional. Esto se refiere particularmente a los pintores que diseñaron tapices y a los que decoraron las páginas de preciosos manuscritos. Una de éstas, la de la ilustración 177, fue pintada mediado el siglo XV, como los frescos de Gozzoli. En el fondo se halla la tradicional escena que muestra al autor ofreciendo el libro concluido al noble protector que lo ha encargado. Pero el pintor encontró un tanto anodino este tema; por ello lo situó en una especie de recibidor, mostrándonos todo lo que acontecía en torno. Al otro lado de la puerta de la ciudad hay un grupo que

177

Jean le Tavernier
Página de la dedicatoria de *Las conquistas de Carlomagno*, h. 1460.
Biblioteca Real, Bruselas.

178

Jean Fouquet
El caballero Estienne, tesorero de Carlos VII de Francia, con san Esteban, h. 1450.
Panel de un retablo; óleo sobre tabla, 96 × 88 cm; Galería de Pintura del Museo Nacional, Berlín.

parece dispuesto a salir de caza; al menos uno de los personajes, una especie de petimetre, lleva un halcón en el puño, mientras que los que están alrededor parecen burgueses aparatosos. Vemos los puestos y tenderetes dentro y delante de la puerta de la ciudad, con los mercaderes mostrando sus mercancías y los compradores examinándolas. Es una representación llena de vida de una ciudad medieval de la época. Nada semejante podía haberse hecho un siglo antes o, en realidad, en cualquier otra época anterior. Tenemos que retroceder hasta el arte del antiguo Egipto para encontrar pinturas que reflejen la vida cotidiana de la gente con la fidelidad de ésta; e incluso los egipcios no miraron a su mundo en torno con tanto humor y atención. Es el espíritu del que vimos un ejemplo en el *Salterio de la reina María* (pág. 211, ilustración 140), que se explayaba en esos encantadores reflejos de la vida cotidiana. El arte nórdico, que se preocupó menos de alcanzar el ideal armónico y la belleza que el arte italiano, favoreció este tipo de representación cada vez en mayor medida.

No obstante, nada sería más erróneo que imaginar que todas estas escuelas se desarrollaron en compartimentos estancos. Del artista francés situado al frente en este período, Jean Fouquet (1420?-1480?) sabemos, en efecto, que visitó Italia en su juventud. Fue a Roma, donde pintó al Papa en 1447. La ilustración 178 nos muestra el retrato de un donante que realizó, probablemente, pocos años después de su retorno. Al igual que en el *Díptico de Wilton* (págs. 216 y 217, ilustración 143), el santo protege a la figura arrodillada y en oración del donante. Puesto que el nombre de éste era Estienne (en francés antiguo, Esteban), el santo que se halla a su lado es su patrón, san Esteban, que, como primer diácono de la Iglesia, ostenta las vestiduras que le corresponden. Lleva un libro y, sobre él, una gran piedra puntiaguda, pues según la Biblia san Esteban fue lapidado. Si volvemos la vista atrás, al *Díptico de Wilton,* observaremos otra vez cuán grandes avances hubo realizado el arte, en cuanto a la representación de la naturaleza, en menos de cien años. Los santos y el donante del *Díptico de Wilton* parece como si hubieran sido recortados en papel y colocados sobre el cuadro. Los de Jean Fouquet parecen modelados. En el cuadro más antiguo no existen rastros de luz ni de sombra. Fouquet hace uso de la luz casi como Piero della Francesca (pág. 261, ilustración 170). El modo en que esas serenas y escultóricas

figuras se hallan en un espacio real, muestra que Fouquet quedó profundamente impresionado por lo que vio en Italia. Y sin embargo, su manera de pintar es distinta de la italiana. El interés con que capta las calidades de las cosas —la piel, la piedra, la ropa y el mármol— es evidencia de que su arte sigue siendo deudor de la tradición nórdica de Jan van Eyck.

Otro gran artista nórdico que visitó Roma (en una peregrinación de 1450) fue Rogier van der Weyden (1400?-1464). Se sabe muy poco acerca de este maestro, salvo que gozó de gran fama y que vivió en el sur de Holanda, donde también había trabajado Jan van Eyck. La ilustración 179 muestra una gran pintura de altar que representa el descendimiento de la cruz. Vemos que Van der

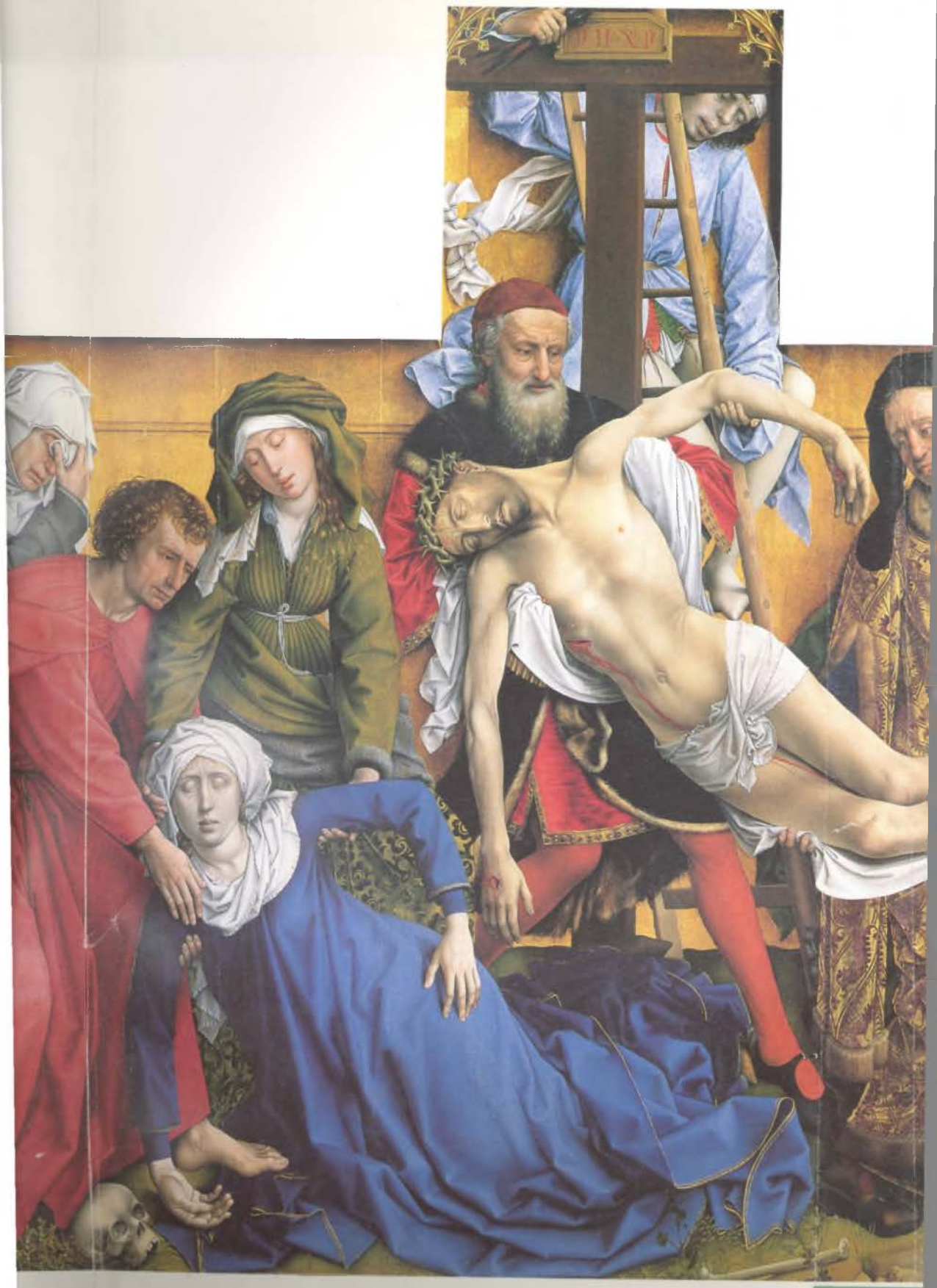
Weyden, como Jan van Eyck, podía reproducir fácilmente cualquier detalle, los cabellos uno a uno, las puntadas una a una. Sin embargo, este cuadro no representa una escena real. El pintor ha situado a sus personajes en una especie de somero escenario contra un fondo neutral. Recordando los problemas de Pollaiuolo (pág. 263, ilustración 171), podremos apreciar la prudencia de la decisión de Van der Weyden. También él tuvo que realizar un cuadro de altar de grandes dimensiones para que fuese visto desde lejos, a la vez que desarrollar el tema sacro ante los fieles de la iglesia. Tenía que resultar preciso en sus siluetas y satisfactorio como esquema. El cuadro de Van der Weyden colma estos requisitos sin parecer forzado y enamorado del virtuosismo, como el de Pollaiuolo. El cuerpo del Cristo, vuelto de cara hacia el espectador, constituye el centro de la composición. Mujeres plañideras lo enmarcan a ambos lados. San Juan, inclinado hacia adelante (también lo está María Magdalena en el lado opuesto), trata en vano de sostener a la desfallecida Virgen, cuyo movimiento corresponde al del cuerpo descendente del Cristo. El sosegado aspecto del anciano forma un verdadero contraste con las actitudes expresivas de los actores principales. Pues, realmente, parecen actores de un misterio sacramental o de un *tableau vivant* agrupados o colocados por un inspirado director de escena que hubiese estudiado las grandes obras del pasado medieval y desease imitarlas en el seno de su medio peculiar. De este modo, trasladando las ideas principales de la pintura gótica a un estilo nuevo y lleno de vida, Rogier van der Weyden prestó un gran servicio al arte nórdico. Conservó mucho de la tradición del diseño armónico, que de otro modo pudo haberse perdido bajo la influencia de los hallazgos de Jan van Eyck. En adelante, los artistas nórdicos, cada uno a su manera, procurarían reconciliar las nuevas exigencias acerca del arte con los antiguos fines religiosos.

179

Rogier van der Weyden
El descendimiento de la cruz, h. 1435.

Retablo; óleo sobre tabla, 220 × 262 cm; Museo del Prado, Madrid.

Podemos estudiar estos esfuerzos en una obra de uno de los más grandes artistas flamencos de la segunda mitad del siglo XV, el pintor Hugo van der Goes († 1482). Es uno de los pocos maestros nórdicos de este período del que se saben algunos detalles personales. Tenemos noticia de que pasó los últimos años de su vida retirado voluntariamente en un monasterio, en el que estuvo



obsesionado por sentimientos de culpabilidad y ataques de melancolía. Ciertamente, hay algo grave e intenso en su arte que le diferencia en gran medida de los plácidos estados de ánimo de Jan van Eyck. La ilustración 180 muestra su cuadro *La muerte de la Virgen*. Lo que en primer lugar nos sorprende es la manera tan admirable con que ha representado el artista las diversas reacciones de los doce apóstoles ante el acontecimiento que están presenciando, yendo de la expresión serenamente reflexiva a la apasionada de condolencia y hasta la casi indiscreta de ausencia. Podemos medir mejor lo logrado por Van der Goes si retrocedemos a la ilustración de la misma escena sobre el pórtico de la catedral de Estrasburgo (pág. 193, ilustración 129). Comparados con los diversos tipos del pintor, los apóstoles esculpidos parecen mucho más uniformes. ¡Cuán fácil fue para el artista más primitivo situar sus figuras dentro de un diseño preciso! No tuvo que forzarlas con el escorzo y con la ilusión de un espacio, como se esperaba de Van der Goes. Podemos percibir los esfuerzos del pintor para evocar una escena real ante nuestros ojos sin que le quedara alguna parte de la superficie de la tabla vacía y sin sentido. Los dos apóstoles del primer término y la aparición de encima del lecho demuestran claramente cómo se esforzó en distribuir sus personajes y desplegarlos ante nosotros. Pero este esfuerzo visible que hace parecer los movimientos algo contorsionados contribuye también al sentimiento de intensa agitación que rodea a la serena figura de la Virgen, la única que, en la habitación llena de gente, recibe la visión de su hijo abriendo sus brazos para recibirla.

Para escultores y tallistas, la supervivencia de la tradición gótica en la forma nueva que le otorgó Rogier van der Weyden fue de particular importancia. La ilustración 182 muestra un altar tallado que se encargó para la ciudad polaca de Cracovia en 1477 (dos años después del retablo de Pollaiuolo de la pág. 263,

180

Hugo van der Goes
La muerte de la Virgen, h. 1480.

Retablo; óleo sobre tabla, 146,7 × 121,1 cm; Groeningemuseum, Brujas.

181

Detalle de la ilustración 180.

182

Veit Stoss
Altar de la iglesia de Nuestra Señora,
Cracovia, 1477-1489.
Retablo policromado, 13,1 m de altura.

183

Veitt Stoss
Cabeza de un apóstol.
Detalle de la ilustración 182.

ilustración 171). El maestro que lo realizó fue Veit Stoss, quien vivió la mayor parte de su existencia en Nuremberg (Alemania), en donde murió a edad muy avanzada, en 1533. Incluso en la pequeña ilustración podemos observar el valor de un claro diseño, pues, al modo de los fieles de la parroquia situados a cierta distancia, podemos captar fácilmente el sentido de las principales escenas. El grupo central muestra de nuevo la muerte de la Virgen María rodeada de los doce apóstoles, aunque en esta ocasión no está representada yacente sobre el lecho sino arrodillada en oración. Más arriba vemos su alma recibida por el Cristo en el cielo radiante, y en el extremo más alto contemplamos su coronación por el Dios Padre y, otra vez, el Cristo. Las alas del altar representan momentos importantes de la vida de la Virgen, los cuales (junto con su coronación) fueron conocidos con el nombre de los siete gozos de María. El ciclo comienza en el cuadro superior del lado izquierdo con la anunciación; continúa más abajo con el nacimiento y la adoración de los reyes magos. En el ala de la derecha hallamos los otros tres momentos gozosos, tras otros tantos dolores: la resurrección del Cristo, su ascensión y la venida del Espíritu Santo en pentecostés. Los fieles podían contemplar todos estos temas al congregarse en la iglesia en cualquier día festivo dedicado a la Virgen (los otros lados de las alas del retablo correspondían a otros días festivos). Pero únicamente si se situaban muy cerca del altar podían admirar el verismo y la expresividad del arte de Veit Stoss en las maravillosas cabezas y manos de sus apóstoles (ilustración 183).

A mediados del siglo XV tuvo lugar una invención técnica decisiva, que produjo enormes efectos en el futuro desarrollo del arte, y no en éste tan sólo: la imprenta. La impresión de grabados precedió a la de libros en varias décadas. Anteriormente se habían impreso pequeñas hojas con imágenes de santos, acompañadas del texto de las oraciones, para ser repartidas entre los peregrinos y para las devociones privadas. Se trataba del mismo método que se desarrolló más tarde para imprimir las letras. Se tomaba un trozo de madera y con un objeto punzante se extraía todo aquello que *no* debía aparecer en el grabado. En otras palabras, todo lo que tenía que parecer blanco en el resultado final tenía que ser extraído, y todo lo que tenía que aparecer negro tenía que quedar for-

mando finos salientes. El resultado era semejante al de los sellos de caucho que empleamos hoy, y el principio de imprimir sobre papel era prácticamente el mismo: se cubría la superficie con tinta de imprimir hecha con aceite y negro de humo y se presionaba sobre la página. Podían hacerse gran cantidad de reproducción de cada grabado antes de que éste se gastara. Esta sencilla técnica de reproducción de dibujos se llama grabado en madera o xilografía. Era un procedimiento muy barato y pronto se hizo popular. Varios tacos de madera juntos podían ser usados para pequeñas series de dibujos que se reunían formando un libro; los grabados en madera, así como los libros formados con series de ellos, pronto se pusieron a la venta en las ferias populares. Por el mismo procedimiento se hicieron naipes, dibujos humorísticos y estampas para usos devotos. La ilustración 184 muestra una página de uno de esos primitivos libros de grabados, que fue usado por la Iglesia a la manera de sermón gráfico. Sus miras eran recordar a los fieles la hora de la muerte y enseñarles —como dice el título— *El arte de bien morir.* El grabado presenta al hombre piadoso en su lecho mortuorio, con un monje a su lado poniéndole una vela encendida en la mano. Un ángel está recibiendo su alma, que le ha salido por la boca en forma de figura orante. En el fondo vemos al Cristo y sus santos, hacia los cuales el moribundo debe dirigir su espíritu. En primer término, vemos un grupo de demonios de las más feas y fantásticas cataduras, y las inscripciones que salen de sus bocas nos comunican lo que están diciendo: «Estoy rabioso», «Estamos deshonrados», «Estoy confundido», «Esto no tiene remedio», «Hemos perdido su alma». Sus grotescas cabriolas son en vano. El hombre que poseyera el arte de bien morir no tenía que temer los poderes del infierno.

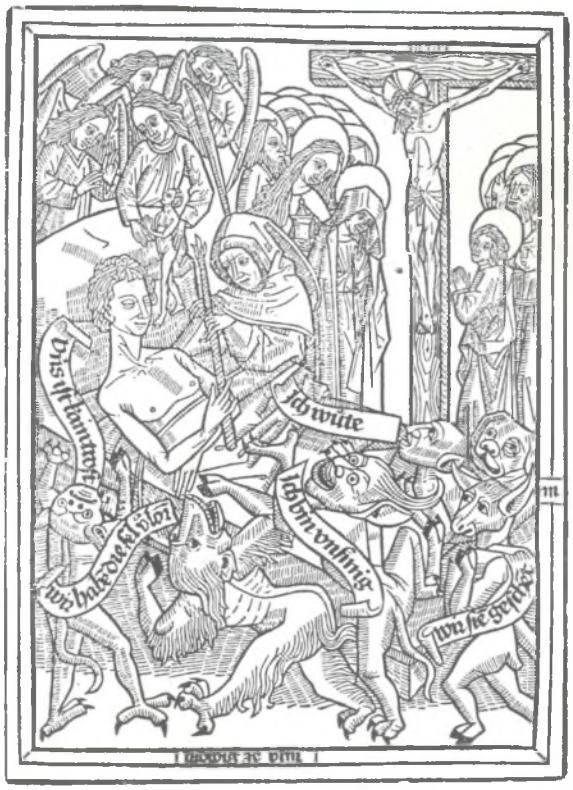
Cuando Gutenberg realizó su gran invento de usar letras movibles reunidas en un molde en vez de un conjunto de tacos de madera, los libros compuestos con series de éstos se volvieron obsoletos. Pero pronto se hallaron procedimientos para combinar textos impresos con grabados en madera para ilustrarlos, y muchos libros de la segunda mitad del siglo XV se hicieron así.

