Historia del Arte II

s XV
Italia

Petrarca (1304-1374) empieza a estudiar **manuscritos clásicos** en el decenio de 1330 (Tito Livio, Virgilio, Cicerón, Sexto Propercio). Busca personalmente o se hace buscar por toda Europa (bibliotecas, monasterios, abadías) toda clase de textos latinos y griegos antiguos. Reúne una enorme colección en Venecia que a su muerte se dispersa o se deteriora y se pierde. **Gian Francesco Poggio Bracciolini (1380-1459)**, conocido en Francia como **Le Pogge**, autor de la descarnada descripción de los desmanes vaticanos de los *Facetiæ* (1470), retoma mucho después el proyecto de Petrarca. En sus viajes por Europa, siguiendo los pasos de Petrarca, encuentra nuevos textos o nuevas versiones de Cicerón, Quintiliano, Asconio, Valerio Flaco, Amiano Marcelino, Lucrecio, Marco Manilio, Silio Itálico, Columella, Tácito y Plauto, de Petronio y Frontino. Por tanto, historia, discursos, arquitectura, poesía, agronomía, filosofía. Se redescubre así **un mundo en el que el centro era el hombre, no Cristo**. «Los hombres se dan cuenta —aun cuando lo supieran vagamente, pero ahora pueden medirlo verdaderamente— de que hubo un tiempo antes del cristianismo y de que ese tiempo no fue de barbarie ni de oscurantismo, de tinieblas ni de desatino» (Onfray). Un amigo de Poggio, **Niccolò Niccoli (1364-1437)**, pone su fortuna al servicio de la colección de antigüedades, y a su muerte ha llegado a reunir 800 manuscritos, que aloja en un edificio construido para ellos instituyendo una **biblioteca pública con servicio de préstamo**, la primera conocida en tiempos modernos.

En **1295** el monje griego Máximo Planudes (1260-1330) había encontrado y copia un manuscrito que se creía perdido: la *Geografía* de Claudio Ptolomeo (100-170), una amplia descripción del mundo conocido escrita alrededor del año 150 d.C (Ptolomeo había escrito también el *Almagesto*, una guía para elaborar mapas celestes). En esta obra se establecen las coordenadas de lugares de todo el mundo entonces conocido y se tabulan 8.000 topónimos. Se supone que la obra iba acompañada de una colección de mapas, perdidos. Antes del hallazgo de Planudes sólo se conocían fragmentos de esta *Geografía*, sobre todo en obras árabes. El emperador Andrónico II Paleólogo (1260-1332) se hizo con una copia de *Geografía*, y esta se difundió por Constantinopla. En **1395** Manuel Crisoloras es enviado a Venecia por el emperador Manuel II Paleólogo (1350-1425). El florentino Jacopo d'Angelo se convierte en discípulo de Crisoloras y viaja con él a Constantinopla dos años, para aprender griego e historia. En **1397** vuelven a Florencia (Paolo Uccelo retrata a Crisoloras en 1408), llevando consigo la *Geografía* de Ptolomeo, que Jacopo traducirá al latín en **1406**. El texto causó sensación entre los humanistas, enfrentados por

primera vez a una gran obra clásica que se creía perdida. Una vez en Occidente, la *Geografía* se copió, se iluminó, se estudió y se difundió, resultando ser uno de los grandes descubrimientos del saber clásico perdido de la época.

En **1480**, bajo el monte Oppio, cerca del Coliseo, se descubre la **Domus Aurea**, antiguo palacio de Nerón parcialmente mandado enterrar por Trajano (en un principio se creyó que las enormes galerías subterráneas eran las termas de Tito). La decoración de las bóvedas, accesible gracias a los escombros que casi cubrían las salas, causó sensación (hasta este momento sólo se conocían algunos restos pictóricos del Coliseo y otros en la Villa de Adriano en Tívoli). Muchos artistas del Renacimiento visitaron el yacimiento (Vasari alabó las decoraciones de la Domus Aurea). En el siglo XVI estas decoraciones dieron lugar a la moda de los **grutescos** (de *grotte*, gruta en el argot romano, según Benvenutto Cellini). Los artistas del XVI copiaron muchos motivos aislados de las bóvedas del palacio, utilizándolos también en decoraciones de la época. Sin embargo, a finales del XVI la Domus Aurea cayó en el olvido, hasta que hacia finales del siglo XVIII Vincenzo Brenna publica dos colecciones de grabados reproduciendo los frescos que devolvieron a la vida la moda de los grutescos como elementos decorativos, esta vez en el contexto del neoclasicismo dieciochesco.

«Casi el primero en leer a los autores clásicos con verdadero discernimiento fue **Petrarca**, esa figura compleja del siglo XIV, ese falso amanecer del humanismo cuyo gusto por los contrarios, por la fama y la soledad, por la naturaleza y la política, por la retórica y la revelación personal nos hace pensar en él como el primer hombre moderno… hasta que empezamos a leer sus obras» (Clark). Petrarca crea la idea seminal de una «renovación bajo la influencia de modelos clásicos» y también una **concepción cíclica de la historia**, frente a la idea de un desarrollo continuo ascendente y lineal desde las tinieblas paganas hasta la luz de Cristo entonces imperante. Desde la perspectiva de esta nueva concepción petrarquiana del tiempo histórico, entre la *historiae antiquae* y la *historiae novae* había habido una "edad oscura" de decadencia y tinieblas (véase por ejemplo su poema *África* de 1338). Esto suponía una inversión completa de los valores establecidos. Para él la gran renovación, el **Renacimiento**, que se había iniciado recientemente, debía afectar a la gramática y dicción latina, la recuperación del griego y la sustitución de los comentaristas medievales por los textos clásicos antiguos. No obstante, la visión negativa de la Edad Media llega con fuerza hasta nuestros días transmitida con fuerza por influyente historiador Jules Michelet (1798-1874), que tenía un profundo desprecio hacia todo lo medieval por su anticlericalismo. Su *Histoire de France* fue extremadamente influyente, y en su séptimo volumen, publicado en 1855, se asigna *La Renaissance* a este período (mediados del XV), que conecta de nuevo con la Antigüedad después de mil años de oscurantismo. Esta idea se transmite al historiador suizo Jacob Burckhardt, quien en su *Die Cultur der Renaissance in Italien* profundiza en la versión maniquea de la idea petrarquiana. Hoy se cree más bien que en el siglo

XII hubo un «renacimiento» primero, o *renacimiento carolingio*, que sirve de base al que se inicia ahora. En el siglo XII hubo un fuerte desarrollo económico y urbano, y se inicia la creación de las universidades (la primera, de Bolonia, es de finales del siglo XI en realidad). En las ciudades italianas se mantuvo el estudio de la jurisprudencia romana (*Digestum* de Justiniano), y la retórica y la gramática, pero en Francia y Alemania se daba más importancia la lógica, y buscaron textos de filosofía en Toledo. En Italia surgió un interés por los grandes maestros antiguos en retórica y gramática (Cicerón, Ovidio, Virgilio y Quintiliano), y a través de ellos se redescubrirá el mundo clásico, cuando los juristas italianos extendieron su curiosidad en el siglo XIII a los poetas y los historiadores (Plinio, Livio y Tácito). Durante la época carolingia se transcribieron unos 7.500 textos. Pero, como señala Kenneth Clark, «sus fuentes eran limitadas, sus textos estaban corrompidos y sus interpretaciones a menudo parecían caprichosas». Petrarca en **1345** en un monasterio de Verona encontró una colección de cartas poco conocidas de Cicerón y Poggio Bracciolini, en 1417 en un monasterio germano encontró el poema de Lucrecio, *De Natura Rerum*. Pero estos textos clásicos eran copias del siglo IX escritas en la minúscula carolingia y no textos originalmente romanos como se pensó entonces. Además, los humanistas del Renacimiento italiano eran elitistas y reaccionarios, y despreciaron el latín «bárbaro» de muchos autores medievales, que quedaron estigmatizados. Muchas bibliotecas monásticas se destruyeron, reciclándose los libros como mero material para confeccionar portadas para los «nuevos» libros impresos. Esta destrucción siguió en los siglos siguientes (durante la Revolución Francesa se destruyeron unos 25.000 textos manuscritos medievales). La vuelta a la Antigüedad sin querer considerar los avances previos provocó una pérdida y un deterioro del conocimiento. Entre otras cosas sustituyeron el riguroso empirismo escolástico de base aristotélica por el misticismo platónico y pitagórico como marco de referencia filosófico, lo que abrió la puerta a la demonología, la cábala, la teúrgia, el orfismo y el hermetismo.

Dante (1265-1321), por boca de un miniaturista llamado Oderisi de Gubbio que encuentra en el Purgatorio, penando por orgullo, establece un paralelismo entre lo efímero de la gloria de los poetas y la de los pintores, citando el ocaso de **Cimabue** frente al ascenso de **Giotto**. Este último quedaba identificado pues como el reformador que sacaba a la pintura de la “edad oscura”. Pero si «Petrarca no llegó a aprender griego, su contemporáneo más joven Boccaccio sí, y de ese modo entró en el pensamiento florentino una fuerza nueva y regeneradora, y un nuevo ejemplo» (Clark). Fue este tercer florón de las letras italianas, **Boccaccio (1313-1375)**, discípulo de Petrarca e intérprete de Dante, quien iría más allá señalando explícitamente que el genio de Giotto residía en su extremado naturalismo (pintaba «con tal semejanza que parecía cosa natural y no pintada»), y que esto había supuesto sacar «de nuevo a la luz el arte que durante muchos siglos había yacido sepultado, por el error de algunos que pintaban más por deleitar los ojos de los ignorantes que por complacer la inteligencia de los entendidos». Esta idea tuvo éxito y caló profundamente, viéndose reflejada en el epitafio que Poliziano escribió para Giotto. Para la

generación posterior la distancia entre Cimabue y Giotto se reduce, y Filippo Villani, en torno a 1400, ya indica que «Cimabue fue el primero que empezó a enderezar de nuevo hacia la verosimilitud el anticuado arte de la pintura (...). Después de él, allanado ya el camino a la innovación, Giotto restituyó la pintura».

Por tanto, **la idea de renovación en las letras de Petrarca es extendida a las artes visuales por Bocaccio**, quien aplica la teoría de la historia de aquel a la alusión que hace Dante a Giotto en su *Divina Comedia*. Más adelante Lorenzo Valla extendería a su vez la idea a la escultura y la arquitectura, Marsilio Ficino a la gramática y la música y Rabelais a las ciencias naturales (y particularmente la medicina), completándose así la idea moderna de **Renacimiento** como una *renovación integral* basada, siguiendo la idea petrarquiana, en una vuelta a la Antigüedad clásica, y especialmente romana. Pero esto último solo se podía aplicar a las letras, la arquitectura y la escultura, pues la pintura no tenía referencias clásicas disponibles, motivo por el cual Bocaccio, Villani y otros apuntaban siempre al **naturalismo** como esencia de la renovación de Cimabue y Giotto. A Giotto se le elogiaba por naturalista, a Donatello por eso mismo pero además por émulo de los escultores clásicos y a Brunelleschi por recuperador de la arquitectura romana frente a la arquitectura "moderna" (alemana o francesa, es decir, bárbara o gótica). Por tanto, **naturalismo y vuelta a la Antigüedad se complementaban en la renovación de las artes visuales, en distintas proporciones según el medio**. Los tratadistas de la época achacaron la desaparición de la arquitectura clásica en Italia a la invasión de los bárbaros del norte, pero para la escultura y la pintura clásicas se señaló a otro culpable: a la Iglesia y su celo iconoclasta. Bocaccio, Villani y Ghiberti (en sus *Commentarii*) culpan además a la incompetencia de los artistas que practican el estilo "a la griega", es decir, bizantino. Por su parte Alberti introduce una novedad, recomendando en su tratado de pintura de 1435 la búsqueda de una "armonía", "simetría" y "proporciones justas" en las artes figurativas, por lo que la verosimilitud naturalista ya no bastaba. Los seguidores de Alberti, como Leonardo y Durero, repetirían esta idea central de la *estética renacentista*. Según ella la forma debía organizarse de manera racional. Esta idea de *proporción* está presente también en la arquitectura clásica, en contraste con la gótica, concebida para empequeñecer al ser humano. Es **Vasari** quien crea después una terminología coherente, habla de **Renacimiento** (*rinascita*) como de un proceso y lo periodifica: la **primera fase** incluye a Cimabue y Giotto en pintura, Arnolfo di Cambio en arquitectura y los Pisani en escultura (discutible); la **segunda** incluye a Masaccio, Brunelleschi y Donatello, estimulados los dos últimos por la Antigüedad clásica; y la **tercera** empieza con Leonardo da Vinci y culmina con Miguel Ángel. El descubrimiento de esculturas antiguas famosas (el Laocoonte, el Hércules, el Torso Belvedere, el Apolo Belvedere, etc.) permiten superar la segunda fase, caracterizada por una cierta manera «seca, tosca y cortante» que afecta hasta a Piero della Francesca, Andrea del Castagno, Botticelli, Mantegna y Signorelli. Leonardo ya los supera a todos, según Vasari, y tras las aportaciones de Giorgione, Rafael, Andrea del Sarto, Correggio y otros se llega a Miguel Ángel que «reinaba sin rival en las tres

artes» y había superado a los propios «maestros clásicos», sin poder distinguirse ya entre naturalismo y clasicismo.

Pero el «proceso» renacentista no se dio sin pasos atrás. Panofsky señala que «el propio hijo de Nicola Pisano, Giovanni, (...) repudió el clasicismo formal de su padre y puso en marcha una que podríamos llamar **contrarrevolución gótica** que, a pesar de algunas fluctuaciones, acabaría imponiéndose en la segunda mitad del siglo XIV; y fue de este gótico trecentista, más que de la tradición aún viva del clasicismo de Nicola, de donde brotó la **bouna maniera moderna** de Jacopo della Quercia, Ghiberti y Donatello». De hecho, durante esta contrarrevolución «la ornamentación altogótica fue purgada de motivos clásicos, el acanto dejó paso a la hiedra, las hojas de roble y el berro y los capiteles jónicos y corintios, que la arquitectura románica había conservado o resucitado incluso, fueron prohibidos». Esto tuvo un acompañamiento en el triunfo de la **escolástica**, que creó un nuevo lenguaje (sintaxis y vocabulario) que exasperó a Petrarca, Lorenzo Valla, Erasmo y Rabelais.

Pero hubo **dos revoluciones** o mutaciones (saltos) simultáneas, la primera en **Italia**, que acabamos de ver, y la segunda, también naturalista y con una concepción del espacio -continuo tridimensional- basada en Nicolás de Cusa (podríamos decir que precartesiana), que es la que se da en **Flandes**. Allí, tras la batalla de Azincourt por la que los ingleses invaden Francia en 1415, la corte emigra de Dijon a Brujas y Lille, dejando Flandes de exportar artistas a Francia e Inglaterra. Entonces estos formaron en su tierra natal una masa crítica que desató la revolución (artística) en 1420-25. La ***buona maniera moderna*** de Brunelleschi, Donatello y Masaccio coincidió en el tiempo con la ***Ars Nova*** de Robert Campin, Jan van Eyck y Rogier van der Weyden. Para dar ese salto estos revolucionarios miraron alrededor -los avances en otras artes- y al pasado lejano. Se fijaron en un escultor como Claus Sluter, y observaron todo tipo de artes decorativas y suntuarias de su época, especialmente las miniaturas, en contraste con los florentinos, que se fijaron en la arquitectura, las teorías de Brunelleschi y la escultura de Donatello. Sluter innovó a partir de la tradición gótica de la segunda mitad del siglo XIII, y Masaccio a partir de Giotto. Los primitivos flamencos no tienen influencia alguna de la antigüedad clásica, aunque abundaban en el norte las fuentes clásicas (literatura, mitología, ciencia), difundidas, traducidas y popularizadas. Sin embargo, a pesar de ello, en las colecciones de tesoros artísticos de Luis de Orleans, Felipe el Bueno o el duque de Berry no había mármoles ni bronces romanos, ni vaciados. Para que el arte clásico pasara a influir de forma *directa* en las artes plásticas del norte hubo que esperar a Durero, Holbein y Gossaert.

Hay otras **dos** grandes **diferencias** entre el norte y el sur mediterráneo. La **primera** en el orden en que se produjeron las revoluciones: en Flandes el cambio empezó en la **música** (Guillaume Dufay y Gilles Binchois) y la pintura, mientras que la arquitectura siguió siendo gótica; y en Italia el cambio fue primero en la escultura y la arquitectura, después la pintura y nada la música. La **segunda** diferencia es la profundidad de la mirada al pasado: en Flandes

esta se detenía en el románico, en la época carolingia y otónica, como mucho; en Italia las referencias eran directamente romanas en la arquitectura y la escultura, mientras que en la pintura Masaccio sólo tiene referencias clásicas a través de Brunelleschi en, por ejemplo, el marco arquitectónico de la Trinidad de Santa Maria Novella, de 1525-27, o en el trono de *La Virgen con el Niño* de 1426, en la National Gallery. Hay que recordar que las pinturas romanas no se redescubren hasta el siglo XVIII (Pompeya y Herculano), si bien se conservaban descripciones literarias. Tampoco la música podía tener referencias clásicas, y eso explica en parte el relativo retraso en la evolución de dicho arte en Italia.

Machaut (contrapunto) & Dunstaple (armonía) -> Dufay (& Binchois) -> Ockeghem -> Busnois, des Près, Brumel, etc.