Con toda su utilidad, sin embargo, el grabado en madera fue más bien un procedimiento tosco de impresión de dibujos. Es cierto que su propia tosquedad resultaba a veces eficaz. La calidad de estos grabados populares de finales del medievo nos hace recordar a veces nuestros mejores carteles; son sencillos en sus contornos y de poco coste. Pero los grandes artistas de la época tuvieron otras ambiciones. Deseaban demostrar su dominio de los detalles y sus facultades de observación, para lo que no resultaba adecuado el grabado en madera. Por consiguiente, estos maestros eligieron otro medio que produjera efectos más sutiles. En lugar de madera, usaron el cobre. El principio del grabado en cobre es un poco diferente del anterior. En el grabado en madera se debía ahondar todo, excepto las líneas que se deseaba reproducir. En el grabado en cobre se tomaba una herramienta especial, el buril, y se incidía con él en la plancha. La línea que de este modo se practicaba sobre la superficie del

184

El hombre bueno en su lecho de muerte, h. 1470.

Grabado en madera, 22,5 × 16,5 cm; ilustración de *El arte de bien morir*, impreso en Ulm.



metal retendría la tinta de imprimir de cualquier color que sobre ella se volcase. Lo que había que hacer después, por consiguiente, era cubrir la plancha grabada con dicha tinta y a continuación frotar sobre ella hasta dejarla limpia. Presionando después la plancha fuertemente sobre un trozo de papel, la tinta que permaneciese en los surcos abiertos por el buril se exprimiría sobre el papel dejando la estampa acabada. En otras palabras, el grabado en cobre es, en realidad, el negativo del grabado en madera. Este último se realiza dejando que las líneas sobresalgan; el otro, incidiéndolas sobre la lámina de cobre. Ahora bien, pese a lo difícil que pueda resultar el manejo seguro del buril y el dominio de la extensión y la profundidad que deban tener los surcos practicados, una vez que se lo ha logrado está claro que pueden obtenerse más detalles y efectos mucho más sutiles con un grabado en cobre que con otro en madera.

Uno de los más grandes y famosos maestros de grabado del siglo XV fue Martin Schongauer (1453?-1491), que vivió en Colmar, en el alto Rin, la Alsacia actual. La ilustración 185 muestra el grabado *La natividad* realizado por Schongauer. La escena está representada dentro del espíritu de los grandes maestros holandeses. Al igual que ellos, Schongauer desea expresar los pequeños detalles hogareños de la escena, y hasta hacernos percibir la verdadera contextura y la superficie de los objetos representados por él. Que consiguiera realizarlo sin la ayuda del pincel ni del color, y sin el vehículo del aceite, es algo que roza lo milagroso. Pueden observarse estos grabados a través de una lente de aumento y estudiar su modo de singularizar las piedras y los ladrillos

185

Martin Schongauer
La natividad, h. 1470-1473.
Grabado en cobre, 25,8 × 17 cm.

rotos, las flores que nacen en las grietas, la hiedra adherida a lo largo de la bóveda, la piel de los animales y los cabellos y las barbas de los pastores. Pero no solamente debemos admirar su paciencia y su pericia. Podemos saborear su cuento de navidad sin conocer nada de las dificultades del trabajo con el buril. Allí está la Virgen arrodillada en la capilla en ruinas usada como establo. Se postra en adoración al Cristo niño, al cual ha colocado cuidadosamente sobre un extremo de su manto; y san José, con un farol en la mano, la contempla con expresión preocupada y paternal. El buey y el asno se hallan también. Los humildes pastores están llegando al umbral; uno de ellos, en el fondo, recibe el mensaje del ángel. En la esquina superior de la derecha tenemos una visión del coro celestial cantando *Paz en la Tierra.* En sí, todos estos temas están profundamente enraizados en la tradición del arte cristiano, pero el modo de hallarse combinados y distribuidos en esta página es propio de Schongauer. Los problemas de composición para la página impresa y para el retablo de

altar son, en muchos aspectos, semejantes. En ambos casos, la sugerencia del espacio y la fidelidad en la imitación de la realidad no deben originar la destrucción del equilibrio de la composición. Únicamente si reflexionamos sobre este problema podremos apreciar cumplidamente lo conseguido por Schongauer. Ahora comprendemos por qué escogió una ruina como marco: le permitía encuadrar sólidamente la escena con los fragmentos de construcción que forman la abertura a través de la cual podemos mirar; y le permitió asimismo colocar un contraste negro detrás de las figuras principales y no dejar vacía y sin interés ninguna parte del grabado. Podemos observar cuán cuidadosamente proyectó su composición si trazamos dos diagonales sobre la página: se encontrarán en la cabeza de la Virgen, que es el verdadero centro del grabado.

El arte del grabado en madera y en cobre se extendió rápidamente por toda Europa. Hay grabados a la manera de Mantegna y Botticelli en Italia, y existen otros a la de Francia y de los Países Bajos. Estos grabados se convirtieron, sin embargo, en otro medio gracias al cual los artistas europeos aprendían unos de otros sus ideas. En aquella época no se consideraba deshonroso tomar una idea o una composición de otro artista, y muchos de los maestros más humildes utilizaban los grabados a modo de modelos que copiar. Del mismo modo que la invención de la imprenta facilitó el intercambio de ideas, sin el cual la Reforma nunca hubiera podido extenderse, así también la impresión de imágenes aseguró el triunfo del arte del Renacimiento italiano en el resto de Europa. Fue una de las fuerzas que pusieron fin al arte medieval del norte, generando una crisis en el arte de esos países que sólo los grandes maestros vencerían.

Jean Colombe (iluminador)
Los albañiles y el Rey, h. 1464.
De un manuscrito de *La historia de Troya;* Gabinete de Estampas, Museo Nacional, Berlín.

15

LA CONSECUCIÓN DE LA ARMONÍA

Toscana y Roma, primera mitad del siglo XVI

Dejamos el arte italiano en la época de Botticelli, esto es, a finales del siglo XV, que los italianos, por un fácil recurso de lenguaje, denominan Quattrocento. El inicio 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 Miguel Ángel, de Rafael y Ticiano, de Correggio y Giorgione, de Durero 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 apreciado 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 aguja 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 con el fin de 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 agraviados en cuanto a su condición social. Ésta era aún la misma que en tiempos de la antigua Grecia. cuando los esnobs podían aceptar a un poeta que trabajara con su inspiración, pero nun-

ca 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 responsables 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 de inmediato. 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 habrían 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, encargar 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 afianzar un valioso monumento de 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 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 de uno de éstos. 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 beneficioso para el arte, es algo difícil de asegurar. Pero en un principio, de cualquier modo que fuere, produjo el efecto de una liberación que descargó una tremenda cantidad de energía contenida. Al menos, el artista era libre.

En ninguna esfera fue tan señalado este cambio como en la de la arquitectura. Desde la época de Brunelleschi (pág. 224), 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. A lo que estos cultos maestros realmente aspiraban era a construir templos y arcos de triunfo, y lo que se les pedía que hiciesen eran palacios consistoriales e iglesias. Ya hemos visto cómo se llegó a una conciliación en este conflicto fundamental por parte de artistas como Alberti (pág. 250, ilustración 163), quien casó los antiguos órdenes con el palacio moderno. Pero la verdadera aspiración del arquitecto renacentista

186

Caradosso
Medalla fundacional del nuevo San Pedro (que muestra el proyecto de Bramante con una cúpula inmensa), 1506.

Bronce, 5,6 cm de diámetro; Museo Británico, Londres.

continuaba siendo 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. Estos arquitectos aspiraban a una regularidad y una simetría perfectas, que no podían conseguir si tenían que ceñirse a las exigencias utilitarias de un edificio corriente. Fue un momento memorable aquél 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 donde, según la leyenda, estaba enterrado san Pedro, y hacer construir otra nueva en forma que desafiase 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 asimilaría las ideas y principios de la arquitectura clásica sin convertirse en un imitador servil (ilustración 187). Es una capilla, o *Il Tempietto* (el templete) como él la llamaba, que debió haber estado rodeada de un claustro del mismo estilo. Se trata de un pequeño pabellón, un edificio

187

Donato Bramante
Il Tempietto, capilla de S. Pietro in Montorio, Roma, 1502.

Capilla del alto Renacimiento.

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 luminosidad 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, en la inteligencia de 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 lo único digno del lugar, Bramante planeó una iglesia circular con un cerco de capillas uniformemente repartidas en torno al gigantesco recinto central. Este recinto tenía que ser coronado por una enorme cúpula que descansase sobre arcos colosales, algo que sabemos gracias a la medalla fundacional (ilustración 186). Bramante esperaba, dijo, combinar los efectos del mejor edificio antiguo, el Coliseo (pág. 118, ilustración 73), cuyas ruinas retadoras todavía impresionaban al que visitaba Roma, con los del Panteón (pág. 120, ilustración 75). 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 añadida a las contribuciones para la construcción de aquella iglesia llevó a Lutero, en Alemania, a la primera protesta pública. Incluso en el seno de la propia Iglesia católica aumentó la oposición contra el plan de Bramante y, con el paso de los años, la idea de una iglesia circular y simétrica 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 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 lograran lo aparentemente inconcebible. Una vez más fue Florencia la que dio nacimiento a algunas de las mentes rectoras de la gran época. Desde los días de Giotto, hacia 1300, y de los de Masaccio, a inicios de 1400, los artistas florentinos cultivaron su tradición con especial orgullo, siendo reconocida su excelencia por todas las personas de gusto. Ya veremos que casi todos los más grandes artistas partieron de una tradición 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 Bartolommeo Colleoni, uno de los generales al que debía gratitud por una serie de beneficios que había concedido más que por ninguna

188

Andrea del Verrocchio
Bartolommeo Colleoni,
1479.

Bronce, 395 cm de altura (caballo y jinete); plaza de los santos Juan y Pablo, Venecia.

189

Detalle de la ilustración 188.

hazaña bélica en especial. La estatua ecuestre que hizo Verrocchio (ilustraciones 188 y 189) muestra que era un digno heredero de la tradición de Donatello. Estudió minuciosamente la anatomía del caballo, y vemos con qué gran precisión observó la posición de los músculos y las venas de la cara y el cuello de Colleoni. Pero lo más admirable de todo es la postura del jinete, que parece estar cabalgando al frente de sus tropas con 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 la sencillez de la obra de Verrocchio. Estriban éstas en la precisa silueta que ofrece el grupo desde casi todas sus facetas, así como en la concentrada energía que parece animar al jinete 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, procediendo al 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 cuadernos 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 dominios diferentes y realizar importantes aportaciones en casi todos ellos. Tal vez una de las razones que lo hicieron posible fue que Leonardo era un artista florentino y no un intelectual. Él juzgaba que la misión del artista era explorar el mundo visible, tal como habían hecho sus predecesores, sólo que más cabalmente, con mayor

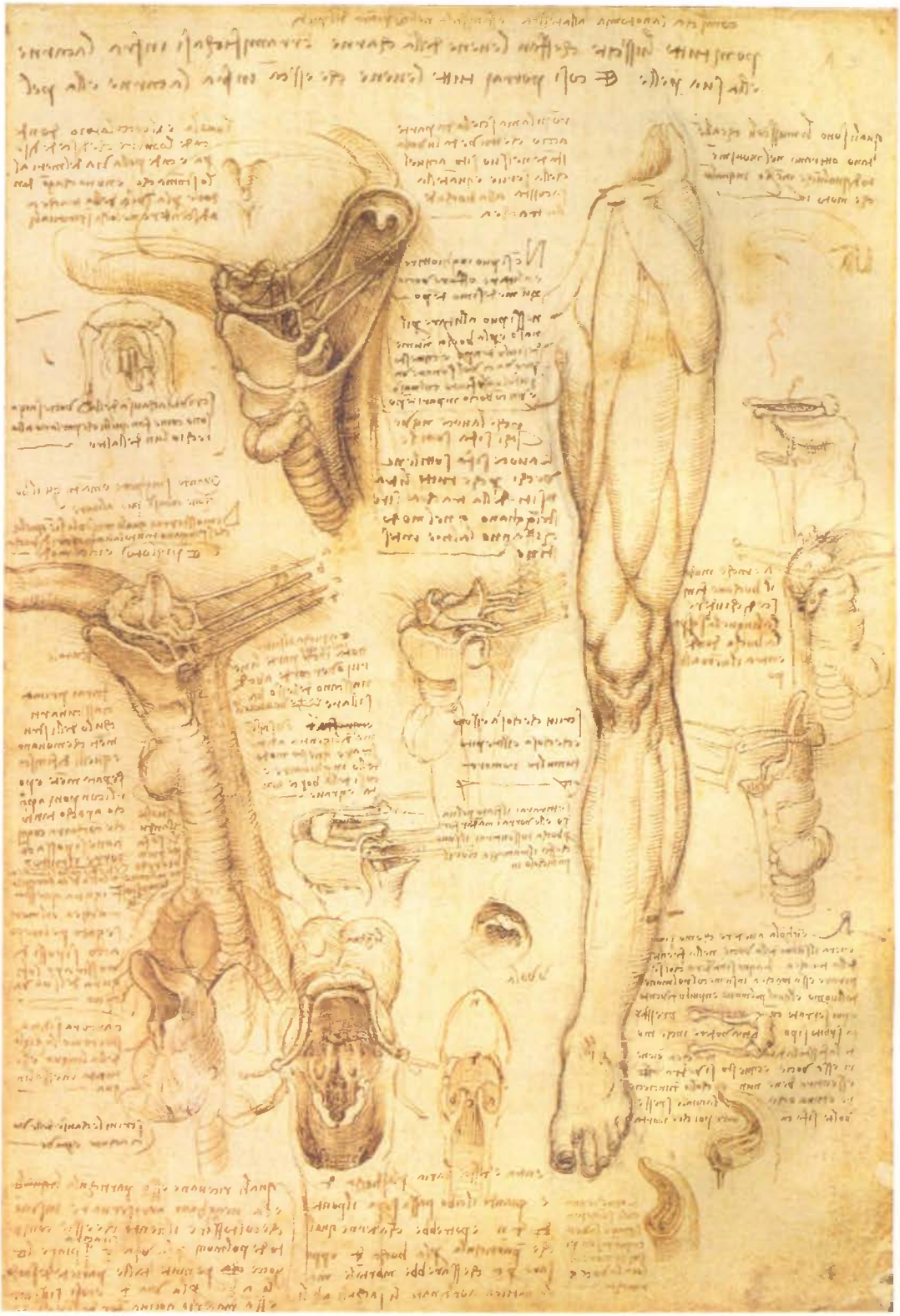
intensidad y precisión. A él no le interesaba el saber libresco de los intelectuales. Al igual que Shakespeare, probablemente «supo poco latín y menos griego». En una época en la que los hombres ilustrados de las universidades se apoyaban en la autoridad de los admirados escritores antiguos, Leonardo, 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 (ilustración 190). 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 eso era objeto de sus incesantes investigaciones, las cuales habrían de constituir los cimientos de su arte.

Sus contemporáneos miraron a Leonardo como a 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 diseños 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 cuidó de escribir de derecha a izquierda, de modo que sus notas sólo pueden ser leídas con mediación de un espejo. Es posible que no quisiera que se divulgaran sus descubrimientos 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 en 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 para él, ante todo y principalmente, medios de enriquecer su conocimiento del mundo visible, tal como lo precisaría para su arte. Consideró que, otorgándole a

190

Leonardo da Vinci
Estudios anatómicos (laringe y pierna), 1510.
Plumilla, tinta marrón y aguada, con carboncillo sobre papel, 26 × 19,6 cm; Biblioteca Real, Castillo de Windsor.



éste bases científicas, podría 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 *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, comprendamos el fondo de este forcejeo. Aristóteles había codificado el esnobismo de la antigüedad clásica haciendo distinciones entre determinadas artes que eran compatibles con una educación liberal (la de las llamadas artes liberales, tales como la retórica, la lógica, la gramática o la geometría) y ocupaciones que entrañaban trabajar con las manos, que eran manuales y, por consiguiente, serviles, esto es, por debajo de la dignidad de un noble. Ambición de hombres como Leonardo fue mostrar que la pintura era un arte liberal, y que la labor manual que suponía no era más, en esencia, que el trabajo material de escribir en relación con la 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 propietario de un taller al que podía ir cualquiera a encargar un cuadro. En todo caso, sabemos que con frecuencia dejó Leonardo de cumplir encargos que se le hicieron. Comenzaría un cuadro y lo dejaría sin concluir a despecho de los requerimientos urgentes de quien se lo hubiese encargado. 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 ella. No sorprende, pues, que sean escasas las obras que concluyó, y que sus contemporáneos lamentaran que este genio pareciese 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 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* (ilustraciones 191 y 192), 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 era descubierta y cuando, junto a las largas mesas de los monjes, aparecieron las imágenes del Cristo 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

191

Refectorio del monasterio de Santa Maria delle Grazie, Milán, con *La última cena*, de Leonardo da Vinci, en la pared del fondo.

los detalles, los platos sobre el mantel y los pliegues de los ropajes. Entonces, como ahora, las obras de arte eran juzgadas a menudo por la gente culta 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 el Cristo administraba serenamente el sacramento. La nueva representación era muy diferente de cualquiera de esos cuadros. Había algo dramático y angustioso en ella. Leonardo, como Giotto antes de él, había retornado al texto de las Escrituras, y se había esforzado en hacer visible el momento en que el Cristo pronuncia las palabras: «Yo os ase-

guro que uno de vosotros me entregará», y muy entristecidos, cada uno de los apóstoles le dice: «¿Acaso soy yo, Señor?» (Mateo 26, 21-22). El evangelio de san Juan añade que «Uno de sus discípulos, el que el Cristo amaba, estaba a la mesa al lado del Cristo. Simón Pedro le hace una seña y le dice: "Pregúntale de quién está hablando." Él, recostándose sobre el pecho del Cristo, le dice: "Señor, ¿quién es?"» (Juan 13, 23-25). Es este preguntar y señalar el que introduce el movimiento en la escena. El Cristo acaba de pronunciar las trágicas palabras, y los que están a su lado retroceden asustados al escuchar la revelación. Algunos parecen hacer protestas de su inocencia y amor; otros, discutir gravemente acerca de lo que el Cristo puede haber dado a entender; y otros más, 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 del Cristo. Como si murmurase algo al oído de san Juan, inadvertidamente empuja hacia adelante a Judas. Éste no se halla separado del resto, y sin embargo parece aislado. Él es el único que no gesticula ni pregunta; inclinado hacia adelante inquiere con la mirada algún indicio de sospecha o de ira, en contraste dramático con la figura del 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 del Cristo, 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. 263, ilustración 171). Recordemos cómo lucharon los artistas de aquella generación para conciliar las exigencias del realismo con las del esquema del dibujo. 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 el natural equilibrio que caracterizó 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 grandeza de la obra, pues más allá de aspectos técnicos, como la composición

192

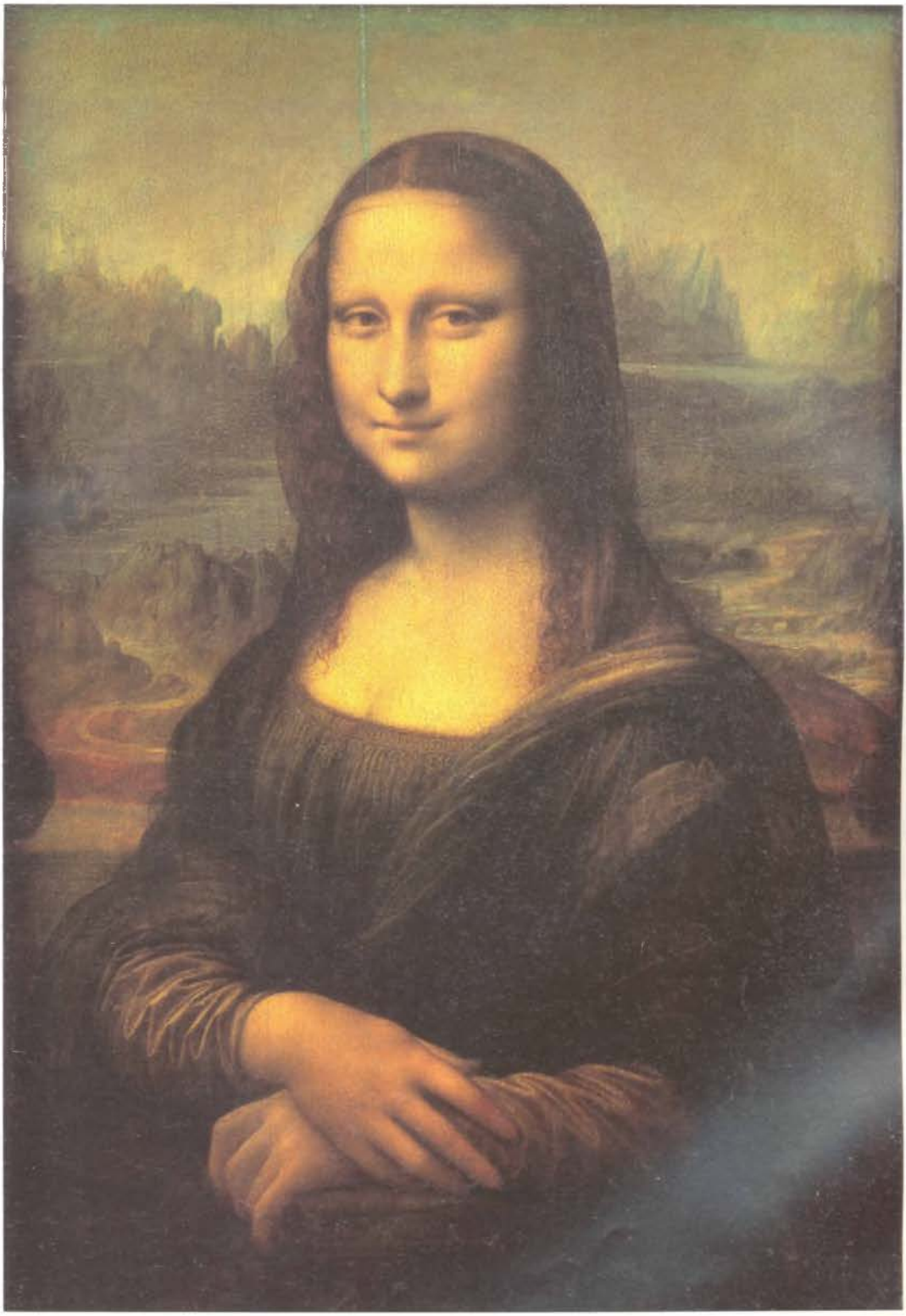
Leonardo da Vinci
La última cena, 1495-1498.
Temple sobre yeso, 460 × 880 cm; refectorio del monasterio de Santa Maria delle Grazie, Milán.

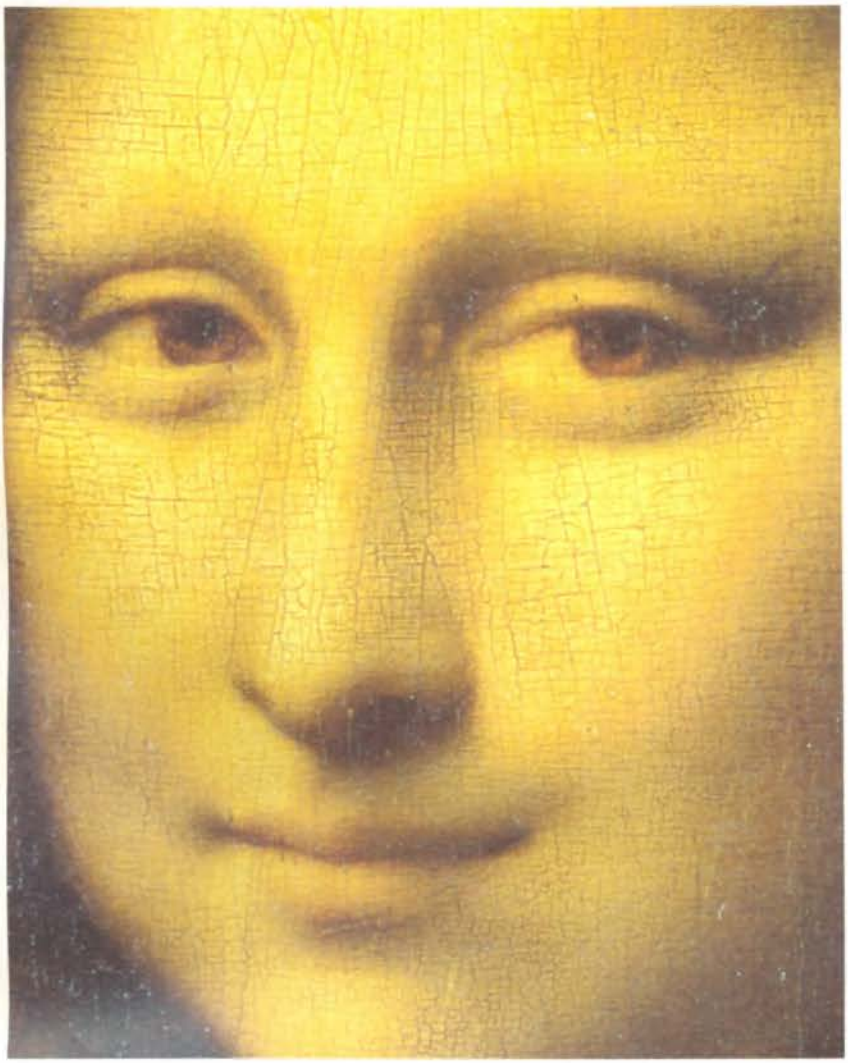
y el dibujo, tenemos que admirar la profunda penetración de Leonardo en lo que respecta a la conducta y las reacciones humanas, así como a la poderosa imaginación que le permitió situar la escena ante nuestros ojos. Un testigo ocular nos refiere que vio a menudo a Leonardo trabajando en *La última cena;* afirma que se subía al andamio y podía estarse allí días enteros con los brazos cruzados, sin hacer otra cosa que examinar lo que había hecho, antes de dar otra pincelada. Es el fruto de este pensar lo que 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 sea más famosa que *La última cena:* el retrato de una dama florentina cuyo nombre era Lisa, *Mona Lisa* (ilustración 193). Fama tan grande como la de *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 resulta un tanto misterioso, y así es, realmente, el efecto propio de toda gran obra de arte. Sin embargo, Leonardo pensó conscientemente en cómo conseguir ese efecto y por qué medios. El gran observador de la naturaleza supo más acerca del modo de emplear sus 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, siguiendo la vía abierta por Masaccio, tenían algo 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. 241, ilustración 158); nadie que supiera más acerca de la corrección en el dibujo y la perspectiva que Mantegna (pág. 258, ilustración 169). Y sin embargo, a pesar de toda la grandiosidad y lo sugerente 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

193

Leonardo da Vinci
Mona Lisa, h. 1502.
Óleo sobre tabla, 77 × 53 cm; Museo del Louvre, París.





194

Detalle de la ilustración 193.

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 ocurre en el cuento de *La bella durmiente.* Los artistas intentaron vencer esta dificultad de diversos modos. Botticelli, por ejemplo (pág. 265, ilustración 172), trató de realzar en sus cuadros la ondulación 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 abandonar al espectador algo por adivinar. Si los contornos no estaban tan estrictamente dibujados, si la forma era dejada con cierta vaguedad, como si desapa-

reciera en la sombra, la impresión de dureza y rigidez sería evitada. Esta es la famosa invención de Leonardo que los italianos denominan *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 *Mona Lisa* (ilustración 194), 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 los extremos 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 optó por algo muy atrevido, a lo 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 contrabalanceado 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, convertía en realidad algo de los sueños y temores de esos primeros hacedores de imágenes. Mostró que conocía el hechizo de infundir vida a los colores esparcidos con sus pinceles prodigiosos.

El segundo gran florentino cuya obra hizo tan famoso al arte italiano del siglo XVI (Cinquecento) fue Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564). Miguel Ángel era veintitrés años más joven que Leonardo y le sobrevivió cuarenta y cinco. En su larga vida fue testigo de un completo cambio respecto a la situación del artista. Hasta cierto punto fue él quien generó este cambio. En su juventud, Miguel Ángel recibió una formación como la de cualquier otro arte-

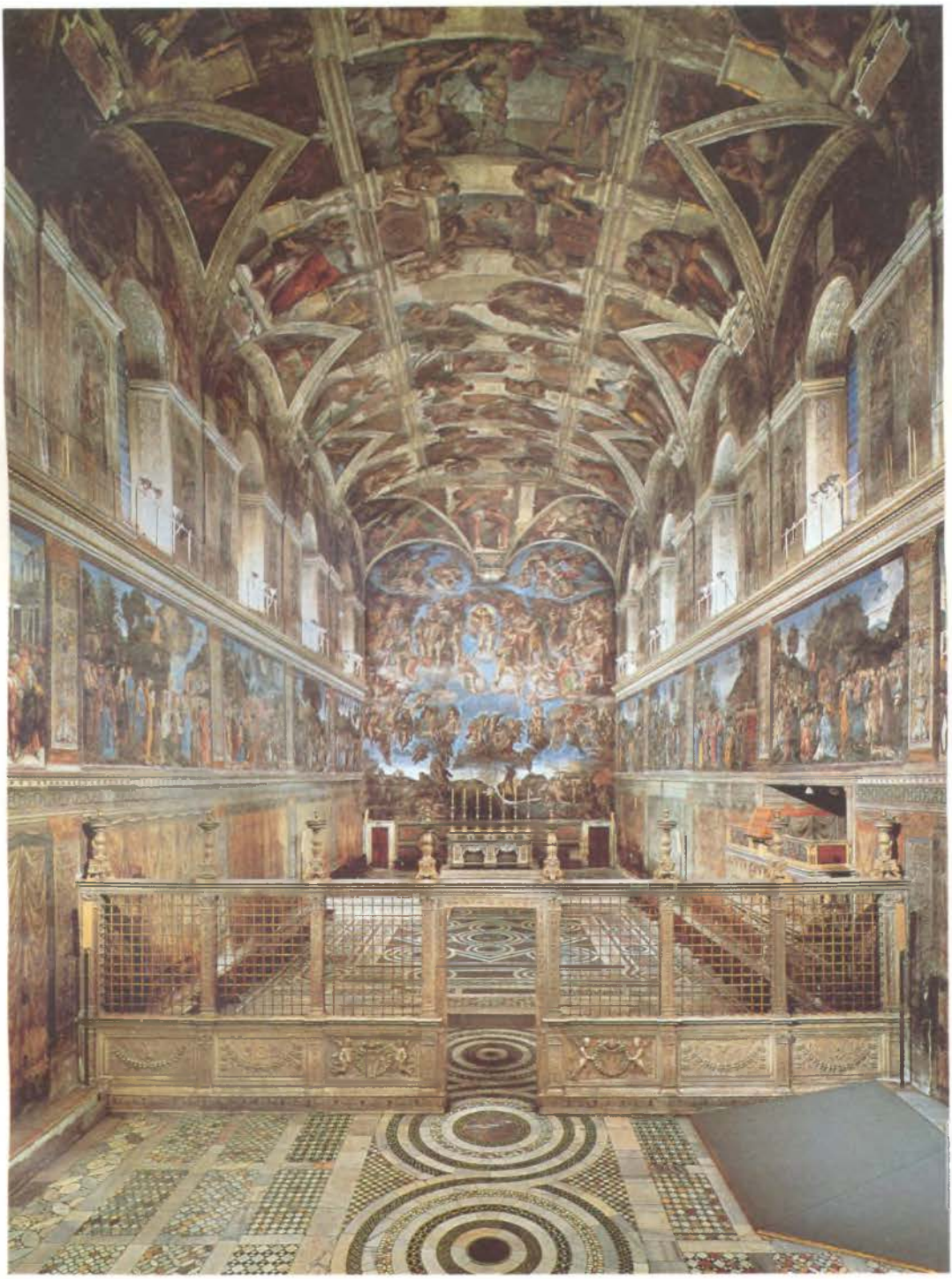
195

Domenico Ghirlandaio
El nacimiento de la Virgen, 1491.
Fresco; iglesia de Santa Maria Novella, Florencia.

sano. Cuando tenía trece años inició su aprendizaje, que duraría tres, en el activo taller de uno de los principales maestros de la Florencia de finales del Quattrocento, el pintor Domenico Ghirlandaio (1449-1494). Ghirlandaio fue uno de esos maestros cuyas obras apreciamos más por la fidelidad con la que reflejan el colorido de la época que por ningún otro mérito sobresaliente. Supo cómo expresar agradablemente los temas religiosos, como si tales asuntos acabasen de suceder entre los ricos ciudadanos florentinos que eran sus clientes. La ilustración 195 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 finales del siglo XV y presenciamos una reverente visita de las damas acomodadas de la sociedad. Ghirlandaio demuestra que sabía distribuir diestramente los grupos y halagar los ojos. Y que compartía las inclinaciones de sus contemporáneos respecto a los temas del arte antiguo, pues ponía 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 podía 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 dedicó 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. Al igual que 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 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 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, las dificultades no hacían otra cosa que atraerle. Actitudes y posiciones que muchos grandes artistas del Quattrocento podían haber dudado en introducir en sus cuadros, 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 del dibujo, 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 Ángel despertaron en su época. A los treinta años era universalmente conocido como uno de los maestros más destacados de la época, siendo equiparado su estilo al genio de Leonardo. La ciudad de Florencia le honró encargándole a él, a la par que a Leonardo, la pintura de un episodio de la historia florentina sobre una pared de la sala de juntas principal del Ayuntamiento. 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 bocetos. Desgraciadamente, las obras no se concluyeron nunca. En 1506, Leonardo regresó a Milán y Miguel Ángel recibió un encargo que debió halagar más aún sus entusiasmos. El papa Julio II deseaba su presencia en Roma con el fin de que erigiera un mausoleo para él que fuera digno del jefe de la cristiandad. Tenemos noticias de los ambiciosos planes de este papa inteligente y duro, y no es difícil imaginar cuán fascinado debió quedar Miguel Ángel al tener que trabajar para un hombre que poseía los medios y la voluntad de llevar a cabo proyectos atrevidos. Con la autorización del papa, se puso inmediatamente en camino hacia las famosas canteras de mármol de Carrara con el fin de escoger allí los bloques con que esculpir el gigantesco mausoleo. El joven artista quedó arrobado ante la vista de todas aquellas rocas de mármol que parecían espe-



rar 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 manifiestamente enfriado. Sabemos hoy que una de las principales razones de la perplejidad 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; pero si éste tenía que ser derribado, ¿dónde albergar el monumento funerario? Miguel Ángel, en su profunda contrariedad, sospechó que deberían existir otras causas de 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 rapto 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 en 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 de Estado. Los florentinos llegaron a temer incluso que el Papa pudiera volverse contra ellos si le seguían dando asilo. El alto dignatario de la ciudad de Florencia convenció por consiguiente a Miguel Ángel 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 entero». Por una vez, una nota diplomática declaró la verdad. Cuando Miguel Ángel volvió a Roma, el Papa le hizo aceptar otro encargo. Había una capilla en el Vaticano que, mandada construir por Sixto IV, tenía el nombre de Capilla Sixtina (ilustración 196). 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 Ángel. Éste 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 como consecuencia de las intrigas de sus enemigos. Dado que el Papa insistía, empezó a realizar un modesto boceto de doce apóstoles en nichos, y a encargar ayudantes florentinos que tendrían que auxiliarle en la obra. Pero de pronto se encerró en la capilla, no dejó que nadie se le acercara y se puso a trabajar a solas en una obra que ha seguido, en realidad, «asombrando al mundo entero» desde el instante en que fue mostrada.