El siglo XV marca un punto de ruptura en la historia de la música, con los primeros autores de fama europea (con el precedente quizás de Guillaume de Machaut), como Guillaume Dufay, Antoine Busnois, Johannes Ockeghem y el discípulo de este Josquim des Prés, ambos las figuras más preeminentes de la escuela franco-flamenca de polifonía renacentista. La Iglesia y los cientos de cortes europeas, con Borgoña como uno de sus centros más llamativos, estimulan la creación, la competencia y la emulación. En torno a 1400 aparece la innovación musical que faltaba aún, de mano de **John Dunstaple (1390-1453)**, la **progresión armónica**, que vendrá a unirse al contrapunto para formar un todo nuevo, deslumbrante y emocionante en la música sacra del siglo XVI. La *armonía* hasta entonces se limitaba a la combinación de pocas opciones (octava completa; cuartas perfectas, con distancias de 5 semitonos; y quintas perfectas, con distancias de 7), pero además los acordes se usaban sin una lógica, sin una "progresión". Digamos que los acordes no estaban ligados a la melodía, no cambiaban con ella, no formaban juntas un todo más expresivo, no mostraban una *cadencia* (de caer o volver). La lógica aplicada a la *progresión de los acordes*, que obedece a leyes estrictas, fue descubierta y utilizada por primera vez por Dunstaple a principios del siglo XV, utilizando para ello una nueva combinación de acordes conocida como *tercera* (4 semitonos si es *mayor* o 3 si es *menor*), del que derivan las ***tríadas*** (combinación de terceras mayores y menores en un mismo acorde de tres notas). Desde entonces y hasta hoy las *tríadas* son el ingrediente armónico fundamental de la música occidental. Dunstaple viaja a Francia con el séquito de Enrique V, y extiende su invención por toda Europa. En la corte de Borgoña el invento de Dunstaple, conocido entonces como *tríadas inglesas*, fructificaría gracias al genio de **Guillaume Dufay (1397-1474)**, seguidor de la obra de Machaut y el compositor más famoso y celebrado del siglo XV, tanto en la música sacra como en la secular. Melodías identificables, acordes armónicos, ritmos sincronizados con las rimas y cadencias lógicas se despliegan en su música, que suena ya familiar incluso a un oído moderno. **Antoine Busnois (1430-1492)** fue el compositor de Carlos el Intrépido de Borgoña, y crea canciones a varias voces que serán los antecedentes de los madrigales. **Johannes Ockeghem (1410-1497)** fue maestro de la Capilla Real francesa y uno de los grandes compositores de música sacra de su época, si no el más

grande, y padre del contrapunto evolucionado que dominará el arte sacro durante los dos siglos siguientes. **Josquin des Prés (1440-1521)** fue su discípulo, y estuvo al servicio de los papas Inocencio VIII y Alejandro VI, en Roma. Fue probablemente el compositor más famoso y admirado de su época, con un contrapunto realzado por la sofisticación armónica (*Missa Pange lingua*) pero también con ingeniosas canciones profanas (*Baisez-moy*, *Plein de deuil*).

La dicotomía en la pintura italiana entre el escenario, clásico, y las figuras, de aspecto contemporáneo, se mantendría durante parte del Quattrocento. Por eso vemos que en la pintura se mantiene la influencia del Estilo Internacional durante más tiempo y, simultáneamente, en la pintura de corte más naturalista las figuras aparecen a la moda del siglo XV en un entorno (arquitectura, mobiliario, decoración) clásicos, que también era moda entonces (por ejemplo, Piero della Francesca). Este problema no se da en la escultura (*Milagro del corazón del avaro*, h 1450, de Donatello). A partir del tercer cuarto del siglo XV (desde 1450-60) los pintores se plantean resolver la discrepancia de estilo entre el entorno pintado y sus habitantes, y lo van haciendo en el norte de Italia, gradualmente, primero a partir de cuadernos de dibujos de restos arqueológicos que después pasan a la pintura mural, sobre tabla y a los grabados (Pisanello, Gentile da Fabriano, Jacopo Bellini). **Fue Mantegna quien introduce un mundo clásico completo y coherente en la pintura**, lo mismo que hicieron años antes Brunelleschi y Donatello en la arquitectura y escultura. Lo hizo hacia 1445, en los frescos de Santiago de la Capilla de los Eremitani, en Padua. En la *Condenación de Santiago* el fondo arquitectónico es un arco del triunfo romano, pero las figuras van vestidas "de romanos". Esta fue sin embargo una innovación aislada y efímera, incluso en el propio Mantegna, debido a la **rigidez** excesiva que adquirían las figuras, inspiradas directamente en la estatuaria clásica. La solución al problema de la rigidez que se ensayó entonces fue reforzar en las figuras una de las propiedades que se observaban en las esculturas clásicas: el **movimiento**. Por este motivo desaparece el hieratismo y aparecen los paños inflados, los cabellos al viento, las cintas ondeantes, etcétera, a veces exagerados, muy *manieristas*. Esta es una característica de artistas indebidamente calificados de "neogóticos", como **Verrocchio**, Antonio **Pollaiuolo**, y también **Botticelli** y Filippino **Lippi**. En la *iconografía cristiana* estos movimientos se reservaron para las figuras de ángeles, y los personajes mundanos o socialmente inferiores. A partir de 1460, se empiezan a dibujar, ilustrar y pintar también motivos inspirados en *textos clásicos* descubiertos por los primeros humanistas tiempo atrás, y todos ellos están contagiados de ese movimiento y sinuosidad. Algunos ejemplos son *Tobías y el ángel*, de Verrocchio, de 1470-75, *La calumnia de Apeles*, de Sandro Botticelli, de 1494-95, los cuadros mitológicos de Piero di Cosimo, inspirados en Vitrubio y Lucrecio, o los desnudos de Antonio Pollaiuolo, que se convierte así en el primer *pittore anatomista* (se trataba de personajes clásicos, mitológicos o históricos, no de la historia sagrada cristiana, claro está).

Petrarca, Poggio y Niccoli descubren para el mundo la **filosofía de Epicuro**, que había sido sistemáticamente purgada por el cristianismo. La descubren a

través del romano **Lucrecio** (*De la naturaleza de las cosas*). Epicuro critica la impiedad, que define como el error de adjudicar a los dioses ideas y poderes que no les corresponden; pero Lucrecio va aún más lejos, golpea más fuerte y critica «la vida miserable, aplastada bajo el peso de la religión» y asegura abiertamente que «la religión ha engendrado acciones criminales» (Onfray). La filosofía epicureísta, además de ascética (menos con Lucrecio), es materialista y racionalista. Por ello Lucrecio afirma: «Nada se ha creado nunca de la nada por la acción de una potencia divina». Para Lucrecio, la religión nace de la ignorancia, del desconocimiento de las causas materiales de los fenómenos. «Todo es composición, descomposición y recomposición de los átomos. La materia es eterna, pero los seres humanos no lo son. Somos inmortales por nuestros átomos, pero mortales en la composición y el ordenamiento de esos átomos» (Onfray). Lucrecio desarrolla además ideas revolucionarias sobre el amor y la sexualidad. El carácter transgresor de la filosofía epicúrea es una grieta en el sólido edificio del judeocristianismo que no parará de ensancharse, aunque los humanistas no se dieran cuenta de ello en ese momento.

En la **política** el redescubrimiento de Epicuro tendrá también consecuencias, pues aunque su obra *La realeza* se había perdido, quedaban las cuarenta *Máximas capitales*, cinco o seis de las cuales contienen parte de su pensamiento político, y queda también el gran poema de Lucrecio, *De la naturaleza de las cosas*. «La política epicúrea resulta, pues, un iusnaturalismo utilitarista y contractualista. Su objetivo es la vida común en la que nadie tenga nada que temer de los demás» (Onfray). Lucrecio insiste en la idea del contrato entre hombres que viven en sociedad como base del derecho, y del respeto a la ley como forma de evitar la violencia y generar seguridad, garantizando así la libertad. Lo religioso no está presente, y por tanto «la política es un asunto de inmanencia y nunca de trascendencia» (Onfray). Estas ideas, que quedarán flotando en el ambiente, abren la puerta a la democracia y a la república.

En cambio, el **neoplatonismo** renacentista de **Marsilio Ficino (1433-1499)**, cuyo éxito inmediato y popularidad solo puede compararse con el del psicoanálisis en el siglo XX, trató de reconciliar los principios de la filosofía platónica con los dogmas cristianos. Muchas cosas que durante la Edad Media se habían mantenido separadas ahora se reúnen. Los profetas y los filósofos, el cristianismo y los mitos paganos, todo está relacionado para los neoplatónicos. No hay diferencias de autoridad para Ficino entre las fuentes cristianas y no cristianas, lo sacro y lo profano. El amor medieval disociaba la *caritas* cristiana de la experiencia subjetiva, pero ahora vuelven a fundirse con Ficino, así como se restablece la correspondencia entre lo bello y lo bueno que había sido rota por Tomás de Aquino. El amor se conecta además con lo bello, y lo bello con lo divino; mientras que la medicina, la magia y la astrología se sitúan en un plano de igualdad (en este contexto surge el *Tarot de Mantegna*, de 1465, el primero conocido). Esta filosofía influyó en **Erasmo**, en **Kepler**, en **Servet** o en **Giordano Bruno**, pero también en las artes plásticas y en la consideración del artista concebido como productor de cosas bellas, como una especie de sacerdote o guía espiritual. En este contexto se entienden mejor los cuadros

mitológicos de Piero di Cosimo y de Botticelli, y el *shock* de ambos ante la reacción religiosa de Savonarola. Frente a este idealismo neoplatónico, la filosofía predominante en el norte de Europa en esta época era el **nominalismo**, de carácter empiricista. Pero además del neoplatonismo y el nominalismo, en la propia Florencia el **pensamiento tomista** tiene una continuidad pictórica en Fra Angelico, que parte de los descubrimientos pictóricos de Masaccio para dar forma evolucionada a la *predicación a través de la pintura*, conectando así con la tradición giottista, aunque sin pertenecer a ella. La originalidad de Fra Angelico está en su tratamiento de la luz, siempre de origen sobrenatural en él, y en su relación con el espacio. Piero della Francesca tomaría esta investigación como punto de partida para la suya, también centrada en la relación entre el espacio y la luz.

En el siglo XV cada **ciudad** italiana empieza a desarrollar su propio estilo, con sus talleres locales controlados por gremios. Se forman así "escuelas" en Florencia, Venecia, Ferrara, etc. Roma no estaba en el mapa de la producción artística, como demuestra el hecho de que para la decoración de la Capilla Sixtina no se llamara a ningún pintor romano o afincado en Roma. En la **primera mitad del siglo XV** desarrollan su pintura Masaccio, Fra Angelico, Uccello, del Castagno, della Francesca y Lippi. En la **segunda mitad del siglo XV** tenemos ya diversas **escuelas** locales: en la florentina, Gozzoli, Ghirlandaio, Botticelli, Verrocchio y los Pollaiolo; en la de Umbría, Perugino, Pinturicchio y Signorelli; en la de Padua, Mantegna; en la de Ferrara, Cosme Tura; y en la de Venecia, los Bellini.

La **Adoración de los Magos** se basa en los Evangelios: «Al entrar en la casa, vieron al niño con su madre María y se postraron para adorarlo. Luego abrieron sus tesoros y le presentaron regalos de oro, incienso y mirra» (Mateo 2, 1-12). Juan de Hildesheim, un monje carmelita y teólogo del siglo XIV, escribió una historia de los Reyes Magos a partir de las leyendas que se habían transmitido sobre el tema, y esta historia tuvo una gran influencia en las posteriores representaciones pictóricas de la Adoración. Además, los Evangelios Apócrifos fueron una fuente importante para todo lo relacionado con la **Natividad**. Los dos Apócrifos más relevantes para la iconografía de la Natividad son el Protoevangelio de Santiago y el Evangelio del Pseudo Mateo. Aunque eran apócrifos, se difundieron ampliamente en la Edad Media y proporcionan detalles que no se encuentran en los canónicos. Los dos evangelios narran los mismos hechos sobre la infancia de María y el nacimiento de Jesús, pero el del Pseudo Mateo suele dar más información. Por ejemplo, los dos relatan el encuentro de san Joaquín y santa Ana en la Puerta Dorada, cuando se concibió a la Virgen. También los dos cuentan la Anunciación a la Virgen. En el caso del Pseudo Mateo, ocurrió en dos ocasiones. La primera vez fue junto a una fuente, donde la Virgen iba con un cántaro, y la segunda vez fue mientras tejía la púrpura. La escena de la fuente es común en el arte bizantino. En cuanto a la Natividad, estos evangelios sitúan el nacimiento en una cueva subterránea que se iluminaba con una luz divina que no se apagaba. En Occidente, lo normal será mostrar la escena en un "portal", pero el arte bizantino sí mostrará la

cueva. Uno de los grandes aportes de estos dos evangelios apócrifos es el episodio de las comadronas, Zelomí y Salomé, a las que llamó José. Zelomí creyó desde el principio que se trataba de un nacimiento milagroso de una mujer virgen. Pero Salomé dudó y dijo que no lo creería hasta que tocara a la Virgen. Lo hizo y su mano se secó o se quemó (según la versión). Un ángel le dijo que tocara a Jesús para que su mano se curara y así lo hizo (este es el episodio que muestran Robert Campin y Jacques Daret en sus obras). Tres días después, la Sagrada Familia salió de la cueva y se alojó en un establo con un buey y un asno que adoraron al niño. Estos animales no se mencionan en el evangelio de san Lucas. Otro texto que influyó mucho en las representaciones de Natividades, sobre todo en la pintura flamenca del siglo XV, fueron las visiones de santa Brígida de Suecia, una mística que vivió en el siglo XIV y que fue canonizada en 1391. Según la visión de santa Brígida, en la Natividad la Virgen llevaba un manto blanco y una túnica sencilla y su pelo rubio le caía por la espalda. El niño estaba desnudo sobre el suelo en vez de en un pesebre (Niccolò Di Tommaso muestra a santa Brígida y la visión de la Natividad en una pintura del siglo XIV). Por ejemplo, Hans Memling incorporará frecuentemente en sus Natividades estos elementos de las revelaciones de santa Brígida, así como otro que mencionó la mística: san José llevaba una vela que había ido a buscar para iluminar el lugar.

Gentile da Fabriano -> Pisanello -> Jacopo Bellini -> Giovanni Bellini -> Giorgione y Tiziano

Gentile da Fabriano (1370-1427) nació en Fabriano, en las Marcas. Su formación debió desarrollarse en parte en alguno de los dos grandes centros artísticos del norte de Italia, Milán o Venecia, dada la calidad de su pintura posterior. Fue un pintor itinerante, que prefirió viajar a tener un taller estable. Su carrera temprana, entre 1405 y 1414, se desarrolla en Venecia. Los frescos que realizó allí, con su discípulo Pisanello, se han perdido, debido al clima de la ciudad. Además de Pisanello tuvo como pupilo en Venecia a Jacopo Bellini (padre de Giovanni Bellini) que ejecutó los frescos del palacio Trinci de Foligno, a partir de dibujos de Gentile. De esta época es el *Políptico de Valle Romita* (1410), su primera obra maestra. En 1420 se establece en Florencia, donde abrió un taller y pinta su obra más apreciada, la *Adoración de los Magos,* en 1423, para la capilla de los Strozzi en la Iglesia de la Santa Trinidad de Florencia y hoy en los Uffizi. En esta obra da Fabriano emplea todos los trucos del género, como una perspectiva simbólica o una narración temporal mediante la yuxtaposición de escenas. De la misma época es otra magnífica obra hoy en el Museo Getty, verdadera cima del gótico internacional, *La coronación de la Virgen* (1420). En 1425 pinta el *Políptico Quaratesi* para el altar de la iglesia de San Nicolás Oltrarno, en el que muestra una influencia del humanismo florentino y su aprecio por las esculturas clásicas, sobre todo en las figuras. Para esa misma iglesia pinta un segundo políptico donde las influencias florentinas son aún más notables. En 1427 se establece en Roma, donde pinta frescos en la Basílica Lateranense, que dejó sin concluir a su muerte y fueron acabados por Pisanello (hoy perdidos debido a las reformas de Borromini).

Gozó de gran prestigio en vida, y es junto a Lorenzo Monaco **el mayor representante del gótico internacional en Italia**. Gentile formó como se ha dicho a Jacopo Bellini, que enseñó a sus hijos Gentile y Giovanni, y este último fue maestro de Giorgione y Tiziano, entre otros, por lo que forma parte troncal de una de las ramas más fructíferas del arte italiano.

Adoración de los Magos (1423)

La coronación de la Virgen (1420)

Lorenzo Monaco -> Fra Angelico

Lorenzo Monaco (1365-1426) es el otro gran representante del gótico internacional en Italia, junto a Gentile da Fabriano. Aunque nació en Siena, se estableció en Florencia en 1391 como monje, dedicándose a las miniaturas de códices y a la pintura de tablas, si bien hizo también alguna pintura al fresco. Un ejemplo acabado de su arte es la *Coronación de la Virgen* (1414), un gran políptico hoy en los Uffizi. El panel central es único, pero parece compuesto de tres paneles, ya que tiene la forma lobulada de las cúspides en la parte

superior. La escena se desarrolla en el paraíso, pues los personajes están sobre unas bandas azules y estrelladas que así lo indican. En la predela, en la parte inferior, se representan las historias de San Benito –fundador de la Orden Benedictina– y de san Bernardo di Chiaravalle. Todo el conjunto tiene un marco que forma parte de la obra, perfectamente integrada en él. Monaco se mantuvo siempre apartado de las innovaciones artísticas que se desarrollaron en Florencia durante su vida, como muestra su tardía *Adoración de los Magos* (1420-22). Su estilo se enmarca en la tradición florentina de Giotto, con influencias de Aretino y Daddi, pero no tuvo continuidad, pues su discípulo Fra Angelico, más progresista y conectado con las tendencias modernas, tuvo otras influencias y es ya estilísticamente muy distinto.

Coronación de la Virgen (1414)

Adoración de los Magos (1420-22)

Bicci di Lorenzo -> Neri di Bicci -> Cosimo Roselli -> Piero di Cosimo -> Andrea del Sarto -> Pontormo -> Bronzino

Bicci di Lorenzo (1373-1452) se formó en el taller de su padre (Lorenzo di Bicci) en Florencia, que amplió y dejó a su muerte a su hijo Neri di Bicci. Este formó a su vez a Cosimo Roselli, quien fue maestro de Piero di Cosimo, de quien Andrea del Sarto fue aprendiz, y este instruyó a su vez a Pontormo, maestro de Bronzino. La pintura de Bicci di Lorenzo muestra una influencia de Gentile da Fabriano, si bien con los años añadió motivos decorativos renacentistas. Su estilo gótico tardío, tradicionalista y arcaizante, tuvo mucha aceptación hasta mediados del siglo XV. A edad avanzada trabajó con Domenico Veneziano en la iglesia florentina de San Egidio, y posteriormente colaboró con Andrea del Castagno, a pesar de las diferencias estilísticas.

Gentile da Fabriano -> Pisanello

Antonio Pisano (Pisanello) (1397-1455) fue orfebre y pintor, nativo de Pisa o quizás de Verona. Estuvo muy influido por Giotto y los seguidores de este en Verona. Entre 1415 y 1420 fue asistente de Gentile da Fabriano en Venecia, y puede considerarse a este pintor su maestro. Su *Virgen y codorniz* (h 1420)

tiene influencias de Da Fabriano, pero también de Stefano da Verona, lo que indicaría que Pisanello se formó también con este. Trabajó para los Gonzaga hasta la década de 1440. En sus viajes por toda Italia conoció, según Vasari, a Andrea del Castagno y a Paolo Uccello, y la influencia de este último puede notarse en los caballos de Pisanello. Buena parte de su obra, sobre todo importantes frescos en Milán, Roma y Venecia, ha desaparecido. Han sobrevivido otros frescos, como los realizados para la capilla mortuoria de los Pellegrini en Sant'Anastasia de Verona (1435-1438) o el inacabado ciclo artúrico de Mantua para los Gonzaga (1447). Pintó además retratos sobre tabla, género por el que se interesó cada vez más a partir de 1435. Un buen ejemplo es su *Retrato de Lionello de Este* (1441) o su *Retrato de una princesa de la casa de Este* (1449). En esta época se centró además en la realización de medallas, grabadas en cera y después fundidas en bronce, como la que representa al emperador de Constantinopla Juan VIII Paleólogo (para conmemorar el Concilio de Basilea de 1438, que Pisanello presenció) o las que realizó para los Malatesta (Segismundo y Novello), entre otras muchas. De Pisanello se conservan también muchos dibujos, compilados en varios libros, con estudios de ropajes, flora y fauna tomados del natural. Se le puede considerar **el último gran maestro del gótico internacional**, por lo que no tuvo seguidores ni influencia posterior. Aunque en su época gozó de éxito y fama, tras su muerte fue pronto olvidado.

Virgen y codorniz (h 1420) y *Retrato de una princesa de la casa de Este* (1449)

Desde 1400 y durante treinta años Florencia estuvo «bajo la dirección de uno de los grupos de individuos más inteligentes que jamás un sistema democrático

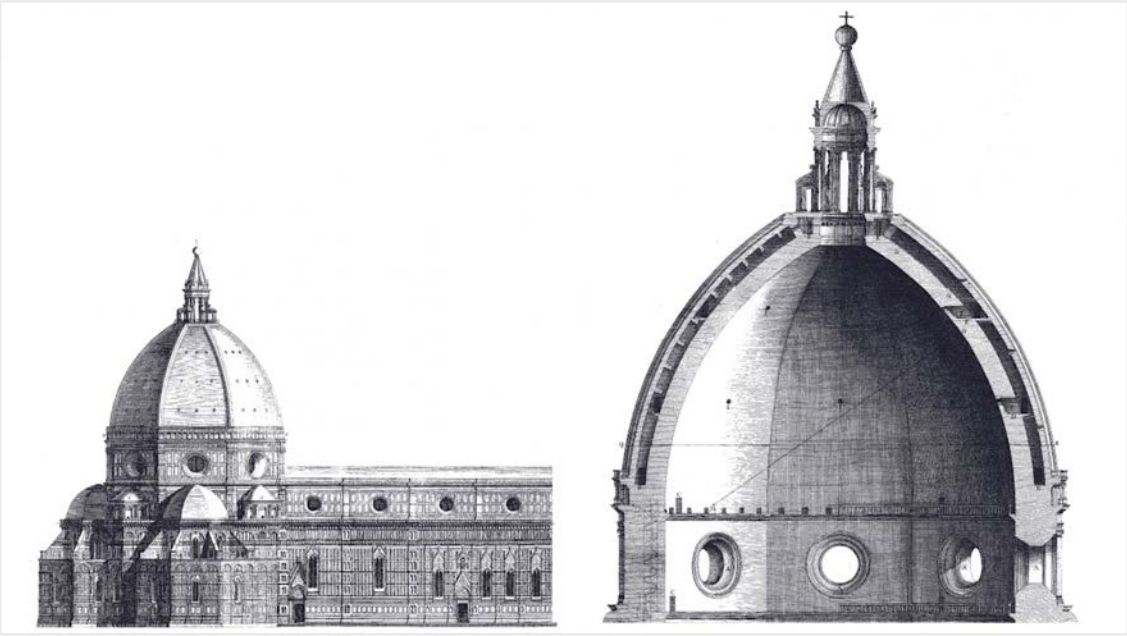
haya llevado al poder» (Clark). Empezando por Coluccio Salutati (1331-1406) desde 1375 los cancilleres florentinos --la más alta magistratura de la República florentina, pero sin poder político— fueron eruditos, creyentes en la aplicación de la inteligencia libre a los asuntos públicos». El siguiente y más grande de estos cancilleres humanistas, Leonardo Bruni (1370-1444) desde 1410, compara la república de Florencia con la romana o con la Atenas de Pericles, lo que contrasta con el pesimismo medieval: «somos enanos a hombros de gigantes», decía Juan de Salisbury (1110-1180). En la Florencia del siglo XV la fama, recompensa de los mejores, tomada de la antigüedad romana y griega, sustituye como ideal los ideales de la caballería. El impulso intelectual viene de Petrarca, pero más aún de su discípulo Bocaccio. Después, «en Florencia, los primeros treinta años del siglo XV fueron la edad heroica de los estudios, cuando se descubrían nuevos textos y se revisaban los antiguos, cuando los eruditos eran maestros, dirigentes y líderes morales» (Clark). Esta erudición a partir del contacto directo (se aprende latín y griego) con las fuentes antiguas no tuvo al principio un impacto en las artes visuales, pero sí en la arquitectura. Es en este contexto cuando Cosme de Médici el Viejo (1389-1464) ordena la construcción de la Biblioteca de San Marco (1430-37), diseñada por Michelozzo (1396-1472) con modelos de Brunelleschi (basílicas de San Lorenzo y del Santo Espíritu, a su vez inspiradas en las basílicas paleocristianas) como referencia. El mejor ejemplo de esta arquitectura humanista, laica, racional, clara, elegante y económica, es precisamente la Capilla de los Pazzi de Brunelleschi, de 1430, un edificio de proporciones modestas, a escala humana. Ciertamente «la arquitectura del primer Renacimiento se fundamenta en una pasión por las matemáticas, por la geometría en particular. Claro que también los arquitectos medievales proyectaban sus obras sobre una base matemática, pero esta parece haber sido enormemente compleja, tan enrevesada como la filosofía escolástica» (Clark). Además, la referencia no es aquí ya Dios, que exige enormes proporciones y un ubicuo simbolismo, sino el hombre mismo. Bruni y Brunelleschi tenían apenas 30 años más que Jean de Berry (1340-1416), y llegaron a coincidir en el tiempo, y sin embargo son dos mundos totalmente distintos.

En el siglo XIV ya hubo **retratos fidedignos** (Dante, Petrarca, Carlos V de Francia, Jean de Berry...) pero eran excepcionales, pues en general los retratos eran simbólicos de la condición del retratado. Los arquitectos medievales son en gran medida desconocidos, pero de Brunelleschi tenemos una biografía de un amigo suyo e incluso su máscara mortuoria, y de Alberti tenemos incluso un autorretrato en medalla y una autobiografía en la que se presenta a sí mismo como un héroe. Los retratos pintados no fueron sin embargo un invento italiano, sino de Flandes, llevado rápidamente a la perfección por Jan van Eyck, aunque curiosamente con muchos modelos italianos, como los Arnolfini o los Albergati. Los pintores del norte, como van Eyck, envuelven a sus retratados en una atmósfera definida por la luz y por cómo la luz incide sobre las superficies, algo a lo que eran totalmente ajenos los florentinos, de mentalidad escultórica. En Florencia se pasa del **humanismo cívico** de en torno a 1430, práctico y

mercantil, republicano, a una especie de dictadura ilustrada bajo **Lorenzo de Médici (1449-1492)**, que duró treinta años, gran mecenas, pero sobre todo de poetas (las artes visuales no le interesaban demasiado, siendo su primo Lorenzino el gran protector de estas). Lorenzo nace en el palacio hoy conocido como Medici-Riccardi, que su abuelo, el gran Cosimo il Vecchio, había encargado al arquitecto Michelozzo. Su padres fueron Piero il Gottoso, con poca capacidad para gestionar el banco de la familia, y su madre, Lucrezia Tornabuoni, que influyó notablemente en su hijo. Desde muy joven, ante la enfermedad del padre, tuvo que ocuparse de gestionar el "negocio" familiar. Su madre se encargó de buscarle una esposa entre la nobleza romana, y la elegida fue Clarice Orsini, muy diferente a él en carácter (él, humanista y amante de las artes, ella, rígidamente educada en la religión). Los Orsini aportaron el título, y los Médici el dinero. Tuvieron 10 hijos. Protegidos por Lorenzo se desarrollaron las carreras de grandes artistas como Filippino Lippi, Botticelli o Andrea del Verrocchio, y fundó una Academia de Arte en la que los jóvenes artistas podían estudiar y formarse (entre ellos, Miguel Ángel, al que Lorenzo trató y admiró cuando éste era aún muy joven). En 1492, enfermo desde hacía tiempo de gota como su padre o tal vez de artritis reumatoide, Lorenzo falleció en la villa familiar de Careggi, heredando su hijo una Florencia más tumultuosa (duró poco al mando). Tras su muerte, sólo Cosimo il Grande llegó a su altura en mecenazgo e interés por el arte. Los círculos intelectuales de esta época intentaban **reconciliar la filosofía pagana neoplatónica con el cristianismo**, y Botticelli es un ejemplo visual de este empeño (su Venus es un trasunto de la Virgen María). Hubo otros centros importantes durante el último cuarto del siglo XV, adonde se enviaba a los jóvenes para que completaran su educación: Ferrara, Mantúa y sobre todo Urbino, cuyo palacio es un logro arquitectónico con un estilo propio. Bramante era de Urbino y también Rafael.

El **Renacimiento** había arrancado en Italia en forma embrionaria con Giotto y se desarrolla gradualmente. Del interés por el **naturalismo** surge la atracción por el arte griego y romano, y no al revés. También surgió un interés por la ciencia y por la observación directa. Además del naturalismo, se buscaban efectos sorprendentes. **Filippo Brunelleschi (1377-1446)** recoge ese espíritu de renovación en Florencia, restableciendo formas y proporciones clásicas en la arquitectura (la cúpula de la catedral de Florencia, Santa Maria del Fiore, de 1471, fue un hito que tuvo un enorme impacto psicológico en su época) y formulando las leyes matemáticas de la **perspectiva**, que descubre en torno a 1400 (Panofsky dice que hacia 1420). Dichas leyes se basan en la idea de que vemos los objetos tridimensionales (*forma presente*) que caen en el cono o pirámide visual proyectados sobre un plano que corta ortogonalmente dicha pirámide o cono (*forma aparente*). Dicho de otra forma, «la perspectiva es una forma de abstracción que amplifica la relación entre el ojo, el cerebro y el objeto; es una panorámica ideal, imaginada como si fuera vista por un tuerto» (Hughes). Gombrich señala que, en definitiva, «el tan discutido problema de la perspectiva se resume en el hecho de que vemos a lo largo de una línea recta». Gombrich indica además que la perspectiva linea no es más que un invento que añade realismo al *principio del testigo ocular*, que no es otra cosa que no es

más que la intención de crear la ilusión de que el espectador está contemplando la escena representada, profunda innovación que viene de los libros de meditación religiosa medievales, que invitaban a imaginar las escenas (como ya señaló Émile Mâle). Una consecuencia de la perspectiva lineal es que el punto de fuga (el punto de convergencia de las paralelas perpendiculares al plano pictórico) se encuentra en el **infinito**, idea esta también nueva. Los filósofos de este período aceptaron la idea física del infinito sólo gradualmente y con reticencia, hasta que Nicole Oresme (1323-1382) pudo concebir un sistema heliocéntrico y adelantar la geometría analítica de Descartes. En época clásica no se pudieron formular estas leyes porque implican las ideas de continuidad e infinitud, ajenas al mundo clásico. Además, hay una discrepancia entre la *Óptica* de Euclides y la formulación de Brunelleschi. Euclides, condicionado por la astronomía, hace depender el tamaño subjetivo de dos objetos de iguales dimensiones separados en el espacio del *ángulo* que va del ojo a sus extensiones máximas. Brunelleschi hace depender el tamaño relativo percibido de las *distancias* respecto al ojo. Dicho de otra forma, Euclides asumía una (porción de) esfera de visión, es decir, que los objetos se proyectaban sobre una superficie curva; mientras que Brunelleschi asume una proyección sobre un plano. Según Euclides veríamos curvadas las rectas y las superficies planas, como señaló en 1624 **Wilhelm Schickardt (1592-1635)** y demostrarían experimentos de los siglos XIX y XX. Por tanto, la aproximación de Brunelleschi «realmente no representa el modo en que vemos» (Hughes), pero permitía un cálculo sencillo cuyo origen está en la arquitectura y que tuvo un enorme éxito en la pintura. Puede verse un ejemplo del principio alternativo de Euclides aplicado a la pintura en *Una vista de Delft*, pintado en 1652 por Carel Fabritius, maestro de Vermeer, o en el cuadro de Turner *Roma desde el Vaticano*, de 1820. En **1435** las leyes matemáticas de la perspectiva lineal (o perspectiva geométrica exacta) que había descubierto Brunelleschi dejan de ser un secreto de un círculo reducido de iniciados y empiezan a influir en el arte en general. Ello se debe a que en ese año León Battista **Alberti** escribe su tratado sobre pintura en lengua vernácula (*Della Pittura*) y **Ghiberti** acaba los relieves en perspectiva de las segundas puertas del baptisterio de Florencia, ya en este estilo moderno, que había empezado en 1425. Además de la preocupación por la precisión en la medición (y descripción) del espacio, en esta época surge una preocupación, también compartida por Brunelleschi, por la medición exacta del tiempo, reflejada en la proliferación de los **relojes mecánicos**. Estos empiezan a usarse desde finales del siglo XIV, se multiplican durante el XV y empiezan a hacerse portátiles a finales del XV (Burke).



Cúpula de Santa Maria del Fiore (1471)

León Battista Alberti (1404-1472) fue hijo de un mercader florentino exiliado, por lo que hace en Génova. Estudia en Bolonia, un importantísimo centro cultural entonces (allí habían estudiado también Dante, Petrarca, Erasmo o Pico della Mirandola). Su formación, muy completa, incluye las artes y las letras, y le abre la puerta a distintos mecenazgos (fue secretario personal de tres papas, y además trabaja para los Gonzaga en Mantua, los Malatesta en Rímini y los Este en Ferrara). Las matemáticas y la arquitectura formaban el núcleo de sus intereses intelectuales. Se afana en escribir una fundamentación teórica para las artes tomando como referencia la Antigüedad, y escribe con treinta y un años de edad el tratado *De pictura* (1935), que dedica a Brunelleschi, a quien atribuye el descubrimiento de las leyes de la perspectiva lineal. En este tratado pictórico de Alberti se fijan las reglas académicas del dibujo y la pintura futuras, y tuvo una influencia enorme en los artistas de la época (Paolo Uccelo y Piero della Francesca) y posteriores, especialmente a través de su influencia directa en el *Trattato della Pittura* de Leonardo da Vinci. La referencia para Alberti era la escultura, pues para él la pintura no era más que "relieve pintado". Debido a ello, dado que en sus consideraciones sobre el color Alberti no puede recurrir a la escultura ni al precedente gótico, su criterio se basa en sus propias observaciones, recomendando una gama de colores limitada que permita mayor veracidad. Más adelante escribe *De re aedificatoria* (1450), un texto teórico sobre arquitectura, el primero moderno, que como referencia el clásico de Vitrubio, aunque no se publica hasta 1485. Como arquitecto construye pocos edificios, que son ejemplos de sus principios teóricos, inspirados en la Antigüedad pero a la vez modernos. Aplica y desarrolla el programa de Brunelleschi en edificios como el Palacio Rucellai, en 1460. Como urbanista, y por encargo del papa Pío II, diseña la diminuta ciudad de Pienza. Otro edificio emblemático e influyente de Alberti es la Basílica de Sant'Andrea, en Mantua, de 1471, que es la primera gran iglesia renacentista, que aplica el estilo clásico a un edificio de gran tamaño. Las fachadas de Santa María Novella en Florencia

(h 1448) y el Tempio Malatestiano en Rimini (1447), son dos ejemplos adicionales de su característica policromía en mármol, que se ve reflejada en las obras de muchos de los pintores en los que influyó (como Piero della Francesca), y que resuelve el problema de cómo cerrar la fachada de un templo sin ocultar su forma interior. Alberti, erudito y creativo, no tenía interés en los detalles constructivos o la supervisión de las obras, como sí lo tuvo Brunelleschi, por lo que se limitaba a fijar el diseño. Sus inquietudes eran muy amplias y aunque las matemáticas aplicadas a la arquitectura eran su tema preferido, su creatividad se extendió a muchos otros campos. Desarrolló por ejemplo la **primera *cámara oscura* conocida,** además de una interesantísima producción literaria. En *El lago* (1437) Alberti presenta una fábula alegórica socrática destinada a la educación de los príncipes en el gobierno del Estado.