196

Capilla Sixtina, Vaticano.

Vista general del interior antes de la limpieza efectuada en la década de 1980.

Es muy difícil para un mortal corriente imaginar cómo fue posible que un

rar 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 manifiestamente enfriado. Sabemos hoy que una de las principales razones de la perplejidad 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; pero si éste tenía que ser derribado, ¿dónde albergar el monumento funerario? Miguel Ángel, en su profunda contrariedad, sospechó que deberían existir otras causas de 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 rapto 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 en 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 de Estado. Los florentinos llegaron a temer incluso que el Papa pudiera volverse contra ellos si le seguían dando asilo. El alto dignatario de la ciudad de Florencia convenció por consiguiente a Miguel Ángel 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 entero». Por una vez, una nota diplomática declaró la verdad. Cuando Miguel Ángel volvió a Roma, el Papa le hizo aceptar otro encargo. Había una capilla en el Vaticano que, mandada construir por Sixto IV, tenía el nombre de Capilla Sixtina (ilustración 196). 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 Ángel. Éste 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 como consecuencia de las intrigas de sus enemigos. Dado que el Papa insistía, empezó a realizar un modesto boceto de doce apóstoles en nichos, y a encargar ayudantes florentinos que tendrían que auxiliarle en la obra. Pero de pronto se encerró en la capilla, no dejó que nadie se le acercara y se puso a trabajar a solas en una obra que ha seguido, en realidad, «asombrando al mundo entero» desde el instante en que fue mostrada.

Es muy difícil para un mortal corriente imaginar cómo fue posible que un

196

Capilla Sixtina, Vaticano.

Vista general del interior antes de la limpieza efectuada en la década de 1980.

ser humano realizara lo que Miguel Ángel creó en cuatro años de labor solitaria sobre el andamiaje de la capilla papal (ilustración 198). 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 Ángel tuvo que tumbarse de espaldas y pintar mirando hacia arriba. En efecto, llegó a habituarse tanto a esta forzada posición que hasta cuando recibía una carta durante esta 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 encontrar siempre nuevas creaciones, la sostenida maestría en la ejecución de cada detalle, y, sobre todo, la grandiosidad de las visiones que Miguel Ángel reveló a los que vinieron tras él, han dado a la humanidad una idea completamente nueva del poder del genio.

Se ven a menudo reproducciones de detalles 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 aun 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 leve bóveda. En la parte más alta de las paredes vemos una franja de pinturas con temas relativos a Moisés y al Cristo, a la manera tradicional de los predecesores de Miguel Ángel. 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 Ángel 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 del Cristo. 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 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 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 del Cristo tal como aparecen enumerados en los evangelios.

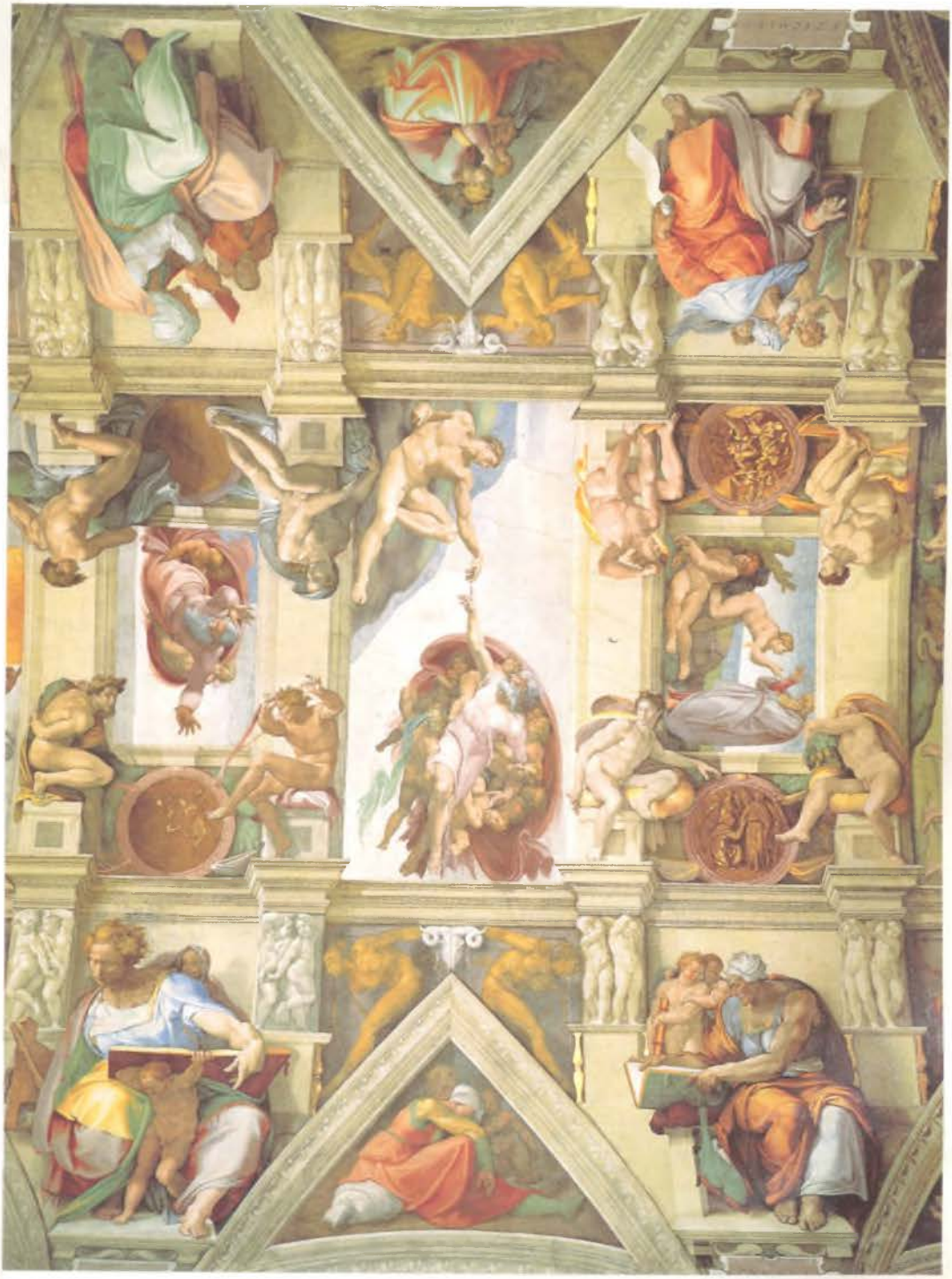
Cuando vemos esta riqueza de figuras en una reproducción fotográfica, podemos sospechar que acaso el techo parezca desequilibrado y superabundante. Una de las grandes sorpresas, al entrar en la Capilla Sixtina, es hallar cuán armonioso y sencillo nos parece todo si lo contemplamos simplemente

197

Miguel Ángel
Detalle del techo de la Capilla Sixtina.

198 (desplegable)

Miguel Ángel
Techo de la Capilla Sixtina, 1508-1512.
Fresco, 13,7 × 39 m; Vaticano.



como una soberbia obra decorativa; y cuán precisa es la disposición del conjunto. Desde que éste fue limpiado de sus múltiples capas de hollín de las velas y del polvo en la década de 1980, los colores se han revelado fuertes y luminosos, lo cual era una necesidad si el techo tenía que ser visible en una capilla cuyas ventanas son tan escasas y estrechas. (Pocas veces tienen esto en cuenta las personas que han admirado las pinturas iluminadas con la fuerte luz eléctrica que actualmente se proyecta sobre el techo.)

Lo que se muestra en la ilustración 197 no es más que un pequeño fragmento de la obra total, un sector, por así decirlo, de la bóveda, que ejemplifica la manera en que Miguel Ángel distribuye las figuras flanqueando las escenas de la creación. A un lado está el profeta Daniel con un libro enorme que sostiene sobre sus rodillas con la ayuda de un niño, y volviéndose hacia un lado para tomar una nota de lo que acaba de leer. Junto a él está la sibila cumea escudriñando su libro. En el lado opuesto está la sibila persa, una anciana con un traje oriental que sostiene un libro cerca de sus ojos, igualmente enfrascada en el examen de los textos sagrados, y el profeta del Antiguo Testamento Ezequiel, quien se vuelve violentamente como si estuviera manteniendo una discusión. Los asientos de mármol que ocupan están adornados con estatuas de niños jugando, y por encima de ellos, uno a cada lado, hay dos desnudos a punto de colgar, alegremente, un medallón en el techo. En los tímpanos triangulares de los arcos representó Miguel Ángel a los antepasados del Cristo, según se los menciona en la Biblia, coronados por otros cuerpos contorsionados. En estos asombrosos desnudos se despliega toda la maestría de Miguel Ángel 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 habrían nacido a la vida en los mármoles de Carrara se agolparon en la mente de Miguel Ángel 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 proseguir 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 Ángel cada detalle, y con cuánto cuidado preparaba en el dibujo cada figura. La ilustración 199 muestra una página 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 ni 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 Dios haciendo surgir, con poderosos ademanes,

199

Miguel Ángel
Estudio para la sibila libia (del techo de la Capilla Sixtina), h. 1510.

Sanguina sobre papel, 28,9 × 21,4 cm; Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

las plantas, los cuerpos celestes, la vida animal y al hombre. No resulta exagerado decir que la representación del Dios Padre —tal como vivió en las mentes, de generación en generación, no sólo de artistas, sino de personas humildes que quizá nunca escucharon el nombre de Miguel Ángel— se formó y modeló a partir de la influencia directa o indirecta de estas grandes visiones en las que Miguel Ángel ilustró el acto de la creación. Quizá la más famosa y sorprendente sea la creación de Adán en uno de los grandes recuadros (ilustración 200). Los artistas anteriores a Miguel Ángel ya habían pintado a Adán yaciendo en tierra y siendo llamado a la vida por un simple toque de la mano del 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 tumbado en tierra con todo el vigor y la belleza que corresponden al primer hombre; por el otro lado se acerca el 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, no sólo toca el dedo de Adán, sino que casi podemos ver al primer hombre despertando de un sueño profundo para contemplar a su hacedor. Uno de los mayores milagros del arte es éste de cómo llegó Miguel Ángel a hacer del toque de la mano divina el centro y punto 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 Ángel 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

200

Miguel Ángel
La creación de Adán.
Detalle de la ilustración 198.

201

Miguel Ángel
El esclavo moribundo, h. 1513.

Mármol, 229 cm de altura ; Museo del Louvre, París.

ellas es *El esclavo moribundo* de la ilustración 201. Si alguien pudo llegar a creer que, tras el tremendo esfuerzo realizado en la Capilla Sixtina, la imaginación de Miguel Ángel se habría secado, pronto advertiría su error. Cuando volvió a enfrentarse con sus preciadas materias, su poderío pareció agigantarse más aún. Mientras que en *Adán* Miguel Ángel 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, sin duda, el que Miguel Ángel se propuso conseguir. Uno de los secretos de su arte que más han maravillado siempre es 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 un principio, Miguel Ángel trató siempre de concebir figuras como si se hallaran contenidas ya en el bloque de mármol en el que trabajaba; su tarea en cuanto que escultor, como él mismo dijo, no era sino la de quitarle al bloque lo que le sobraba, es decir, suprimir de él lo necesario hasta que aparecieran esas figuras contenidas en sus entrañas. 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 Ángel 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 hacérsele 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 Ángel. 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 y volverse más exigente en sus opiniones. Los poemas que escribió muestran que se hallaba obsesionado por las dudas acerca de si su arte habría sido pecado, mientras

202

Perugino
La Virgen apareciéndose a san Bernardo, h. 1490-1494.

Pintura de altar; óleo sobre tabla, 173 × 170 cm; Antigua Pinacoteca, Munich.

que sus cartas 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 pequeños. 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 connacional suyo por haberle dirigido una carta «Al escultor Miguel Ángel». «Decidle —escribió— que no dirija sus cartas al escultor

Miguel Ángel, pues aquí solamente se me conoce como Miguel Ángel 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 del Dios, que no debía mancillarse obteniendo de él un provecho mundano. Esta cúpula, elevándose sobre la ciudad de Roma, sostenida por un cerco de delgadas columnas, de clara y majestuosa silueta, constituye un digno monumento al espíritu de este artista singular, al que sus contemporáneos dieron el apodo de Divino.

En 1504, época en la que Miguel Ángel y Leonardo rivalizaban entre sí en Florencia, un joven pintor llegó procedente de la pequeña ciudad de Urbino, en la Umbria. Era Raffaello Sanzio o Santi, a quien conocemos como Rafael (1483-1520), que había realizado obras prometedoras en el taller del jefe de escuela de su región umbria, Pietro Perugino (1446-1523). Al igual que el maestro de Miguel Ángel, Ghirlandaio, y el maestro de Leonardo, Verrocchio, el de Rafael, Perugino, pertenecía a la generación de aquellos acreditadísimos artistas que necesitaban 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 ilustración 202 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 mueva 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 del Quattrocento. Si observamos los ángeles de Perugino, vemos que todos obedecen, 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, podemos llegar a cansarnos de las mismas; pero ellas no tenían por finalidad 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 Ángel; 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 esto suponía, en ciertos aspectos, una desventaja. No poseía la vastedad enorme de conocimientos de Leonardo ni la fuerza de Miguel Ángel; pero mientras que 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, podía pintar, y hacerlo hasta que consiguiera ponerse a la altura de aquellos maestros de más edad.

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 madonas que han llegado a ser tan conocidas como escasamente apreciadas en sí, esto es, pictóricamente. La imagen de la Virgen según Rafael ha sido adoptada por las generaciones siguientes del mismo modo que la concepción del Dios según Miguel Ángel. Vemos reproducciones baratas de estas obras en humildes habitaciones, y concluimos fácilmente en 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. 34 y 35, ilustraciones 17 y 18). Una obra como *Madonna del Granduca* (ilustración 203) es verdaderamente clásica en el sentido de que ha servido a incontables generaciones como canon de perfección, lo mismo que las de Fidias y Praxíteles. No requiere ninguna explicación, y en este sentido es realmente vulgar. Pero si se la compara con las innumerables representaciones del mismo tema derivado de ella, advertimos que todas han estado tanteando la gran sencillez conseguida por Rafael. Podemos ver lo que Rafael 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 del modelado del rostro de la Virgen fundiéndose con la sombra, la manera de hacernos sentir Rafael el volumen del cuerpo envuelto airosamente en el manto que cae con soltura desde los hombros, la firmeza y ternura con que ella sostiene al Cristo niño, todo 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 eternamente.

203

Rafael
Madonna del Granduca, h. 1505.
Óleo sobre tabla, 84 × 55 cm; Palacio Pitti, Florencia.

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 los 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.

204

Rafael
La ninfa Galatea, h. 1512-1514.
Fresco, 295 × 225 cm; Villa Farnesina, Roma.

Esto no afecta tanto a un fresco de menores dimensiones (ilustración 204) que pintó Rafael en la villa de un rico banquero, Agostino Chigi (ahora llamada Villa Farnesina). Como tema eligió el de unos versos de un poema del florentino Angelo Poliziano, que también inspiró *El nacimiento de Venus* de Botticelli. Esos versos describen la escena en que el tosco gigante Polifemo ensalza con una canción de amor a Galatea, la hermosa ninfa del mar, y cómo cabalga ésta 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 arremolina en torno a ella. El fresco de Rafael representa a Galatea con sus alegres compañeros. El cuadro 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. 263, ilustración 171). Pero cuán rígida y torpe parece su solución al compararla con la de Rafael, empezando por los pequeños cupidos que dirigen sus arcos y flechas al corazón de la ninfa; no solamente el de la derecha de la parte superior corresponde al de la izquierda, sino que el que se desliza delante del carro hace lo propio 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 unas parejas, en primer término y más atrás, que están haciendo el amor. Pero lo más admirable es que todos estos diversos movimientos se reflejan y coinciden en la figura 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 amorci-

llos hasta las riendas que ella sostiene en sus manos, convergen en su hermoso rostro, en el centro mismo de la composición. Por medio de estos recursos artísticos Rafael consiguió un movimiento incesante en todo el cuadro, sin dejar que éste se desequilibre o adquiera rigidez. Los artistas han admirado siempre a Rafael por esta suprema maestría en la disposición de las figuras, así como por su consumada destreza en la composición. Del mismo modo que se consideró que Miguel Ángel 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 ninfa 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 Praxíteles (pág. 102, ilustración 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 invertía. Los artistas trataban 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 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.

205

Detalle de la ilustración 204.