Donatello (1386-1466) es un escultor del círculo de Brunelleschi, 15 años mayor que Masaccio pero más longevo. Trabajó con diversos materiales: desde el mármol a la terracota, pasando por el bronce y la madera. Revitalizó la escultura ecuestre y creó el “schiacciato", bajorelieve con el cual logró representar una gran profundidad espacial con una variación mínima entre capas. El *San Jorge* (1415-16) rompe con la tradición estatuaria gótica por su realismo expresivo (posición de las piernas, gesto facial, actitud) y, sobre todo, la *naturalidad*, que sustituye la delicadeza y refinamiento gótico. El *David* (a. 1440) es el primer desnudo de la época moderna, pues desde la Antigüedad clásica no se había vuelto a este género. Su homoerotismo causó gran controversia en su día: la pluma de Goliat sube por la pantorrilla derecha de David y acaricia la parte interna de su muslo. Hacia el final de su vida Donatello deja atrás el humanismo y la idealización y crea obras más realistas y dramáticas, casi expresionistas, con una fuerte penetración psicológica, como la *Magdalena penitente* (1450-60). Clark señala que Donatello es un heredero de Giotto, en el sentido de transmitir dramatismo a sus imágenes. Tras la muerte prematura de Masaccio, que es su equivalente en la pintura, Donatello tiene un conflicto con Brunelleschi (según cuenta Manetti) y abandona Florencia, instalándose en Padua y visitando Venecia con frecuencia. Durante esta época Brunelleschi apadrinaría a artistas de menor nivel. Como consecuencia, el estilo dramático de Donatello desaparecerá de Florencia, salvo por el caso aislado de Andrea del Castagno, quedando activos en la ciudad artistas de un estilo muy diferente, como Fra Angelico, Gentile da Fabriano, Fra Filippo o Masolino, todos ellos «pintores de la gracia y la dulzura» (*manierismo gótico* que venía de Borgoña y entra en Italia a través de Verona, y que fue una moda tardía en Florencia entre 1420 y 1425, donde había una tradición autóctona más severa representada por los Bicci), o como el escultor Luca della Robbia o el propio Ghiberti. Donatello influirá fuertemente en Mantegna (Padua) y en Giovanni Bellini (Venecia). Uccello le visitaría en Padua, y en él la influencia es más puntual pero puede observarse en la figura de Noé del fresco *El Diluvio* (1445-47). El prodigioso **Antonio Rosellino (1427-1479)**, hermano menor del arquitecto Bernardo Rosellino, fue un posible discípulo de Donatello y un virtuoso retratista escultórico. Hay que citar también las esculturas sorprendentes de **Niccolò dell'Arca (1435-1494)**, con una

expresividad extrema, elaboradas en terracota, material que había trabajado Donatello antes.

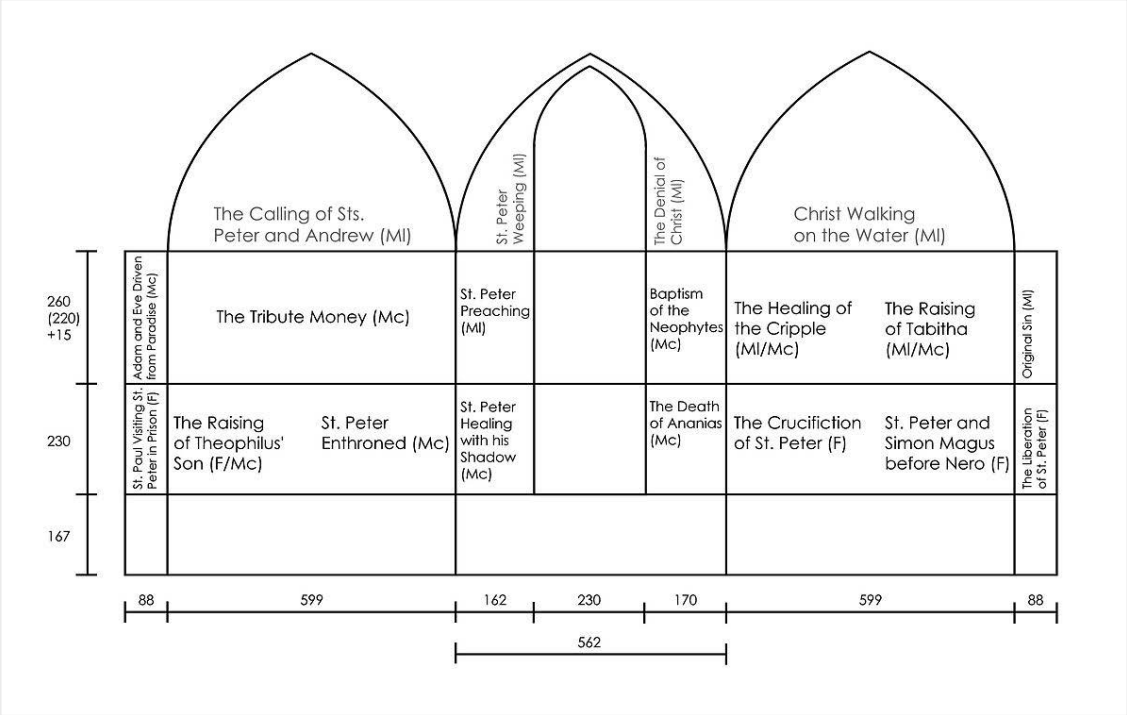
David (a. 1440) y *Magdalena penitente* (1450-60)

Tomaso di Ser Giovanni Cassai, *Masaccio* (1401-1428), aplica las leyes de la *perspectiva lineal* en su fresco de Santa Maria Novella de Florencia, dedicado a la Santísima Trinidad (1425-28), donde se aprecia además la influencia de Giotto en las figuras. Aquí hizo la primera representación en perspectiva en la que se podrían estimar exactamente las medidas representadas. Pero además mejora el uso del *claroscuro* respecto de la tradición heredada procedente de Giotto, y utiliza de forma calculada e intencionada la *ombre portate*, las sombras proyectadas por unos objetos sobre otros objetos. Así, en su ciclo de la vida de San Pedro en la Capilla Brancacci (1427), en la iglesia de Santa Maria del Carmine, en Florencia, Masaccio introduce efectos que persiguen una *ilusión total*, llegando al extremo de tomar como referencia la luz que entra por la ventana de la capilla, para proyectar después las sombras *en la pintura* según esa fuente de luz real. De esta forma, la luz y el espacio real se funden con la luz y el espacio pictórico. En este contexto Masaccio introduce las sombras proyectadas para *algunos* de sus volúmenes (por ejemplo, *El pago del tributo*). De las escenas que componen el ciclo, hay una en la que la *ombre portate* es la protagonista: San Pedro cura a un lisiado con su sombra. Sin embargo, otros personajes de esa escena no la proyectan. Siguiendo a

Masaccio, las sombras proyectadas aparecen en las obras de muchos pintores del siglo XV italiano (Botticelli, Perugino, Ghirlandaio, Lippi, Verrocchio, Fra Angelico), pero como un detalle secundario y parcial añadido para reforzar la sensación general de espacialidad. Curiosamente, los frescos de Pompeya descubrirán, tres siglos después, un uso similar de las sombras en la pintura mural romana. En este siglo no se hace un uso *sistemático* y realista de las sombras proyectadas por su dificultad técnica, pues dependen de las fuentes de luz, de la figura que la proyecta, de la perspectiva y de los objetos sobre los que incide; pero sobre todo porque afean y emborronan la composición, al "pisar" las sombras de unas figuras a otras figuras cuidadosamente dispuestas y trabajadas con el claroscuro. Es por tanto la composición de las escenas y su legibilidad lo que interesa a Masaccio, que se centra en la distribución de masas más que en la línea, apareciendo sus figuras como esculturas individuales llevadas a un espacio bidimensional. Son los pintores del norte (Van Eyck, Van der Goes) quienes introducen por su cuenta el uso *sistemático* y realista del *ombre portate* en interiores, a partir de la luz difusa de las ventanas, movidos por su obsesión por el ilusionismo realista. En la propia Italia este tratamiento avanzado empezará precisamente con los pintores del norte, más conectados con la pintura flamenca (da Messina, Bellini, Carpaccio y Crivelli), guiados por la idea de añadir realismo sin romper la belleza de la composición, convención esta que será cuestionada por Caravaggio mucho después. En la Capilla Brancacci Masaccio alcanza las primeras cumbres del nuevo estilo que desarrollarían sobre todo Fra Angelico y Piero della Francesca tras él. Estos frescos se encargaron en 1424 a Masolino, que trabajaba con su joven ayudante Masaccio, dieciocho años menor. Empiezan a pintar en 1425, pero ese mismo año Masolino se marcha a Hungría (no se sabe si esto estaba previsto o si ocurrió algo) y deja solo a Masaccio a cargo de la obra, quien la continúa hasta 1426, momento en que recibe otros encargos y la deja también. Ambos retoman el trabajo en 1427 para separarse de nuevo en 1428, cuando Masolino va a Roma. Masolino pinta un Adán y Eva aún anclados en el gótico, idealizados, sin contexto espacial ni expresión en sus rostros, aunque bellamente delineados. En cambio, Masaccio pinta un Adán y Eva humanos, sufrientes, que arrojan sombras en el suelo como hemos visto. Y esto es sólo un ejemplo. En el bautismo de los neófitos Masaccio pinta un pelo apelmazado por el agua del bautismo, un detalle de realismo totalmente ausente en la refinadísima y suntuosa pintura de su maestro. Masaccio no renuncia sin embargo a la carga simbólica, que se superpone al sorprendente realismo de su nuevo estilo, y en *El pago del tributo* la cabeza de Jesús es el punto de fuga único para toda la escena, cuidadosamente diseñada a partir de los principios de la perspectiva lineal recientemente descubierta. Masaccio muere en 1428 precisamente durante un viaje de estudio a Roma, con 27 años, por causas desconocidas, con lo que el trabajo queda abandonado hasta que Filippino Lippi lo acaba en la década de 1480. Parece que Filippo Lippi pudo ser discípulo suyo, a pesar de las diferencias estilísticas entre ambos. Como curiosidad señalar que ~accio es un sufijo que en italiano equivale a nuestro ~ejo, como en «tipejo», cuando queremos indicar rudeza con un aire peyorativo al referirnos a un individuo, a un «tipo». Por tanto Masaccio significa

«macizo», algo como «Macicejo», un apodo que se explica por sus modos bastos y groseros y su corpulencia. Si Masolino puede interpretarse como Tomasito, Masaccio sería Tomasote. Se retrató a sí mismo, mirando al espectador, en los frescos de la Capilla Brancacci, probablemente junto a Brunelleschi y Alberti.

El pago del tributo (capilla Brancacci) (1425-27)



Capilla Brancacci, disposición de las obras

Tommaso di Cristoforo Fini (Masolino) (1383-1447) combina en Florencia, como los pintores de este período, el gótico internacional con los descubrimientos renacentistas. Parte de su formación transcurre en el taller de Ghiberti, como otros artistas prominentes de la época. Nace en Perugia, como Masaccio, con quien pudo colaborar en la *Sant'Anna Metterza* (1420). Esta colaboración se dio también en los frescos sobre la vida de San Pedro de la capilla Brancacci en la iglesia de Santa María del Carmine de Florencia, si bien no se conoce con detalle la extensión de la participación de cada cual. El

encargo recayó sobre Masolino en 1424, que comienza los trabajos junto a su ayudante Masaccio en 1425. Masolino pinta los registros superiores y después, en 1425, se marcha a Hungría, para volver en 1427, completando los trabajos junto a Masaccio, que había parado de trabajar allí también en 1426. Al parecer Masolino solo es responsable directo de uno de los frescos, el de San Pedro predicando, en el muro del altar, completado en ocho días, más tres escenas en el muro derecho (Caída de Adán y Eva, Curación del cojo y Resurrección de Tabitha), que pudieron tener colaboración de Masaccio en lo relativo a la perspectiva y el alzado de los edificios. En 1428 los trabajos en esta capilla se abandonan y Masolino se marcha a Roma, donde pinta frescos (en San Clemente y en la Pinacoteca Vaticana). Tras la muerte de Masaccio ese mismo año de 1428, Masolino vuelve poco a poco al gótico internacional de su juventud, lo que puede observarse ya en los frescos de San Clemente, además de en otros frescos realizados en el baptisterio (1435) y colegiata (1425) de Castiglione Olona, dedicados a la vida de San Juan Bautista y a historias de la Virgen respectivamente. Son especialmente interesantes los extensos paisajes en la Crucifixión en el muro del altar en San Clemente y en el Bautismo de Cristo de Castiglione Olona así como, en esa misma localidad de Castiglione, el paisaje húngaro que pintó en el Palazzo Branda (con el cardenal Branda había viajado a Hungría en 1425).

San Pedro predicando (Capilla Brancacci) (1425)

Durante la siguiente generación a la de Brunelleschi, Donatello y Masaccio aplicarán sus descubrimientos a todas las tareas que se les presentan, a veces incorporando muchas convenciones del gótico. Esto ocurre también con coetáneos del círculo de Brunelleschi, que venían del gótico internacional, y que acusan la influencia de las nuevas maneras de una forma u otra.

Lorenzo Ghiberti (1378-1455), orfebre y escultor, tiene en cuenta el dramatismo de Donatello, pero procura mantener la claridad en la disposición de las figuras en sus relieves para la catedral de Siena (1427). Ghiberti empató

con Brunelleschi en el concurso de 1401 para decorar la puerta norte del Baptisterio de Florencia, pero el encargo recayó en él. Estas puertas fueron acabadas en 1425, son de estilo gótico tardío, pero con profusión de cálculos geométricos en las composiciones. En el taller que organizó Ghiberti para realizar este encargo trabajaron Donatello, Masolino, los Pollaiuolo o Uccello. Nada más acabar las primeras le encargaron a Ghiberti las segundas puertas, acabadas en 1452, y en estas vemos ya el nuevo estilo que promovía Brunelleschi y su círculo. Miguel Ángel las llamó "Puertas del Paraíso". Hay otras puertas, más antiguas, las puertas del sur, acabadas en 1336, que se encargaron a Andrea Pisano en 1329 por recomendación de Giotto. Sus paneles se conservan reenmarcados por Ghiberti en 1453-55. Curiosamente, para la cúpula del Duomo también compitieron en 1418 Ghiberti y Brunelleschi, pero ahora ganó el proyecto este. El taller de Ghiberti tuvo una enorme importancia por cuanto en él se formaron muchos de los grandes artistas de la época, como Donatello, Michelozzo, Uccello, Antonio Pollaiuolo y posiblemente Masolino.

La historia de José, Puertas del Paraíso (1452)

Fra Angelico (1395-1455) aplica métodos de Masaccio (la perspectiva de la arquitectura representada) pero mantiene la elegancia gótica en el dibujo de las figuras, como puede verse en los frescos del Museo de San Marcos (1440), y

en el color, siendo un buen ejemplo la *Anunciación* del Prado (1430-32). El nombre apelativo Angelico, posterior a su muerte, alude a un paralelismo que sus compañeros dominicos establecen entre Santo Tomás, *doctor angelicus*, y él, *pictor angelicus*. Lorenzo Monaco, monje como él y pintor plenamente gótico, fue su maestro. El propio Fra Angelico fue dominico y predicador, como Savonarola, y al igual que este después, intentó dirigir la educación de la burguesía florentina, con apoyo de su principal representante, Cosme el Viejo. En esta época la educación religiosa y moral de las elites de Florencia estaba dirigida por san Antonino, otro dominico, que escribió para ella el *Libro del buen vivir*, la *Regla de vida cristiana* o las *Cartas*. El fundamento doctrinal de la religiosidad y la pintura de Fran Angelico es el pensamiento tomista, cuyo guardián era la orden de los dominicos, y cuyo programa, fijado por el beato Dominici, es seguido por Fra Angelico al pie de la letra (el uso del arte como instrumento didáctico, el rigor analítico, la estructuración lógica y un sentimiento casi franciscano de la naturaleza, que debía despertar admiración y entusiasmo, y que como creación de Dios escondía enseñanzas religiosas). Se trata en suma de buscar a Dios con rigor en la experiencia mundana. En la pintura de Fra Angelico se trata de **extasiar a los iletrados e instruir a los doctos con las alegorías**. No fue sin embargo un narrador, como sí lo eran Gentile da Fabriano, Benozzo Gozzoli o Ghirlandaio, sino un predicador que llama a la admiración, la meditación y la contemplación. En contraste, el sustrato teórico del arte de la pintura según Alberti era de naturaleza neoplatónica, y no hay que descartar que la intención de Fra Angelico fuera originalmente polémica. La perspectiva tomista hizo que Fra Angelico se mostrara más cercano al Trecento que Alberti, cuya adscripción a la tradición clásica rechazaba, y que su búsqueda de un canon de belleza le acercara además al gótico internacional. Fra Angelico se muestra así cercano a Giotto sin pertenecer tampoco a su tradición pictórica, pues veía en él una plasmación pictórica de Santo Tomás y a un practicante de un arte activamente religioso, como el suyo. Fra Angelico dio al nuevo valor renacentista de la "historicidad" el sentido de "cristiandad" en vez de "latinidad". Él busca en los antiguos cristianos un principio moral como los humanistas hacían en los antiguos romanos. De entre los hechos históricos sólo le interesan los de la historia sagrada, donde todas las figuras aparecen hermosas y agradables -y si no pueden serlo, dan la impresión de ser actores disfrazados, como los malvados- y lo mismo el escenario. Además, para él todo es *representación sacra* y el drama no aparece como algo que ocurre realmente ante los ojos del espectador. Pretende demostrar que una pintura moderna no ha de ser forzosamente laica y que una pintura religiosa no sólo lo es por mostrar episodios de la vida de Cristo y los santos. El problema del espacio era central para los artistas de su tiempo, pero para Fra Angelico **la colocación de las cosas no era un problema empírico, sino simbólico y alegórico**. En cambio la luz sí estuvo en el centro de sus preocupaciones, y aquí también se dejó guiar por Santo Tomás (en vez de las enseñanzas de Ghiberti y Cennini, que partían a su vez de Vitelio y Alhazen y en última instancia de Averroes, un materialista mecanicista), quien consideraba que la luz era una constante de origen sobrenatural y que eran las propiedades de los cuerpos que la recibían

las que explicaban las diferencias de colores (idea que pasaría a Piero della Francesca). Fra Angelico era naturalista, pero para él la naturaleza es motivo de admiración de la infinita bondad de Dios, más que un campo abierto a la investigación humana. La *historia* de la pintura renacentista italiana está moldeada primero por Vasari, quien califica a Fra Angelico de santo, y le utiliza como ejemplo para polemizar contra las restricciones de la Contrarreforma; pero también por Filippo Baldinucci, en el siglo XVII; y por Luigi Lanzi, en el XVIII, que lo sitúa como último exponente de la escuela de Giotto. Los historiadores románticos del XIX, como Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) y el católico Charles Forbes de Montalembert (1810-1870), retoman la leyenda de Vasari sobre el pintor santo que pinta en éxtasis, mientras que August Wilhelm von Schlegel (1767-1845) y John Ruskin (1819-1900) se detienen en el análisis formal de su pintura, a través del cual se vincula a Fra Angelico al Renacimiento (leyes de la perspectiva, figuras situadas en el espacio, modelado por luz y sombra, formas diferenciadas por el color) aceptando que no vivió en un ensueño místico, sino con clara conciencia de su momento histórico. Esta última es la base de la idea moderna que tenemos de Fra Angelico como pintor. Vasari reitera que Fra Angelico se dedicó a las **miniaturas** en su juventud, pero sólo se le atribuyen 19 de las 30 del *Misal 558* del Museo de San Marco (1429-30). Su maestro Lorenzo Monaco, que muere en 1424, también realizó miniaturas y era monje en un monasterio vecino del de Fra Angelico, ambos en Florencia; y también pintó sobre tabla dentro del estilo gótico internacional (frente al que reaccionaría Fra Angelico después). Al pertenecer Monaco a la Iglesia, pudo establecer un taller sin pertenecer al gremio de pintores, y en él trabajó y se formó Fra Angelico. Otra posible influencia en Fra Angelico es el pintor Starnina (que estuvo en España hasta 1404 y fue discípulo de Gaddi). En 1422 Gentile da Fabriano, el pintor más famoso de Italia entonces, llega a Florencia, trayendo un naturalismo centrado en los detalles y una alternativa laica al goticismo ascético de Lorenzo Monaco. En la década de los 20 se da el triunfo de Brunelleschi, la aparición de Masaccio y el florecer de Donatello. En 1422 ya había profesado Fra Angelico como dominico en San Domenico de Fiesole, y en algún momento de 1427-29 fue ordenado sacerdote. La primera noticia de Fra Angelico en tanto que artista es de 1417, y se conserva un contrato (no la obra) de 1418. Ninguna obra de Fra Angelico puede fecharse antes de 1425, después de conocer él las pinturas de Masaccio. Percibe la revolución y se une a ella *pero para centrarla en los fines religiosos y didácticos tradicionales*. Entre 1425 y 1430 tenemos un pequeño grupo de obras (*Virgen en el trono*, Frankfurt; *Retablo de San Domenico de Fiesole*, retocado más tarde por Lorenzo di Credi; la *Virgen de la estrella*; la *Anunciación* y la *Adoración de los Reyes Magos* hoy en el Museo de San Marco) que muestran ya **la definición del espacio de Masaccio con la grafía de Gentile da Fabriano**, alejándose así de Lorenzo Monaco. **El debate en esta época era sobre la primacía del espacio o de las cosas**, y Fra Angelico no se define aún. La obra maestra de este período, como mucho de poco después de 1430, es la *Anunciación*, hoy en Cortona, prototipo de todas las demás, suyas y de taller. En ella las cosas son visibles en virtud de los colores, delimitados por líneas curvas, mientras que el espacio tridimensional en perspectiva es sólo un

medio físico de transmisión de la luz celeste, abstracta. Aquí aparece la columna separadora que después utilizaría Piero della Francesca. La arquitectura procede directamente de Brunelleschi, así como el formato cuadrado. Una de las escenas de la predela, la *Visitación*, **muestra por primera vez una vista real** (el lago Trasimeno visto desde Cortona), bañada por una luz esta vez natural y libre de trabas, en vez de abstracta y encauzada dentro de un espacio definido por las leyes de la perspectiva. En conjunto, las escenas de la predela son un catálogo de posibilidades de combinar perspectiva y luz: *Visitación* (espacio abierto y luminoso), *Desposorios de la Virgen* (perspectiva arquitectónica exterior de día), *Adoración de los Reyes Mago*s (sobre fondo oblicuo, alternancia de elementos naturales y arquitectónicos), *Tránsito de la Virgen* (sobre fondo plano, elementos naturales, y en concreto rocas) y la *Presentación* (arquitectura interior en perspectiva y en penumbra). Su primera obra de fecha averiguada, de 1433, es el *Tabernáculo de los Linaioli*, con un entablamento de mármol diseñado por Ghiberti (lo que prueba la relación directa entre ambos artistas). La Virgen aparece en un espacio muy limitado, bajo pesados paños, como una estatua en su hornacina. Esto puede decirse también de los santos de las caras exteriores e interiores de las puertas. La inspiración aquí no es Masaccio, conciso e imperativo, sino el Ghiberti escultor, elegante, fluido, ornamentado, insinuante y persuasivo. Lo sobrenatural (ángeles músicos) es secundario y anecdótico. Se subraya la humanidad de los personajes, siempre supeditada a la predicación. En la predela tenemos tres escenas, a modo de representaciones teatrales de anécdotas edificantes (Predicación de San Pedro, Martirio de San Marcos). La obra de Fra Angelico influyó mucho en Jean Fouquet, que estuvo en Italia entre 1446 y 1448.

Anunciación (1430-32)

Paolo Uccello (1397-1475) se mostró interesado en la perspectiva y en la posición de las figuras en el espacio, y menos en el volumen (luz y sombra, y aire que difumina los perfiles) de estas, como se ve en *La Batalla de San Romano* (h. 1450), que es la única obra suya de gran tamaño que se conserva en buen estado (tres paneles, en tres museos distintos: *Niccolò Mauruzi da Tolentino en la batalla de San Romano*, en la National Gallery; *Niccolò Mauruzi da Tolentino desmonta a Bernardino della Carda en la batalla de San Romano*, en la Galería Uffizi; y *El contraataque de Michelotto da Cotignola en la batalla de San Romano*, en el Louvre) junto con *La cacería*, de 1470. Fue aprendiz de Ghiberti cuando este diseñaba sus primeras puertas del baptisterio de Florencia, y hasta una edad relativamente avanzada (más de 40 años) fue decorador en un estilo gótico tardío (desde los mosaicos de San Marco en Venecia, de 1424, a las vidrieras de la catedral de Florencia en 1435). Es a partir de 1436 cuando Uccello da muestras de incorporar la perspectiva a sus obras, con el fresco del *Monumento ecuestre a Sir John Hawkwood* (1436). Uccello estuvo muy influido por el tratado de Alberti *Della Pittura*, donde además de la perspectiva se aludía al uso de formas regulares puras y a otras concepciones pitagóricas. Puede verse esta influencia en la diferencia entre sus frescos en Santa María Novella, de poco después de 1430 (*La Creación* y *La Caída del Hombre*), de estilo gótico, y los ejecutados en 1444-46 (*El Diluvio* y *La embriaguez de Noé*), que siguen las recomendaciones de Alberti al pie de la letra. Poco después Uccello aplicará profusamente los principios de Alberti

en *La Batalla de San Romano*, usando formas geométricas puras para representar la realidad (los contornos de las figuras y los objetos están formados por círculos) en un asombroso precedente remoto del *cubismo* y más concretamente de la pintura de Fernand Léger. Sin embargo, al final de su vida Uccello vuelve al manierismo gótico (con *La cacería*, 1470, que sin embargo muestra una perspectiva unificada). Influyó directamente en un pintor moderno también obsesionado por las matemáticas: Seurat (*Après-midi à la Grande Jatte*, 1884-86), quien también usa formas simples, en su caso para poder clarificar los contornos que, por fuerza, tienen que estar difuminados debido al uso de minúsculas pinceladas de colores brillantes.

La Batalla de San Romano (h. 1450)

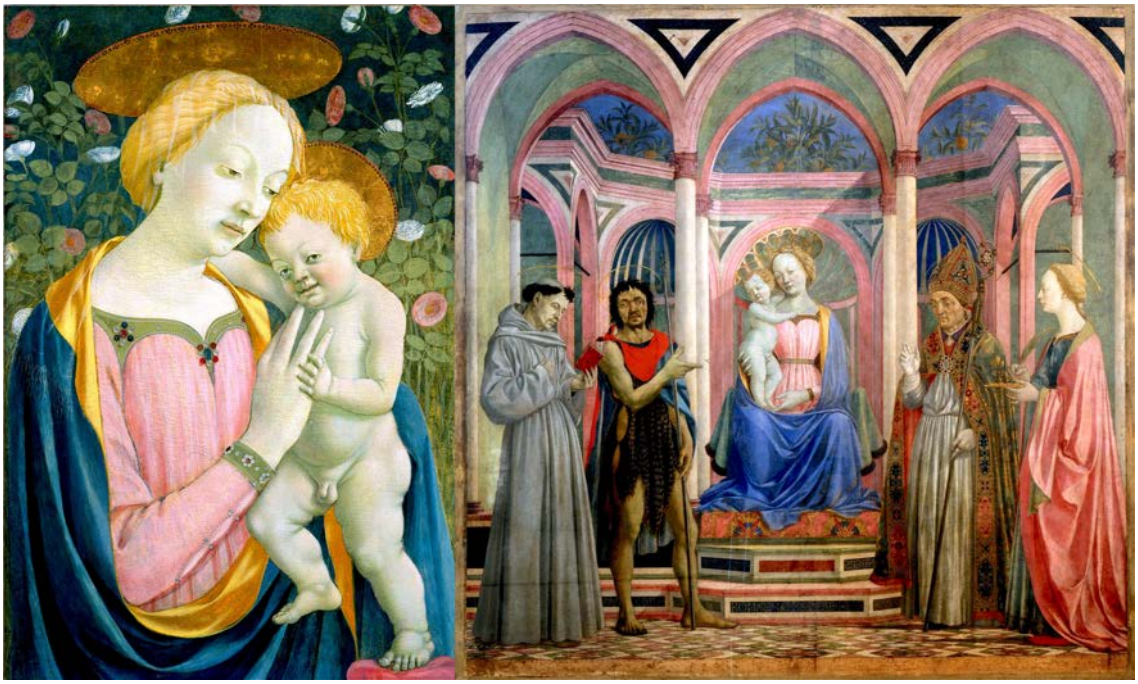
La cacería (1470)

Fra Filippo Lippi (1406-1469) es otro representante del estilo gótico tardío en Florencia, pero fuertemente impresionado por los frescos de la Capilla Brancacci, de Masaccio (que influye en las figuras de, por ejemplo, la *Virgen de Trivulzio*, de hacia 1432). Hay quien apunta que pudo ser discípulo de Masaccio. Se detecta una cierta influencia flamenca (se especula con una visita suya a Nápoles, donde había una colección de pintura del norte de Europa) y del tratado sobre pintura de Alberti, que toma como referencia para guiar su trabajo. Su mecenas fue Cosme el Viejo (1389-1464). En su época fue muy admirada y copiada la *Coronación de la Virgen* (1441-47), hoy en los Uffizi, cuyo encargo, para la iglesia de Sant'Ambrogio, abordó con colaboradores adicionales a los que podía permitirse en el pequeño taller que abrió hacia el final de la década de 1430. Se pueden detectar en esta obra influencias del gótico tardío (Lorenzo Monaco) pero también de Masaccio en la representación de algunos personajes. A la izquierda aparece como monje carmelita en propio Lippi, en un curioso autorretrato. Pintaba a las Vírgenes con el rostro de su amada Lucrezia Buti (1435-después de 1500), como en *La Anunciación,*

Escenas de la vida de la Virgen (1467-1469). Su sentido de la belleza femenina se transmite a su mejor alumno, Botticelli (véase por ejemplo su *Virgen con el Niño y dos ángeles*, 1445), quien tendrá también a una musa en Simonetta Vespucci. En 1456 Lippi trabajaba en el Monasterio de Santa Margarita de Prato, donde conoció a Lucrezia Buti, entonces una bella novicia a la que solicitó que fuera su modelo. Enamorado de ella la raptó -durante una procesión, a la vista de todos, según cuenta Vasari- y tuvieron un hijo, el pintor Filippino Lippi.

Virgen con el Niño y dos ángeles (1445) y *Coronación de la Virgen* (1441-47)

Domenico Veneziano (1410-1461) pudo haberse formado en parte en el norte, y a través de él la pintura flamenca habría influido en toda Italia, aunque es sólo una hipótesis. Nacido presumiblemente en Venecia, se traslada a Florencia en 1422-23, donde es pupilo de Gentile da Fabriano. Después trabaja con Pisanello en Roma entre 1423 y 1430. Tuvo como asistentes a su pupilo Piero della Francesca, en cuya pintura la influencia de su maestro es evidente, y al gótico tardío Bicci di Lorenzo durante sus trabajos en la capilla Portinari del hospital de Santa Maria Nouva en Florencia, entre 1439-45, en los que empleó pintura al óleo (obra desaparecida). Su obra maestra, que tuvo un gran impacto entre los pintores de su época, es el Retablo de Santa Lucía de' Magnoli, con su *Virgen entronizada con Santa Lucía, San Juan Bautista, San Francisco y San Zenobio* (1445), con una exacta definición del espacio. De la misma época es su *Virgen con el Niño* (1445-50) de la National Gallery de Washington, en la que destaca su brillante colorismo. Vasari señaló que Andrea del Castagno asesinó a Domenico Veneziano, cosa que no pudo ocurrir pues el primero muere antes que su presunta víctima.

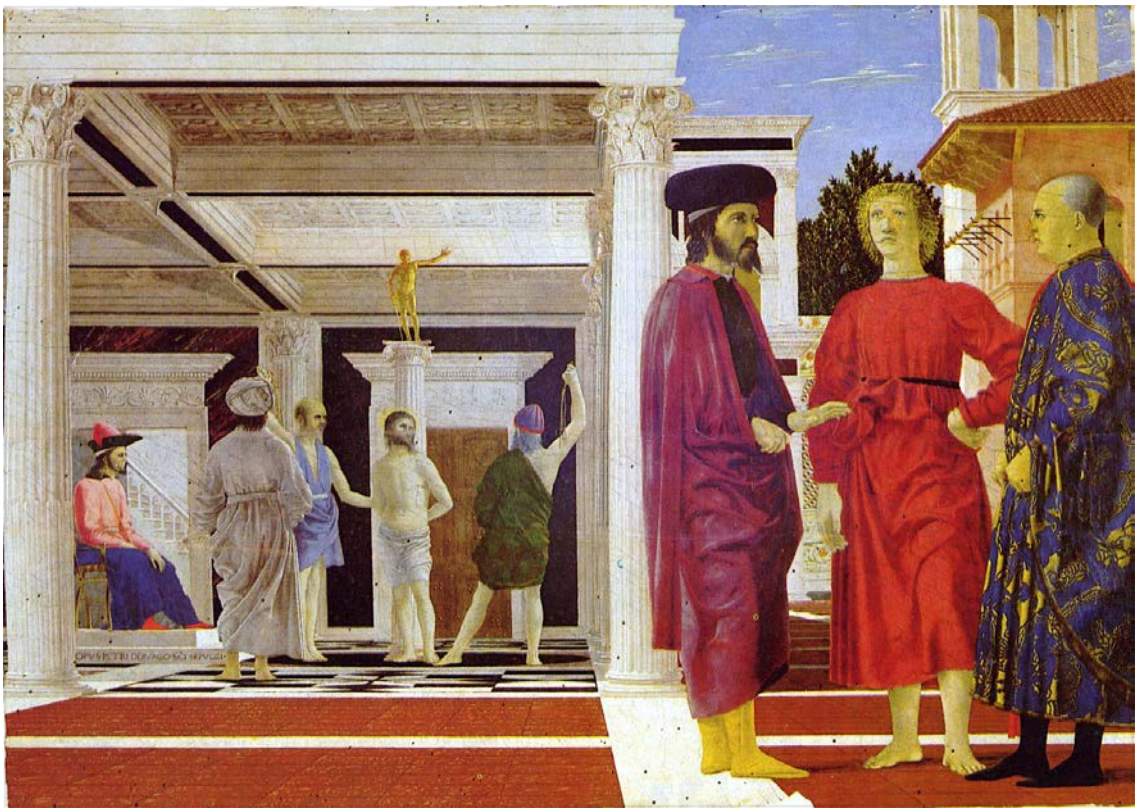


Virgen entronizada con Santa Lucía, San Juan Bautista, San Francisco y San Zenobio (1445) y *Virgen con el Niño* (1445-50)