Este es el logro que ha hecho famoso a Rafael a través de los siglos. Quizá los que relacionan su nombre únicamente con bellas madonas y figuras idealizadas del mundo clásico se sorprenderían si vieran el retrato que le hizo a su gran mecenas, el papa León X, de la familia Médicis, en compañía de dos cardenales (ilustración 206). No hay idealización alguna en la cabeza ligeramente hinchada del Papa, corto de vista, que acaba de examinar un antiguo manuscrito (hasta cierto punto similar en estilo y época al *Salterio de la reina María* [pág. 211, ilustración 140]). Los terciopelos y damascos, en sus ricas tonalidades, ayudan a crear un ambiente de pompa y poder, pero uno bien puede figurarse que estos hombres no se sienten cómodos. Aquéllos eran tiempos difíciles. Recordemos que exactamente en la misma época en que fue pintado

este retrato, Lutero había atacado al Papa por el modo en que reunía fondos para el nuevo San Pedro. Y resulta que fue al propio Rafael a quien León X puso al frente de la construcción de este edificio tras la muerte de Bramante, en 1514, con lo que se convirtió también en arquitecto, proyectando iglesias, villas y palacios, y estudiando las ruinas de la antigua Roma. Pero a diferencia de su gran rival, Miguel Ángel, Rafael se llevaba bien con la gente y era capaz de mantener en funcionamiento un taller de gran actividad. Gracias a su sociabilidad, los eruditos y dignatarios de la corte papal le aceptaron como uno de ellos. Se hablaba incluso de que iba a ser nombrado cardenal cuando le sobrevino la muerte en su trigesimoséptimo aniversario, casi tan joven como Mozart, habiendo acumulado en su breve vida una asombrosa diversidad de logros artísticos. Uno de los eruditos más famosos de su época, el cardenal Bembo, escribió el epitafio de su tumba en el Panteón de Roma:

> Esta es la tumba de Rafael; quien en vida hizo que la madre naturaleza temiera ser vencida por él, y a cuya muerte, que también temiera morir.

206

Rafael
El papa León X con dos cardenales, 1518.
Óleo sobre tabla, 154 × 119 cm; Galería de los Uffizi, Florencia.

Miembros del taller de Rafael enyesando, pintando y decorando las Loggie, h. 1518.
Relieve en estuco; Loggie, Vaticano.

16

LUZ Y COLOR

Venecia y la Italia septentrional, primera mitad del siglo XVI

Debemos atender ahora a otro gran centro del arte italiano, el primero en importancia después de Florencia: la orgullosa y próspera ciudad de Venecia. Ésta, cuyo comercio la mantenía en estrecha relación con Oriente, fue más lenta que otras ciudades italianas en aceptar el estilo del Renacimiento, la aplicación por Brunelleschi de formas clásicas en los edificios. Pero cuando lo adoptó, dicho estilo adquirió aquí nueva lozanía, un esplendor y una vivacidad que evocan tal vez más íntimamente que ninguna otra arquitectura de la edad moderna la magnificencia de las grandes ciudades mercantiles del período helenístico, Alejandría o Antioquía. Uno de los edificios más característicos de este estilo es la Biblioteca de San Marcos (ilustración 207). El arquitecto que la construyó fue un florentino, Jacopo Sansovino (1486-1570), que adaptó por completo su estilo y manera al genio local, a la luz radiante de Venecia reflejada en las lagunas y que deslumbra con su esplendor. Puede parecer pedante analizar así tan alegre y sencillo edificio, pero contemplarlo atentamente nos puede ayudar a ver con cuánta habilidad sabían entretejer esos maestros unos cuantos elementos sencillos dentro de esquemas siempre renovados. El piso más bajo, con su vigoroso orden dórico de columnas, se halla dentro de los más ortodoxos moldes clásicos. Sansovino siguió estrechamente en él las normas arquitectónicas ejemplarizadas por el Coliseo (pág. 118, ilustración 73). A la misma tradición obedeció el hecho de disponer el piso superior en orden jónico, sosteniendo el llamado ático con una balaustrada y coronando ésta con una hilera de estatuas. Pero en vez de dejar que los arcos de las aberturas entre los órdenes descansasen sobre pilares, como en el Coliseo, Sansovino los sostuvo sobre otra serie de columnillas jónicas, consiguiendo de este modo un exquisito efecto de órdenes entrelazados. Con sus balaustradas, guirnaldas y esculturas dio al edificio una apariencia de tracería, a la manera de las fachadas góticas de Venecia (pág. 209, ilustración 138).

Este edificio es característico del gusto por el cual se hizo famoso el arte veneciano en el Cinquecento. La atmósfera de las lagunas, que parece esfumar los contornos precisos de los objetos y fundir sus colores en una luz radiante, pudo haber enseñado a los pintores de esta ciudad a emplear el color de manera más decidida y como fruto de la observación que a como lo habían hecho hasta el momento otros pintores italianos. Quizá los vínculos con Constantinopla, y

207

Jacopo Sansovino
Biblioteca de San Marcos, Venecia, 1536.
Edificio del alto Renacimiento.

208

Giovanni Bellini
Madona con santos, 1505.
Retablo; óleo sobre tabla, pasado a lienzo, 402 × 273 cm; iglesia de San Zacarías, Venecia.

con los artesanos que realizaban mosaicos, también tuvieran algo que ver con esta preferencia. Es difícil hablar o escribir acerca del colorido; una ilustración en color, a escala muy reducida respecto al original, no da una idea adecuada de la apariencia real de una obra maestra en color. Pero, al menos, parece evidente que los pintores del medievo no se preocuparon en mayor medida de la coloración «verdadera» de las cosas que de sus formas reales. En sus miniaturas, esmaltes y retablos gustaban de aplicar los colores más puros y preciosos, siendo su combinación preferida la del oro refulgente con el azul ultramar intenso. Los grandes reformadores florentinos se interesaban menos por el color que por el dibujo. Esto no quiere decir, claro está, que sus cuadros no fueran exquisitos por su color —ya que lo cierto es lo contrario—, pero fueron muy pocos los que consideraron el color como uno de los medios más importantes para conjugar dentro de un esquema unificado las figuras y formas diversas de un cuadro. Prefirieron conseguir esto mediante la perspectiva y la composición antes de mojar sus pinceles en la pintura. Los pintores venecianos, al parecer, no consideraron el color como un enriquecimiento adicional del cuadro después de haber sido dibujado éste sobre la tabla. Cuando se ingresa en la pequeña iglesia de San Zacarías de Venecia para situarse ante el cuadro (ilustración 208) que el gran pintor veneciano Giovanni Bellini (1431?-1516) pintó allí sobre el altar, en 1505, se advierte inmediatamente que su concepto fue muy distinto. No porque el cuadro sea de manera muy particular intenso y luminoso, sino más bien porque es la densidad y riqueza de los colores la que nos impresiona en cada uno de ellos antes, incluso, de que nos fijemos en lo que el cuadro representa. Creo que hasta la fotografía traduce algo de la atmósfera cálida y dorada que invade la hornacina en la que se halla sentada en su trono la Virgen con el Cristo niño levantando la mano para bendecir a los fieles ante el altar. Un ángel, sentado en las gradas del trono, toca quedamente el violín, mientras los santos permanecen en sosiego a ambos lados: san Pedro, con su llave y su libro; santa Catalina, con

la palma del martirio y la rueda rota; santa Lucía; y san Jerónimo, el erudito que tradujo la Biblia al latín, y al que por ello representó Bellini leyendo un libro. Muchas vírgenes fueron pintadas antes y después en Italia y otros lugares, pero pocas se concibieron con tanta gravedad y tanto sosiego. En la tradición bizantina era costumbre enmarcar rígidamente la figura de la Virgen con las imágenes tradicionales de los santos (pág. 140, ilustración 89). Bellini supo introducir la

vida en esta sencilla distribución simétrica sin romper el equilibrio; supo también convertir las figuras tradicionales de la Virgen y los santos en seres vivos, sin desposeerles de su carácter sagrado ni de su dignidad. No tuvo que sacrificar la diversidad ni la individualidad de la vida real, como en cierta medida hizo Perugino (pág. 314, ilustración 202). Santa Catalina, con su plácida sonrisa, y san Jerónimo, el viejo erudito absorto en el volumen que está leyendo, poseen vida por sí mismos, y sin embargo también parecen pertenecer, y no en grado menor que las figuras de Perugino, a otro mundo más bello y apacible, un mundo henchido de fervor por la luz sobrenatural que invade el cuadro.

Giovanni Bellini perteneció a la misma generación que Verrocchio, Ghirlandaio y Perugino, aquella cuyos discípulos y continuadores fueron los famosos maestros del Cinquecento. También él fue maestro de un taller extraordinariamente activo de cuya órbita emergieron los famosos pintores del Cinquecento veneciano Giorgione y Ticiano. Si los pintores clásicos de la Italia central consiguieron la nueva y completa armonización dentro de sus cuadros mediante la perfección del diseño y la disposición equilibrada, era natural que los pintores de Venecia siguieran la orientación de Giovanni Bellini, quien utilizó tan felizmente los esquemas de color para armonizar sus cuadros. En esta esfera fue en la que el pintor Giorgione (1478?-1510) consiguió los resultados más revolucionarios. Se sabe muy poco de este artista y tan sólo cinco obras le pueden ser atribuidas con certeza absoluta. No obstante, son suficientes para asegurarle casi tanto renombre como a las grandes figuras del nuevo movimiento. Lo sorprendente es que incluso esas obras tienen algo de acertijo. No sabemos del todo qué representa la más lograda de ellas, *La tempestad* (ilustración 209); podría ser una escena tomada de algún escritor clásico o imitador de los clásicos, pues en los artistas venecianos de la época prendió el encanto de los poetas griegos y de sus temas. Gustaban de ilustrar asuntos idílicos, pastorales, y de plasmar la belleza de Venus y de las ninfas. Algún día, el episodio a que este cuadro se refiere podrá ser identificado; tal vez se trate de la madre de un héroe futuro expulsada de la ciudad y que ha sido descubierta con su hijo en la soledad del campo por un pastor joven y amigable. Al parecer es esto lo que Giorgione se propuso representar; pero no es por su contenido por lo que este cuadro constituye una de las obras de arte más maravillosas. A qué obedece que así sea, es algo difícil de ver en una ilustración de reducido tamaño; pero incluso ésta refleja algo de lo que hay de revolucionario en ella. Aunque los personajes no están dibujados correctamente, y aunque la composición es un tanto desmañada, se ha logrado claramente una sencilla conjunción mediante la luz y el aire que alientan en el cuadro. Esta luz es la fantástica de una exhalación, y por vez primera, al parecer, el paisaje ante el que se mueven los protagonistas del cuadro no constituye exactamente un fondo, sino que está allí, por sí mismo, como verdadero asunto del cuadro. Vamos con la mirada de las figuras a la escena que ocupa la mayor parte del pequeño panel, de ésta a aquéllas nuevamente, y notamos que, a diferencia

209

Giorgione
La tempestad, h. 1508.
Óleo sobre lienzo, 82 × 73 cm; Academia, Venecia

de sus predecesores, Giorgione no dibujó aisladamente las cosas y los personajes para distribuirlos después en el espacio, sino que consideró la naturaleza, la tierra, los árboles, la luz, el aire, las nubes y a los seres humanos con sus puentes y ciudades como un conjunto. En cierto modo, fue éste un paso hacia adelante en un nuevo dominio de casi tanta trascendencia como el de la invención de la perspectiva. A partir de ahora, la pintura habría de ser algo más que dibujo y color. Sería un arte con sus leyes ocultas y sus recursos propios.

Giorgione murió demasiado joven como para cosechar todos los frutos de este gran descubrimiento. Quien los recogió fue el más famoso de todos los pintores venecianos: Ticiano (1485?-1576). Ticiano nació en Cadore, en los Alpes meridionales, y se dice que tenía noventa y nueve años cuando murió de la peste. Durante su prolongada existencia llegó a alcanzar una fama que casi igualó a la de Miguel Ángel. Sus primeros biógrafos nos dicen asombrados que hasta el emperador Carlos V le hizo el honor de recogerle del suelo un pincel que se le había caído. Puede no parecernos esto muy notable, pero si tenemos en cuenta las normas estrictas de la corte de aquella época, advertimos que la máxima personificación del poder terreno consideró que debía humillarse simbólicamente ante la majestad del genio. Vista así, la pequeña anécdota, sea cierta o no, habría de representar para las épocas posteriores un triunfo del arte. Tanto más cuanto que Ticiano no era un erudito tan universal como Leonardo, ni una personalidad tan sobresaliente como Miguel Ángel, ni un hombre tan atractivo y versátil como Rafael. Fue principalmente y por encima de todo pintor, pero un pintor cuyo manejo de los colores igualaba la maestría de Miguel Ángel en el dibujo. Esta suprema potestad le permitía desdeñar todas las reglas tradicionales de la composición, contando con el color para restablecer la unidad que, aparentemente, había roto. No necesitamos sino contemplar la ilustración 210 (que comenzó tan sólo quince años después del cuadro de Bellini *Madona con santos)* para darnos cuenta del efecto que su arte debió de producir en los contemporáneos. Fue algo casi inaudito situar a la Virgen fuera del centro del cuadro y colocar a los dos santos tutelares —san Francisco, al que se reconoce por los estigmas, y san Pedro, quien ha depositado la llave (emblema de su dignidad) sobre los peldaños del trono de la Virgen— no a ambos lados, simétricamente, como hiciera Bellini, sino como participantes activos en la escena. En este cuadro de altar, Ticiano revivió la tradición de los retratos de donantes (págs. 216 y 217, ilustración 143), pero de un modo completamente nuevo. El objeto de la pintura era constituir un testimonio de gratitud por la victoria conseguida contra los turcos por el notable veneciano Jacopo Pesaro, y Ticiano lo retrató arrodillado ante la Virgen, mientras un portaestandarte armado arrastra a un prisionero turco ante él. San Pedro y la Virgen le contemplan benévolos, mientras san Francisco, en el otro lado, llama la atención del Cristo niño hacia los otros miembros de la familia Pesaro que se hallan arrodillados en la esquina del cua-

210

Ticiano
Madona con santos y miembros de la familia Pesaro, 1519-1526.

Retablo; óleo sobre lienzo, 478 × 266 cm; iglesia de Santa Maria dei Frari, Venecia.

211

Detalle de la ilustración 210.

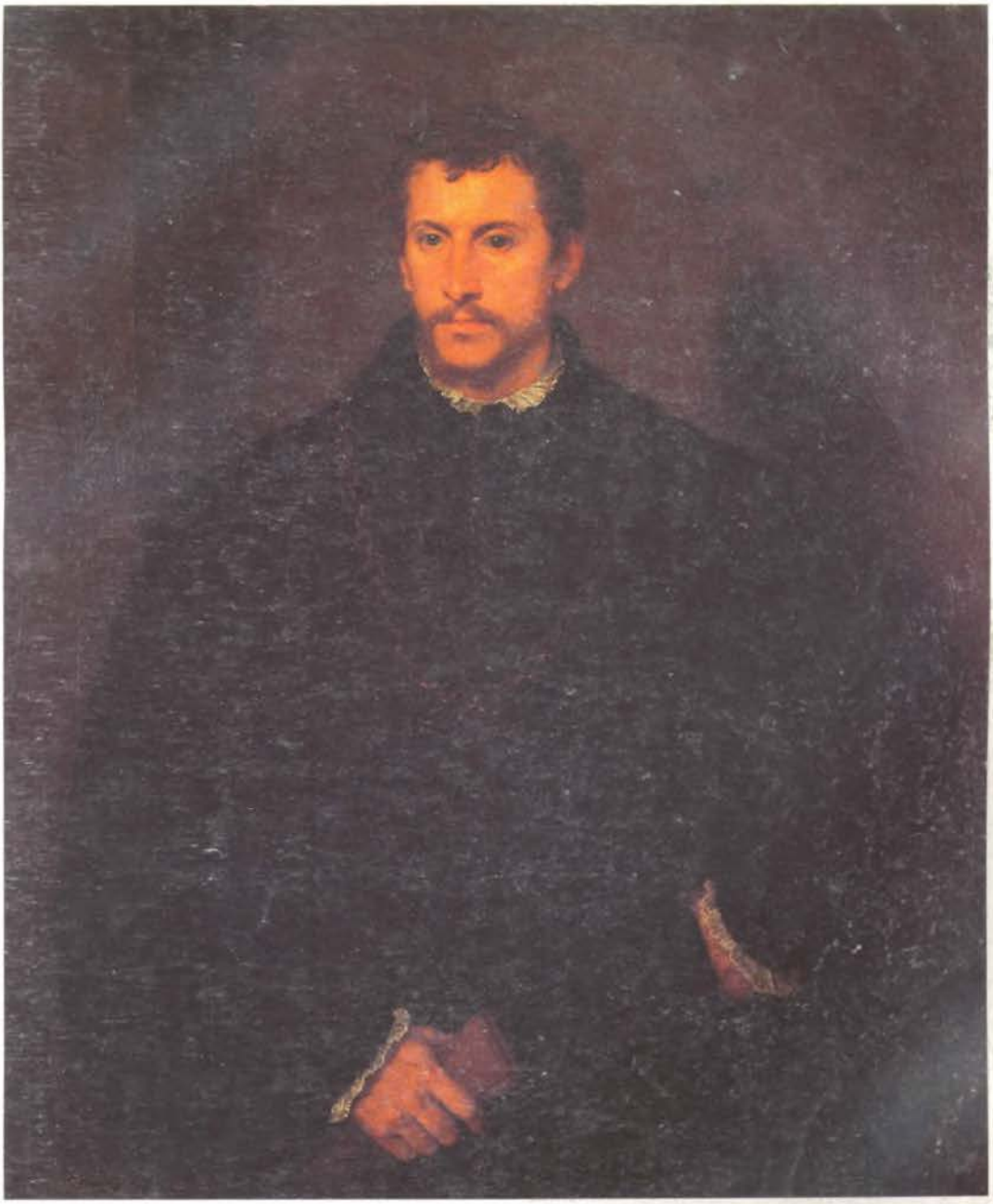
212

Ticiano
El joven inglés (Retrato de un hombre), h. 1540-1545.