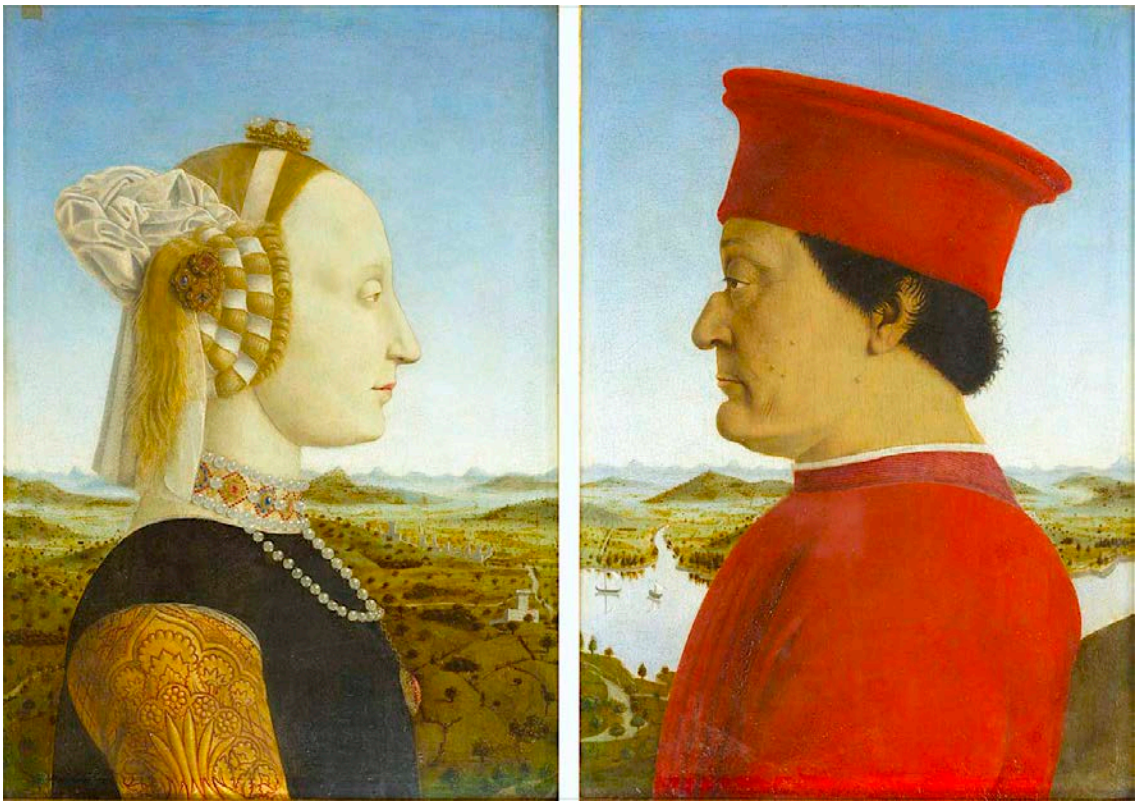
Piero della Francesca (1416-1492) trabaja al sur de Florencia, en Arezzo y Urbino, justo después de la época de Masaccio, en su línea pero con un estilo similar al de Mantegna, con una correcta perspectiva y escorzos, si bien con *efectos de luz* que se equiparan con la perspectiva para crear la sensación de profundidad. Un buen ejemplo es *El sueño de Constantino*, 1460, del ciclo de la *Leggenda della Vera Croce* (1452-66) sito en Arezzo, en la Basílica de San Francisco: el ángel emite luz entre los soldados y el guarda sentado. Otro ejemplo, también pintura mural al fresco, es la *Resurrección de Cristo*, de 1463-65, en Borgo San Sepolcro. Debe destacarse que Piero ella Francesca fue uno de los grandes maestros de la pintura al fresco, y que los que hizo en el Palacio Apostólico de El Vaticano fueron sustituidos en el siglo XVI por los que pintó Rafael y se han perdido. Aunque se le considera un aprendiz de Domenico Veneziano, Clark cree que la influencia clásica vino directamente del círculo de Brunelleschi entre 1435 y 1440, en la propia Florencia, sobre todo de Donatello y Alberti, y también de Masaccio, aunque este a través de sus frescos en la capilla Brancacci. Con Alberti tuvo una estrecha relación personal, y hay un reflejo claro de su arquitectura -de directa inspiración romana, orden corintio con profusión de mármoles polícromos- en cuadros como *La flagelación de Cristo* (1460) o *La visita de la reina de Saba a Salomón*. Juntos difundieron el renacimiento florentino por toda Italia. En la *La flagelación de Cristo* vemos un seguimiento detallado de las orientaciones de Alberti, con una definición exacta del espacio mediante el embaldosado del suelo y los casetones del techo, hasta el punto de poderse reconstruir exactamente la forma y dimensiones del edificio pintado, del que solo se ve una parte. Nos hallamos ante la cumbre del primer Renacimiento. No se puede ir "más allá" en el arte matemático-científico. Para "superar" esta obra (y esta concepción del mundo) deberemos esperar a que lleguen los "genios": Rafael, Leonardo y Michelangelo. *La*

Flagelación es la obra perfecta según los criterios del *De pictura* de Alberti: el Humanismo (entero) está cristalizado en esta pintura. Coincide en Ferrara en 1449 con Rogier van der Weyden, del que pudo aprender la técnica norteña de la pintura al óleo. En Della Francesca el drama no se representa mediante la expresión de los rostros, sino a través de gestos del cuerpo y posturas. En cuanto al color, usa tonos brillantes y plateados sin resultar frío (Clark considera que solo Vermeer y Corot lograron también esto mismo). Presenta su pueblo natal, Borgo San Sepolcro, como fondo en su *El Bautismo de Cristo* (1448–50) y su *San Jerónimo Penitente* (1450), diez años antes de que Pollaiuolo hiciera lo mismo con el Val d'Arno y muy poco después de *La pesca milagrosa* (1444) *d*e Konrad Witz. *El Bautismo de Cristo*, hoy en la National Gallery de Londres, es una de sus calculadas obras maestras, con una composición basada en un cuadrado y un círculo, representando el primero la tierra y el segundo el cielo. Un ejemplo de retratos de su mano es la pareja *Doble retrato de Federico da Montefeltro y su esposa Battista Sforza* (h. 1465-1472), temple sobre tabla arcaico en tanto que sigue la convención del perfil estricto sobre fondo de paisaje, con pinturas de los duques en carromatos también sobre fondo de paisajes en el reverso. El retrato del duque se acaba en 1465 pero el de su esposa es póstumo, y algo posterior a 1472. Della Francesca tiene otros retratos de perfil, con fondo negro, como el probable del hijo de los duques, Guidobaldo de Montefeltro, de 1483 (en el Thyssen); o el de Sigismondo Pandolfo Malatesta, de 1450-51 (en el Louvre). Al parecer hacia el final de su vida las cataratas le impidieron pintar bien. Sus problemas afectaron su capacidad para componer los conjuntos, que no acaban de funcionar, aunque no así los detalles, lo que le llevó a copiar modelos preestablecidos en las caras (*Retablo de Brera*). Dejó de pintar 20 años antes de morir, y se dedicó a escribir sus tratados, de los que es autor de dos sobre perspectiva, influidos por su amigo Alberti: *De prospectiva pingendi* (1482) y *Libellus de quinque corporibus* (1485), que influyeron a su vez en Leonardo y en Durero. Platón señaló cuatro artes fundamentales -aritmética, geometría, armonía y astronomía-, y la pintura alcanzaba su estatus de arte elevado mediante el uso de las dos primeras. Por eso todos los tratados de pintura de esta época (Alberti, Della Francesca, Da Vinci) contienen partes dedicadas a las matemáticas. En *De prospectiva pingendi,* siguiendo a Alberti, dice: «La pintura contiene tres partes principales: dibujo, composición y colorido. Por dibujo queremos decir los perfiles y contornos en que las cosas están contenidas. Por composición cómo estos perfiles y contornos pueden situarse proporcionadamente en sus lugares correctos. Por colorido queremos decir cómo darles a las cosas sus colores tal como aparecen, claros u oscuros, según los varíe la luz. De estas partes solo puedo tratar la composición, lo que llamamos perspectiva; incluyendo sin embargo, ciertos elementos de dibujo, porque sin eso la perspectiva no puede ser demostrada». Pacioli comienza su libro *De Divina Proportione* distinguiendo entre *opinioni* y *certezze*, y señalando que estas últimas se pueden alcanzar por medio de la perspectiva. Este libro de Pacioli es en gran parte una traducción al italiano de *De Quinque Corporibus regolaribus* de Piero Della Francesca. Roberto Longhi (1890-1970), uno de los más importantes historiadores del arte italiano, le dedica una reveladora

monografía en 1927, presentando a della Francesca como líder de los pintores del Quattrocento, y de influencia decisiva en el desarrollo de la pintura veneciana. Piero della Francesca muere el 12 de octubre de 1492, el mismo día que Cristóbal Colón llega a América.



La flagelación de Cristo (1460)



Doble retrato de Federico da Montefeltro y su esposa Battista Sforza (h. 1465-1472)

La Ciudad Ideal es el tema de tres pinturas del Renacimiento italiano de autoría disputada, una conservada en Urbino, otra en Baltimore y la tercera en Berlín. Son pinturas al temple sobre tabla de finales del siglo XV con autorías distintas, según se cree. El formato de todas ellas es muy horizontal (2 metros por 70 centímetros). La que se conserva en Urbino se atribuyó mucho tiempo a Piero della Francesca por la relación entre las arquitecturas pintadas con las ideadas por Alberti, tratándose de una ilustración de la descripción contenida en su *De Re Aedificatoria* (1452). Pero hoy esta obra se atribuye a Francesco di Giorgio Martini (1439-1501), arquitecto y pintor estrechamente relacionado con la corte ducal de Urbino, a Luciano Laurana (1420-1479), otro arquitecto relacionado con la construcción del palacio ducal de Urbino, o bien a Melozzo da Forlì (1438-1494), importante pintor de la escuela de Urbino. La de Baltimore se atribuye al arquitecto Fra Carnevale (1420-1484), uno de los que trabajó en la renovación del palacio ducal de Urbino. La atribución se basa en una descripción de un inventario de 1599 donde se le menciona como autor, y pudo ser un panel decorativo de un arcón o armario. La pintura de Berlín se atribuye también a Francesco di Giorgio Martini, así mismo candidato como hemos visto para la de Baltimore. En todo caso ninguna de estas autorías está suficientemente demostrada. Estos paisajes urbanos vacíos y silenciosos, bañados por una luz irreal, inspirarán a De Chirico y su pintura «metafísica» cuatro siglos y medio después.

Las ciudades ideales de Urbino, Baltimore y Berlín (1480-90)

Andrea del Castagno (1419-1457), florentino, es según Clark el eslabón perdido entre Masaccio y Miguel Ángel, y es quien mantiene la tradición del enfoque clásico humanista y dramático en Florencia durante el período en que está de moda allí el estilo gótico tardío de tipo borgoñés. Puede que fuera maestro de Pollaiuolo, en quien influyó en todo caso. Influyó a su vez en él Piero della Francesca, pero según Clark a través de Domenico Veneziano, el maestro de aquel. En 1442 viaja a Venecia, donde pinta los frescos de la capilla de San Tarasio en San Zaccaria y un fresco sobre *La Muerte de la Virgen* (1442-43) en la Basílica de San Marcos. En 1445 vuelve a Florencia. En 1447 pinta para el refectorio del convento de Sant'Apollonia en Florencia el llamado *Cenáculo de Sant'Apollonia*, un conjunto de frescos que incluyen una Última Cena, una Crucifixión, un Descendimiento y una Resurrección. La influencia de Masaccio es perceptible, pero también la de Piero della Francesca o Domenico Veneziano. Un ciclo de seis frescos en Sant'Egidio sobre la *Vida de la Virgen*, encargado por los Portinari, fue pintado por Domenico Veneciano (asistido por della Francesca y Bicci di Lorenzo), acabando solo tres (1439-45), mientras que Castagno pinta los otros tres (1451-53), asistido por Baldovinetti. Pero esta

obra está perdida. En la Villa Carducci Pandolfini, en Legnaia, pinta en 1449-50 una serie de hombres y mujeres famosos, de gran fuerza expresiva, como si fueran estatuas, cada una encajada en su nicho pintado. De un estilo similar es su *David con cabeza de Goliah* (1450-55), pintado en un escudo. Por último, pinta en la catedral de Florencia un retrato ecuestre al fresco de *Niccolò da Tolentino* (1456), el condottiere que aparece en uno de los paneles de la Batalla de San Romano de Uccello.

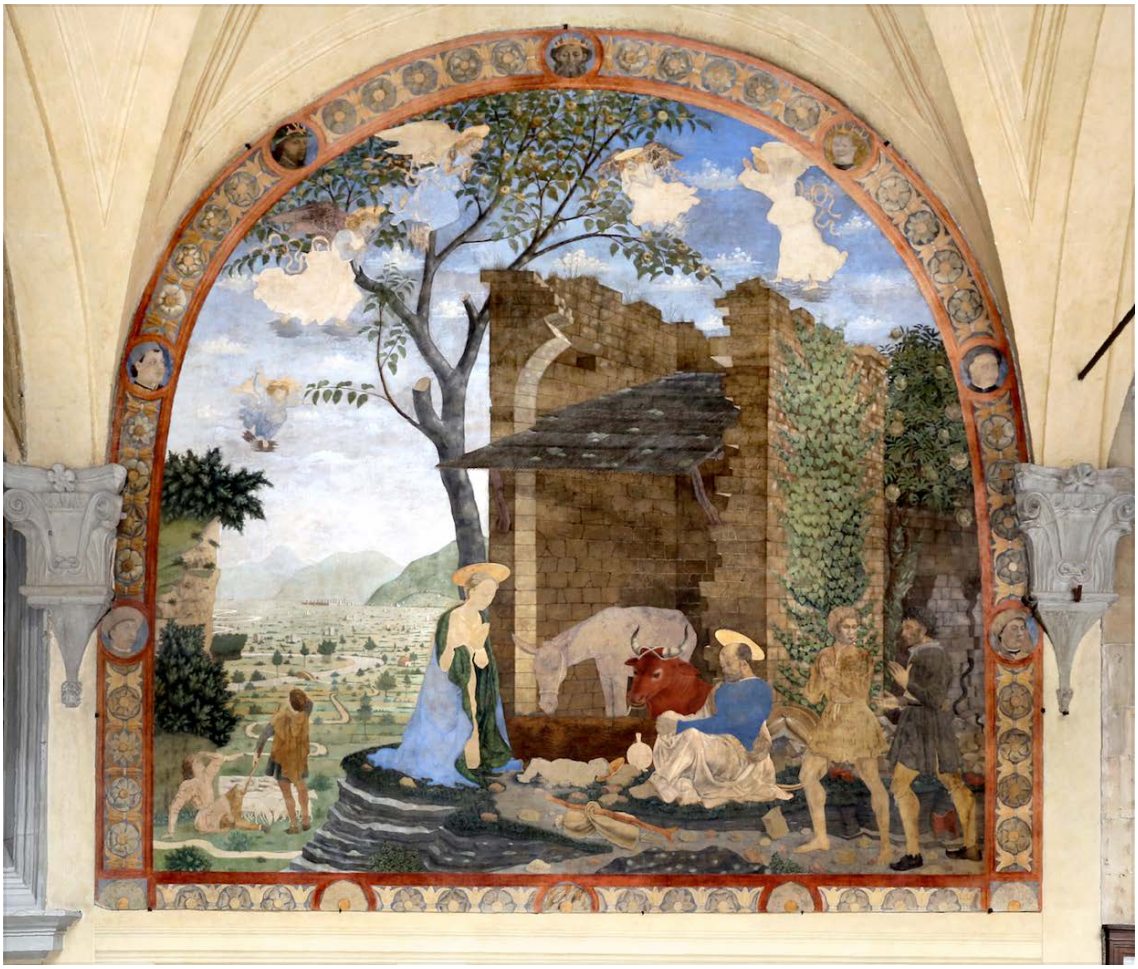
Última Cena de Sant'Apollonia (1447)

Benozzo Gozzoli (1421-1497), discípulo de Ghiberti (fue orfebre), para quien trabajó entre 1444 y 1447 en las Puertas del Paraíso, y después de Fra Angelico, según cuenta Vasari. Como su maestro Fra Angelico, mezcla el gótico colorista internacional con los nuevos recursos en los suntuosos frescos *El Cortejo de los Reyes Magos* (1459-1463) del Palacio Medici Riccardi de Florencia, su obra más famosa. Pudo ayudar a su maestro Fra Angelico en la decoración de las celdas del convento de San Marcos (más concretamente, habría ayudado en la *Adoración de los Magos* de la celda de Cosimo de' Medici y en las mujeres junto a la tumba que aparecen en la *Resurrección de Cristo* de la celda número 8). Acompañó a Fra Angelico como asistente en distintos viajes para realizar encargos: a Roma en 1447 para pintar al fresco una capilla en el Vaticano (perdidos); decoraciones en el techo de lha capilla de San Brizio o Cappella Nuova en la catedral de Orvieto, que dejaron inacabados y en cuyos muros trabajaría después Signorelli; de nuevo en Roma los frescos de la Capilla Nicolina, hasta 1448; y finalmente pintó una *Virgen con Niño impartiendo su bendición* según un diseño de Fra Angelico. En 1449 ambos se separan y Gozzoli, tras su aprendizaje y colaboración de diez años con su maestro, empieza a trabajar solo. Después de ultimar distintos encargos en iglesias y monasterios Gozzoli inicia en 1459, ya en Florencia, la decoración de lo que sería su obra más conocida, la *Capilla de los Magos* en el Palacio Medici, frescos en los que combina el relato bíblico con retratos de la familia Medici. Tras acabarlos en 1461 seguiría su actividad como pintor, destacando los frescos de San Gimignano (1464-67) y una amplia serie de frescos con 24 episodios del Antiguo Testamento para Campo Santo en Pisa ejecutados entre

1469 y 1484 (muy dañados en un bombardeo en 1944). En 1485 está documentada su última actividad como pintor, en Pisa.

El Cortejo de los Reyes Magos (1459-1463)

Alesso Baldovinetti (1425-1499) fue alumno de Domenico Veneziano y colaborador de Fra Angelico, y también de Piero della Francesca y de Andrea del Castagno (con quien trabajó en los frescos de la capilla de Sant'Egidio). Acusa una marcada influencia (perspectiva y tratamiento de la luz) de Veneziano y de Della Francesca. Pinta cuadros religiosos en los que trata de integrar el paisaje, realista, con las figuras, como en el fresco de la iglesia de la Santissima Annunziata, la *Natividad*, de 1460-62 (problema que después trató Pollaiuolo). El paisaje es el río Arno, y este es uno de los primeros paisajes reconocibles en la pintura Europea (aproximadamente de la misma fecha que el *Tránsito de la Virgen* de Mantegna). Pinta además retratos, con un estilo un tanto arcaico (de perfil). **Domenico Ghirlandaio** fue pupilo suyo.



Natividad (1460-62)

Antonello da Messina (1430-1479), al que se le atribuía haber sido el introductor de la pintura al óleo en Italia, acusa la influencia de la pintura flamenca, que pudo conocer en Nápoles (colección de Alfonso I), donde se formó. Pudo tener como referencia obras de Van Eyck, Van der Weyden o, especialmente, de Petrus Christus, del que hay quien apunta que pudo ser aprendiz, dada la perceptible influencia (sobre todo en los retratos, de tres cuartos, con fondo oscuro y al óleo, como *Retrato de un hombre*, 1475). Conoce a Piero della Francesca y al final de su vida visita Venecia, conociendo también a Giovanni Bellini, en el que influyó apreciablemente. Sus obras maestras fueron pintadas en este momento (*San Sebastián*; *Cristo muerto sostenido por un ángel*, del Prado; *Virgen de la Anunciación*, hoy en Palermo; *San Jerónimo en su estudio*, 1475; y sus grandes retratos, como el del Thyssen). Influyó además en Giorgione, Tiziano y Lotto. La *Virgen de la Anunciación* es enormemente singular, pues el Arcángel que anuncia su embarazo no aparece (se descartó hace mucho que la obra fuera parte de un díptico). El *San Jerónimo en su estudio*, un estudio minucioso de la perspectiva y los detalles, se atribuyó a Durero, hasta que Cavalcaselle atribuye la obra a Messina tras encontrar en 1854, en casa del coleccionista Baring, unos dibujos de la obra (entonces atribuidos a Van Eyck).

Cristo muerto sostenido por un ángel (1475-76) y *Virgen de la Anunciación* (1476)

San Jerónimo en su estudio (1475)

Mantegna -> Correggio

Andrea Mantegna (1431-1506) es el pintor renacentista que mejor refleja la esencia clásica, hasta el punto de prefigurar lo que se descubriría en Pompeya y Herculano tres siglos después. De origen humilde, en 1442 aparece ya como aprendiz en el taller y escuela de Francesco Squarcione (1397-1468), un pintor renacentista de Padua. A esta ciudad habían llegado recientemente obras de Filippo Lippi y Paolo Uccello, pero además en 1443 se establece Donatello y su taller, para trabajar en el monumento ecuestre de Gattamelata (Donatello debió llevar consigo su libro de bocetos, hoy perdido, con modelos clásicos tomados

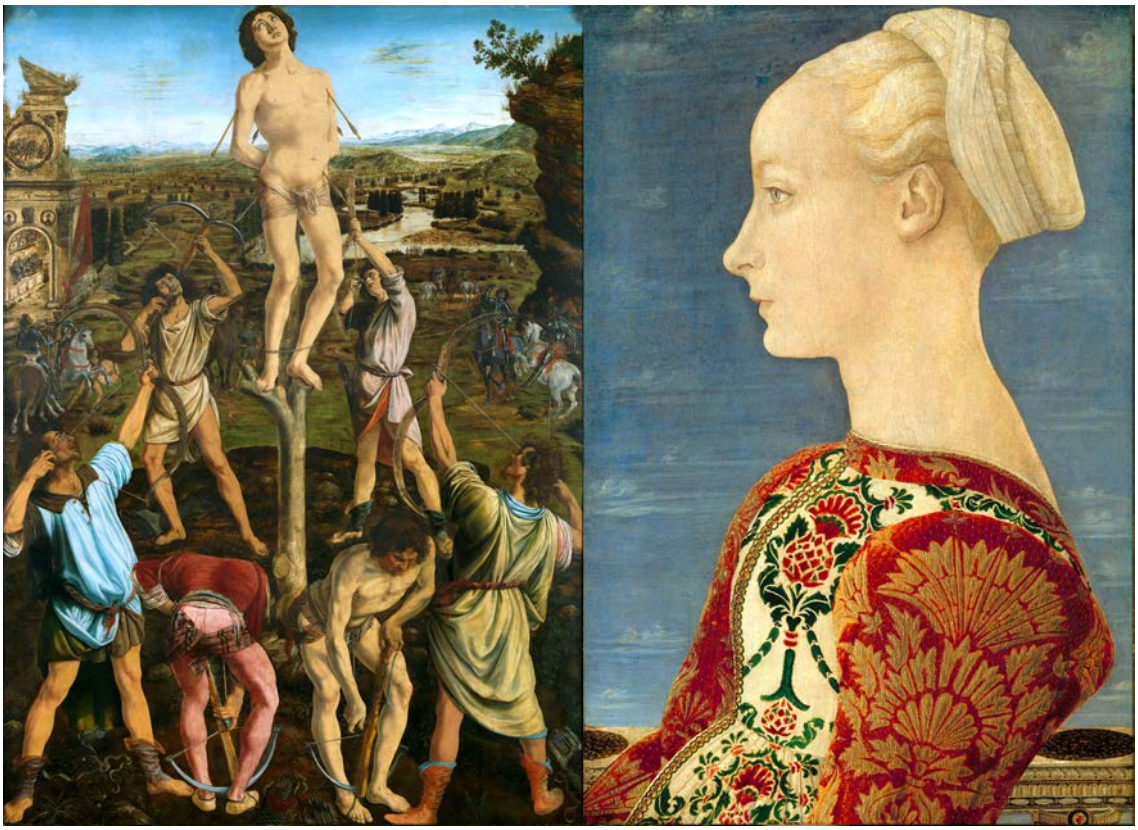
del natural en Roma). Todo predispuso a Mantegna para desarrollar su arte en las nuevas formas de la pintura, centradas en la definición del espacio y con la referencia de las obras escultóricas y arquitectónicas de la Antigüedad clásica. Además, Mantegna se casó con una hija de Jacopo Bellini en 1452 (Nicolosia, y por tanto era cuñado de Giovanni Bellini) y esto le dio acceso a la colección de dibujos de Jacopo (se conservan) que contenían modelos de esculturas romanas y ejercicios de perspectiva (aunque como pintor, Jacopo fue un seguidor veneciano de Gentile da Fabriano). Los escorzos y la perspectiva lineal serán el centro de atención de su trabajo a partir de 1451. En esta época Mantegna visitaría Ferrara (1450-51), donde conocerá a Piero della Francesca, que tiene una influencia decisiva en él (le insta a volver a la perspectiva matemática de Brunelleschi y a abandonar la representación de figuras romanas). En Ferrara pudo coincidir también con Rogier van der Weyden, entonces alojado en la ciudad. Una pintura de esta época, la *Adoración de los Pastores* (1450-51), muestra una cierta influencia de la pintura flamenca, por la atención a los pequeños detalles, y algunos errores en el trabajo con la perspectiva lineal. Su primer encargo importante serán los frescos de la Capilla Ovetari en los Eremitani de Padua, pintada entre 1448 y 1457, y ejemplo de su estilo y modelo de clasicismo pictórico hasta su destrucción en 1944 (pero de la que se conservan dos escenas y fotografías en blanco y negro). La perspectiva ilusionista de *Santiago llevado a su lugar de ejecución* (una de las seis escenas de la Capilla Ovetari), con *todos* los personajes en escorzo, desarrolla en pintura una idea que ya estaba en Donatello (roeles de la sacristía de San Lorenzo), si bien lo más llamativo en su época de esos frescos fue la presentación de las figuras ataviadas *a la romana*. Justo posterior a su trabajo en la Capilla Ovetari, y gracias a la fama que le reportó, Mantegna es contratado en 1456 por el abad de San Zenón para diseñar el *Retablo de la Basílica de San Zenón* (1457-60), situada en Verona. En su centro hay una Virgen con Niño, rodeada por ángeles cantores, bajo guirnaldas, y en los paneles laterales, por ocho santos, cuatro a cada lado. Debajo de los tres grandes paneles hay otros tres rectangulares que hacen de predelas (saqueadas por los franceses en 1797 fueron sustituidas por copias después), y que representan a Cristo en el Monte de los Olivos, una Crucifixión y un Jesús resucitado. El marco de madera sobredorada, diseñado por Mantegna, y las referencias arquitectónicas que enmarcan en las pinturas a las figuras son totalmente clásicas. Desde 1456 el marqués Ludovico Gonzaga trata de llevarle a Mantua, cosa que consigue en 1460. Ya se encontraba allí Alberti, que construía iglesias y palacios. Se convierte entonces en el artista oficial de la corte de Mantua, con un salario anual y como gentilhombre de la misma, y diseña todo tipo de objetos, organiza desfiles y funciones, etc. además de pintar frescos y muy diversas e innovadoras obras sobre tabla, como el *Tránsito de la Virgen* (1462), hoy en el Prado, a partir de un mosaico veneciano diseñado por Andrea del Castagno (composición) y de dibujos de su suegro Jacopo (entorno arquitectónico de la escena), con un perfecto dibujo en perspectiva y uno de los primeros paisajes reales de la pintura italiana (el lago que rodea Mantua). Algunos de sus diseños se conservan como grabados o dibujos que pudieron influir en Botticelli durante la estancia de Mantegna en

Florencia (1466). En el palacio de Ludovico Gonzaga, el castillo de San Jorge, pinta en un techo un falso cielo con una balaustrada desde la que se asoman distintos personajes, un precedente de los trucos visuales de **Correggio**, su discípulo, y un ejemplo de perspectiva ilusionista; y decora los muros de la *Camera Picta* (1465-1474) con vívidas escenas de la corte que incluyen diversos retratos de grupo de la familia Gonzaga a tamaño natural. Aquí vemos detalles conmovedores como una niña que pide permiso para comer una manzana, pero su madre no le presta atención porque quiere saber qué noticia acaba de recibir el marqués de su secretario (buenas noticias: le acaban de comunicar que su hijo ha sido nombrado cardenal). En otro lugar vemos uno de los niños pequeños de la mano de su padre, y con la otra toma la de su hermano mayor. Nada que ver con la pompa de Versalles. Los sucesores de Ludovico, Federico y Francesco II, le mantendrán a su servicio en Mantua, donde permanecerá el resto de su vida salvo una estancia en Roma, entre 1488 y 1490, para pintar la capilla en el Belvedere del Vaticano del papa Inocencio VII (destruida en 1780). En su última época desarrolla ambiciosos trabajos de tema mitológico, como la serie de nueve grandes lienzos *Los triunfos de César* (a partir de 1484), para Francesco Gonzaga, y para su esposa Isabel de Este, *El Parnaso* (1497) y *Palas expulsando a los vicios* (1496-1502). Pero realizó también obras de temática religiosa en sus años postreros, y entre ellas su famosa *Lamentación sobre Cristo muerto* (h. 1480), *Cristo como Redentor Sufriente* (1488-1500), la *Virgen y el Niño con santa María Magdalena y san Juan Bautista* (1490-1505), *Adoración de los Magos* (1497-1500) o el *Ecce Homo* (h. 1500). Además de pintor fue dibujante y grabador, arquitecto, diseñando su propia residencia en Mantua, que tenía al parecer un innovador patio interior circular (1476-h. 1494), y escultor, realizando su propio busto en bronce para su capilla funeraria en San Andrés de Mantua.

Capilla Ovetari en los Eremitani de Padua (1448-1457), *Lamentación sobre Cristo muerto* (h. 1480) y *Oculus de la Camera Picta* (1465-1474),

El realismo que ofrece la correcta representación del espacio tridimensional complica un problema que estaba resuelto en la Edad Media: *la correcta distribución de las figuras para crear un conjunto claro, legible y armonioso, y que armonice con el fondo*. Este problema se agravó con los grandes cuadros religiosos. **Antonio Pollaiuolo (1432-1498)**, junto a su hermano **Piero Pollaiuolo (1441-1496)**, tienen un primer intento de resolver el problema adoptando una composición simétrica de los personajes, pero algo rígida y desconectada del fondo (el valle del Arno) en su *Tobías y el ángel* (1469) o en su *Martirio de San Sebastián* (1475). Conjuntamente llevaron un exitoso taller en Florencia. Las autorías son compartidas, pero el director del taller era Antonio, que también era escultor y orfebre, y dibujaba, esbozaba y proyectaba; mientras que Piero ejecutaba las pinturas, alargando las figuras y pintando esos ojos somnolientos tan característicos. Empleaban óleos y laca incolora, con lo que conseguían un rico colorido y sorprendentes detalles (brillos, veladuras). Un ejemplo de estas calidades lo tenemos en el *Retrato de una joven dama* de 1465 (seguramente Lucrezia Landriani, amante de Galeazzo

Maria Sforza y madre de Caterina Sforza). Antonio es el autor de la espectacular tumba del papa Sixto IV (1484-1493) en la Basílica de San Pedro del Vaticano, ejecutada en bronce, que fue modelo de muchas otras a partir de entonces.



Martirio de San Sebastián (1475) y *Retrato de una joven dama* (1465)

Andrea del Verrocchio (1435-1488) tuvo un taller en Florencia de gran importancia, pues por él pasaron muchos grandes artistas (Ghirlandaio, Botticelli, Di Credi, Perugino, Da Vinci, Signorelli), y a través del cual se articuló parte de la influencia de la pintura flamenca en Florencia. No se sabe mucho de su formación, pero se ha planteado la posibilidad de que aprendiera con Donatello la escultura, y con Filippo Lippi a pintar. Su taller tenía como principal competidor el de los Pollaiuolo. A partir de 1472 abandonó la práctica de la pintura, para dedicarse a la escultura, pues tenía trabajando para él a un talentoso discípulo dedicado a ella: Da Vinci. Vasari señala que uno de los ángeles del *Bautismo* (1472-75) de Verrocchio, el que está de perfil, está pintado por Da Vinci, cosa que Kenneth Clark reafirma, añadiendo que también el paisaje del fondo es suyo. Verrocchio es uno de los primeros pintores en introducir movimiento y ondulaciones en las figuras (cabellos, ropajes) para evitar el hieratismo de los modelos escultóricos clásicos llevados a la pintura (*Tobías y el ángel*, 1470-75). Una de las esculturas más famosas de Andrea del Verrocchio es la estatua ecuestre de *Bartolommeo Colleoni* en Venecia (1479).

Bautismo de Cristo (1472-75) y *Tobías y el ángel* (1470-75)

Luca Signorelli (1445-1523) fue hijo del pintor Egidio di Ventura Signorelli, pariente lejano de Vasari, y discípulo de Piero della Francesca en Urbino, del que aprendió a definir el espacio según las leyes de la perspectiva lineal. Después continuó su formación en Florencia, en el taller de Andrea del Verrocchio, donde coincidió con Perugino, a quien ayudó en sus trabajos en la Capilla Sixtina de Roma (Perugino era el superintendente general de las obras). El fresco *Testamento y muerte de Moisés* (h 1482), probablemente a partir de un esbozo de Perugino, se atribuye a Signorelli y a Bartolomeo della Gatta (los dos eran asistentes suyos, aunque no figuran en los contratos). Entre 1478 y 1484 Signorelli trabajará en Roma, para después volver a su Cortona natal, que ya no abandonaría. Un notable ciclo de frescos es el dedicado a la vida de San Benito, en el claustro de Monteoliveto Maggiore, cerca de Siena. Se trata de una serie de diez episodios que Signorelli pintó ayudado por su taller entre 1497 y 1498. El mejor episodio de la serie es *San Benito amonestando a los monjes por haber violado la regla* (1497-1498), en el que dos monjes que han comido en una posada fuera del monasterio son reconocidos por San Benito y sufren los reproches de éste. La influencia de Della Francesca es palpable. Su obra maestra son los frescos en la catedral de la ciudad papal de Orvieto (1499-1505), en la Capella de san Brizio, dedicados al *Apocalipsis* y al *Juicio Final*. Esta decoración había quedado inacabada por Fra Angelico, a quien ayudaba Benozzo Gozzoli, en 1447. Apenas empezaron a pintar una parte de las bóvedas cuando abandonaron el trabajo. Es posible que Signorelli tomara como referencia grabados del Apocalipsis como los de Durero para sus frescos. En la *Predicación del Anticristo* (1499-1502) se hace alusión a Savonarola, que desplazó a los Médicis y a sus protegidos, como el propio Signorelli. En este fresco, el más destacado de la serie, el pintor se autorretrata junto a un monje, que no es otro que Fra Angelico. «Nunca antes se había asistido en la pintura italiana a un despliegue tan memorable de hallazgos

figurativos» (el diablo confunde su brazo con el del falso Cristo). Estos frescos influirían en Miguel Ángel. Vasari dijo de Signorelli que «por su conocimiento del dibujo, y especialmente de los desnudos, por la gracia de su ingenio y la composición de sus pinturas, preparó el camino para la perfección final del arte».