Óleo sobre lienzo, 111 × 93 cm; Palacio Pitti, Florencia.

dro (ilustración 211). Toda la escena parece tener lugar en un patio abierto, con dos gigantescas columnas que se elevan hasta las nubes, donde unos angelitos juguetean a sostener la cruz. Los contemporáneos de Ticiano seguramente quedaron sorprendidos ante la audacia de su atrevimiento. Debieron suponer, en un principio, que un cuadro semejante carecería de equilibrio. Y en realidad acaece lo contrario. La inesperada composición sólo contribuye a alegrarlo y vivificarlo sin romper en modo alguno su armonía. La principal razón de ello reside en el uso que Ticiano hizo de la luz, el aire y los colores para unificar la escena. La idea de dejar que un simple estandarte contrabalanceara la figura de la Virgen quizá hubiera sacado de quicio a los críticos de la generación anterior; pero este estandarte, con su intensa y cálida coloración, constituye tan estupendo trozo de pintura que la aventura triunfó por entero.

La mayor fama de Ticiano entre sus contemporáneos estribó en sus retratos. Con sólo observar una cabeza como la de la ilustración 212, denominada corrientemente *El joven inglés,* comprendemos tal fascinación. Será en vano que tratemos de buscar en qué consiste ésta. Comparado con los retratos primitivos, todo parece en éste sencillo y sin esfuerzo. No hay nada en él del minucioso modelado de *Mona Lisa* de Leonardo, y, sin embargo, este joven desconocido parece tan misteriosamente vivo como ella. Se diría que nos contempla con mirada tan intensa y espiritual que es casi imposible creer que esos ojos soñado-



213

Detalle de la ilustración 212.

214

Ticiano
El papa Pablo III con Octavio y Alejandro Farnesio, 1546.
Óleo sobre lienzo, 200 × 173 cm; Museo de Capodimonte, Nápoles.

res sean tan sólo dos motas de tierra coloreada sobre un basto trozo de tela (ilustración 213).

No es de extrañar que los poderosos de este mundo compitieran entre sí por el honor de ser pintados por este maestro. Y no es que Ticiano sintiera predilección por obtener un parecido especialmente lisonjero, sino que les convencía de que seguirían viviendo a través de su arte. Y ellos lo aceptaron, o así lo percibimos cuando nos situamos delante de su retrato del papa Pablo III en Nápoles (ilustración 214). Nos muestra a un gobernante de la Iglesia envejecido, girándose hacia un joven allegado, Alejandro Farnesio, quien está a punto de hacerle una reverencia mientras su hermano, Octavio, nos contempla sosegadamente. Es evidente que Ticiano conoció y admiró el retrato que hizo Rafael del papa León X con sus cardenales, pintado veintiocho años antes (pág. 322, ilustración 206), pero también se debió proponer superarlo en cuanto a energía y vitalidad. La reunión de estas personalidades es tan convincente y tan dramática que no podemos dejar de hacer conjeturas acerca de sus pensamientos y reacciones personales. ¿Están conspirando los cardenales? ¿Acaso intuye el Papa sus planes? Es probable que esas preguntas sean actualmente inútiles, pero quizá también se las formularon sus contemporáneos. El cuadro quedó inacabado cuando el maestro dejó Roma, pues se le requería en Alemania para pintar al emperador Carlos V.

No fue únicamente en grandes centros como Venecia donde los artistas se adelantaron a descubrir nuevos métodos y posibilidades. El pintor que fue

considerado en las generaciones siguientes como el más progresista y osado innovador de todo el período vivió solitario en Parma, la pequeña ciudad de la Italia septentrional. Su nombre fue Antonio Allegri, llamado Correggio (1489?-1534). Leonardo y Rafael habían muerto y Ticiano ya había alcanzado su fama cuando Correggio pintó sus obras más importantes; pero ignoramos hasta dónde llegaban sus conocimientos acerca del arte de su época. Probablemente tuvo alguna ocasión de estudiar en las ciudades vecinas del norte de Italia las obras de algún discípulo de Leonardo y asimilar su modo de tratar la luz y las sombras. En este aspecto logró efectos enteramente nuevos, los cuales influyeron grandemente en las escuelas de pintura posteriores.

La ilustración 215 muestra uno de sus cuadros más famosos, *La natividad.* El talludo pastor acaba de tener la visión del cielo abierto en el que cantan los ángeles su *Gloria a Dios en las alturas:* los vemos revolotear alegremente entre las nubes y mirar hacia abajo, hacia la escena que enmarca el pastor con su largo bastón. Entre las oscuras ruinas del pesebre ve el milagro: el Cristo niño recién nacido que irradia luz en torno, iluminando el beatífico rostro de la feliz madre. El pastor reprime su movimiento y tantea buscando su gorra, pronto a arrodillarse y adorar. Hay dos doncellas, una deslumbrada por la luz de la cuna, y la otra mirando arrobada hacia el pastor. San José, en la profunda oscuridad del exterior, anda atareado con el asno.

A primera vista, la distribución parece espontánea y natural. La sobrecargada escena del lado izquierdo no parece equilibrada por otro grupo que se corresponda con aquél en el lado derecho. El equilibrio sólo se establece mediante el relieve que da la luz al grupo de la Virgen y el Cristo niño. Correggio explotó más aún que Ticiano el descubrimiento según el cual la luz y el color pueden ser empleados para contrabalancear las formas y conducir nuestras miradas a lo largo de ciertas líneas. Por eso nos precipitamos en la escena con el pastor y se nos hace ver lo mismo que él está viendo: el milagro de la luz que rasga la oscuridad, de lo que habla el evangelio de san Juan.

Existe una modalidad en la obra de Correggio que fue imitada durante todos los siglos subsiguientes: su manera de pintar los techos y cúpulas de las iglesias, tratando de producir en los fieles la ilusión de que el techo se abre y sus miradas penetran en la gloria celestial. Su dominio de los

215

Correggio
La natividad, h. 1530.
Óleo sobre tabla, 256 × 188 cm; Galería de Pintura de Maestros Antiguos, Dresde.

216

Correggio
La asunción de la Virgen: estudio para la cúpula de la catedral de Parma, h. 1526.
Sanguina sobre papel, 27,8 × 23,8 cm; Museo Británico, Londres.

efectos de luz le permitió llenar las techumbres con nubes bañadas por el sol, entre las cuales los celestes moradores parecen girar con sus piernas suspendidas hacia abajo. Esto acaso no parezca muy respetuoso y, efectivamente, hubo quien puso objeciones en su época; pero cuando nos hallamos en la oscura y sombría catedral medieval de Parma y miramos hacia la cúpula, la impresión es, no obstante, extraordinaria (ilustración 217). Desgraciadamente, esta clase de efectos no puede ser reproducida en una ilustración. Por esto, tenemos la suerte de que todavía nos queden algunos de sus dibujos preparatorios. La ilustración 216 muestra su primera idea para el personaje de la Virgen ascendiendo sobre una nube y mirando con asombro el cielo radiante que la espera. El dibujo es, desde luego, mucho más fácil de interpretar que la figura en el fresco, que incluso está más contorsionada. Además, nos permite apreciar con qué simplicidad de medios podía sugerir Correggio un torrente tal de luz mediante unos cuantos trazos en sanguina.

217

Correggio
La asunción de la Virgen.
Fresco; cúpula de la catedral de Parma.

Paolo Veronese
Las bodas de Caná detalle: (orquesta de pintores venecianos, 1562-1563.
Óleo sobre lienzo; de izquierda a derecha: Paolo Veronese (con viola tenor), Jacopo Bassano (con corneta triple), Tintoretto (con lira de brazo o violín), y Ticiano (con viola baja); Museo del Louvre, París.

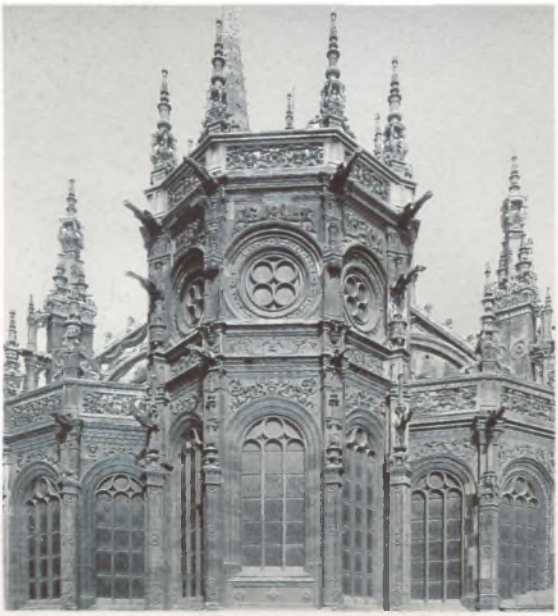
17

EL CURSO DEL NUEVO APRENDIZAJE

Alemania y Países Bajos, primera mitad del siglo XVI

Los grandes logros e innovaciones de los maestros italianos del Renacimiento produjeron profunda impresión en las gentes de más al norte de los Alpes. Todo el que se interesó por el renacer de la cultura llegó a acostumbrarse a dirigir sus miradas hacia Italia, donde se habían descubierto los tesoros de la antigüedad clásica. Sabemos muy bien que en arte no puede hablarse de progreso en el sentido en que de él hablamos respecto al conocimiento científico. Una obra de arte gótica puede ser tan grande como otra del Renacimiento. Sin embargo, tal vez sea comprensible que a las gentes de aquella época, que estuvieron en contacto con las obras maestras meridionales, su propio arte les pareciera de pronto trasnochado y pasado de moda. Existían tres aportaciones tangibles de los maestros italianos que tomarían por norma: el descubrimiento de la perspectiva matemática, el conocimiento de la anatomía científica —y con él, el de la perfecta representación del cuerpo humano— y la exhumación de las formas clásicas en arquitectura, que parecieron en aquella época significar lo más bello y elevado.

Es un sugestivo espectáculo contemplar las reacciones de las tradiciones y los diversos artistas ante el choque con estos nuevos conocimientos, y ver cómo se ratificaron, o, lo que también aconteció, cómo sucumbieron ante lo nuevo, según la fortaleza de sus temperamentos y la profundidad de sus visiones. La posición más difícil acaso fuera la de los arquitectos. Tanto el sistema gótico, al cual estaban acostumbrados, como el renacer de los edificios antiguos eran, al menos en teoría, completamente lógicos y coherentes, pero tan distintos entre sí en propósitos y espíritu como dos estilos puedan serlo. Tuvo que pasar, pues, largo tiempo antes de que la nueva modalidad arquitectónica fuese adoptada al norte de los Alpes. Cuando así empezó a suceder, ello se debió con frecuencia a la insistencia de príncipes y señores de la nobleza que habían visitado Italia y deseaban estar al día. Aun así, los arquitectos a menudo se amoldaban tan sólo superficialmente a los requerimientos del nuevo estilo. Demostraban sus conocimientos de las nuevas ideas colocando una columna aquí y un friso allí; en otras palabras, añadiendo algunas de las formas nuevas a su caudal de motivos decorativos. Frecuentemente, el cuerpo del edificio permanecía intacto. Existen, por ejemplo, iglesias en Francia, Inglaterra y Alemania en las que los pilares que sostienen la bóveda se han transformado superficialmente en



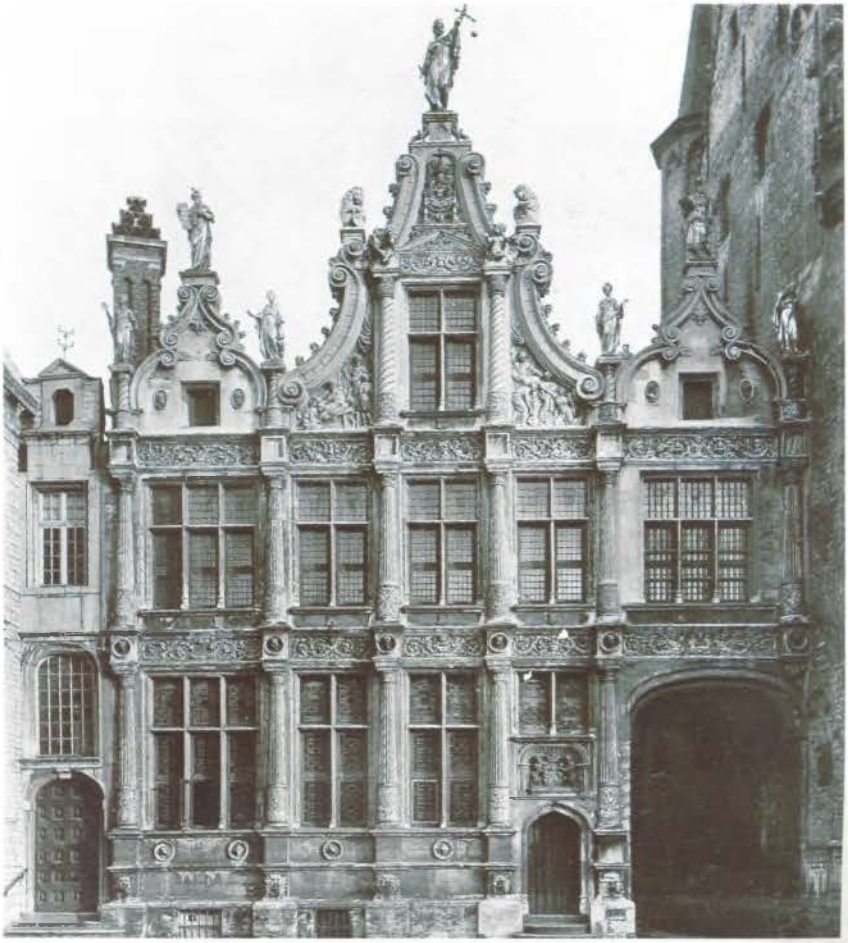
218

Pierre Sohier
Coro de la iglesia de St.-Pierre, Caen, 1518-1545.
Gótico transformado.

columnas, añadiéndoseles capiteles, o en las que los ventanales góticos han sido ejecutados con tracerías, pero el arco puntiagudo ha dado paso al redondo (ilustración 218). Existen claustros normales sostenidos sobre fantásticas columnas, castillos erizados de torrecillas y arbotantes, pero adornados con detalles clásicos, portadas de casas consistoriales con imitaciones en madera de frisos antiguos (ilustración 219). Un artista italiano, convencido de la perfección de las reglas clásicas, probablemente se habría apartado con horror de todos esos aportes; pero si nosotros no los medimos según un criterio académico pedante, admiraremos con frecuencia la inventiva y la agudeza con que han sido entremezclados esos estilos incongruentes.

Las cosas fueron distintas en cuanto a pintores y escultores se refiere, porque para ellos no se trataba de apoderarse de unas ciertas formas definidas, tales como columnas, arcos y otros pormenores. Solamente pintores de segundo orden podían contentarse con tomar en préstamo una figura o actitud de un grabado italiano que hubiera llegado hasta ellos. Cualquier artista auténtico estaba obligado a sentir la necesidad de comprender enteramente los nuevos principios de su arte y a conformar su mente en función de la aplicación de los mismos. Este dramático proceso puede ser estudiado en la obra del más grande de los artistas alemanes, Alberto Durero (1471-1528), quien, a lo largo de su vida, tuvo plena conciencia de su vital importancia para el futuro del arte.

Alberto Durero era hijo de un destacado orfebre proveniente de Hungría y establecido en la floreciente ciudad de Nuremberg. Ya de niño, el pequeño Durero reveló una asombrosa disposición para el dibujo —se han conservado algunas de sus obras de entonces—, ingresando como aprendiz en el taller más importante de retablos e ilustraciones de grabados en madera, perteneciente al maestro nuremburgués Michel Wolgemut. Concluido su aprendizaje, Durero siguió la costumbre de los artesanos medievales y anduvo de un lado para otro



219

Jan Wallot y Christian Sixdeniers
La antigua Cancillería (Le Greffe), Brujas, 1535-1537.

Edificio del Renacimiento nórdico.

como oficial para ampliar sus perspectivas y encontrar algún sitio en el que establecerse. Fue intención de Durero visitar el taller del grabador más importante de la época, Martin Schongauer (págs. 283-284); pero cuando llegó a Colmar se encontró con que el maestro había fallecido unos meses antes. No obstante, permaneció con los hermanos de Schongauer, que se habían puesto al frente del taller, marchando a continuación a Basilea, en Suiza, que era entonces un centro del saber y del comercio de libros. En este lugar realizó grabados en madera para ilustraciones, trasladándose luego, a través de los Alpes, al norte de Italia, abriendo bien los ojos en el curso de sus jornadas, pintando acuarelas de los pintorescos lugares de los valles alpinos y estudiando las obras de Mantegna (págs. 256-259). Cuando regresó a Nuremberg para casarse y abrir su taller propio, se hallaba en posesión de todos los conocimientos técnicos que un artista nórdico podía esperar adquirir en el sur. Prontamente demostró que poseía algo más que un simple conocimiento técnico de su difícil arte, ese sentir e imaginación intensos tan sólo peculiares de los grandes artistas. Una de sus primeras grandes obras fue una serie de grabados en madera para ilustrar el Apocalipsis de san Juan. Tuvo un éxito extraordinario. Las terroríficas visiones de los horrores del juicio final y de las señales y portentos que han de precederle

220

Alberto Durero
San Miguel luchando contra el dragón, 1498.
Grabado en madera, 39,2 × 28,3 cm.

221

Alberto Durero
Hierbas en un prado, 1503.
Acuarela, plumilla y tinta, y lápiz y aguada sobre papel, 40,3 × 31,1 cm; Galería Albertina, Viena.

no habían sido plasmados nunca con tanta fuerza e intensidad. Sin duda, la imaginación de Durero y el interés del público alimentaban el general desasosiego y la hostilidad contra las instituciones de la Iglesia, tan frecuentes en Alemania hacia la terminación del medievo y que estallaron, al cabo, en la Reforma de Lutero. Para Durero y su público, las visiones sobrenaturales de los acontecimientos apocalípticos adquirían una especie de interés propio del lugar común, pues eran muchos los que esperaban que estas profecías se cumplieran en el transcurso de sus vidas. La figura 220 muestra una de tales ilustraciones sobre el Apocalipsis (12, 7-8):

> Entonces se entabló una batalla en el cielo: Miguel y sus Ángeles combatieron con el Dragón. También el Dragón y sus Ángeles combatieron, pero no prevalecieron y no hubo ya en el cielo lugar para ellos.