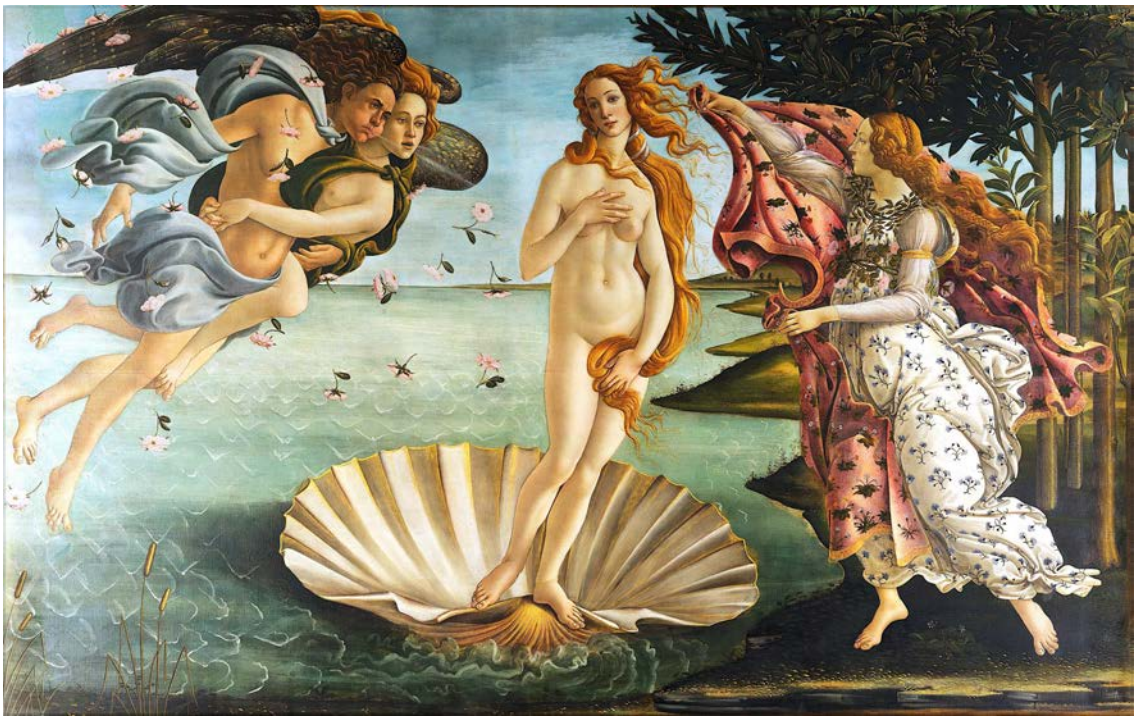
Predicación del Anticristo (1499-1502)

Sandro Botticelli (1446-1510) fue aprendiz en el taller de Filippo Lippi, pero después influyeron en él los Pollaiuolo y Verrocchio. Fue llamado en 1481 a Roma para pintar, junto con Guirlandaio, Rosselli y Perugino, los *Episodios de la vida de Moisés y de Cristo*, en la Capilla Sixtina. Más adelante se enfrentará al mismo problema que trataron de solucionar los Pollaiuolo, por ejemplo en *La primavera* (1482) o en *El nacimiento de Venus* (1485), pareja de cuadros íntimamente relacionados entre sí. Aunque Botticelli pintó pocos cuadros mitológicos, fueron estos lo que le dieron mayor fama. *La primavera* aparece en un inventario de 1498 en posesión de Lorenzo de Pierfrancesco de Médicis, primo de Lorenzo el Magnífico, que al parecer encargó también *El nacimiento de Venus*, ambos para su Villa di Castello, donde las admiró Vasari. Este da a entender que se exponían juntas, y señala que las protagonistas son ambas la Venus. *El nacimiento* parece ser un homenaje a la modelo, Simonetta Vespucci, que había nacido en Porto Venere, "el Puerto de Venus". Giuliano de Médicis, hermano de Lorenzo el Magnífico, ya la había homenajeado con un torneo en 1475. Ambos, Simonetta y Giuliano, murieron poco después de la realización del cuadro: ella de tuberculosis, él asesinado. En todo caso se debió pintar para una villa de recreo, pues, como el otro cuadro, sobrevivió a la dictadura de

Savonarola (1494-98), cuya "hoguera de las vanidades" de 1497 se llevó por delante libros y obras artísticas, cabe suponer que con el aplauso de Botticelli. Venus era la antítesis pagana de la Virgen, pero en el ambiente humanista de la época llegaron a representarse las dos con simbología (y modelo) compartida, con el agravante del desnudo, lo que no supuso ningún problema para un creyente temeroso como Botticelli en el ambiente neoplatónico de la época. Para la refinada técnica pictórica (temple con poco aglutinante, capa protectora de clara de huevo) el pintor debió aprender con el *Manual de la pintura*, de Cennino Cennini, si bien para cuestiones estéticas su referencia era el libro de Alberti. Para las referencias iconográficas debió recurrir al consejo de poetas humanistas cercanos, pero sobre todo a **Angelo Poliziano (1454-1494)**, íntimo de Marsilio Ficino, que había descrito en un poema (*Giostra*), compuesto para celebrar el torneo citado, un nacimiento de Venus que se corresponde de cerca con lo que vemos en el cuadro. En él Botticelli sí consigue un conjunto armónico, si bien con sinuosas figuras menos realistas, aparentemente ancladas en el gótico tardío. Otro poema de Poliziano, la pastoral *Rusticus* (desarrollando ideas de Lucrecio y Horacio), que forma parte de sus *Sylvae*, publicadas en 1483, aporta el guión del otro cuadro, en el que se representa el amable gobierno sobre la tierra de Venus. Las únicas diferencias entre los cuadros y los poemas de Poliziano está en que Botticelli solo pinta una Hora o Estación recibiendo a Venus en el *Nacimiento* (precisamente, la Primavera), y añade un Mercurio en *La primavera*. Este era conocido como el "jefe" de las Gracias (Amor, Primavera, Belleza), aunque aquí les da la espalda, y también, para Ficino, representaba la Razón, que disipa las neblinas pero que se muestra aislado e incapaz de ver y participar de la fiesta. En *El nacimiento* asistimos a la aparición de una Venus celestial, una Venus de Cnido desnuda, nacida de forma sobrenatural de los genitales de Urano arrojados al mar, mientras que en *La primavera* tenemos una Venus natural, una Venus de Cos vestida o Venus Genetrix de Lucrecio. Sólo estos personajes de la Primavera y de Venus en sus cuadros homónimos tienen una correspondencia con estatuas clásicas conocidas. Pero en *La primavera* los gestos y ropajes de Venus se ajustan también a los modelos tradicionales de la Virgen de la Anunciación, y parece además embarazada. En *El nacimiento*, sin embargo, hay paralelismos compositivos con el motivo del *Bautismo de Cristo*. De menor tamaño que los anteriores es *Venus y Marte* (h. 1485), probablemente creado para encajar en algún mueble o lugar concreto de una alcoba matrimonial, hoy en la National Gallery, con Simonetta Vespucci también como modelo. Además, en torno a la cabeza de Marte vemos avispas revoloteando, y el apellido Vespucci quiere decir «pequeñas avispas», que aparecen en su escudo de armas, lo que lleva a pensar que los Vespucci pudieron ser los comitentes. La obra está cargada de un sutil erotismo, pues Marte descansa tras hacer el amor con Venus mientras esta mira cómo pequeños sátiros hacen travesuras. El protagonismo de Venus en estas pinturas está relacionado con el Neoplatonismo renacentista, que prestó singular atención al amor divino, en correspondencia al cristianismo, que hacía lo propio con la figura de la Virgen como centro. Una cuarta obra mitológica de Botticelli, *Pallas y el Centauro* (h. 1482), pintada para Lorenzo de Medici como probable pareja de la *Primavera*, no cuenta sin embargo con la

diosa del amor, y representa la sumisión de la pasión a la razón. Botticelli experimentó un profundo («catastrófico» dice Clark) cambio de estilo en torno a 1497, a partir de su alineamiento con los seguidores de Savonarola. Abandona entonces los temas mitológicos y alegóricos y se centra en temas religiosos, con un estilo prerrenacentista.

La primavera (1482)



El nacimiento de Venus (1485)

Venus y Marte (h. 1485)

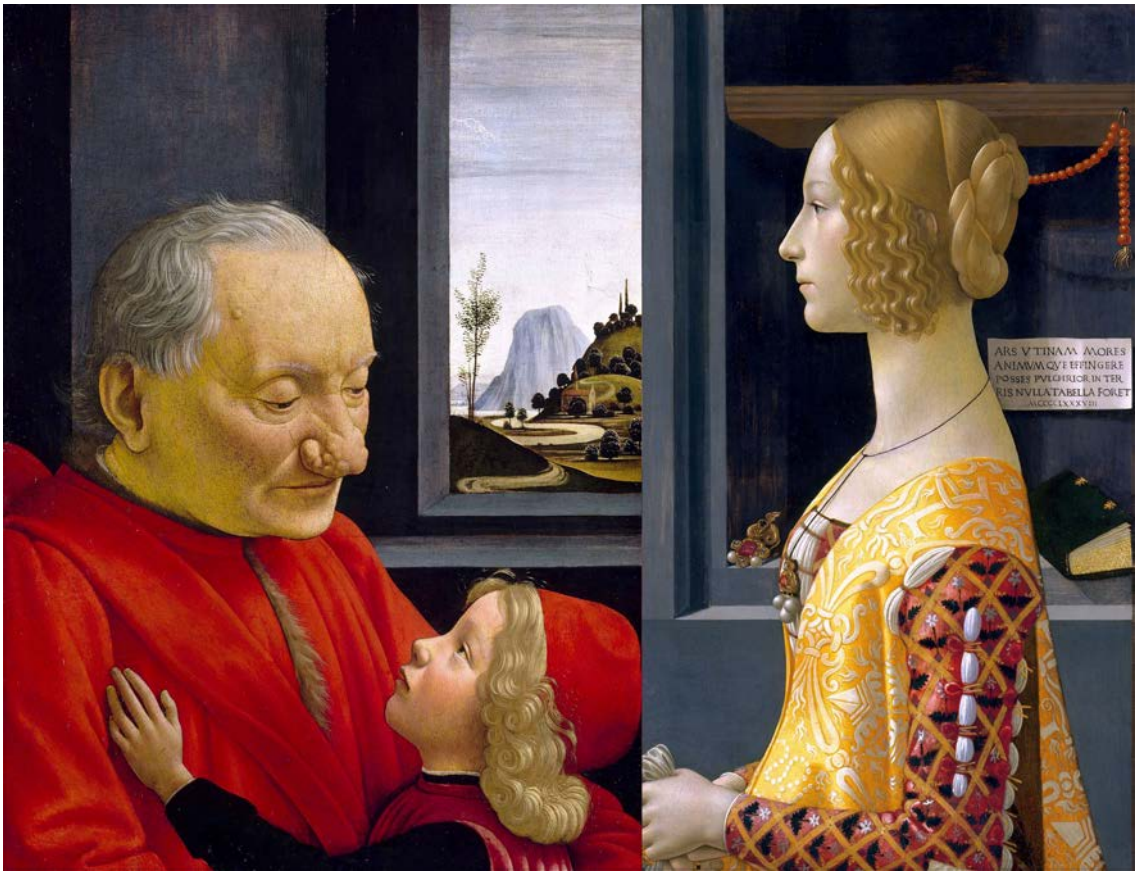
Pietro di Cristoforo Vanucci, **el Perugino (1446-1523),** nacido en Perugia, conseguía profundidad y volumen en las figuras -aplicando incluso el famoso *sfumato* de Leonardo- y las conjugaba con un diseño armónico y equilibrado, y todo ello con aparente facilidad. Un ejemplo es *La Virgen apareciéndose a San Bernardo* (1490-94). Otro ejemplo de su arte es *Entrega de las llaves a San Pedro* (h. 1482), fresco de la serie dedicada a San Pedro en la Capilla Sixtina del Vaticano. También cultivó los temas mitológicos y alegóricos (*El combate entre el Amor y la Castidad*, 1503) y los retratos (*Retrato de Francesco delle Opere*, 1494). Sin embargo, sus figuras se ajustan a menudo a tipologías limitadas (ángeles muy parecidos entre sí, por ejemplo, que responden a un ideal de belleza creado por él, como los del cuadro citado dedicado a San Bernardo). Fue **maestro de Rafael**, en quien influyó apreciablemente, especialmente en la primera etapa de su carrera, antes de que sumara otras influencias posteriores. Su discípulo le homenajeó incluyéndole a su lado en *La escuela de Atenas* de las *stanze* vaticanas.

La Virgen apareciéndose a San Bernardo (1490-94)

Domenico Ghirlandaio (1449-1494) toma su nombre de la actividad de su padre, un afamado orfebre que creaba "guirnaldas" con las que las damas florentinas adornaban sus cabellos. Trabajó como aprendiz con Alesso Baldovinetti y más adelante, ya famoso, colaboró con Verrocchio en su taller y se aplicó a un arte narrativo -siempre hay un trasfondo de crónica mundana florentina en su obra- con influencia de la escuela flamenca. Esta pudo venir de Hugo van der Goes, que visitó Florencia en 1482 pero que ya había enviado a la ciudad en 1478 el *Tríptico Portinari* (1475-77), que causó sensación. Un ejemplo de esta influencia nórdica en Ghirlandaio se aprecia en su *Adoración de los pastores*, de 1482-85. Trabajó para Lorenzo de Médicis sustituyendo a Botticelli como artista oficial de la familia (tenía una edad similar a este y a Da Vinci). Las escenas de Ghirlandaio suelen estar enmarcadas en una compleja y espaciosa arquitectura regida por los cánones de Brunelleschi (en ocasiones, las calles de Florencia), con exacta perspectiva lineal, y cuajadas de elegantes retratos de personajes de la época, a menudo los comitentes y sus familias. Un ejemplo de su arte sofisticado y refinado son los frescos de la capilla de Santa Fina en la colegiata de Pieve en San Gimignano (h 1477-1478); los de la iglesia

de Ognissanti (1480), con *La Última Cena* y *San Jerónimo en su estudio*; los frescos de la capilla Sixtina en Roma (1482); los de la capilla Sassetti en Santa Trinità (1483-1486), con escenas de la vida de san Francisco; y los de Santa Maria Novella (1486-1490), con escenas de la vida de la Virgen y de san Juan Bautista, encargados para la cabecera de la iglesia por Giovanni Tornabuoni, y que se consideran su obra maestra. En el *Nacimiento de la Virgen* de esta última serie un friso de angelitos imita las esculturas decorativas de Della Robbia, figurando distintos personajes de la Florencia de la época como modelos. Entre las pinturas de caballete se pueden citar las de temas religiosos, como *La Visitación* (1491), quizás su última obra, y los espléndidos **retratos** como *Abuelo y nieto* (1490), cuyos personajes están sin identificar a pesar de existir también un dibujo del abuelo de la mano del propio Ghirlandaio, o *Giovanna Tornabuoni* (1489-90), que había muerto cuando se pintó y que aparece también de cuerpo entero con el mismo traje en la *Visitación* de la capilla Tornabuoni, en Santa María Novella, Florencia, donde se la puede ver además vestida de rosa. El verdadero nombre de ella era Giovanna degli Albizzi, hija de una rica familia de comerciantes de Florencia (se ha podido identificar su identidad por una medalla de Niccolò Fiorentino, en la que aparece su nombre). En el cuadro aparece una fecha, 1488, que es la fecha del fallecimiento de Giovanna, lo que podría indicar que se trata de un homenaje póstumo, y la fecha de realización sería posterior. Giovanna se casa con Lorenzo Tornabuoni, el joven hijo de un poderoso banquero y mecenas que probablemente corresponda al modelo de uno de los retratos de Botticelli, quien le pinta también en los frescos que decoran la residencia privada de los Tornabuoni. Giovanna muere con 19 años en el parto de su segundo hijo, apenas dos años después de casarse. El propio Lorenzo, que se volvió a casar, moriría después decapitado, por traición política, con apenas 30 años. Miguel Ángel trabajó como aprendiz en el taller de Ghirlandaio precisamente en 1488, pero al parecer no apreciaba mucho el arte de su maestro. Ghirlandaio muere de malaria siendo relativamente joven, con 45 años.

Nacimiento de la Virgen (1485-90)



Abuelo y nieto (1490) y *Giovanna Tornabuoni* (1489-90)

Pinturicchio (1454-1513) significa “pintorcito”, por su modestia y escasa talla, natural de Perugia. Fue un pintor de éxito, que entre 1492 y 1495 pintó las habitaciones privadas de Alejandro VI en el Vaticano. Entre 1502 y 1508 trabajó en Siena, en un extensísimo fresco de diez partes con escenas de la vida del Papa Pío II. Hace un uso relativamente torpe de la perspectiva, y sus figuras son planas (carecen de sombreado), por lo que se puede considerar un pintor en el que, de forma tardía, vive aún el gótico internacional. Su verdadera habilidad era en la representación de los tejidos, y en especial las telas de damasco.

Piero di Cosimo -> Andrea del Sarto

Piero di Cosimo (1462-1522), personaje extravagante, fue discípulo de **Cosimo Roselli (1439-1507)**, con quien trabajó en la Capilla Sixtina en 1481 y de quien toma el nombre. Fue a su vez maestro de Andrea del Sarto. Tiene pintura religiosa y retratos (uno de Simonetta Vespucci, de 1480), pero su fama se debe a sus exquisitos pero extraños cuadros mitológicos. Cinco de ellos provienen del encargo de un mercader llamado Francesco Pugliese, y forman una serie que muestra una particular historia de la humanidad desde un enfoque mitológico. La historia se divide entre antes y después de la llegada de Vulcano, primer maestro del mundo. Diez o doce años después, alrededor de 1498, pintó para otro cliente, Giovanni Vespucci, al menos dos cuadros más que muestran la continuación de la historia del hombre, ahora bajo la era de Baco, que trae el vino y la miel. Pintó más *spalliera* mitológicas, tablas para

decoración de interiores florentinos. *La Muerte de Procris*, de hacia 1500, es un buen ejemplo de este mundo mitológico tan personal (la modelo fue Simonetta Vespucci). Como Botticelli, el tormentoso episodio de Savonarola en Florencia le impactó profundamente, pasando a mostrar como consecuencia un canónico fervor religioso (*Inmaculada Concepción con santos*, 1485-1505).

La Muerte de Procris (h 1500)

Rubén Osuna Guerrero
Facultad de Ciencias Económicas, UNED
Paseo Senda del Rey 11
28040 Madrid
rosuna@cee.uned.es
rosuna@gmail.com