Para representar este trascendental momento, Durero dejó a un lado todas las actitudes tradicionales que una y otra vez se habían empleado para representar, como espectáculo fácil y elegante, la lucha del héroe celeste contra su mortal enemigo. El san Miguel de Durero no afecta ninguna postura. Está luchando inexorablemente. Emplea ambas manos en un supremo esfuerzo para hundir su gran lanza en el cuello del dragón, y su poderoso ademán domina toda la escena. En torno a él están sus huestes, otros ángeles bélicos combatiendo con arcos y espadas contra los diabólicos monstruos, cuyas fantásticas apariencias desafían toda descripción. Bajo este campo de batalla celestial hay un paisaje sereno y reposado con la famosa firma de Durero.

Pero aunque Durero demostró ser un maestro en lo fantástico y visionario, un verdadero heredero de aquellos artistas góticos que crearon los pórticos de las grandes catedrales, no quedó contento con esta realización. Sus estudios y apuntes revelan que igualmente era su propósito contemplar la belleza de la naturaleza y copiarla con tanto ahínco y fidelidad como hubiera hecho cualquier artista, desde que Jan van Eyck mostrase a los artistas nórdicos que su tarea consistía en reflejar la naturaleza. Algunos de estos estudios de Durero se han hecho famosos; por ejemplo, su liebre (pág. 24, ilustración 9), o su acuarela de unas matas de hierbas (ilustración 221). Parece ser que Durero se esforzó en conseguir esta perfec-

ta maestría en la imitación de la realidad, no tanto como fin en sí sino como medio para ofrecer una visión verista de los temas sagrados que tuvo que representar en sus cuadros, estampas y grabados. La misma paciencia que le permitió realizar esos apuntes hizo de él el grabador nato, incansable en añadir pormenor sobre pormenor hasta construir un pequeño mundo verdadero en el espacio de su lámina de cobre. En su *Natividad* (ilustración 222), que realizó en 1504 (esto es, hacia la época en que Miguel Ángel asombraba a los florentinos exhibiendo su conocimiento del cuerpo humano), Durero reemprendió el tema que Schongauer (pág. 284, ilustración 185) había representado en su delicioso grabado, aprovechando ya la ocasión de presentar las toscas paredes del arruinado establo con especial fervor. Se diría, a primera vista, que éste fue el tema principal para Durero. El viejo corral de una granja con su argamasa hendida y sueltos ladrillos, su pared rota por la que sobresalen los árboles, sus maderas destartaladas haciendo las veces de tejado, sobre las cuales anidan los pájaros, está concebido y expresado con tanto sosiego y contemplativa paciencia que advertimos cuánto debió de complacerle al artista la idea del pintoresco y viejo edificio. Comparadas con él, las figuras parecen, en realidad, pequeñas y casi insignificantes: María, que ha buscado albergue bajo el viejo cobertizo, está arrodillada ante el Cristo niño, y José anda atareado sacando agua del pozo y vertiéndola con cuidado en un estrecho recipiente. Hay que mirar atentamente para descubrir, en el fondo, a uno de los pastores que vienen a adorar, y casi se necesita una lente de aumento para descubrir en el cielo al ángel tradicional que anuncia las gozosas nuevas al mundo. Y sin embargo, nadie podría colegir seriamente que Durero no tratara más que de ostentar su destreza en la representación de unas viejas paredes agrietadas. Esta granja vieja y en desuso, con sus humildes visitantes, posee tal atmósfera de paz idílica que nos lleva a considerar el milagro de la natividad con la misma devota meditación con que fue realizando el grabado. En estampas como ésta, Durero parecía haber llevado a su perfección el desarrollo del arte gótico a partir del momento en que éste se volvió hacia la imitación de la naturaleza. Pero, al propio tiempo, su espíritu forcejeaba con las nuevas orientaciones dadas al arte por los artistas italianos.

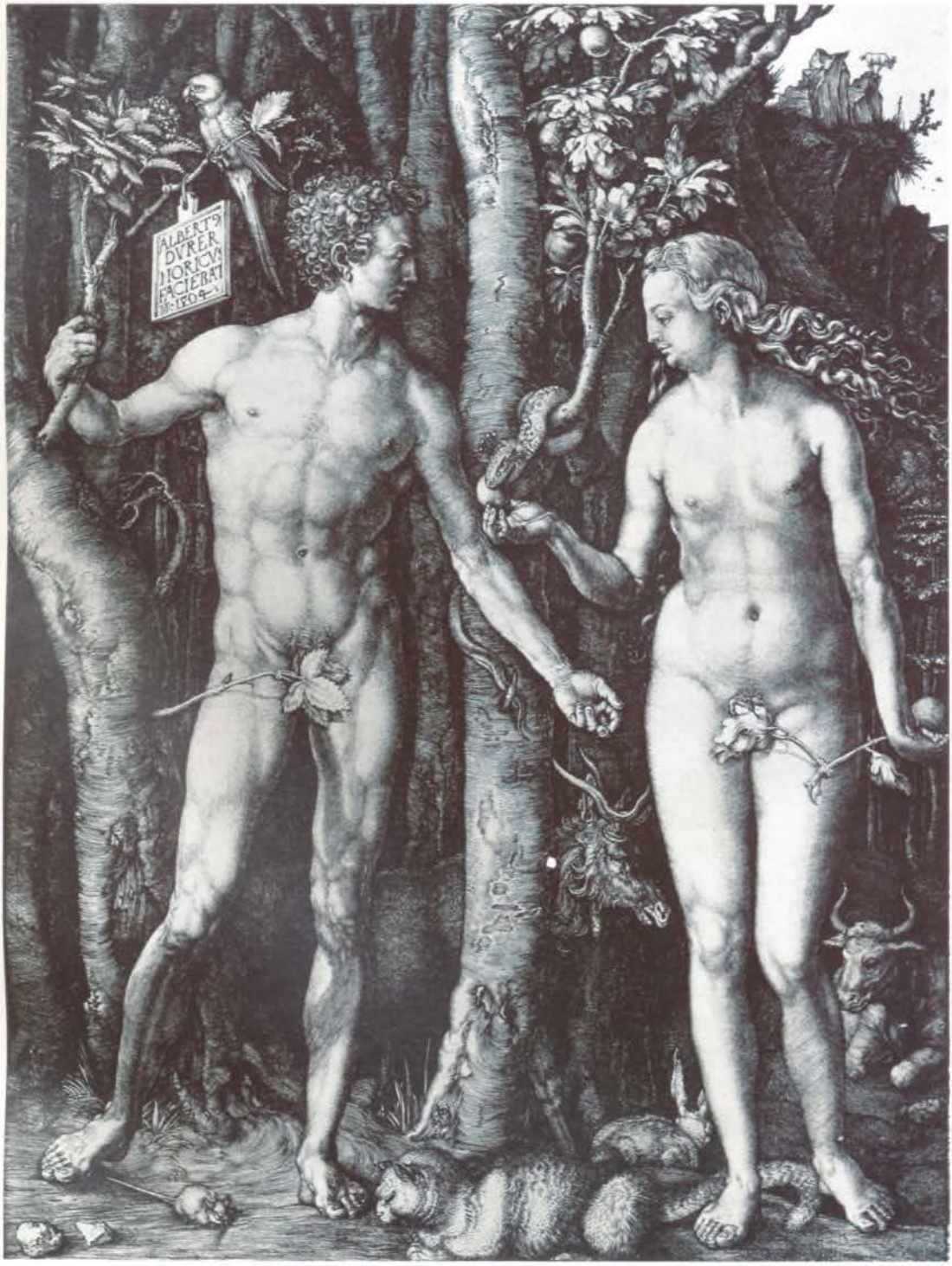
Existía una de ellas que el arte gótico casi había excluido y que ahora se adelantó al primer plano: la representación del cuerpo humano según aquella belleza ideal establecida por el arte clásico.

En este punto, Durero descubrió en seguida que cualquier mera imitación de la naturaleza visible, aunque estuviera hecha tan solícita y devotamente como las figuras de Adán y Eva de Van Eyck (pág. 237, ilustración 156), nunca sería suficiente para producir la inaprehensible calidad de la belleza que distinguía a las obras de arte meridionales. Rafael, al enfrentarse con este problema, aludió a «una cierta idea» de lo bello que había hallado en su propia mente (pág. 320), la idea que había asimilado durante años de estudio de la escultura

222

Alberto Durero
Natividad, 1504.
Grabado, 18,5 × 12 cm.

clásica y de modelos bien conformados. Para Durero, no era ésta una proposición sencilla. No sólo sus ocasiones de estudio fueron menos amplias, sino que carecía de una sólida tradición o de un seguro instinto que le guiara en tales cuestiones. Así, tuvo que buscar una fórmula digna de confianza, es decir, una regla adecuada que le explicara cómo lograr la belleza en la forma humana; y creyó hallar esta regla en las enseñanzas de los textos de arte clásicos acerca de las proporciones del cuerpo humano. Sus expresiones y mediciones eran un tanto oscuras, pero Durero no se amilanó ante tales inconvenientes. Intentó, como dijo él mismo, dar a la vaga práctica de sus antepasados (que crearon obras vigorosas sin un conocimiento claro de las reglas del arte) unos cimientos sólidos y transmisibles. Resulta conmovedor observar a Durero tanteando diversas normas de proporción, verle distender de propio intento la forma humana dibujando cuerpos alargados o ensanchados con objeto de descubrir el


ALBERTVS
DVRER
NORICVS
FACIEBAT
1504

equilibrio y la armonía perfectos. Entre los primeros resultados de tales estudios, en los que se ocupó durante todo el transcurso de su vida, se encuentra el grabado *Adán y Eva,* personajes en los que aplicó todas sus nuevas ideas de belleza y armonía, y que firmó orgullosamente con su nombre y apellidos en latín: *Albertus Durer Noricus faciebat 1504* (Alberto Durero de Nuremberg hizo [este grabado] en 1504) (ilustración 223).

No nos resulta fácil advertir de inmediato lo que yace en el fondo de este grabado. El artista se está expresando en un lenguaje menos familiar para él que el empleado en nuestro ejemplo anterior. Las formas armónicas a las que llegó tras diligentes comprobaciones con regla y compás no son tan convincentes y bellas como las de sus modelos clásicos e italianos. Hay algún ligero indicio de artificialidad no sólo en esas formas y en sus actitudes, sino también en lo simétrico de la composición; pero esta leve sensación de forzamiento desaparece tan pronto como advertimos que Durero no había abandonado su yo auténtico para servir a nuevos ídolos, tal como otros menos artistas hicieron. Cuando nos introduce en el jardín del Edén, donde el ratón hace buenas migas con el gato, donde el ciervo, el toro, el conejo y el loro no se asustan ante los pasos del hombre, cuando penetramos con la mirada en el bosque donde crece el árbol de la sabiduría, y vemos a la serpiente dándole a Eva el fruto fatal mientras Adán abre su mano para recibirlo, y cuando advertimos cómo se ha esforzado Durero en perfilar los cuerpos, haciendo que destaquen sobre la oscura mancha del bosque con sus rugosos árboles, llegamos a admirar el primer serio intento de trasplantar los ideales meridionales a suelo nórdico.

223

Alberto Durero
Adán y Eva, 1504.
Grabado, 24,8 × 19,2 cm.

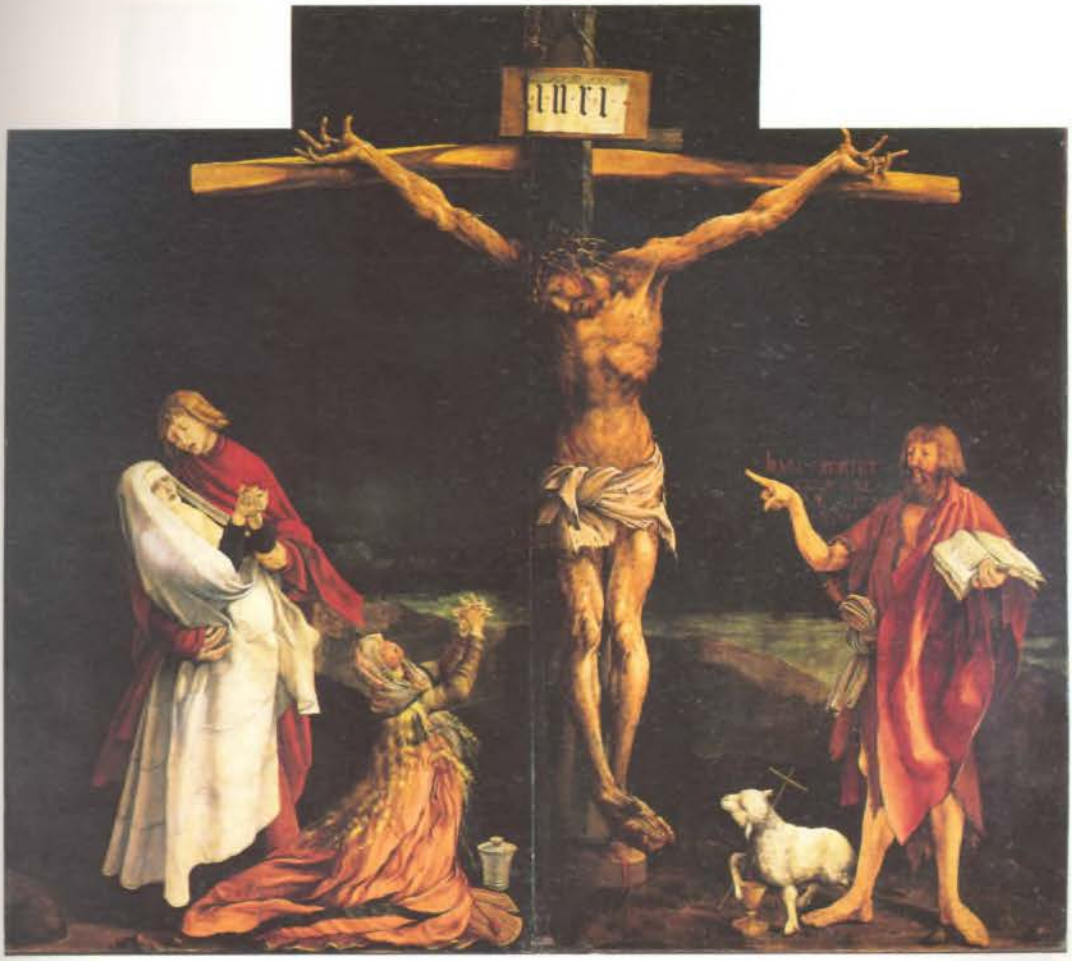
No obstante, Durero no se contentaba fácilmente. Un año después de estampar este grabado, marchó a Venecia para ensanchar sus horizontes y acrecentar sus conocimientos acerca de los secretos del arte meridional. La llegada de un rival tan eminente no fue del todo bien recibida por los artistas venecianos de segundo orden, por lo que Durero escribió a un amigo:

> Tengo muchos amigos entre los italianos que me aconsejan no comer ni beber con sus pintores. Muchos son mis enemigos; copian mis obras en las iglesias y donde pueden encontrarlas; y después critican mi obra y dicen que no está en la línea de los clásicos y, por consiguiente, que no es buena. Pero Giovanni Bellini hizo grandes elogios de mí ante muchos nobles. Deseó tener algo realizado por mí, y él mismo vino a pedirme que le hiciera alguna cosa, que lo pagaría bien. Todos me lo encomian por devoto, lo que hace que me guste. Es muy viejo, y aún es el mejor en pintura.

En una de estas cartas enviadas desde Venecia es donde Durero escribió la sorprendente frase que revela cuán agudamente percibió el contraste de su posición de artista dentro de la rígida disciplina de los gremios de Nuremberg con la libertad de sus colegas italianos: «¿Cómo puedo temblar ante el sol?

—escribió—. Aquí soy señor; en casa, un parásito». Pero la última parte de la vida de Durero no corroboró estas aprensiones. Ciertamente, en un principio tuvo que regatear y discutir, como cualquier artesano, con los ricos burgueses de Nuremberg y de Frankfurt. Tuvo que prometerles no emplear sino colores de la mejor calidad en sus paneles y aplicarlos sobre ellos en varias capas. Pero poco a poco se extendió su fama, y el emperador Maximiliano, que creía en la importancia del arte como instrumento de glorificación, se aseguró los servicios de Durero para cierto número de proyectos ambiciosos. Cuando Durero, a la edad de cincuenta años, visitó los Países Bajos, fue, en efecto, recibido como un señor. Él mismo, profundamente emocionado, relató cómo le homenajearon los pintores de Amberes con un banquete de gran solemnidad en el salón de su gremio, «y cuando fui conducido a la mesa, la gente se levantó, a ambos lados, como si acompañaran a un gran señor, y entre ellos había muchas personas de calidad, todas las cuales inclinaron la cabeza en la más humilde de las actitudes». Hasta en los países del norte los grandes artistas eliminaron el esnobismo que había hecho que se despreciara a los hombres que trabajaban con sus manos.

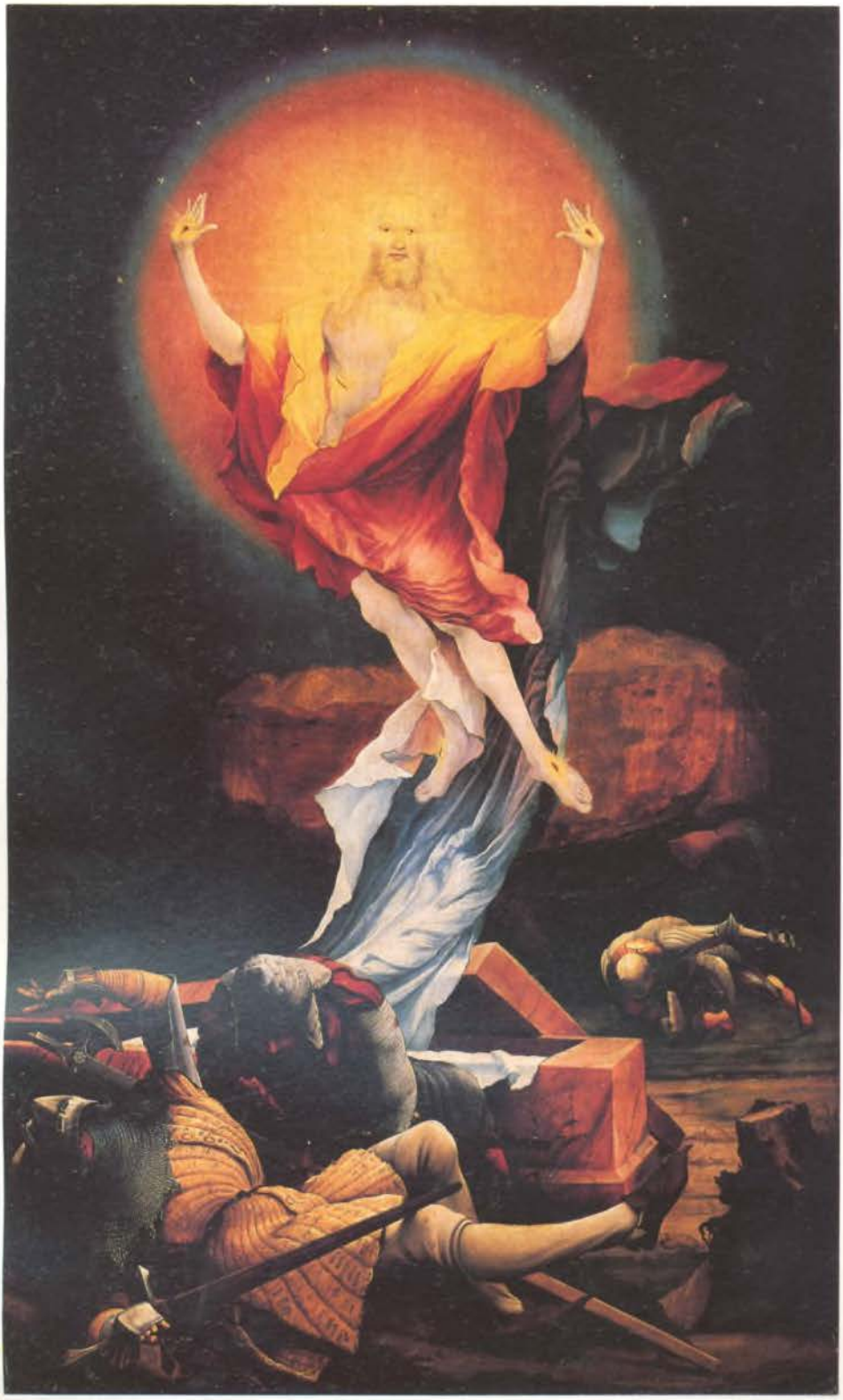
Un hecho raro y enigmático es que el único pintor alemán que puede ser comparado con Durero por su grandeza y su poder artístico ha sido olvidado hasta el punto que ni siquiera podemos estar seguros de su nombre. Un escritor del siglo XVII, que cita de manera un tanto confusa a un Matthias Grünewald de Aschaffenburgo, hace una encendida descripción de algunos cuadros de este «Correggio alemán», como le llama; en adelante, estos cuadros y otros que debió pintar el mismo gran artista son usualmente rotulados: «Grünewald». Sin embargo, ningún testimonio ni documento de la época menciona a pintor de tal apellido, por lo que debemos considerar como lo más probable que el artista ocultara los datos a él relativos. Dado que alguno de los cuadros atribuidos al maestro ostentan las iniciales M. G. N., y como se conoce un pintor llamado Mathis Gothardt Nithardt, que vivió y trabajó cerca de Aschaffenburgo, en Alemania, siendo aproximadamente contemporáneo de Durero, ahora se cree que éste, y no Grünewald, fue el verdadero nombre del gran maestro. Pero esta teoría no nos ayuda mucho, puesto que tampoco conocemos gran cosa acerca del maestro Mathis. En suma, mientras que Durero se halla ante nosotros como un ser humano vivo, cuyas costumbres, gustos, creencias y maneras de expresarse nos son íntimamente conocidos, Grünewald constituye para nosotros un misterio tan grande como el de Shakespeare. No es fácil que esto se deba enteramente a una simple coincidencia. La razón de que sepamos mucho acerca de Durero reside precisamente en que éste se consideró a sí mismo como un innovador del arte de su país; reflexionó sobre lo que realizaba y sobre sus motivos, tomó notas de sus viajes e indagaciones, y escribió libros para adoctrinar a su propia generación. No hay indicio alguno de que el pintor de las obras maestras «Grünewald» tuviera esta visión de sí mismo. Antes al contrario, las



224

Grünewald
La crucifixión, 1515.
Retablo del altar de Isenheim; óleo sobre tabla, 269 × 307 cm; Museo de Unterlinden, Colmar.

obras que de él poseemos son retablos de tipo tradicional en iglesias más o menos importantes de provincias, incluyendo un gran número de laterales para un gran altar en la localidad alsaciana de Isenheim (el llamado altar de Isenheim). Sus obras no proporcionan ninguna indicación de que él se esforzase, como Durero, en llegar a ser algo distinto de un simple artesano, ni que se sintiera embarazado por las tradiciones establecidas respecto al arte religioso, tal como se había desarrollado en la última época del arte gótico. Aunque no dejaba de estar familiarizado con algunos de los grandes descubrimientos del arte italiano, tan sólo hizo uso de ellos en la medida en que se acomodaban a sus ideas acerca de lo que debía crear en arte. Su criterio era firme al respecto. Para él, el arte no consistía en la indagación de las leyes ocultas de la belleza, pues su única finalidad era la de todo el arte religioso del medievo: proporcionar un sermón gráfico, proclamando las sacrosantas verdades tal como eran enseñadas por la Iglesia. La tabla central del altar de Isenheim (ilustración 224) revela que sacrificó de buen grado cualquier consideración de otra índole ante esta finalidad preponderante. No hay ni rastros del concepto de belleza profesado por los artistas italianos en esta representación cruel y austera del Cristo crucificado. Al



modo de un predicador en semana santa, Grünewald no prescindió de nada para familiarizar a los públicos con los horrores de esta escena de sufrimiento: el cuerpo moribundo del Cristo se halla contorsionado por la tortura de la cruz; las púas de los flagelos perduran en las heridas ulceradas que cubren toda la figura; la oscura sangre coagulada contrasta fuertemente con el verde exangüe del cuerpo. Por sus rasgos y el ademán impresionante de sus manos, el Cristo nos habla de la significación de su calvario. Su dolor se halla reflejado en el grupo tradicional compuesto por María, con el vestido de la viudez, desmayándose en los brazos de san Juan Evangelista, a cuyo cuidado la encomendara el Cristo, y la figura más reducida de María Magdalena, con su tarro de ungüento, retorciéndose las manos de dolor. Al otro lado de la cruz está la recia figura de san Juan Bautista con el antiguo símbolo del cordero llevando la cruz y derramando su sangre en el cáliz de la sagrada comunión. Con ademán vigoroso e imperativo, san Juan señala al Cristo, y sobre él se hallan escritas las palabras que pronuncia, según el evangelio de san Juan (3, 30): «Es preciso que él crezca y que yo disminuya.»

No hay duda de que el artista quiso hacer que quien contemplase el altar meditara acerca de estas palabras que destacó fuertemente con el ademán de la mano de san Juan Bautista. Quizá deseara incluso hacernos *ver* cómo es preciso que el Cristo crezca y nosotros disminuyamos, pues en este cuadro, en el que la realidad parece haber sido expresada con todo su horror sin paliativos, hay un rasgo irreal y fantástico: las figuras difieren sobremanera en tamaño. No necesitamos más que comparar las manos de María Magdalena, postrada bajo la cruz, con las del Cristo, para advertir claramente la notable diferencia que existe entre las dimensiones de unas y otras. Evidentemente, en tales aspectos Grünewald rechazó las normas del arte tal como se desarrolló a partir del Renacimiento, volviendo deliberadamente a los principios de los pintores primitivos y medievales que alteraban el tamaño de sus figuras de acuerdo con la importancia que tuvieran dentro del cuadro. Del mismo modo que sacrificó la belleza agradable en aras del mensaje espiritual del altar, desdeñó también las nuevas exigencias de corrección en las proporciones, toda vez que ello le ayudaba a expresar la verdad mística de las palabras de san Juan.

225

Grünewald
La resurrección, 1515.
Retablo del altar de Isenheim; óleo sobre tabla, 269 × 143 cm; Museo de Unterlinden, Colmar.

La obra de Grünewald nos recuerda así, una vez más, que un artista puede ser extraordinario sin ser progresista, ya que la grandeza del arte no estriba en nuevos descubrimientos. Que Grünewald se hallaba familiarizado con estos últimos lo demuestra claramente cuando necesita servirse de ellos para expresar lo que desea. Y del mismo modo que empleó su pincel para representar el cuerpo supliciado y muerto del Cristo, lo emplearía también en otra tabla para expresar su transfiguración al resucitar en una aparición sobrenatural, bañado en luz divina (ilustración 225). Es difícil describir este cuadro porque, como otras veces, hay mucho en él que depende del color. Parece como si el Cristo emergiese del sepulcro, dejando un rastro de luz radiante, reflejando la

226

Lucas Cranach
Descanso durante la huida a Egipto, 1504.

Óleo sobre tabla, 70,7 × 53 cm; Galería de Pintura del Museo Nacional, Berlín.

mortaja con que se le había cubierto el cuerpo los rayos luminosos del halo. Existe un profundo contraste entre la elevación del Cristo que flota sobre la escena y los ademanes de desesperación de los soldados en tierra, deslumbrados y anonadados por la súbita aparición de la luz. Percibimos la violencia del choque por el modo de retorcerse dentro de sus armaduras. Como no podemos calcular la distancia entre el primero y el último plano, los dos soldados de detrás del sepulcro parecen muñecos caídos, y sus formas contorsionadas sólo sirven para dar relieve a la majestuosa serenidad del cuerpo transfigurado del Cristo.

Un tercer alemán famoso de la generación de Durero, Lucas Cranach (1472-1553), empezó como pintor que prometía mucho. Durante su juventud pasó varios años en el sur de Alemania y en Austria. En la época en que Giorgione, salido de las estribaciones meridionales de los Alpes, descubrió la belleza de los parajes románticos (pág. 328, ilustración 209), este joven pintor quedó fascinado por los encantos de los lugares septentrionales con sus hermosas lejanías y sus bosques añosos. En un cuadro fechado en 1504

227

Albrecht Altdorfer
Paisaje, h. 1526-1528.
Óleo sobre pergamino, montado sobre madera, 30 × 22 cm; Antigua Pinacoteca, Munich.

—año en que Durero estampara sus grabados (ilustraciones 222 y 223)—, Cranach representó a la Sagrada Familia durante la huida a Egipto (ilustración 226). Sus componentes están descansando junto a un arroyo en una región boscosa de montaña. Es un lugar encantador, con árboles afelpados y un dilatado panorama que se extiende por un valle de apacible verdor. Grupos de angelitos se congregan en torno a la Virgen, uno ofreciendo fresas al Cristo niño, otro cogiendo agua en una concha, y otros sentados solazando el ánimo de los fatigados evadidos con un concierto de caramillos y flautas. Esta poética concepción conservó algo del espíritu del arte lírico de Lochner (pág. 272, ilustración 176).

En sus últimos años, Cranach casi se convirtió en el fácil y elegante pintor cortesano de Sajonia, debiendo su fama principalmente a su amistad con Martín Lutero. Pero parece que esta breve estancia en la región del Danubio fue suficiente para abrir los ojos a los habitantes de los distritos alpinos acerca de la hermosura de sus contornos. El pintor Albrecht Altdorfer, de Ratisbona (1480?-1538), salió a los bosques y montañas para estudiar las formas de los

pinos centenarios y las rocas. Muchas de sus acuarelas y grabados, y al menos uno de sus cuadros al óleo (ilustración 227) no contienen ninguna anécdota ni ningún ser humano. Se trata de un cambio de gran importancia. Incluso griegos y romanos, con todo su amor a la naturaleza, sólo pintaron paisajes para situar en ellos sus escenas pastoriles (pág. 114, ilustración 72). En el medievo, un cuadro que no expresara manifiestamente un tema determinado, religioso o profano, era casi inconcebible. Solamente cuando la habilidad en sí del pintor empezó a interesar a la gente, le fue posible vender un cuadro que no se propusiera nada más que recoger el disfrute de la contemplación de un hermoso panorama.

Los Países Bajos, en la gran época de las primeras décadas del siglo XVI, no produjeron tantos artistas sobresalientes como en el siglo XV, cuando maestros como Jan van Eyck (págs. 235-236), Rogier van der Weyden (pág. 276) y Hugo van der Goes (pág. 279) eran famosos en toda Europa. Aquellos artistas que, al cabo, se esforzaron en asimilar las nuevas enseñanzas de Durero en Alemania, se encontraban a menudo entre su fidelidad a los viejos métodos y su amor por lo nuevo. La ilustración 228 nos muestra un ejemplo representativo, debido al pintor Jan Gossaert, llamado Mabuse (1478?-1532). Según la leyenda, san Lucas Evangelista fue pintor de oficio, y así aparece representado aquí retratando a la Virgen y al Cristo niño. La manera en que Mabuse pintó estas figuras está completamente de acuerdo con las tradiciones de Jan van Eyck y sus continuadores, pero el lugar en donde se hallan es distinto por completo. Se diría que el pintor quiso demostrarnos su conocimiento de las aportaciones italianas, su dominio de la perspectiva científica, su familiaridad con la arquitectura clásica y su maestría en la luz y la sombra. El resultado es una obra que posee, ciertamente, gran encanto, pero a la que le falta la sencilla armonía de sus modelos tanto nórdicos como italianos. Sorprende que san Lucas no encontrara lugar más apropiado para retratar a la Virgen que este ostentoso palacio cortesano.

228

Mabuse
San Lucas pintando a la Virgen, h. 1515.
Óleo sobre tabla, 230 × 205 cm; Galería Národní, Praga.

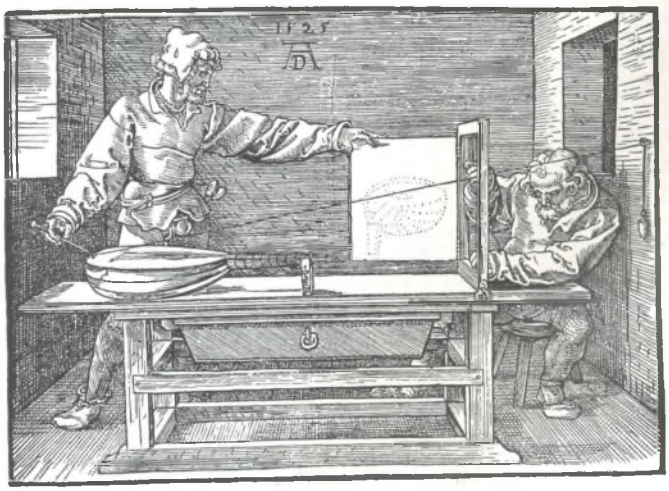
Resulta así que los más grandes pintores holandeses de la época se hallan entre aquellos que, como Grünewald en Alemania, se opusieron a ser arrastrados al nuevo movimiento proveniente del sur. En la ciudad holandesa de Hertogenbosch vivió uno de tales pintores, Hieronymus Bosch, llamado El Bosco, acerca de quien es muy poco lo que se sabe. Ignoramos la edad que tenía cuando murió, en 1516, pero debió hallarse por los cincuenta, ya que al menos en 1488 estaba establecido como maestro. Al igual que Grünewald, El Bosco demostró que los métodos de la pintura, que habían evolucionado en el sentido de representar la realidad de manera más verosímil, podían volverse del revés, es decir, ofrecernos un reflejo de las cosas que nadie ha visto jamás. El Bosco se hizo famoso por sus representaciones del Infierno y sus moradores. Acaso no sea casual que, acabado el siglo, el melancólico rey Felipe II de España sintiera predilección por este artista al que tanto le preocupaba la maldad

humana. Las ilustraciones 229 y 230 muestran una de las alas de un retablo del tríptico adquirido por él y que se encuentra en España. A la izquierda observamos el mal invadiendo el mundo. Tras la creación de Eva, sigue la tentación de Adán y el momento en que ambos son expulsados del Paraíso, mientras en lo alto del cielo vemos la caída de los ángeles rebeldes que están siendo arrojados de la corte celestial cual enjambre de repulsivos insectos. En el otro panel se nos muestra una visión del Infierno. Aquí vemos amontonarse horror sobre horror, llamas y tormentos y toda suerte de demonios, medio bestias, medio hombres o medio máquinas, que castigan y atormentan a las almas de los pecadores por toda la eternidad. Por primera y acaso por única vez un artista consiguió dar forma concreta y tangible a los temores que obsesionaron al hombre del medievo. Fue un logro posible acaso únicamente en el momento en que las viejas ideas se hallaban aún en vigor mientras el espíritu y la nueva técnica proporcionaban al artista medios para representar lo que quería. El Bosco pudiera haber escrito sobre uno de sus cuadros del infierno lo que Jan van Eyck en la apacible escena de las nupcias de los Arnolfini: «...estuvo presente *(fuit hic)*.»

229 y 230

Hieronymus Bosch, El Bosco
Paraíso e Infierno, h. 1510.

Paneles izquierdo y derecho de un tríptico; óleo sobre tabla, 135 × 45 cm cada panel; Museo del Prado, Madrid.



Alberto Durero
Pintor estudiando las leyes del escorzo, 1525.

Grabado en madera, 13,6 × 18,2 cm; de *Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheyt*, libro de Durero sobre perspectiva y proporciones.